



d i s k

časopis pro studium dramatického umění

6 prosinec 2003

Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNA A STRACH JAROSLAV VOSTRÝ | 6

STUDENTI HERECTVÍ A JAROSLAVA ADAMOVÁ O HERECTVÍ | 18

TANGO – PŘÍBĚH PSANÝ NOHAMA HELENA KUBÍČKOVÁ | 37

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ A HUGO HAAS ZUZANA SÍLOVÁ | 48

LOUTKOVÉ DIVADLO JAKO REALIZACE METAFORY KAREL MAKONJ | 73

HEREC U EMILA FRANTIŠKA BURIANA A JIŘÍHO FREJKY OTOMAR KREJČA | 83

BROADWAY MEZI KOMERČNÍM A NEZISKOVÝM SEKTOREM VERONIKA BEDNÁŘOVÁ | 106

S VEVERKAMI V DISTRICTU COLUMBIA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 116

STEJNÝ NÁPAD PŘEMYSL RUT | 126

O SOUČASNÉ BULHARSKÉ DRAMATICE NIKOLAJ PENEV | 130

PRAŽSKÉ BIENÁLE 1: POHYBLIVÉ HRANICE VÝTVARNÉ SCÉNY JIŘÍ MACHALICKÝ | 134

SKRZE TĚLO MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 139

LAHKÍ AKO PRACH (ROZHLASOVÁ HRA) JÚLIUS GAJDOŠ | 146

OKÉNKO (VESELOHRA) OLGA SCHEINPFLUGOVÁ | 156

SUMMARY | 184 — RÉSUMÉ | 185

Fotografie: Karel Drbohlav (str. 85, 93, 95, 102, 103), archiv časopisu Disk, Archiv Národního divadla.

Časopis Disk připravuje Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@d.amu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hyvnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Míhlová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. V roce 2003 vycházejí 4 čísla (3.–6.), cena jednoho z nich činí 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 460 za všechna čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz, tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

Při rozpětí současné české divadelní nabídky mezi (komerčním) muzikálem, většinou dokonce původním, a 'sklepem', tj. menšími produkcemi směřujícími k sebevyjádření, jako by chyběl bezpečný střed. I v oceňované produkci se obojí spíš míchá dohromady. To ukázal i výběr inscenací na letošní podzimní divadelní festival v Plzni, ke kterému se vrací stať „Scéna a strach“ navazující na studii „Scéna a sklep“ uveřejněnou v minulém čísle. Inscenace, které bylo možné v Plzni shlédnout, dále poněkud dryáčnická scénická verze tří Čechovových her, za které nedávno převzal režisér Vladimír Morávek jednu z četných cen udělovaných v Česku divadelníkům, a uvedení některých současných zahraničních her v rámci tzv. projektu Bouda činohry pražského Národního divadla: tento materiál dává autorovi stať (Jaroslav Vostrý) podnět k otázce, nakolik určuje dnešní podobu českého činoherního divadla strach z důsledků posunu na sám okraj zájmu veřejnosti. I ztotožnění zájmu veřejnosti se zájmem médií a skutečnosti s jejím mediálním obrazem klade přitom otázku, nakolik je tento okraj zájmu totožný s okrajem 'reálného života', ke kterému může divadlo připojovat nanejvýš tu pobavenější, tu vzteklejší, ale zhusta dost vulgární a nedůležité poznámky – na okraj.

Od zmatené a matoucí podoby současného divadla, jak se jeví při tzv. aktuálních událostech, je dobré obrátit pozornost k některým základním otázkám spojeným s herectvím. Kladou-li si je studenti či čerství absolventi oboru herectví na vysoké divadelní škole, mohou jejich odpovědi poskytnout jiný pohled na to, co také určuje nebo může určovat tvář divadla. Uvádíme je zde doplněné o odpovědi vynikající české herečky pod názvem „Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví“. Podkladem k otázkám nám tentokrát byla dávná anketa z dob největšího rozkvětu moderního ruského divadla. Zvolili jsme ji zcela záměrně i proto, abychom zjistili, nakolik jsou otázky pokládáné za zásadní v době tak odlišné stále platné, tj. nakolik se dá mluvit o něčem, co mělo a snad i má a bude mít pro divadlo hrané herci platnost. Platnost přesahující i současné domácí 'módní trendy' a s nimi spojené pochybnosti o důvodech se o takové divadlo ještě zajímat.

Je ctižádostí tohoto časopisu obracet soustavnou pozornost k těm fenoménům, které se příliš úzce vymezeným hranicím dramatického a scénického umění i pozornosti zájemců o ně vymykají. Při 'globalizaci' nerespektující nejenom geografické hranice, ale ani hranice žánrů, druhů, rodů a oblastí, je to zásadně důležité; a to nejenom z hlediska nezbytného vědomí o tom, jaké místo má mezi nimi dramatické a scénické umění pěstované u nás, ale i jako možná inspirace. Nehledě ke studiu obecněji chápané scénologie: i v zájmu mapování jejího prostoru chceme upoutat pozornost našich čtenářů k tak svéráznému kulturnímu fenoménu, jaký představuje argentinské tango, kterému se

ve své stati věnuje Helena Kubíčková. Při širokém genologickém rozpětí současných výtvarných projevů s jejich aktualizovanou 'scéničností' jsme přirozeně nemohli minout letošní první ročník pražského biennale v sídle Sbírky moderního a současného umění Národní galerie, o kterém referuje Jiří Machalický. Mezi texty z této oblasti patří jistě i hodnocení výstavy německé fotografie 20. století, ke kterému se ještě vrátím. Pokud jde o geografické hranice a jejich otevírání různými směry, není jisté bez zajímavosti stav současného bulharského dramatu; zprávu o něm nám poskytl bulharský bohemista, sám dramatický autor a v současné době student režie DAMU Nikolaj Penev.

Ke zpochybnění úzce vymezených hranic může posloužit i studie Zuzany Sílové věnovaná korespondenci Olgy Scheinpflugové a Hugo Haase, kterou vedli od konce války do konce svých dnů. Vedle připomenutí jejich pohnutých osudů, které významným způsobem spolutvoří osudy českého herectví minulého století, je totiž tato korespondence zajímavá i něčím navíc: totiž neustálými připomínkami té jejich herecké spolupráce, která se opírala o texty samotné Olgy Scheinpflugové. Tyto texty zasluhují pozornost i vzhledem ke své příslušnosti k tradici scénického mimu či komediantství: nejsou to texty, které si činí nárok na místo v oblasti vysoké literatury, ale projevy komediální invence určené k předvedení, ke kterému se spojí sám autor (zde tedy autorka) se svými stejně talentovanými kolegy, jimž píše své hry takřkajíc 'na tělo'. Nejde tu samozřejmě o nějakou souvislost s jejich 'civilní' podobou, ale o komediální schopnost těchto herců vytvořit typy v duchu „dnešní komedie dell'arte“, o nichž pak psal ve své knize *Smích a divadelní maska* roku 1942 Jiří Frejka. K doplnění obrazu o tomto druhu tvorby, v rámci obvyklého posuzování každého komediálního textu podle literárních měřítek často podceňovaném, otiskujeme v příloze i komedii Olgy Scheinpflugové *Okénko* (kterou Frejka ve Stavovském divadle roku 1931 režíroval). Jako vzhled do problematiky literárního mimu, od jeho scénické obdoby nikdy zcela neoddělitelného a vždy hluboce zakotveného v příslušné společenské atmosféře, může posloužit článek Přemysla Ruta nazvaný „Stejný nápad“, ve kterém srovnává námětově obdobné texty Ladislava Smočka a Ivana Vyskočila.

Ve studii „Loutkové divadlo jako realizace metafory aneb Herec, nebo loutkoherec?“ pokračuje Karel Makonj ve zkoumání poetiky loutkového, příp. alternativního divadla ve srovnání s činoherním (viz čísla 2., 3. a 5). Tentokrát si všímá především dvou základních atributů loutkovosti, tj. hmotnosti loutky a její vedenosti (manipulovatelnosti). Zdůrazňuje, že analýza struktury současného loutkového divadla by samozřejmě nebyla úplná, kdyby opomenula herce (loutkoherce), který se ve druhé polovině minulého století začal přímo, odhaleně a bezprostředně objevovat na loutkových jevištích, aby zdůraznil svou autenticitu a 'lidství' oproti umělosti a 'ne-lidskosti' loutky. Ačkoli se v této souvislosti někdy popírá nutnost druhového označení loutkoherec, místo kterého jako by se mohlo vystačit s označením herec, podle autora je i za těchto podmínek označení loutkoherec jediné správné: i když nehraje přímo s loutkou, způsob jeho projevu je určený vztahem k ní.

Už ve 3. čísle jsme uveřejnili první část textu Otomara Krejčí „Hec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky“ (pod názvem „U Emila Františka Buriana“), který spojuje jeho tehdejší deníkové zápisy s dnešními komentáři a je významným příspěvkem ke studiu dějin českého divadla 2. poloviny 20. století vůbec a nelehkých osudů herecké generace nastupující do českého divadelnictví po 2. světové válce zvlášť (nehledě k tomu, čím přispívá k dosud nenapsanému portrétu tak významné osobnosti, jakou je sám její autor). Pokračování Krejčova příspěvku má následovat, zatímco studie Veroniky Bednářové „Broadway mezi komerčním a neziskovým sektorem“ se svou 2. částí, popisující současný stav jejich složitě propletených vzájemných vztahů, uzavírá.

I z toho, co bylo uvedeno v souvislosti se statí o argentinském tangu a některých dalších, je jasné, že ani výstavě německé fotografie 20. století v Galerii hl. města Prahy nevěnujeme pozornost pouze kvůli jejímu názvu („O tělech a jiných věcech“), který poukazuje k možná už trochu módním, byť jistě stále aktuálním diskusím o scénování a ‘sebeinscenování’ těla. Článek navazuje na dřívější materiály věnované fotografii, které jsme uveřejnili v přílohách 2. a 4. čísla, i na studii „Inscenovaná fotografie?“ autora komentovaného článku. Je jím fotograf a pedagog Miroslav Vojtěchovský, ještě před několika lety vedoucí katedry fotografie FAMU (s nespornými zásluhami o její úroveň), který nedávno ukončil několikaleté pedagogické působení ve Washingtonu. Z neobyčejně cenných zkušeností z tohoto působení vychází ostatně jeho další článek „S veverkami v Districtu Columbia“ s podtitulem „Několik postřehů nejenom o americkém vysokém školství“. Tím, co nás nutí, abychom věnovali pozornost i této oblasti umění, není jen scéničnost, resp. scénologie ‘v širším smyslu’, se kterou se bez studia příslušných tendencí v soudobé fotografii nelze vyrovnat. Jde zase hlavně o širší kontext, bez kterého není možné uvažovat o těch zásadních otázkách, jaké klade (také) současné dramatické, resp. scénické umění. V daném případě jde o problematiku ‘přímého’ či ‘stylizovaného’, ‘objektivního’ či ‘subjektivního’, ‘technicky’ determinovaného či svobodného zobrazování, resp. ‘zobrazovacího’ (mimetického) a ‘nezobrazovacího’ přístupu. Máme tedy i zde co dělat s problematikou závislosti či nezávislosti uměleckých produktů na (‘ostatní’) realitě vůbec, tedy s tou problematikou, která se ukazuje tak důležitá i pro úroveň současného divadla (viz stať „Scéna a strach“).

V příloze otiskujeme rozhlasovou hru Júlia Gajdoše, s jehož svěráznou poetikou se mohli čtenáři tohoto časopisu seznámit už ve 2. čísle, kde byla uveřejněna jeho hra „Z patológie ľudskej vitality“; jeho teoretickou studii „Divadlo ‘tam’ a ‘tam tam’“ přineslo 4. číslo.

J. V.

Scéna a strach

Jaroslav Vostrý

Umění a skutečnost

Modernismus řešil otázku vztahu 'skutečného' umění k okolní či 'reálné' skutečnosti, resp. 'skutečnému' životu (a 'skutečným' uměním tu rozumím umění nesvázané nějakými mimouměleckými záměry) radikálním způsobem: z pouhého 'zrcadla' reality či dokonce pouhé ozdoby a fenoménu spojeného s trávením volného času se měl stát jediný způsob jejich autentického prožívání a sebe-prožívání. Prostředkem a projevem tohoto prožívání a sebeprožívání měla být především vlastní tvořivá činnost; o takovou tvořivost mohlo ale jít i při vnímání uměleckých děl, samozřejmě za předpokladu, že budou v dostatečné míře počítat s vnímatelovou imaginací. Ideál byl spojený s představou světa, ve kterém básní každý – což nemuselo být zase tak obtížné, jestli se takové básnění mohlo řídit metodou volných asociací. Ostatně, nenaplnuje se podobný ideál dnes v rámci různých hereckých a parahereckých kurzů a stáží zabývajících se v zásadě (jistě užitečným) odbouráváním (jistě reálně existujících) psychosomatických bloků na bázi hereckých či aspoň quasihereckých projevů? A nelze takovou činnost vlastně mít dokonce za jediné autentické herectví, pokládá-li se i při posuzování činoherních produktů s příslušnými nároky – na rozdíl od komerčních produkcí – za to nejpodstatnější sebeprožívání spojené se sebevyjádřením a seberealizací dosahovanou jeho pomocí? To, co obojí v každém případě spojuje, je představa umění, které svému původci umožňuje, aby se zabýval sebou samým.

Srovnání citovaného způsobu básnění s neoavantgardistickým či postmodernistickým sebevyjadřováním pomocí scénické akce konané takřikajíc pro domo sua jako by upozorňovalo na přece jen existující kontinuitu moderny a postmoderny, ovšem s důležitou výhradou. Tato výhrada vyplývá ze zásadního rozdílu vyplývajícího z postmoderní rezignace na dalekosáhlé revoluční cíle, jaké si vytyčovala avantgarda, a jejich omezení na získání ohlasu u jisté skupiny specializovaných zájemců. Těch není ale zase tak málo; v každém případě stačí jejich počet aspoň na to, aby se ne jeden více méně charismatický či i pouze drzý 'guru', bez kterého jsou zmíněné quasiherecké aktivity nepředstavitelné, mohl jakž takž či dokonce slušně uživit. Pokud jde o uplatnění podobných měřítek při samotném divadelním provozu určeném veřejnosti, je u nás zejména spjato s existencí divadel, která jsem v článku uveřejněném v minulém čísle tohoto časopisu („Scéna a sklep“) v zájmu stručnosti charakterizoval víceméně obrazně jako 'sklepní'. Jejich úspěšnost zase záleží na přitažlivosti pro jistou specializovanou skupinu diváků, která může dokonce získat některé rysy náboženské sekty. Je pochopitelné, že věrnost získané víře bývá u takové divácké sekty

leckdy méně snadno otřesitelná než semknutost naplňovatelů vůle a představy příslušného guru, jímž bývá v daném případě režisér, vyžadující od herců často spíš oddanost než kvalifikaci.

Jak je současné činoherní umění s příslušnými ambicemi aspoň podle mínění jistých posuzovatelů vázané na takové 'sklepní' aktivity, ukázal i výběr inscenací pozvaných na letošní (už 11.) plzeňský festival (konaný pod ne zcela výstižným heslem „Klasická hra na současném visegrádském a evropském jevišti“).¹ Z 13 činoherních inscenací produkovala většinu českých divadel pracující ve sklepních podmínkách, na kterých si své nejlepší inscenace vlastně musejí vyvzdorovat (Divadlo Na zábradlí, Činoherní klub, ostravská Divadelní společnost Petra Bezruče, ostravská Aréna a Dejvické divadlo, které příslušná komise pozvala s produkcí blížící se spíše než k nějaké – tentokrát bulvární – klasice televiznímu sitkomu). Měli jsme tedy co dělat s obvyklými favority značné části vlivné činoherní kritiky, k nimž patří i Divadlo Komedie, když tu režíruje Nebeský a v poslední době snad i Pařízek, a v jejichž čele stojí ovšem královéhradecké divadlo, když v něm inscenuje Vladimír Morávek.

Skoro celá třetina vybraných inscenací (4) se odehrávala dokonce 'za oponou' (3) nebo v klubu (1), tj. v prostorech, kde se taková produkce nejvíc blíží představě společné hry a měla by tedy mít nejdál k jevištnímu obrazu, jehož vytvoření vyžaduje víceméně jasnou hranici mezi jevištěm a hledištěm. Právě mezi těmito čtyřmi inscenacemi hranými v nejintimnějším prostoru (když Jan Nebeský tentokrát respektoval obvyklé umístění publika) se vyskytovala kreace, která vrchovatou měrou splňovala nároky obrazu zejména svou výraznou výtvarnou stylizací: mám na mysli lublaňské *Očištění* Sarah Kaneové. Toto představení ovšem v plné míře vyhovovalo onomu kritériu 'sklepního' divadla, které z něj činí místo setkání vybrané společnosti. K získání hrdého pocitu (nesamozřejmě) příslušnosti diváka k ní nepřispívala ani tak nepřijemná povinnost vystát frontu, než ho pořadatelé pustili do sálu. Podstatná byla v jistém smyslu až voyeurská účast na něčem tak intimním, jako byly některé předváděné (byť stylizované!) akce včetně onanie, dnes na jevištích zastoupené v takové míře, že to Bořivoje Srbu přimělo ke smutnému povzdechu, že se bohem divadla stává místo Dionýsa

¹ Od 10. do 14. září tu byly v následujícím pořadí uvedeny tyto činoherní produkce: v plzeňském Komorním divadle Taboriho *Kanibalové*, které v režii Jana Nebeského uvádí Pražské komorní divadlo společně s ústeckým Činoherním studiem na jevišti Divadla Komedie, kde teď Pražské komorní divadlo sídlí a jehož repertoár se léta pohybuje takřikajíc mezi 'sklepem' a (aspoň v záměru) obecněji přístupným divadlem; na jevišti plzeňského Velkého divadla Čechovův *Racek*, kterého uvedl 'tradiční' polský Teatr Wybrzeże z Gdaňsku (režisér Grzegorz Wiśniewski); za oponou jeviště Komorního divadla uvedené monodrama *Jidáš škariotský* podle povídky Leonida Andrejeva, které od roku 1993 hraje Aleksandras Rubinovas režirovaný Stanislavosem Rubinovosem v Kaunaském komorním divadle mladých; v Divadle Alfa Bernhardovo *Náměstí hrdinů* v Nvotově inscenaci Divadla Na zábradlí; ve Velkém divadle Molièrův *Misanthrop* v Čičvákově režii, kterého má ve svém repertoáru Činoherní klub; v Komorním divadle, kde Svojtikova inscenace plzeňského Divadla J. K. Tyla také vznikla, Zelenkovy *Příběhy obyčejného šílenství*; za oponou jeviště Velkého divadla *Očištění* od Sarah Kaneové, kterou v Lublaní na své Malé scéně hraje Slovinské národní divadlo (režisér Jernej Lorenci); na molu postaveném za oponou jeviště Komorního divadla polská televizní hra Domana Nowakovského *Ústa Mika Jaggera*, kterou pro ostravskou Divadelní společnost Petra Bezruče inscenoval Andrzej Celiński; v klubu Komorního divadla inscenace Bulgakovova *Psiho srdce* v režii Sergeje Fedotova z repertoáru ostravské Arény; v Komorním divadle *Macbeth*, kterého přivezl Budapešti Kamaraszínház (režie Róbert Alföldi); ve Velkém divadle *Oidipus* hraný třemi herci z petrohradského Těatru na Litějnom režirovanými Andrejem Prikotenkem; v Divadle Alfa inscenace hry [*sic*] Melissy James Gibsonové z produkce Dejvického divadla (režisér Lukáš Hlavica); v Komorním divadle Morávkova královéhradecká inscenace *Othella*; závěrečná *Mistrovská lekce Marie Callas* s Emilií Vášáryovou v režii Jozefa Bednárika, hraná na jevišti Velkého divadla, pocházela z repertoáru opery Slovenského národního divadla. Ne náhodou jen ostravské Divadlo loutek, hostující v Divadle Alfa svou inscenací Puškinovy *Pohádky o rybáři a rybce* v dramtizaci a režii Jevgenije Ibragimova a scénografii Tomáše Volkmera připomnělo, že existuje něco jako divadelní magie.

Onan; z širšího hlediska by se podle mého dalo mluvit spíš o Narcisovi, ale obojí nemá od sebe zase tak daleko. Poněkud odtažitě estétskou (řekněme dekadentně estétskou) stylizovanost – a to nejenom jevištně ztvárňované onanie, ale celého scénického dění – ovšem vyrovnávala a k většímu vzrušení přispívala okolnost, že herci se místo na podlaze pohybovali na fragmentech sloupů, takže se divák mohl obávat, jestli některý z těch, kteří ho na tuto intimní seanci pozvali, nakonec přece jen nespadne a nezraní se, a jestli se tedy i v tomto poněkud sterilním prostředí neobjeví skutečná krev.

Na druhém pólu proti této slovinské inscenaci stál z tohoto hlediska na plzeňském festivalu maďarský *Macbeth*. Jestli člen dramaturgické rady festivalu Jan Kerbr dešifroval, jak doslova píše ve festivalovém bulletinu, mezi „maďarskými konotacemi“ této inscenace „atmosféru tureckých lázní v Budapešti, kterou evokují čarodějnice (u Alföldiho [to jsou] návštěvníci termálních bazének, ale také maséři, porodníci či řezníci)“, upozornil jistě na její význačný rys, který ale není vázaný jen na lokální podněty, nýbrž má co dělat s jistým ‘globalizačním’ trendem. I v tomto maďarském případě jako by se dnešní divadlo chtělo právě pomocí masa, krve a nahoty dostat do přímého kontaktu se syrovou a surovou realitou, protože o své potenci dostat se jí na kůži a pod kůži pomocí celkového obrazného pojetí příběhu zřejmě vážně pochybuje, a tak se o ně ani nechce pokoušet. Příslušnou předlohu si ostatně nejednou vybírá zejména vzhledem k možnosti uplatnit zmíněné prostředky; byl to mimochodem právě *Macbeth*, jehož inscenací v rámci Salcburských her 2001 si získal proslulost katalánský režisér Calixto Bieito, dnes působící v hannoverské opeře, kde kvůli jeho inscenaci *Dona Giovanniho* z roku 2002 vypovědělo předplatné 3000 abonentů a kvůli *Trubadúrovi* z jara 2003 dalších 1500, když se prý v jeho festivalové kreaci z rodu *hardcore-theatre* (jak se tomu někdy říká zřejmě podle vzoru *hardcore-pornography*) vedle masakrování žen a dětí, předepsaného přece už u Shakespeara, nejenom onanovalo, ale i oplzle osahávaly mrtvoly.

Vezmeme-li prostředky maďarské inscenace v této globální perspektivě, sotva se vyhneme škodolibé otázce, nemá-li jejich používání v divadle co dělat se snahou dohonit masově šířené a konzumované *pulp.fictions* (nemám v tomto případě na mysli Tarantinův „kultovní film“, ale to, co se tímto slovním spojením myslelo původně, tj. prostě brak šokující diváky nejdrastičtějšími prostředky), zvláště když jim postmoderní atmosféra zjedнала přístup do oblasti ‘vysokého umění’. Nebo sahá divadlo k těmto drastickým postupům jen ze strachu, že nepřijme-li za vlastní podobný trend, nebudou se už o ně zajímat ani ti diváci, kteří jsou schopni tušit za *Pulp fiction* (tentokrát takřikajíc v uvozovkách) postmoderní ironii? Jako by už jen taková ironie byla možná ve světě, který nejenom poznal všechny hrůzy 20. století, ale je i v televizním zpravodajství bez ohledu na jakákoli někdejší tabu neustále bombardovaný šokujícími podrobnostmi o svém životním provozu plném násilí! Nebo jde pořád o staré dobré epatování publika? Jisté je, že se dá vždycky najít ta jeho nezanedbatelná část, která si je dá líbit tím spíš, že si je vědomá výlučnosti svého jakoby až umělého světa, chráněného před pohledem na skutečnou lidskou bídu, skutečně prolévanou krev a skutečně umírání, a tím ochotněji se pak na ně dívá v případě, že nejsou skutečné. U obecnstva salcburského festivalu by se to dalo předpokládat.

Využití nejrůznějších naturalistických podrobností působí na jevišti samozřejmě o to syrověji, oč větší vyžaduje jejich ‘živé’ uplatnění vynalézavost a už

v případě pouhé nahoty přece jen i jistou otrlost či míru exhibicionismu, protože aspoň u diváků není tato nahota přece jenom tak předpokladatelná jako na nudistické pláži. Nejedná se ale při jevištním vystavování skutečné nahé kůže tím spíš o protest proti čím dál větší umělosti všeho současného 'medializovaného' života, z jistého hlediska – a nejenom podle reklam – tak atraktivního, pestrého a lesklého jako obálky zábavných časopisů? A není tento vzdor proti umělosti, tj. neživotnosti, tím silnější, že divadlo má pořád stejný strach z umělosti samotného jevištního dění, o tzv. uměleckém prostředí nemluvě (když film si může tento svůj strach léčit zaměňováním umělých hrdinů za jejich skutečné představitele, jejichž funkce idolů je neodmyslitelná od vystavování jejich vlastní reálné existence včetně zveřejňovaného soukromí)? Právě tento strach živil ostatně v posledním více než stoletém údobí všechny reformy divadla, které jako by se ale také už dávno vyčerpaly nebo aspoň tak 'globalizovaly', že je dnes snad opravdu nemožné být originální. Mimochodem, není vlastně svérázným nechtěným symbolem všech takových 'globalizovaných' nápadů onen 'skutečný' (pouhý) dým, bez kterého se už málem celá desetiletí neobejde žádný náš režisér, který touží po tom, aby ho postmodernističtí kritici aspoň vzali na vědomí?

Ale nejde nakonec při dnešním používání záměrně drastických prostředků pouze o snahu probudit diváky z toho polospánku či spánku smyslů, souvisejícího s trvalým (také globálním) snižováním senzitivity? Do tohoto spánku se občané dnešního světa totiž utíkají v obraně proti nevyžádaným podnětům, jimiž na ně okolní skutečnost neustále útočí, aby pak ve svém 'volném čase' vyhledávali smyslové podněty tím agresivnější. Nebo jde (aspoň také) o jistý druh terapie, při kterém se z temnot nevědomí vyvolávají představy, které by v něm strašily, kdybychom se s nimi aspoň občas nekonfrontovali vědomě? Kdo by si přitom nevzpomněl na vídeňskou herečku Freudovy doby, která čím ušlechtilější bytosti ztělesňovala na jevišti, tím byla doma vulgárnější, a jejíž potíže – a potíže jejího manžela s ní – vedly nakonec ke vzniku psychodramatu! Tenkrát ovšem představovala vulgárnost aspoň ve slušné společnosti cosi nepřijatelného. Nebyla ale tato společnost jen pokrytecká? Pokud jde o 'pouhou' vulgárnost, která čím dál víc zasahuje i divadlo nárokuje si status umění a vědomě se vymezující proti sentimentálnosti muzikálové produkce, bude ale asi přece jen spíš pramenit ze snahy přiblížit se skutečné dnešní společnosti – a obzvlášť ovšem postkomunistické, která si na pokryteckou slušnost opravdu nepotrpí. Na to, že by tato snaha přizpůsobit se jistým obecným 'trendům' – místo toho, aby se jim třeba právě v divadle čelilo – vyplývala z míry, do jaké jsou obecnou vulgarizací zasažení i sami jeho 'tvůrci', snad raději ani nemyslet.

Ať by byl výsledek obecných úvah podnícených podobnými otázkami jakýkoli, vzato z odborného hlediska, bývá důsledek popsaného přístupu ke krvavé látce, jakého jsme byli svědky v maďarském *Macbethovi*, v zásadě vždycky stejný. Projevuje se absencí celistvého uchopení příběhu a z ní vyplývající scénické realizace, která by vycházela z toho, že nás samotné opravdu zasáhl. A zasáhl dokonce natolik, že se s ním potřebujeme vyrovnat, a to před svědky; tj. společně s obecenstvem, o němž předpokládáme, že je takový příběh – budeme-li jej v naznačené snaze tlumočit poctivě – musí zasáhnout stejně jako nás. Místo toho máme v probíraném případě co dělat s ilustrací příběhu takovými prostředky, které by měly diváky zasáhnout *samy o sobě*. Můžeme také mluvit o bezděčném přizpůsobení potenciálního 'velkého' divadla těm jeho sklepním obdobím, které

i vzhledem ke svým omezeným možnostem nemají celkové uchopení a vytvoření celistvého obrazu prostě v popisu práce: jejich posláním je totiž každé 'celkové uchopení' hravým způsobem zpochybnit; tím také pomáhají chránit všechny pokusy o celkové uchopení před pokušením nahradit dostatečně prožité střetnutí fenoménů tvořících dramatickou situaci pouhou ilustrací předem daného ideologického zjednodušení.

Na český způsob

Srovnáme-li dvě citované kreace (slovinšskou a maďarskou) s českými, které by mohly tvořit jejich protějšky, může to něco napovědět o situaci současného českého činoherního divadla nárokuje si status umění. Proti lublaňskému *Očištění* s jeho vnitřní krutostí můžeme postavit společně pražské a ústecké znění Taboriho zlé grotesky *Kanibalové*. Máme-li v prvním případě co dělat s dekadentně estétským obrazem, inscenace Divadla Komédie se z cesty za realizací jevištního obrazu, který je režie Jana Nebeského jistě schopná vytvořit, soustavně odchyluje k vyprávění jevištních anekdot drobných (a česky 'komediálně odlehčujících') drastický příběh. Takový postup tu přímo souvisí s nepříliš suverénním – a v případě Aloise Švehlíka jen rutinovaným – herectvím, které poukazuje k herecké poetice sklepního divadla právě tím, čím se na jevišti plzeňského Komorního divadla (stejně jako na jevišti samotného Divadla Komédie) projeví její slabiny. Mezi nejnápadnější patří neschopnost vyprávět příběh, a to také vzhledem k tomu, že každý herec jako by hrál (ne jednal, ale v zúženém smyslu právě jen hrál) za sebe. A pak to koketování s publikem, které zvláště v případě scén svlečených chlapů v 'pamperskách' vyhovuje potřebě českého publika smát se i při nejméně vhodné příležitosti! Nedá se bohužel říct 'smát se i na šibenici', protože právě ta pomyslná šibenice se pomocí podobných prostředků raději skrývá z dohledu publika. V daném případě se to dá říct také tak, že se scénicky stále přítomný hrnec s mrtvolou spoluvězně připravovanou k snědku pomocí podobných komediálních rozehrávek dostává do příslušného českého sklepně divadelního kontextu. Nebo je to dokonce tak, že bychom mohli mluvit o kontextu současného českého cynismu? I tak zaplať pámbu, že tito herci nedostali volné pole až k tomu, aby si z Taboriho udělali veselou a na původním textu už zcela nezávislou estrádu, jak to umožnil Thomas Zielinski hercům činohry Národního divadla, když se pustili do Schwabovy hry *Faust, můj hrudník, má přilba* v tzv. Boudě na Ovocném trhu (šlo samozřejmě o estrádu pořádanou pouze pro nejintimněji zasvěcené publikum).

Proti budapeštskému *Macbethovi* můžeme z českých inscenací postavit královéhradeckého Morávka *Othella*, zpotvořeného ve srovnání s původním Shakespearovým tak, že se musel změnit i jeho název: v Morávkově všemanimulující režii se jmenuje *Othello a Desdemona*. V Budapešti udělali tedy z *Macbetha* jakousi 'pulp fiction' (byť spíš v detailech než v celkovém uchopení). Morávek nám předkládá melodrama, které se díky přesycenosti inscenace hudbou, u něho obvyklé, dost často mění v melodram, tentokrát s vojenskými rysy. Modernistické umění, ovlivňované – a leckdy jen zdůvodňované – znejistujícím zpochybněním tzv. reálné skutečnosti, které přinášel rozvoj vědy od začátku 20. století,

muselo se postavit tváří v tvář reálným událostem 30. a 40. let: výsledkem byla nová vlna realismu, vymezující umění vzhledem k 'reálné' a především politické skutečnosti s touhou ji ovlivnit. Kde to všechno také u nás skončilo, víme. Ať je to jinde jak chce, v Česku se dnes také proto o politicky či společensky angažovaném divadle dá sotva mluvit, protože na možnost ovlivnit politiku tu dávno nikdo nevěří. Také Morávek, když na začátku svého *Othella a Desdemony* poukazuje v zájmu těsnějšího spojení se současnou skutečností k válce v Iráku, jen koketuje: nemůže snad proboha ani myslet vážně, že Othellův (podle něho) domácky tyranský vztah k Desdemoně, připouštějící takřkající apriori jakékoli podezření (anebo spíš hulvátství), souvisí nejlouběji s válkou a 'vojáctvím'? Rozhodující je tu právě ten 'domácky tyranský vztah': přes všechny průvody statistik z jednoho portálu do druhého přistřihuje Morávek *Othella* podle rozměru průměrného současného českého obyvátka (čemuž pomáhá i kostým Jaga, který jako by se najradši pohyboval v podvlékačkách). Třeba se tím má opravdu osud postav Shakespearovy tragédie některým divákům přiblížit; nebo jde o snahu přiblížit shakespeareovskou tragédii hercům, kterým sám režisér příliš nevěří? V každém případě jim zřejmě předepisuje i podivný tvar promluv, bezohledný k veršové struktuře, a oni v důsledku toho působí často tak, jako by hrát opravdu příliš neuměli.

Jakási pretencióznost řešení, byť jiného druhu, vadila také Čičvákově apartní inscenaci Molièrova *Misanropa* z Činoherního klubu. Těžko říct, proč musí režisér tuto hru postavenou na rétorice, umělecky rozvíjené dokonce ve verších, když si ji jednou zvolí, doplňovat němohrami (o násilných pauzách uprostřed dialogu nemluvě): nejhlubším důvodem byl nejspíš zase strach, tentokrát z toho, že zvolený kus nevyzní pro obecenstvo daného divadla dost komediálně a pro kritiku dost originálně. Objevit přirozenou komediálnost tohoto Molièrova textu by ovšem od většiny herců, ale i od režiséra vyžadovalo průpravu, která dnešnímu českému divadlu – a to i tomu, které není odkázáno na sklepní podmínky – citelně chybí (i když nějaký ten Sokol se občas najde). A nesouvisí ta málem typicky česká nedostatečná pozornost věnovaná slovu a řeči s apriorní, dokonce takřkající už historickou nedůvěrou k tomuto stále základnímu prostředku lidského dorozumění, který ve veršované podobě nachází kromě jiného hravou radost ze své vytříbenosti? Nestraší i tady duch příznačné české podezíravosti vůči všemu, co se říká, ve které dokázala 90. léta i současná politická praxe obyvatelstvo Česka utvrdit? Tato podezíravost už ani nevede k pátrání po tom, co se za vyřčeným snad skrývá, protože je spojená s přesvědčením, že jde stejně jen o pouhý žvást.

Píšu-li, že společensky či dokonce politicky angažované divadlo se v Česku dnes – dá se říct pochopitelně – nenosí, neznamená to, že by se česká činohra vůbec nepokoušela předvést kromě ostatních druhů frustrace i frustraci z chování velkých společenských skupin v příslušných historických momentech. Činí to ovšem tím svobodněji, když se může zaštitit Thomasem Bernhardem, jehož hněv platí nikoli chování Čechů, nýbrž Rakušanů; navíc se u nás tento rozhněvaný autor hraje – jak to ukázala také Nvotova inscenace *Náměstí hrdinů* z repertoáru Divadla Na zábradlí – přece jen příliš žoviálně (byť tato žoviálnost nepostihuje všechny herecké postavy). Možná i proto, že Bernhardovy hry, postavené vlastně na jakési specifické konverzační rétorice, také vyžadují jinou průpravu a zkušenost, než jakou disponuje drtivá většina současných českých herců. A ne-

můžeme i k tomu konstatování po tom, co bylo řečeno v předešlém odstavci, připojit adverbium *pochopitelně*? Jistě, divadlo by z hlediska své kulturní funkce mělo něčemu podobnému možná dokonce i čelit. To dnešní české je ovšem natolik posedlé strachem nevyhovět svému publiku a jeho předpokládaným apriorním mentálními dispozicím, že si něco podobného sotva lze představit.

České divadlo jako by – i díky vždy se vyskytující nostalgii po zašlých létech, resp. jejich ‘lepších stránkách’ – stále ještě vězelo ve své normalizační minulosti; samozřejmě včetně ideálu sklepa, který chtěl a často i mohl vyjadřovat jakýsi vzdor proti panujícímu pořádku. O tom svědčily i dvě inscenace, které do Plzně přivezla dvě ostravská ‘sklepní’ divadla. Období druhé poloviny 80. let, která proběhla ve znamení Gorbačovova pokusu o reformu sovětského zřízení vedoucího posléze k jeho totální katastrofě, připomněla Fedotovova drammatizace Bulgakovova *Psiho srdce* z repertoáru Arény, a to jak námětem, tak způsobem hraní.² Nostalgií po šedesátých letech smísenou s kritikou postojů typických příslušníků tehdejší generace a využívající trvající oblíbenosti skupiny Rolling Stones, představovala divadelní inscenace polské televizní hry *Ústa Mika Jaggera*, kterou pro Divadelní společnost Petra Bezruče šéfovanou J. Klimszou režíroval polský host Andrzej Celiński. Sama hra připomínala minulá léta i námětem bilancování, ke kterému dojde při společném setkání všech zainteresovaných, zde motivovaném zastávkou na cestě na koncert stále činné Jaggerovy skupiny. Podobný motiv společného setkání (ať při rodinné oslavě či při výročí společné maturity), umožňujícího bilancovat a v jisté své variantě i odhalovat hříchy starší či odcházející generace, byl totiž oblíbený v tom stadiu vývoje socialistického realismu, kdy se už připouštěla jistá kritičnost.

Pokud jde o herecké ztvárnění kýčovitěho příběhu (viz závěrečnou smrt hlavního hrdiny), bylo zajímavé spojením dvou hereckých přístupů. První vedl k celkem zdařilé vnější (nikoli vnějškové) typové charakterizaci hlavního hrdiny, tj. zestárlého příslušníka generace 60. let, kterého s jistým komediálním odstupem hrál sám principál Klimsza. Druhý bylo možné ocenit zejména u představitelů syna a vnuka hlavního hrdiny a představoval specifickou dobu herectví prožívání (co je postava jiného než já v daných okolnostech, říkal svého času Stanislavskij). Šlo opravdu spíše o starý dobrý realismus než nějakou sklepní sebeprožitkovou či sebeukazovací autentičnost spojenou s komentováním postavy a koketováním s obecností. Podobnému komentování bránilo už prostorové řešení, které zrušilo sklepní ‘prostor společné hry’ obnovou dávného scénického principu cesty: na zvýšeném molu se hrálo ponejvíc zleva doprava a zprava doleva, když záchytný bod a místo klimaxu představoval dům vpravo, takže hraní do obecnosti bylo takřikajíc předem vyloučeno. Nešlo přitom o řešení inspirované pouze motivem cesty obsaženém v samotné hře. Sám Klimsza, který čelil nebezpečí vyplývajícím ze sklepních podmínek v domácím prostoru svého souboru jaksi zásadně důrazem na vytváření celkového obrazu, použil molo při své inscenaci *Mladé gardy*.

² Na Zacharovy inscenace z leningradského Divadla leninského komsomolu z těch let, u nás tehdy tak obdivované, mohla upomínat svými muzikálovými názvuky i kreace tří mladých petrohradských herců v *Oidipovi*, kterého zahráli celého včetně chóru sami. Jako taková by mohla vzbudit shovívavý úsměv, kdyby nenutila porovnávat nejen mimořádnou (a samozřejmě všestrannou) hereckou disponovanost a zejména také uchvacující energii těchto ruských herců s jakýmsi stavem permanentně nedobitých baterií českého herectví, které sklepní poetika pouhého hereckého komentování ovlivnila zejména pokud jde o (falesné) vědomí, jak málo stačí, vystupuje-li herec (jakoby) sám za sebe.

Na pozadí všech komentovaných scénických kreací se rozhodně nevyjímal špatně Svojtka inscenace Zelenkových *Příběhů obyčejného šilenství* vytvořená pro plzeňské Komorní divadlo. Některým obdivovatelům Dejvického divadla, kteří plzeňské představení viděli a srovnávali je s dejvickým 'původním zněním', ovšem nepřipadalo adekvátní, že se publikum na tomto festivalovém představení smálo jako na veselohře od Antonína Procházky, který jim asi nepřipadá tak závažný. Je potěšitelné konstatovat, že zkušenost s tím, co od herce vyžaduje podobný druh komedie, Martinu Stránskému (Petr) a Viktoru Limrovi (Moucha), kteří s Monikou Švabovou (Matka) tvoří herecké opěrné body inscenace, při práci na Zelenkově hře určité prospěla. Spíš než o nějakou postmoderní 'groteskní ironii' – i když ironie u Zelenky jako ani u Procházky nechybí – jde přece v zásadě o frašku, z níž ani dominantní a dnes módní motiv onanie s podtextem strachu angažovat se v reálném vztahu k druhému nic víc neudělá – což k motivování úspěchu hry a potěšení z toho, že se objevila, snad ani není zapotřebí. Citovaný 'závažný podtext' je v plzeňské inscenaci dokonce zřejmější díky dramaturgickým retuším a pevné režijní kompozici opřené o jasné vědomí žánrově-stylové polohy (včetně vertikálního řešení scény, z výtvarného hlediska ovšem nepřiliš přesvědčivé). Výsledek je tím účinnější, že nemá ráz intelektuálně ironického vzájemného svěřování, jaký může mít ve své kompozičně rozvolněné sklepní variantě, jejíž domácí atmosféru vzájemné hry potvrdila i roztomile provokativní (a úspěšná) nominace dejvického principála Miroslava Krobota na jednu z četných hereckých cen za výkon v roli Otce: jeho výkon lze totiž pokládat přímo za manifestaci takového sklepního herectví, a to tím víc hodnou ocenění, že profesionální vnější koketování s obecenstvem mu opravdu není vlastní.

Z divadla do Boudy a na vzduch a od inscenací k projektům – a kam dál?

Chce-li dnes nějaké divadlo vzbudit zájem médií, nevyprovokuje ho obvykle jednotlivou inscenací (samozřejmě nejde-li o muzikál plný 'hvězd', tj. až na nějaký ten občasný objev většinou stále stejných zjevů, jejichž sledování i co do detailů soukromého života získává časem ráz televizního seriálu, který jako by se stále dožadoval dalšího pokračování). I nové vedení činohry Národního divadla muselo přijít s *projektem*, chtělo-li ukončit svou první sezonu na výsluní zájmu veřejnosti. Tou se dnes rozumí nikoli obecenstvo, ale právě média, takže pokud jde o celkový počet diváků, mohlo se spokojit číslem, které se při patnácti představeních před hledištěm pro (zhruba) 80 diváků mohlo rovnat sotva dvěma představením ve Stavovském a půldruhému v Národním (dokázala-li by ovšem naplnit hlediště). Název projektu (Bouda), souvisel s prozatímní stavbou na Ovocném trhu a měl asi víc než na starořeckou skéné (ta taky může znamenat prostě boudu) upomínat na Boudu na Koňském trhu, kterou čestí vlastenci na konci 18. století zamýšleli jako podnik konkurující právě Stavovskému divadlu. Šlo-li u tehdejší Boudy o získání lidového publika, v případě Boudy naplánované novým vedením činohry ND šlo o publikum vybrané (mohlo by se říct i snobské), které se mělo přesvědčit, že teď jde v činohře ND opravdu o cosi nového, a samozřejmě si to nenechat pro sebe. Ostatně, čím méně lidí *to* uvidí, tím slavnější *to* může získat

pověst, vyjádřil se údajně jeden z účastníků projektu – a i kdyby se tak nikdo nevyjádřil, nelze říct, že to není docela oprávněný předpoklad.

V případě Národního či Stavovského divadla – i to druhé projektoval přece jeho zakladatel hrabě Nostic jako ‘národní’, byť mu šlo přirozeně o jiné pojetí národa než budovatelům Zlaté kapličky nad Vltavou – jde či spíše šlo o kulturní instituci, která by měla spojovat přece jen širší publikum ve jménu jistých kulturních hodnot, které by možná bylo i dnes dobré rozvíjet. V případě Boudy 2003 šlo o vyznání víry v sílu a oprávněnost krajně menšinového ‘sklepního divadla’. To, co dnes širší vrstvy spojuje (i když ne zrovna ve jménu zachování jistých kulturních hodnot), jsou ale přece masová média, a hry, které byly uváděny v Boudě, by ostatně měly při uvedení na jevišti Stavovského divadla sotva nějakou naději, že zaplní hlediště. Jestli ale byli autoři projektu přesvědčení aspoň o naléhavé potřebě samotného hereckého souboru projít zkušeností s nastudováním těchto her, či o právu aspoň menšinového publika je spatřit v jeho provedení, klade se otázka, proč se jejich přijetí snažili i natolik menšinovému obecnstvu ulehčit všemi prostředky včetně muzikálových (podrobnější rozbor těchto prostředků je obsažený v mém článku „Scéna a sklep“ z 5. čísla Disku – viz poznámky na s. 8 a 11), o svérázném pojetí Schwabovy hry, zmíněném už i v tomto článku, ani nemluvě.

V případě právě jmenovaného současného autora udělali mu z jeho hry v režii T. Zielinského – ať se jen podrobil, nebo přispěl i vlastními nápady – kulničku na dříví herci. V případě klasiků mají na takové počínání patent zejména režiséři, u nás v poslední době na prvním místě Vladimír Morávek. Také on se ze známých důvodů rozhodl realizovat *projekt*, jehož název „Čechov Čechům“ je pochopitelný spíš z hlediska naivní aliterace než vzhledem ke svému reálnému obsahu. Tím, kdo je původcem ohlášeného obdarování národa není totiž pochopitelně Čechov, ale Vladimír Morávek, který použil materiál Čechovových her ke svým vlastním záměrům. Po *Třech sestřích* z března 2001 mu tak v březnu 2002 posloužil *Racek* a v říjnu 2002 *Strýček Váňa*, který ovšem nese u Morávka bez ohledu na jakoukoli logiku i slušnost název *Strýček Solený*. Z hlediska Morávka projektu je to odůvodněné tím, že se v jeho rámci podobně jako v televizním seriálu přetahují postavy z jednoho dílu do druhého, až nakonec v posledním, ve kterém je materiál ze *Strýčka Váni* doplněný jak citacemi z minulých dílů, tak jedním (konkrétně druhým) zpotvořeným dějstvím *Višňového sadu*, se z recitace pod Stalinovým portrétem dovíme, jak všechny tyto postavy ve skutečnosti (!) dopadly. Tím se *za prvé* dotahuje do konce použitý přístup k těmto postavám, jejichž jednání je v Morávkově podání na jednu stranu takové, že si nezaslouží nic jiného než právě Stalinův příchod, a na druhé straně poskytují jejich osudy při odpovídající demonstraci za masivní účasti hudby dost podnětů, aby bylo možné se v rámci tak naléhavého přívalu frustrací dojmout sám nad sebou, a to přece mívá u diváků náležitou odezvu. *Za druhé* tím Morávek podává důkaz, že dávný školský způsob rozboru literárních děl, při kterém se ztotožňují literární postavy se skutečnými lidmi – proto byl tak oblíbený vzhledem k využívání těchto děl v rámci socialisticky zaměřené výchovy – je stále použitelný a s ohledem na diváky i působivý. Nejen pro samotného Morávka, jehož přezíravý postoj k umné struktuře klasických her to částečně vysvětluje, ale i pro část (a nikoli nejméně vlivné) kritiky představuje takový přístup zřejmě stále ještě vrchol literárního vzdělání (nebo přirozeného citu?): jak jinak by mohla tento Mo-

rávkův projekt při jeho pražském uvedení prohlásit za vrcholnou událost naší divadelní současnosti?³

Co Morávkův projekt spojuje s některými tendencemi polistopadového sklepního divadla, je také herecký způsob, rozpjatý mezi karikováním postavy a projekcí do ní. Možnost jistého kritického odstupu i možnost projektovat do ní vlastní 'stín' dává pak dohromady snížení statusu některých Čechovových postav spojené v jejich jevištní podobě nejenom s hysterickou ukřičeností, ale nezřídka dokonce s tím, co Čechov nejvíc nenáviděl, tj. s vulgárností. S ní v souladu je ostatně guláš stylů a žánrů včetně pouťových, jejichž mísení tímto dryáčnickým způsobem se vždycky pokládalo za nevкус a je i dnes sotva omluvitelné postmoderní nestylovostí. Zejména vulgární snížení spojené s traktováním postav klade pak znovu otázku vztahu současného umění k 'reálné' skutečnosti: jako by se toto umění opět zcela záměrně stávalo jejím 'zrcadlem' v tom nejproblematičtějším smyslu, totiž na základě pasivního obrázení a odrázení právě těch rysů, které jsou na ní nejenom nápadné, ale pro dost velkou část potenciálního publika i dost odpudivé. Vysvětlení takového 'trendu' strachem z toho, že by se divadlo i z tohoto hlediska octlo ve srovnání s ostatními zábavnými produkty vlastně už úplně na okraji, kam se i tak cítí být zahrnuto, může být v některých případech spíš omluvné než vyčerpávající. Nejdůležitější se ovšem v této souvislosti zdá ta vlastnost každého pasivního obrázení a odrázení včetně pouhého předvádění a sebepředvádění, která je spojená s absencí skutečné tvořivé síly a vůle.

Proti projektům obojího druhu, tj. jak proti snobštější Boudě, tak proti lidovějšímu či spíše vulgárnějšímu Morávkovi stojí v současné divadelní produkci projekt Letních shakespearovských slavností, jehož organizátoři přešli v poslední době od 'letních veseloher' ke *Králi Learovi* z loňského roku a k letošnímu *Hamletovi*. Od Boudy se tento projekt liší svým zájmem o široké publikum, se kterým stojí a padá, a od Morávkova režisérismu zejména podřízením způsobu scénování diváckému zájmu o prezentaci hereckých hvězd: není náhodou, že v případě letošního *Hamleta* se začínalo od výběru hlavního představitele, který navrhl režiséra (konkrétně režisérku Lucii Bělohradskou). Velké tituly mají ukázat schopnosti angažovaných protagonistů, a jejich pověst zase umožnit, aby se i na náročný repertoár do improvizovaného divadelního prostoru u zdi Nejvyššího purkrabství na pražských Hradčanech chodilo. Hrát tu velké Shakespearovy tragédie je také z hlediska řekněme osvětového určitě záslužné: i poctivé odvyprávění příběhu má v situaci, která tak přeje režisérskému znetvořování her, bez nichž není myslitelná evropská vzdělanost, jistě svou cenu. S nějakou hlubší interpretací lze ovšem v podmínkách daného prostoru, vyžadujícího zvláště od protagonistů spíš mimořádné sportovní nasazení, sotva počítat. Jakmile se také o něco podobného pokusil Martin Stropnický v *Claudiovu*, na kterém ho v sou-

3 Zajímavé z hlediska souvislostí Morávkova způsobu divadla s jeho sklepní odnoží bylo režisérovo dvojí vystoupení na jevišti Švandova divadla při pražském hostování jeho 'čechovovského' projektu. Na tomto vystoupení bylo vlastně nejzajímavější režisérovo jakoby až chlapecké puzení postavit se do centra mezi jeviště a hlediště a tím je svou osobou vlastně spojit v prostoru společného obřadu. Druhé vystoupení se týkalo zrušení plánovaného přesunu obecenstva do exteriéru, který sám není asi ani tak důležitý z hlediska nějaké nutnosti vnímat jistě pasáže pod širým nebem, jako z hlediska samotné (i v tomto případě realizované) manipulace s diváky, kteří se také tímto způsobem vytrhávají z postavení individuálních vnímatelů, jejichž zážitek je založený koneckonců na kontemplaci, a dostávají do pozice účastníků režirovaných podobně jako ti, kteří hrají.

vislosti s tématem hraní a herectví znepokojovalo oddělení člověka a role, pro Shakespearova krále Hamleta ještě nemyšlitelné, působilo to v podmínkách hraní pod širým nebem, vyžadujícího příslušné zjednodušení, až nepatřičně.

Jiří Langmajer se úspěšně vyrovnal s titulní postavou už tím a právě tím, že místo nějakého pokusu o interpretaci zůstal u ztotožnění svého 'ideálního já' s Hamletem: vytvořil tedy adekvátně k očekávání publika hrdinu, ačkoli Hamlet z přesnějšího genologického hlediska rozhodně není jenom hrdina. Jestli bylo v Langmajerově případě možné mluvit (jistě zjednodušeně a ne zcela přesně) o tématu pořád ještě mladického protestu proti nesouladu reality a ideálu, bylo to rozhodně víc než u Jana Třísky v roli Leara. Jestli bylo i u něho možné mluvit o nějakém tématu, zůstala jím herecké profesionalita, o níž stále mluví v nejrůznějších rozhovorech s novináři, profesionalita schopná herci pomoci se vyrovnat i s úkolem, který je tak trochu mimo jeho vlastní obor. Očekávání publika Letních shakespearovských slavností není zase tak zcela vzdálené nárokům, vzhledem k nimž půjdou jistí diváci radši na muzikál než na dnešní činohru. Dá se říct, že tomuto očekávání dokázal Langmajer vyhovět právě hrdinskou notou. Tak se mu podařilo nahradit i to, čeho se mu proti Třískovi nedostává pokud jde o hvězdný status, podporovaný u Třísky v českých podmínkách také tím, že si kvůli Learovi zaletěl na Hradčany až ze Spojených států.

I příklad Letních shakespearovských slavností opřených o zaručené, ale v současné době také o tzv. náročné tituly, které jinde rovněž vzbuzují strach, jestli o ně bude mít publikum ještě zájem, poměrně názorně ukazuje orientaci tohoto publika na divadlo, kde výteční herci hrají poutavou hru od výborného autora. To má dnes ovšem naději na mediální ohlas většinou také jen v případě projektů a nejlépe projektů s účastí hvězd, které jsou média i v případě činohry za zcela mimořádných okolností ochotná i spoluvytvářet. Jde ovšem právě o takové okolnosti, při kterých o hereckou tvořivost v nejlepším smyslu zase ani tak nejde, protože k získání statusu hvězdy většinou nejlépe pomáhá ztotožnění postavy s hercovým vlastním idealizovaným obrazem. V situaci, kdy režisérské či spíš režisérstické divadlo jako by se čím dál víc dostávalo do slepé uličky, zůstávají pro nás tedy nejzajímavější ty scénické aktivity, ve kterých se nejedná ani o režisérstické divadlo, ani o divadlo hereckých hvězd, ale o ansámblové divadlo, ve kterém režisér inspiruje herce a herci režiséra k rozvinutí všech možností dobře zvolené předlohy. K režisérům, o nichž se u nás hlavně mluví, přibyl v poslední době (s jistým zpožděním) Janusz Klimesza. K divadlům, která se uvědoměle chtějí řídit popsáním ideálem, se nedávno zařadilo Švandovo divadlo. Způsob, jakým se jeho soubor po přestěhování z Celetné na Smíchov vyrovnával s novým prostorem, se mi stal podnětem ke stati „Scéna a sklep“. Nebude tedy od věci ukončit článek, který je jejím volným pokračováním, pohledem na výsledek setkání Janusze Klimeszy s tímto souborem.

Svou inscenací Gogolovy *Ženitby* ve Švandově divadle, která měla premiéru nedlouho po skončení plzeňského festivalu (a ve které ovšem rovněž nechybí motiv onanie, která jako by se po dýmu měla stát novým potenciálním symbolem současného divadla), Klimesza především ukázal, nakolik je mu blízká ne právě nejpropagovanější tendence k typové či typologické komediální charakterizaci. Je to ovšem jen Klára Cibulková (Agáta) a svým způsobem Kamil Halbich (Podkolatov), kteří v této inscenaci dokázali spojit výraznou vnější charakterizaci (podpořenou zejména v prvním případě i kostýmem) s prožitkem hlubších vrs-

tev Gogolovy hry. V ostatních případech jde většinou nikoli o vnější, ale přímo vnějškovou charakterizaci (někdy i znejasňovanou kostýmem, viz gestapácký kožený kabát a holinky u Onučkina), případně pouhý pokus o ni. Těžko říct, jaké jsou důvody toho, že se nějaký výrazný znak, ze kterého se zřejmě mělo podle režisérova přání vycházet, většinou nestal podnětem k vytvoření plnohodnotné postavy. Je vinen nedostatek charakterizační schopnosti, kdysi aspoň u dobrých českých herců samozřejmě, nebo jde o důsledek nedostatečného zaujetí? Malou charakterizační schopnost či nedostatečné zaujetí by bylo s ohledem na všechny, co od ní bylo možné dosud vidět, sotva oprávněně vytýkat například takové Apoleně Veldové, ale v lepším, ba nejlepším světle se jindy dovedli přece představit i další. Může jít prostě o to, že režisér nedokázal vyprovokovat své herce (kteří mu zase v některých případech nedokázali vyjít vstříc) k té zcela *individuální* angažovanosti na podobě postavy, jakou prokázal sám při zmiňovaném *typovém* ztvárnění hlavní postavy polského kusu, která tím přes veškerý komediální odstup – nebo právě vzhledem k němu – dostala ráz zcela osobní výpovědi. Zárukou dobrého výsledku bylo, že to, z čeho v hlavní roli hry *Ústa Mika Jaggera* vycházel, nebyl *znak* – jako např. u Jaškowova Nenažraného z *Ženitby* vaton –, ale nakonec zcela tělesný gestus (od *gestio*, tj. konání), jehož prostřednictvím se vynořuje vnitřní téma, které se z čehosi uloženého v hlubších vrstvách postavy stává či objevuje jako téma hercovo. Místo tohoto odkrývání tématu jednotlivých postav i celé hry jde v případě smíchovské *Ženitby* často jenom o využití textu pro hereckou prezentaci komického vnějšku. U Klimszy nejde o žádnou manifestaci režiséřské svévole, nýbrž o něco, co jako by mělo spojovat prezentaci textu s prezentací herectví, a to herectví nespokojujícího se pouhým sebevyjadřováním či sebeděláním. Není to vlastně v této situaci českého divadla dost? I když by se na takto položenou otázku chtělo v popsané situaci českého divadla odpovědět kladně, ve srovnání s možnostmi Gogolova textu je to přece jen málo. Doufejme, že to je málo i vzhledem k tomu, co se ve Švandově i v ostatních českých divadlech v sezoně 2003–2004 teprve objeví.

Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví

Anketa vychází ze 68 otázek týkajících se psychologie herecké tvorby, které položili roku 1923 po konzultacích s řadou herců a režisérů vybraným hercům taková ruští teatrologové, jako byli N. J. Efras, L. J. Gurevičová, A. P. Petrovskij a někteří další. Odpovědi vyzvaných herců docházely do divadelní sekce Státní akademie věd o umění 7 let a byly to vzhledem k ujištění, že nebudou bez konzultace zveřejněné, odpovědi mimořádně upřímné. Když v roce 1963 uveřejnil ruský časopis *Teatr* odpovědi Michaila Čechova, přetiskl je i časopis *Divadlo* téhož roku ve svém 8. (říjnovém) čísle.

Dotázaní studenti absolventského ročníku 2002–2003 měli možnost vybrat si libovolné otázky, minimálně však pět, které by obrazy jejich zkušenost ze sezony strávené ve školním divadle DISK.

Aby měl čtenář k vytvoření vlastních závěrů další materiál, uveřejňujeme i odpovědi, které nám na stejné otázky poskytla taková herečka, jakou je Jaroslava Adamová.

Z. S.

Eliška Boušková

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký má vliv na vaši tvorbu?

Pro studium 'své' postavy musím ostatní postavy hry nejen vidět, ale také je vnímat a čerpat z nich. Většinou se z jejich úst dozvím důležité informace o 'sobě', tedy o své postavě. Je důležité znát a vnímat vztahy mezi postavami, jejich vzájemné postoje.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Ano. Snad bych si i troufla říct, že herectví v tomhle ohledu může být až odpudivé. Jako si překladatel hledá ve slovníku, herec pro svou práci hledá osobní zážitky a čerpá z vlast-

ní zkušenosti, ze svého osobního života. Někdy se až děším, protože se mi stává, že zažívám nějakou situaci a v duchu mě napadne „to si zapamatuj, to se bude hodit!“ Brrr!!! Profesionální deformace?!

24. Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděla roli v cizí interpretaci?

Absolvovala jsem v Disku vlastně původně filmovou roli (inscenace Mocná Afrodité vznikla podle scénáře k filmu Woodyho Allena). Herečka, která ztvárnila 'mou' postavu na plátně, za ni získala Oskara. Do premiéry jsem odmítala se na ten film podívat, vlastně ani pořádně nevím proč. Ze studu, že mně hereččin výkon bude připadat dokonalý a budu mít tendenci ho napodobovat? Druhou

zkušeností byla alternace v hlavní ženské roli (Othello a Desdemona, Klicperovo divadlo Hradec Králové). Režisér nekompromisně vyžadoval na zkouškách přítomnost nás obou, měly jsme se na sebe vzájemně dívat. Herečka, s níž jsem alternovala, je mnohem zkušenější než já a moc mi pomáhala. Ale musím přiznat, že někdy mně vadilo se na ni dívat, protože jsem si uvědomovala, že když se střídáme na jevišti, já jedním nesvobodně. Snažím se docílit podoby, kterou vytvořila ona. Režisérovi to zřejmě vyhovovalo, ale já znejistěla: to vůbec nejsem já, nejsem sama sebou! Až postupem času se mi podařilo začít vycházet ze sebe, stavět roli posvém – i když to muselo být ve stejném aranžmá.

Myslím, že tato otázka hodně souvisí se sebevědomím a jistotou, které asi herec získává postupně zkušenostmi. Ale je fakt, že mě to zlobilo chvíli; teď když vidím svou roli v cizí interpretaci, mám pocit, že se můžu nechat in-

spirovat, ale moji představu a interpretaci to rozhodně nezničí.

35. Jak váš vnitřní pocit v průběhu představení ovlivňuje a) kostým, b) maska, c) dekorace, d) rekvizity?

Velmi mně pomáhají, dotvářejí moji postavu. Samozřejmě je důležité, aby tyto prvky vyhovovaly potřebám herce. Zatím jsem měla to štěstí, že jakmile jsem oblékla kostým, něco ve mně 'docvaklo' a postava začala žít. Nepopírám však, že tyto věci mohou někdy i překážet.

63. Máte při hře na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je podle vašeho názoru vyvolaný?

Upřímně řečeno, tento pocit (nebo alespoň jemu podobný) mám pouze u představení či rolí, které mě baví. A tím je asi i vyvolaný – je vzrušující být na pár hodin někým jiným. Zároveň pro mě osobně je radost i to, že mám možnost vyjádřit skrze roli vlastní názor, předat něco dál... Nebo ten pocit vzniká čistě fyzicky, uvolňováním endorfinů? Kdo ví...

Ladislav Hampel

11. Stalo se ve vaší tvůrčí práci, že postava ožila díky jednotlivému slovu nebo nějakému vnějšímu impulsu?

Asi tři týdny před premiérou Polaroidů mi pomohl vnější impuls – studie prostředí, v němž se má postava nejvíc vyskytovala. Tato zkušenost byla pro 'oživení' Victora takovým posledním kamínkem v mozaice.

16. Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?

Velmi rád, například se snažím o detailní vidění prostoru, kde se ta či ona situace odehrává, včetně toho, že usiluji zahrát ten vyfantazírovaný prostor, což samozřejmě nefunguje. Má odpověď se ale nevztahuje na všechny případy – vždycky záleží na roli, textu, příběhu...

20. Posloucháte se při studiu role, v průběhu představení?

Někdy ano, někdy ne. Asi to souvisí se soustředěním, připraveností na roli, s mírou energie investované do představení a s partner-

skou komunikací. Když to funguje, většinou se při představení neposlouchám, často si ani nepamatuji, jak se dialog odehrál. Při nedostatku komunikace či vlivem nesoustředěnosti se poslouchám. A taky při studiu role se poslouchám. Bohužel to nepřispívá k dobrému hereckému výkonu, protože se člověk snaží hrát intonací, hlasem na efekt, a tělo ho zrazuje.

25. Jakou část práce na roli uděláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma) a která je pro vás podstatnější?

Podstatnou část práce udělám na zkouškách. Tam mám prostor, kolegy, režiséra. Text se učím doma, nemám rád neznalost textu na aranžovacích zkouškách, zejména na těch prvních. Doma, přesněji řečeno mimo zkoušku, na roli myslím, tu a tam mě něco trkne, napadne, vyplyne ze situace reálného života. Vše beru do hry na zkouškách, selektuji, vybírám, který z nápadů je použitelný, a naopak. Ani jedna z příprav pro mě není důležitější nebo méně důležitá než ta druhá.

28. *Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje?*

Někdy se mi to nedaří ani po několika reprízách. Když se mi zdaří navodit si počáteční, startovní duševní stav, a když se mi daří i dál, dostaví se ostatní pocity 'samý'. Kdykoli to ale neumím...

48. *Má na vaši hru vliv to, jaký vztah k vám má soubor a partneři?*

Sto procentně. Nestalo se mi ovšem – a za to jsem vděčný – že by mi soubor či partneři během zkoušení dávali najevo antipatie. To není úrodná půda pro vznik postavy a její studium. Herec v tu chvíli ztrácí potřebné sebevědomí, a tím méně se odhalí, obrazně řečeno

Tereza Hofová

2. *Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký má vliv na vaši tvorbu?*

V období příprav jsou pro mě velmi důležité ty postavy, které se s tou mojí konfrontují. Málodky se mi stává, že bych nějakou jinou postavu viděla jasněji. Většinou mi vystupují, mají na mě vliv a inspirují mě až prostřednictvím 'spoluhráčů' v procesu zkoušení.

3. *Má na vaši hereckou tvorbu vliv jazyková charakteristika hry, melodie a rytmus jazyka?*

Jako v běžném životě, tak i v divadle postavu velmi charakterizuje její mluva a způsob vyjadřování. Při práci s veršem je věc komplikovanější. Člověk se musí více podvolit textu, nikdy však nezapomenout na přirozenost a opravdovost a nesklouznout k recitaci. Vždy je důležité textem jednat.

4. *Zajímáte se při studiu převážně o svou roli nebo o celou hru?*

Vždy o celou hru, soustředím se výhradně na svou postavu, ale nikdy nezapomínám na to, že ona je jedním článkem v celém procesu. Mám velmi ráda období, kdy už jsme přímo na jevišti a zkoušení se zúčastňují všichni, inscenace se sceluje a dostává jednotný rytmus a spád.

5. *Slouží vám nějaká životní událost nebo*

'svleče' před ostatními. A postava vytvořená na takových 'základech' podle mého názoru nikdy neožije.

54. *Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?*

Velmi nemám rád, když se na jevišti vytvářejí nějaké emoce záměrně – pláč pro pláč, různé druhy dechů a vzdechů jako schválnost či efekt. Emocionální momenty postavy by měly herci vyplynout ze hry, ze situace, samy od sebe, přirozeně.

65. *Hrajete touž roli pokaždé stejně?*

To snad ani nejde. Pokaždé stejně by roli zahrál stroj, ne živý herec. Vždy se odehrává něco nového.

váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Ano. Musí se však jednat o záležitost již prožitou, věc, od které mám odstup a mohu se na ni podívat jaksi svrchu. Pokud něco přímo prožívám a zároveň 'to zkouším', mohu projít emocionální katarzí, ale nedochází k tvorbě a jedná se pak spíš o jednorázovou teatrotterapii než o hereckou práci.

7. *Vycházíte při vytváření jevištní postavy od určité skutečné osoby, kterou znáte? A v jaké míře vás tento vzor omezuje?*

Hlavně ze sebe. Velmi mi ale pomáhá setkání s reálným člověkem, podobným mé postavě, s filmovou, literární nebo jevištní postavou. Necítím se tím svazovaná, spíš velmi inspirovaná.

8. *Vzniká ve vaší představě typ, který máte zobrazit, ihned, pocítíte jej bezprostředně, anebo k němu dospíváte promyšlením a kombinováním různých prvků, z nichž se skládá?*

Typ v mé hlavě nevzniká hned, spíš k němu dospívám.

12. *Upřesňujete si v období přípravné práce text role?*

Ano. Pokud se nejedná o verš – a i tam mám tyto tendence. Většinou se však jedná pouze o jedno slovo nebo slovní spojení. Při zkoušení inscenace Polaroidy jsme s tímto

vědomě pracovali a po dohodě s režisérkou a překladatelkou si text upravovali.

14. Učíte se roli nahlas, nebo v duchu?

Roli se učím nahlas, přímo v procesu zkoušení. Tam se mi ho daří zapamatovat velmi rychle a nemám tendenci fixovat špatné intonace.

16. Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?

Ano. Nemá to však přímo vliv na konkrétní inscenaci či na proces tvorby. Je to spíš opojevní postavou a touha 'trávit s ní víc času'. Jakási pracovní relaxace.

17. Vycházíte při vytváření vnějšího vzhledu postavy bezprostředně od svého zevnějšku, nebo hledáte cesty, jak sebe přizpůsobit vzhledu, který u dané postavy považujete za ideální?

Snažím se postavu přizpůsobit 'ideální' představě. Ovšem vlastní vzhled a určitý typ, který sama představuji, staví jisté neodmyslitelné hranice.

23. Zařazujete do své práce na roli jako průpravná cvičení i takové momenty, které ve hře nejsou?

Občas ano. Párkrát jsem s hereckým partnerem zkusila i improvizaci na zadaná témata. Pomáhá mi to odreagovat se, povzbudit imaginaci a kreativitu a upevnit si některé věci. Často si představuji svou postavu i v jiných situacích, než skýtá hra.

24. Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděla roli v cizí interpretaci?

Rozhodně ano.

25. Jakou část práce na roli uděláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma) a která je pro vás podstatnější?

Nejvíce práce udělám na zkouškách. Práce doma – sezení nad textem – je velmi řídká. Potřebuji kontakt s hereckými partnery a režisérem. Práce doma se vztahuje spíš ke 'snění o postavě'. Občas si postavu 'zkouším' na cizích lidech, v situacích, kde mě nikdo nezná, uvádím postavu k životu a pokouším se jednat za ni; problémy postavy, její téma se mi často začnou promítat do mého života či do života lidí mně blízkých (což v případě Soni ze Zločinu a trestu bylo místy kruté: i když díkybohu se nejednalo přímo o vraždu, byla jsem nucena zaujmout 'Sonin postoj' k řešení problému).

26. Do jaké míry vám pomáhá nebo překáží režisér?

Režisér je pro mě stejně důležitý jako herecký partner. Nesu velmi těžce, pokud dochází často k pracovním roztržkám a neshodám (nemám na mysli běžné pracovní konfrontace). Pokud se neshoduji s režisérem, mám tendenci se 'na to vykašlat'. Potřebuji cítit souznění, jen tak vzniká správná atmosféra pro zkoušení. Kontakt celého souboru, režiséra nevylučuje, by se neměl omezovat pracovní dobou, kontaktem pouze na zkouškách. Nesnáším pokrytecké chování a vzájemné povyšování se.

28. Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje?

Někdy se mi to nedaří vůbec, většinou se to však během představení upraví, atmosféra mi dopomůže k soustředění. Nedílnou součástí je v tom herecký partner.

36. Do jaké míry pociťujete jako realitu to, co se kolem vás děje na jevišti?

Toto je jedna z věcí, které mám na divadle nejraději. Nereálná realita. Dění kolem sebe na jevišti považuji za realitu tak z padesáti procent, stejně jako partnera, kterého vnímám dvakrát (jako Nicka a jako Marka).

39. Využívala jste někdy při své interpretaci náhod představení?

Ráda využívám lehkých 'odbourání se', neočekávaných mikrosituací. Vnáší to do scén nový vzduch, hravost, lehkost a přesně tu správnou míru 'tady a teď' – musím to však ustát.

40. Mohou vaši hru narušit partnerovy chyby v textu, neočekávané změny v aranžmá, opožděné příchody na scénu atd.?

Změny v textu jsou někdy nepříjemné, zvláště jedná-li se o verš, je to nemilý, ale vzrušující okamžik první pomoci, někdy tím znejistím. Pozdní příchody zrovna nepreferuji, i když v komedii občas provokují skvělou a vtipnou improvizaci. Změna aranžmá mi absolutně nevádí, pokud není v rozporu se situací.

41. Stalo se vám někdy, že jste musela, když vám náhodou vynesla paměť, improvizovat text? Jak se to projevilo na vašem jevištním pocitu?

Párkrát ano. Když člověk není svázaný například čtením Bible, kterou postava zná

zpaměti a která má svůj specifický jazyk, nebo veršem, tak mi to – v případě, že vím, o čem mluvím a jsem ‘v tom’ – až tak nevadí a situace se dá snadno zachránit improvizací. Ovšem při derniéře Zločinu a trestu jsem právě ve výše zmíněném okamžiku měla okno, a to mě znervóznilo až do konce obrazu. Divák naštěstí nic nepoznal, chytla jsem se rychle. Jednou jsem si dokonce musela domyslet asi tři verše, než jsem se opět chytla – tam mě zachránil rytmus. Jsou to okamžiky, v nichž člověk znejistí a lehce se opotí. Pokud se ale povede situaci zachránit, je to opět příjemné zpeřtení.

42. *Cítíte při představení náladu v hledišti?*

Ano. Bez toho si divadlo neumím představit.

43. *Jaký vliv má na vás potlesk publika?*

Je to příjemná satisfakce. Částečně i katarze po představení.

45. *Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?*

Ne, ihned určitě ne. Zbytek večera se často ještě částečně nese v duchu představení, postupně však vyprchává.

46. *Jaký vliv mají na vaši hru názory publika a kritiky?*

Docela velký. Víc ty negativní než pozitivní.

48. *Má na vaši hru vliv to, jaký vztah k vám má soubor a partneři?*

ANO!

49. *Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?*

Pokud se jedná o člověka, který je mi třeba fyzicky nepříjemný a mám s ním mít milostnou scénu, tak částečně ano.

50. *Považujete za nutné jevištní prožívání při každé repríze (jako Salvini), nebo pouze v procesu studia (Coquelin)?*

Při každé repríze.

51. *Existuje podle vašeho názoru rozdíl mezi emocemi jevištními a životními? V čem podle vašeho názoru spočívá?*

Ano. Jevištní emoce mohou rychle ‘stříhnout’, zcizit. Podle mne to spočívá v tom, že se mě to osobně netýká, týká se to postavy.

54. *Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?*

To se mi stále ještě úplně nedaří, až na trhaný dech.

56. *Všimla jste si někdy, že správné zobrazení vnějších projevů prožívání napomůže jeho vzniku?*

Ano.

57. *Stává se vám při hře, že část intelektu je pohlcena rolí, a zároveň jste schopna kontrolovat se a uvědomit si dojem, kterým působíte na obecenstvo?*

Někdy ano.

62. *Jsou vždycky ty role, které máte ráda, považovány také za nejlepší?*

Ne, vždy ne.

63. *Máte při hře na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je podle vašeho názoru vyvolán?*

Ano, mám. Vyvolán je podle mě tím, že dělám to, co mám opravdu ráda. Podle mě se v tomto stavu může nalézat i prodavačka, pokud ji její práce baví. Činnost jako taková, proces vznikání, dělání něčeho je důvodem k těmto pocitům.

64. *Uspokojují vás víc role, jejichž charakter je vám sympatický a podobá se vašemu, anebo je vám naopak příjemnější zobrazovat postavy, které jsou úplně jiné než vy?*

Obojí. Sympatie k charakteru postavy ne souvisí s tím, jestli se mi postava podobá.

65. *Hrajete touž roli pokaždé stejně?*

Úplně ne. Někdy méně dobře. Někdy i trochu jinak, záleží, kam se ubírá daná situace a jak v ní komunikujeme s partnerem.

66. *Má na vaši interpretaci vliv změny divadla (budovy nebo souboru), pocítujete ji ve svém tvůrčím rozpoložení?*

Ano, má. Představení na zájezdu bylo vždy v něčem jiné. Prostor je nedílnou součástí inscenace.

67. *Uvědomujete si ten okamžik u často reprizované role, kdy se ztrácí svěžest interpretace? Mohla byste určit přibližně při kolikáté repríze? Uděláte něco pro to, abyste tomu zabránila?*

Zhruba po dvou až třech velmi dobrých reprízách si vždy ‘nabiju hubu’. To samo o sobě mě dokáže znovu odpíchnout a interpretaci ‘provětrat’. Jak tomu zabránit, na to jsem ještě nepřišla.

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký mají vliv na vaši tvorbu?

Baví mě sledovat spolužáky a kolegy při zkouškách, jak hledají své postavy. Snažím se rozkrývat vztahy mezi postavami a představovat si okolnosti, za jakých vznikly. Téměř pokaždé se mi stane, že vím, jak bych hrála všechny ostatní postavy, jen s tou svou si nevím rady.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Je to pro mě jeden z nejdůležitějších zdrojů. Myslím, že se mi ještě nestalo, abych nevyužila při vytváření postavy nějakého svého zážitku. Když zažívám něco nevšedního, v hlavě se mi zmáčkne tlačítko 'nahrávání' s programem 'uchovat pro další použití'. Je to takový psychický masochismus. Normální člověk se asi snaží nepříjemné zážitky v sobě zlikvidovat. Já se snažím (pokud to není bezprostřední ohrožení) ještě je v sobě zesílit, aby mi zůstala co nejsilnější vzpomínka. Často jsem si uvědomila, že se mi tahle funkce spouští sama, bez mého vědomí.

14. Učíte se roli nahlas, nebo v duchu?

Nahlas. Potřebuji to, nebyla bych schopná naučit se to v duchu. Nejčastěji přitom chodím nebo dělám nějaký stereotypní pohyb.

16. Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?

Ano, to mě hodně baví. Vymýšlet si nebo zjišťovat celý životopis, události, okolnosti a prostředí, ve kterém zobrazovaná postava žije.

19. Promýšlíte ke studiu role gesta a mimiku, nebo se rodí bezprostředně?

Záleží na postavě, na níž pracuji. Například u Agáty v Ženitbě jsem gesta a mimiku promýšlela, zkoušela různé možnosti. U Duni ve Zločinu jsem o tom nepřemýšlela vůbec – vše vznikalo přirozeně a bezprostředně.

32. a 33. Zjistila jste někdy, že se v den představení od rána převtělujete do postavy, kterou máte večer hrát? Mělo na váš výkon nějaký vliv zrušení panující kolem premiéry? Jaký?

Ještě nikdy se mi nestalo, že bych se od

rána převtělovala do postavy. Jen při premiérách se mi stává, že jsem od rána nervózní. Bývám při premiéře nervóznější a natěšenější na představení než při běžném provozu. Je to vyvolané tím, že na premiéru jde rodina, známí – a všichni něco očekávají. Ale myslím, že na můj výkon premiéra vliv nemá.

45. Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?

Když hraju v muzikálu, stávám se sama sebou v okamžiku, kdy udělám první krok mimo jeviště. A to nemyslím jen okamžik po skončení představení, ale i chvíle mezi jednotlivými výstupy. Absolutním opakem je pro mě Duňa ve Zločinu. Když za sebou zavřu dveře po 'stříleci' scéně se Svidrigajlovem, tak stojím opřená o stěnu, nevím, čím jsem, a pomaloučku vstřebávám, co jsem zrovna prožila. Trvá mi docela dlouho, než se z Duni vzpamatuji do svého normálního pocitu.

49. Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?

Při zkoušení jsem osobním vztahem ovlivněna velmi. Záleží na tom, jak si rozumíme, co si můžeme jeden k druhému dovolit, jak moc se před sebou stydíme. Samozřejmě se mi i potom při představení hraje s někým příjemněji a s někým méně, ale neovlivňuje to mé hraní. Na jevišti se snažím řešit vztahy mezi postavami, ne vztahy mezi herci.

54. Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?

Začnu zkušeností z druhého ročníku. Hrála jsem se spolužáky z vyššího ročníku ve hře Roberto Zucco. Robertovu matku. Celá moje role spočívala v tom, že jsem nehnutě seděla dva metry od diváků a vedla dialog s Petrem Lněničkou (Roberto), kterého jsem vůbec neviděla, protože byl pořád za mnou. Matka už měla být trochu šílená – věděla, že ji syn zavraždí. Snad po každém představení za mnou někdo přišel s chválou, jak mám zvládnuté emoce, že se tak zničehonic dokážu rozplakat a slzy mi tečou dobrých pět minut. Poctivě jsem každému vysvětlila, že nejsem tak dobrá herečka, že jsem zírám do naplno rozsvíceného reflektoru,

jak jen to jde dlouho, a když už to nejde vydržet, mrknu a podrážděné oči slzí samy. Podvod, který fungoval. V Duně ale pláču díky tomu, co prožívám. Pravda, někdy díky 'falešné' motivaci. Takže ano, slzy záměrně vyvolat můžu. Bledost

Marek Němec

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký vliv mají na vaši tvorbu?

Ano, myslím na ostatní postavy ve hře. Dokážu pak lépe pracovat se svou fantazií, neboť si vytvářím obrazy jednotlivých situací. Nechávám postavy, aby na sebe reagovaly. Snažím se o vizualizaci co nejdělsích úseků, byť budou ve skutečnosti (po představě režisérově) vypadat jinak. Někdy se stává, že svou postavu vidím méně zřetelně než ostatní. Ta má vznikat až na základě kontaktu s druhými postavami. Ta má existovat v reakcích na druhé.

4. Zajímáte se při studiu převážně o svou roli, nebo o celou hru?

Zásadně o celou hru. Zajímá mě situace světa v době vzniku, zajímá mě jazyk, kontexty s ostatními díly té doby, zajímá mě autor. Považuji to za jedinečnou příležitost, jak se dozvědět něco nového, jak proniknout více do hloubky a jak se z těchto střípků pokusit nějak uchopit svět, který je v tak rychlém pohybu, že dnes platí podtržené: Budoucnost můžeme odhadnout, pokud známe minulost. Dokonce bych toto moudro opravil: SOUČASNOST a budoucnost... Umění nám v tomto pátrání může velmi pomoci, neboť přichází jako svobodná nutnost individuálně se vyjádřit k nějakému stavu společnosti.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

No samozřejmě! Bez toho nelze herecky pracovat. Vždyť přece první podmínka pro tuto práci je být člověkem, který je neustále v kontaktu s jinými lidmi, se světem a s jeho pravidly a slepými uličkami. Nepatřím mezi herce, kteří se nechávají příliš unést nějakou emocí. Rád na věci jasně poukazuji. Nevyužívám di-

ve tváři jsem zatím vyvolat nezkoušela a asi bych to nedokázala – myslím, že to není vůlí ovladatelné. Trhaný dech mi většinou pomáhá k navození nějaké emoce – jako technický prostředek, jak se dostat do správného vzrušení.

vadla coby prostředku kompenzace neschopnosti 'žít normálně', ale jako média ke sdělení důležitého a krásného. Z pozice herce tak musím mít na tyto věci nejprve názor, který si vytvořím tak, že budu vstřebávat životní momenty a poznávat. Pak mohu nabízet něco ze sebe. Prázdná nádoba nepolije.

10. Můžete určit okamžik, při studiu role, v němž pro vás postava ožívá?

Divadlo je kolektivní činnost. Pojem ožvlé postavy vzbuzuje poněkud mystické asociace. Mám pocit, že postava ožívá tehdy, ožívá-li celá hra. Někdo to zaregistruje dříve, někdo později. Snažím se být do poslední chvíle divákem a racionálně uvažujícím člověkem, který hledá prostředky, jimiž naváže kontakt s diváky a předá jim poselství, na kterém se s režisérem usnesl. Myslím, že určitá zlomová fáze, kdy dojde k pohlčení člověka – herce, je okamžik, kdy ze zkušebny vstoupíme na jeviště v kostýmu s dekorací a hudbou. Tehdy se snažím být součástí celku, ale zároveň omezený prostor do dřeně využít. Poté, v symbióze se všemi komponenty – včetně hereckých partnerů – postavy 'ožívají'. Ale snažíme si jen hrát...

34. Existuje pro vás nějaký rozdíl, pokud možno jaký, mezi interpretací role před plným hledištěm a před poloprázdným hledištěm?

Po nějakou dobu jsem si myslel, že počet je rozhodující proto, abychom na jevišti cítili nějaké zadostiučinění. Postupem času zjišťuji, že mnohem důležitější je nálada publika, jeho ochota a schopnost ponořit se s námi do představení a jeho obsahu. Několikrát se mi stalo, že se mi mnohem lépe hrálo pro 30 lidí než jindy pro 130. Ovšem tím nechci říct, že 'trdlování' na jevišti v počtu 12 herců pro desetičlenné publikum není tragédie...

36. *Do jaké míry pocítujete jako realitu to, co se kolem vás děje na jevišti?*

Do takové míry, do jaké v tu chvíli pocítuji osobní zainteresovanost od sebe a od svého hereckého partnera. Jevištní realitu nevnímám skrze předměty, ale skrze lidi.

51. *Existuje podle vašeho názoru rozdíl mezi emocemi jevištními a životními? V čem podle vašeho názoru spočívá.*

Jistěže existuje. Životní emoce na jeviště nepatří. Samozřejmě že ve fázi zkoušení je životní emoce jediná, kterou lze použít. I ta se ale během práce formuje, ukázkuje, estetizuje, zastupuje. Jevištní emoce je pak umně vytvořený a účelově použitý obraz emoce životní. Nejde přeci o to trhat si na jevišti duši na kusy. To je zkušenost, která se mi přičí a nemohu ji vystát i jako divák, protože mi tím herec sebere možnost prožít si situaci s ním. Musíme s hlediskem chytře komunikovat. Jde o to, snažit se nalézt cestu k tomu, aby si duši trhal divák. Navíc je to cesta, jak při minimální citové investici přežít například 20 představení Zločinu a trestu v měsíci bez duševní újmy. Divadlo se má dělat 'hospodárně' ve vztahu k lidem, kteří je dělají.

54. *Můžete záměrně vyvolat slzy, bledost v tváři, trhaný dech?*

Slzy mohou občas vyvolat upřeným pohledem kamsi – nejlépe do světla. Bledost v tváři jsme na hodinách smíchu a slz necvíčili, tudíž neumím. Trhaný dech jsem schopen si navodit psychofyzickým procesem kdykoliv.

57. *Stává se vám při hře, že část intelektu je pohlcena rolí, a zároveň jste schopni kontrolovat se a uvědomit si dojem, kterým působíte na obecenstvo?*

Stává se mi to. Mám zato, že k tomu dochází jednak z důvodu nedostatečné koncentrace – neschopnosti být při věci, ale většinou v případě, kdy se tato 'herecká schizofrenie' objevuje bezděky. Někdy mívám až závratě z toho, jak doslova pluji obecenstvem, jak na sebe nahlížím coby divák. Ohledně uvědomění si dojmu, kterým na diváka působím, nejsem schopen odpovědět jednoznačně. Myslím, že diváka dokážu dobře odhadnout a poté automaticky přichází proces, kdy se snažím hledat prostředky, kterými právě tohoto diváka oslovím.

Myslím, že toto je důležitá a nutná součást herecké práce a talentu při reprizování rolí.

58. *Uskutečňuje se ve vás tvůrčí proces při každé repríze role, nebo při jejím vytvoření?*

Co se týče zkoušení, nazývám tvůrčím procesem proces plné investice osobnosti herece. Tato fáze přichází po důkladném 'omluvení' textu a při hledání odpovídajících situací. Dochází k lámání chleba – pro herce je to jedinečná příležitost nabízet co největší množství zážitků a zkušeností ze svého života. Jedině tak se může cítit na jevišti volný a jediné tak může experimentovat s polohami 'za hranicí sebe sama'. Osobně mám proces zkoušení nejraději, dokonce bych řekl, že nerad hraju. Naproti tomu rád hraju tehdy, kdy dochází k tvůrčímu procesu na jevišti. Domnívám se, že toho nelze dosáhnout bez zpětné vazby (ať už vazby s divákem, nebo s hereckým partnerem). Tvůrčím procesem při hraní nazývám atmosféru, kdy já, jako divák, zapomenu na to, kde jsem, a vnímám 'autentickou' situaci 'autentických' bytostí. Z hereckého pohledu jde o komunikaci, která přesahuje rámec 'naučeného' a stává se záležitostí existenciální, záležitostí, kdy cítím TĚ A TADY.

V určitém slova smyslu se problém postavy stává osobním problémem jejího ztvárnovatele. Mám-li odpovědět na dotaz, zda se tento proces projevuje při zkoušení, nebo při hraní, musím říct, že při zkoušení je to nutnost, při hraní malý zázrak, který je třeba opečovávat a snažit se analyzovat, jak k němu došlo, aby se mohl 'uměle' vyvolávat. Myslím, že je to možné.

63. *Máte na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je vyvolaný?*

Ano, pocit radosti zažívám. Zejména tehdy, když vidím, že můj herecký partner je dnes mimořádně energický a jde mu to. To se pak opravdu kochám a s radostí najíždím na jeho energickou vlnu. Nutno říci, že radost zažívám kdykoliv, vyvede-li mne cokoliv z kolejí všednosti a stereotypu. Občas, když se mi podaří prolomit dosud nezpracovaná místa ve hře a z hlediska vnitřní dynamiky necítím tedy žádný výpadek, jako bych najednou získal energii švarného mládence a s vnitřním úsměvem pokračuji vpřed.

2. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký mají vliv na vaši tvorbu?

Všímám si hlavně, jak ostatní postavy na tu mou reagují, jak o ní mluví, jak se k ní chovají. Mou tvorbu neovlivňují ani tak postavy samotné, ale spíše to, jak s nimi zacházejí ostatní herci.

5. Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?

Velmi často čerpám z vlastních, ale i z toho, co se děje lidem kolem mne. Občas se přistihnu, jak událost prožívám, ale zároveň jako pozorovatel nahlížím sama na sebe a pozoruji, jak se v dané situaci chovám. Nejdříve situaci prožiju a hned vzápětí si říkám – to musím fixovat – a snažím se detailně si zapamatovat svůj pocit i svoje jednání, abych si ho v budoucnu vybavila a mohla někdy použít.

6. Hledáte rysy role v sobě nebo v jiných lidech nebo v literárních pramenech?

Vždy záleží na typu role. Nejprve čerpám sama ze sebe. Představuji si, jak bych se zachovala. Mé životní zkušenosti nejsou ale tak obsáhlé, abych si s nimi mohla vystačit. Proto pozoruji jiné lidi v běžných situacích, jejich chování na ulicích, v kavárnách... Studovala jsem postavu Nadi v *Polaroidech*: přestože mi postava byla blízká, nejen věkově, pohybovala se v odlišném prostředí než já, stýkala se s jinými typy lidí, než jsem znala. Navštívila jsem proto pár barů, vydala se na obrovskou technoparty, kde bylo 'studijního' materiálu víc než dost. Čerpám často také z literatury, ale i z obrazů, které nejlépe vystihují atmosféru doby, v níž se postava nachází.

7. Vycházíte při vytváření jevištní postavy od určité skutečné osoby, kterou znáte? A v jaké míře vás tento vzor omezuje?

Pokud znám někoho, kdo mé představě o jevištní postavě vyhovuje, tak ano, nechám se jím inspirovat. Nesnažím se ale skutečnou osobu kopírovat, proto mě tento vzor nijak neomezuje. Spíš si jen vybírám, co se mi hodí.

8. Vzniká ve vaší představě typ, který máte zobrazit, ihned, pocítíte jej bezprostředně,

anebo k němu dospíváte promyšlením a kombinováním různých prvků, z nichž se skládá?

Opět záleží na typu role. Pokaždé je to jinak. Někdy vidím postavu jasně už při prvním čtení, jindy nemůžu typ vystihnout ani po kolikáté zkoušce. Často mám typ jasně před očima, ale opravdu pouze v představě. Jakmile chci tuto postavu převést na jeviště, zjišťuji, že je to mnohem složitější a musím tedy promyšlet a kombinovat.

13. Měníte na reprízách jednotlivá místa v textu role?

Málokdy. Spíš hledám nové způsoby, jakými můžu text říct.

14. Učíte se roli nahlas, nebo v duchu?

Polohlasem.

24. Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděla roli v cizí interpretaci?

Nikdy jsem roli, na které jsem právě pracovala, neviděla v jiné interpretaci. Lépe řečeno, nikdy jsem se na to nešla podívat právě z obavy, že by mě to mohlo nějak ovlivnit. Zajímavá pro mne byla ovšem zkušenost s alternací. Herec má najednou možnost vidět postavu zvenku a mnohem snáz zjišťuje, co je a co není pro její ztvárnění správné. Má možnost vyvarovat se různých chyb, které na druhém herci objevuje snáz než na sobě. Nevýhodou potom je, že máte na vše o polovinu času méně.

30. Máte nějaké postupy, jimiž vyvoláváte jevištní emoce?

Před každým výstupem si zrekapituluji, čím postava dosud prošla a co ji čeká, vybavím si rozpoložení, ve kterém se nachází. Snažím se navodit odpovídající pocit jednoduše představou, že se mi to skutečně děje. No a potom už na sebe jen nechám padnout tíhu situace. Velmi na mě působí také partner, se kterým na jevišti komunikuji, na něm i dost záleží, jestli se mi tu správnou emoci podaří vyvolat.

34. Existuje pro vás nějaký rozdíl, pokud možno, jaký, mezi interpretací role před plným hledištěm a před poloprázdným hledištěm?

Interpretace se různí spíš podle typu diváků. Každé publikum reaguje na jiné podněty a je možné je zařadit po několika větvích. To

mu se přizpůsobí i má interpretace. Zajímává je pro mne zkušenost z Ruska: hráli jsme v češtině před rusky mluvícím publikem bez simultánního překladu. Snažila jsem se vyjadřovat jinými prostředky, mluvené slovo bylo potlačeno.

39. *Využívala jste někdy při své interpretaci náhod představení?*

Jakub Žižka

11. *Stalo se ve vaší tvůrčí práci, že postava ožila díky jednotlivému slovu nebo nějakému vnějšímu impulsu?*

Při zkoušení Svidrigajlova (Zločin a trest) se mi až na jedné z posledních zkoušek podařilo tuto postavu oživit. Důvod 'neživosti' mé postavy tkvěl v tom, že až do poslední chvíle jsem nebyl ochoten přistoupit na interpretaci režiséra, jinými slovy uvěřit mu. Pocit nejistoty a rezistence zesiloval s blížící se premiérou. Konkrétním impulsem byla nezdařená zkouška, po níž jsem si uvědomil: „Sakra když tomu Langovi neuvěřím a budu si stát na svém, nebude to fungovat a ještě budu vypadat jako blbec.“ Toto zjištění mě přinutilo dívat se na věci jinak a přistoupit na režisérovu hru. Od té chvíle jsem začal zkoušení chápat jinak, než jsem byl do té doby zvyklý – a má postava ožila, pravdivě jevištně jednala, existovala. Impulsem tedy pro mne byla změna mého vlastního přístupu k práci.

14. *Učíte se roli nahlas nebo v duchu?*

Na začátku mých hereckých studií jsem se při každém novém zkoušení daleko víc soustředil na sebe a do sebe. Tento způsob práce mě vedl k učení textu v duchu. Ale taková domácí příprava, ať byla sebelepší, mě pak často nepříjemně zaskočila: doma jsem si třeba představoval nějakou situaci, nějak jsem na ni v duchu reagoval, včetně slovního jednání, ale ona se pak na zkušebně vyvíjela úplně jinak, než jsem čekal. Zákonitě jsem musel v takové chvíli selhat. Proto s narůstajícími zkušenostmi se snažím učit text role až a jen během praktického zkoušení, na zkušebně a pak na jevišti.

Ráda se dám překvapit partnerem, vyhovuje mi, když se snaží vymýšlet nové věci, namísto otrockého opakování zajetých intonací a aranžmá. Nutí mě to opravdu poslouchat a reagovat na vzniklé situace. Náhod využívám, jak jen to jde. Ať jsou to zlomené podpatky, rozházené nebo poničené rekvizity. Na jeviště se tím dostává skutečný život.

Snažím se tak vyhnout naučeným intonacím a mluvním falešnostem. Při konkrétním jednání se musím daleko víc spolehnout na intuici a rozum v dané dramatické situaci s partnerem či partnery. Výjimkou, kdy používám učení v duchu, je práce na monologu, kdy se situace odvíjí jen ze mne samotného.

27. *Postihujete podstatné rozdíly mezi svou interpretací na posledních zkouškách a na prvním představení? Změnil jste někdy při takové veřejné interpretaci něco podstatného v jednotlivých scénách nebo v celkové charakteristice role? Mohl byste určit, co takové změny způsobilo?*

Divák je regulární hercův partner. Může ho odměnit potleskem, smíchem, nebo dusným mlčením. Hrát na zkoušce bez diváků a potom na premiéře je propastný rozdíl. Hra bez diváka znamená pro mne mít vazbu jen na partnera na jevišti. Určitým způsobem může diváka nahradit režisér, přihlízející spoluhráči, pedagog. Jejich pohled na moji hru je ale diametrálně odlišný.

Rozeznávám dva druhy komunikace a hry s divákem: Za prvé, pracuje se s takzvanou čtvrtou stěnou. Diváka necháváte představení pozorovat jakoby přes výkladní skříň, vědomě a přímo ho neatakujete. Tento způsob hry používám tehdy, nejsem-li si příliš jistý podávaným výkonem: raději zůstávám za touto pomyslnou stěnou schovaný, snažím se nepřímou cestou vyhnout tomu, aby divák vnímal mou osobu negativně... Svůj záporný pohled by stejně nezměnil a moje neochota hrát by se ještě zvětšila. Na druhé straně vím, že je možné, a často

se mi to daří, vstoupit do přímé hry s divákem. Nemusí to znamenat jen oční kontakt, stačí se jen vzájemně intuitivně cítit. Vnímám, jak citlivě na mě reaguje, jak mě slovo od slova poslouchá, jak ho mám ve své moci, jak si s ním můžu hrát, zavést jeho myšlení, kam chci. Mohu se takové situaci až příliš poddat, začít se divákovi jednoduše podbízet, abych ho dostal, kam chci, abych se mu zalíbil. Když vnímám, že se výborně baví, začnu cíleně vyvolávat další reakce smíchu, ale tím třeba naprosto změním situaci nebo charakter své postavy... Snažím se těmto praktikám vyhýbat, i když... Dnes je míra zábavy a zábavnosti často jediným měřítkem uměleckého díla či výkonu.

65. Hrajete touž roli pokaždé stejně?

Daniel Špinar

Během svého dnes již téměř pětiletého studia herectví na DAMU jsem prošel, pokud jde o přípravu na roli, značným vývojem. Setkal jsem se s celou řadou impulsů, zkušeností a podnětů, které mě při práci formovaly a přirozeným způsobem tak tento jakýsi pracovní systém přípravy na roli určily:

2. a 4. Vidíte v období přípravné práce jiné postavy? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký vliv mají na vaši tvorbu? Zajímáte se při studiu převážně o svoji roli, nebo o celou hru?

Když jsem nastoupil do prvního ročníku, měl jsem neodolatelnou touhu hrát – cokoli, kdekoli a s kýmkoli. Měl jsem pocit, že musím být nejlepší, že musím hrát největší a nejnáročnější role a opojený touto sobeckou představou jsem si snil o své budoucí přeslavné kariéře. Z toho plyne, jakým způsobem jsem tehdy o textu a o práci samé přemýšlel. Jako střed celého dění jsem samozřejmě vnímal hlavně svůj text, zabýval jsem se především svými replikami, akcemi a přemýšlel jsem, jak v té či oné postavě budu vypadat. O celé hře a ostatních rolích jsem měl jen mlhavou představu (repliky ostatních jsem většinou jen tak přelétl) a častokrát jsem byl s okolím hry (s herci, s vedením, se scénou...) velmi nespokojený, což jen

I kdybych měl roli vykonstruovanou, vystavěnou technicky, nikdy ji přesně zopakovat nemůžu. Vnější okolnosti formují moji roli jiným, leckdy neočekávaným způsobem: herečtí partneři, diváci, jiný divadelní prostor, vítězství na hokejovém šampionátu... A i když mám role rámcově vystavěné, mám tedy určenou charakteristiku postavy, nikdy nejsem v identickém psychofyzickém stavu. Svě duševní pochody nemohu nikdy absolutně předvídat a ovládnout. Roli tedy hraji pokaždé jinak, což je určitě dobře, protože to je důkaz, že ve mně vznikají citové a myšlenkové pochody, kterými dané roli dávám život. Snažím se adaptovat na nové vnitřní i vnější impulsy a tím způsobem znovu vstupovat do tvůrčího procesu.

utvrzovalo můj vzdor 'být nejlepší a dokázat všem, že já s tím nemám nic společného'. Tato má omezenost a nadutost ve mně často vyvolávala pocity křivdy, což se projevovalo především tehdy, dostal-li jsem za úkol nastudovat roli, která mne (podle mého názoru) nebyla hodna. Mé veřejné výkony tím byly hluboce poznamenané a urputná snaha se změnila v trapnost a křeč.

Tento přístup se ve mně (bohudík!) pozvolna začal měnit. S přibývajícím zkušenostmi jsem si začal uvědomovat, že divadlo a herectví není o tom 'hlavně JÁ', ale o kolektivu, napojení, radosti ze hry, partneřině a týmové práci. Mnohem víc jsem začal přemýšlet o celé hře, o jejím smyslu, tématech, struktuře, více mne zajímaly okolní postavy, které mi ledacos o mé vlastní postavě prozradily, studoval jsem autora, dobu, ze které hra pocházela, dobové odkazy a kontexty, začaly mě zajímat i okolní obory a složky, které se na inscenaci podílely, a mnohem víc jsem si uvědomoval, že jsem součástí jistého celku, jemuž sloužím. Teprve v této fázi jsem si také uvědomil, že moje herecké snahy padají na úrodnou půdu a jsou pozitivně reflektovány.

Mé hledání se však vyvíjelo ještě dál a jako

herec jsem z toho byl v počátku dost zoufalý. Při dalších přípravách na roli mě najednou přestala vzrušovat právě moje postava. Najednou mě vůbec nezajímalo, jak ji budu hrát či s jakým úspěchem. Začalo mě zajímat vše ostatní okolo. Přemýšlel jsem o tom, jak bych pojal celý text, kdybych měl možnost jej inscenovat, jak bych pracoval s herci, jakým způsobem bych je vedl, jakou scénu bych pro nejlepší interpretaci textu zvolil, zkrátka: jak bych vše celé zorganizoval po stránce technické i umělecké. Začal jsem hrát jakoby s nadhledem a nic jsem nebral příliš vážně. Dlouho jsem se tímto stavem trápil. Trápil jsem svým chováním dokonce i režiséry, protože jsem moc nepracoval. Narůstal ve mě nezdolný pocit, že musím vše hlídat, korigovat a do všeho mluvit. Postupem času jsem zjistil, že herectví je obor, ve kterém si připadám nesvobodný, a podal jsem si přihlášku na režii.

6. a 17. Hledáte rysy role v sobě nebo v jiných lidech nebo v literárních pramenech? Vyčítáte při vytváření vnějšího vzhledu postavy bezprostředně od svého zevnějšku, nebo hledáte cesty, jak sebe přizpůsobit vzhledu, který u dané postavy považujete za ideální?

Za celé mé působení na DAMU jsem byl bohužel převážně vždy obsazován do rolí podle toho, zda na ně 'vypadám', či ne. Důvod, proč jsem tedy tu či onu roli hrál, vyplýval z vnitřní či vnější podobnosti (což vychází z tendencí současného divadla). Byly to převážně role milovníků, romantických rozervaných hrdinů a pozitivně založených mladíků bojujících za spravedlnost. Tyto typy se až na malé výkyvy neměnily, zvykl jsem si na to a vše hrál, jak nejlépe jsem uměl.

O to větší byly mé rozpaky, když jsem (jako svou poslední práci v DISKu) dostal roli vyšetřovatele Porfirije Petroviče z Dostojevského románu Zločin a trest. Postava mi byla bytostně cizí, vzdálená (mentálně i věkově) a neobyčejně složitá. Cítil jsem, že to bude práce naprosto odlišná od předešlých, že budu muset hledat nové (dosud neobjevené) zdroje hereckých prostředků a začínal jsem mít velký strach, protože jsem v rukou neměl nic ozkoušeného, co bych mohl bezprostředně nabídnout.

Práce na roli byla opravdová muka. Nevěděl jsem, jak má postava vypadat (vnitřně i navenek), nevěděl to ani režisér (nebo mi to dostatečně neobjasnil) a já jsem se v ní pomalu ale jistě začal ztrácet. Zatímco mi režisér stále opakoval jednu jedinou větu: Vše je v textu! (neubráníl jsem se pocitu, že je to připomínka jistě hluboce pravdivá, ale jaksi příliš obecná), cítil jsem, že potřebuji jít na postavu nejdříve zevnějšku. Hledal jsem tedy všechny možné výrazové prostředky, jichž jsem byl schopný, přemýšlel jsem, jak bude postava vypadat, jak se bude hýbat, hledal jsem gesta, mimiku a začal jsem si budovat celkovou masku. Velkým vzorem pro tuto roli mi byla postava poručíka Colomba ze stejnojmenného seriálu – rozruchal jsem si vlasy, nahrbil se, používal jsem nescelá titěrná gesta, všemu jsem se přiblížle usmíval a opatřil jsem si cigarety, které jsem na scéně slastně vychutnával. Získaný výraz a gestus jsem potom začal více a více prohlubovat vnitřně, hledal jsem v postavě nějaké podobné rysy s mojí osobou a pomalu jsem šel k nějakému výsledku.

Přišlo však další rozčarování – scénograf (který příliš s herci ani s režisérem nespolupracoval) mi přinesl kostým, který moji (snad již nalezenou) koncepci postavy naprosto zničil. Byl to nově ušitý, elegantně střížený, na moji hubenou postavu vyrýsovaný černý smoking, ve kterém jsem vypadal (a ve kterém jsem si hlavně připadal) jako nějaký princ z pohádky. Byl jsem s tímto kostýmem nespokojený, měl jsem pocit, že mi velmi ublíží a až po několika denním boji s výtvarníkem jsem prosadil určité změny – zářící kabát se ušpinil, nastavil se jinou látkou, takže mou postavu neobepínal, nýbrž volně plandal a celkově tak působil značně zanedbaně, což postavě posloužilo. Bylo pro mne velmi zajímavé sledovat později, jak publikum na mé uchopení této postavy reagovalo. Někteří byli nadšení, jiní nepokrytě pobouření. Často mi vyčítali, že jsem roli pojal příliš osobitě a tím jsem ji značně omezil a zjednodušil – nedal jsem jí ten správný rozměr. Je pravda, že jsem se nechtěl a ani nemohl omezovat nějakou obecně platnou představou o této klasické postavě, a aniž bych to sám nějak plá-

noval, postavu jsem nakonec (z nevědomosti a také z nutnosti) paradoxně přizpůsobil sobě. To může jistě kdokoli považovat za nešťastné či dokonce za nesprávné. Já jsem si však při práci na Porfirijovi uvědomil, že mohu být svobodný jen v těch rolích, kterým propůjčím kus ze sebe, že je pro mě nutné v každé roli hledat především sebe – hledat něco, co je herci bytostně vlastní. Tím totiž herecký výraz může i ve výrazném 'protiúkolů' dostat nutný náboj pravdivosti.

28. a 29. Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje? Potřebujete se na to duševně připravit?

Sezona v DISKu byla pro mne nesmírně zajímavá, důležitá a poučná. Celé studium herectví totiž spočívá v tom, že člověk půl roku něco zkouší a pak se jednou vybičuje k maximálnímu výkonu. Roční 'angažmá' v divadle DISK však umožňuje něco víc – reprízy.

Reprízy byly pro mne něco zcela nového. Nedokázal jsem pochopit, jak je možné, že někdy vše vychází, napojení je úžasné, v roli se cítím dobře, představení mě nabíjí pozitivní energii, a někdy se nic nezdaří a já odcházím z divadla unavený a v depresi. Je to divákem, nebo mnou? Existuje nějaký klíč k tomu, aby můj výkon byl vždy kvalitní a aby na diváka působil vždy stejně? Je nutné se na to nějak připravovat?

Veliké obtíže mi dělala role Tima v cool-dramatu M. Ravenhilla Polaroidy – má první větší role v DISKu. Problém byl v tom, že zatímco v první půlce moje postava kypí zdravím, v druhé půlce umírá a je upoutána na lůžko. Pro mne, člověka (a herce) temperamentního, to bylo velmi těžké – najít tělesné a především duševní rozpoložení umírajícího člověka. Režisérka byla stále nespokojená – bylo to příliš živé. I přes to, že jsme zkoušeli poměrně dlouho, nějak jsem nemohl uchopit tu potřebnou energii umírajícího. I když jsme inscenaci už hráli,

cítil jsem, že scény v nemocnici stále ještě nejsou dobré. Při jedné repríze jsem se o přestávce před vstupem posadil v nemocničním kostýmu na pohovku a začal jsem se soustředit. Zhluboka jsem dýchal a snažil jsem si ten pocit bezradnosti, marnosti a jakési odpojenosti od okolí navodit. Po několika minutách jsem ucítil ochabnutí celého těla, začalo mi být trochu nevolno a můj výraz obličejem dostával bezmála mrtvolný nádech. Poté jsem vešel na jeviště, lehl do postele a celou scénu jsem odehrál tak, že jsem tomu, že umírám, uvěřil málem sám. Tento stav se mi již nikdy nepodařilo navodit znovu, ale inspirace z tohoto prožitku byla natolik silná, že z ní v nemocničních scénách čerpám dodnes.

55. Co podle vašeho názoru působí na diváky silnějším dojmem: bezprostřední prožívání nebo záměrně vyvolané emoce?

Touto otázkou se zabývají divadelníci již několik stovek let a odpovědět na ni je velmi obtížné. Jako divák dávám přednost dokonale zvládnuté technice před zbrklou a často i křečovitou vnitřní emocí, které většinou stejně nikdo moc nerozumí. Častokrát jsem měl jako herec pocit, že na jevišti silně prožívám, že jsem tzv. v roli a dokonce jsem si v tomto pocitu až bezudně liboval. Efekt to však mělo spíše opačný. Divák se cítil trapně, nepříjemně a situaci příliš nerozuměl. Stane se však i případ naprosto opačný – odehrají představení, ze kterého nemám dobrý pocit, které mě nebavilo a odehrál jsem jen s největším přemáháním, a dostane se mi uznání a pochvala za skvěle prožitý kus. V takových chvílích mám pocit, že divadlo a herectví je vlastně takovým malým podvodem na diváka. Z toho všeho tedy plyne, že nic není jednoznačným pravidlem a vše se musí (s hereckou inteligencí a talentem) kombinovat. Každý herec si musí tuto kombinaci namíchat sám a právě v tom je to umění.

1. *Co pro svou hereckou práci získáváte při prvním seznámení s hrou?*

Obavy, strach, že svou postavu nezahraju. Snad jednou jedinkrát se mi stalo – při Drobečcích z perníku –, že když jsem si přečetla hru, tušila jsem hned, jak se má hrát.

2. *Vidíte v období přípravné práce jiné postavy hry? (Myslíte na někoho jiného?) Jaký má jí vliv na vaši tvorbu?*

Musím je vidět všechny, pochopitelně. Mám takový zvyk při zkoušení, že vždycky jednou za dva dny si znovu čtu celou hru. A *pokouším se vidět, jak asi reagují jiné postavy, které jsou vedle mě, se kterými já – tedy moje postava musí vést dialog. Nepředstavuji si je fyzicky, vůbec nemají podobu, maximálně toho partnera, který je představuje, v začátku ani jinou představu mít nemůžu.*

3. *Má na vaši hereckou tvorbu vliv jazyková charakteristika hry, melodie a rytmus jazyka?*

Na mě má slovo vždycky veliký vliv. U překladu se snažím pochopit, jestli je 'mluvný'. Pokud je to původní česká hra, tak se pochopitelně zajímám o její jazyk. Ale v prvopočátcích velmi často jen a jen tápu. Nejdřív se prakticky snažím memorovat text, po logice, ještě bez jakéhokoli výrazu – hledám smysl repliky. Ale často nevím, jestli smysl, který teď větě dávám, je správný, nebo není. To je pro mě pak ještě daleko, daleko pozdější práce, protože na spoustu věcí přicházím teprve v průběhu zkoušek. Až na jevišti v situaci s partnerem zjišťuju, jak třeba má znít ta která věta. Teprve během zkoušení, když se dohaduju s režisérem, přicházím na to, co vlastně hraju za postavu.

4. *Zajímáte se při studiu převážně o svou roli, nebo o celou hru?*

O celou hru.

5. *Slouží vám nějaká životní událost nebo váš vlastní zážitek jako materiál pro hereckou tvorbu?*

Někdy jsou zážitky, zejména z dramatických nebo smutných situací, svým způsobem takový odrazový můstek – pokud se mi při práci vybaví... Ale že bych si je zapisovala, abych je pak mohla použít, to tedy rozhodně ne!

6. *Hledáte rysy role v sobě nebo v jiných lidech nebo v literárních pramenech?*

Frejka mě přivedl k tomu, že když jsem dělala svou první roli v Neveuxovi, Ariadnu, hledala jsem její podobu na obrázcích z antiky, na kresbách a sochách ze Starého Řecka. Na siluetách. Jak byli oblečení, v pohybech, jak nakládali s rukama, to bylo nesmírně užitečné. Při Drobečcích z perníku jsem myslela na jednu kamarádku, která měla ráda alkohol. Ale neviděla jsem její obličej nebo pohyby, to vůbec ne. Jen jsem si ji tak celou s jejím životem promítala vzhledem k tomu pití... Nešlo o to, jak vypadá, spíš jsem přemýšlela o jistých, řekněme vnitřních rysech alkoholiků, jací jsou. Jindy je třeba roli od základu vymyslet. Alice v Play Strindberg: Naprosto extrémní situace. Absolutně zničené manželství, tam o sebe takhle třískají mrtvé kameny. „Zavři dveře. Tak je nezavři. Co je k večeri. Nemáš rád můj repertoár“ Pam–pam, on–ona... Tam jsem velice spoléhala na autora: proč napsal repliky takhle? Určitě proto, aby ty kameny, ty odpovědi, o sebe takhle mlátily. A mezi tím není nic. – Ale nebylo snadné na to přijít, jak říkat krátké, jednověté repliky. Nesměli jsme o nich přemýšlet, to nám režisér Weiss zakázal – žádný podtext, žádná mimoslovní reakce. Báli jsme se s Vaškem Voskou, že to diváky nebude bavit, když pod větami nic nebude – vtip byl v tom, že pod tím opravdu nic není, jen prázdnota, nenávisť, a ta je suchá, obyčejná.

7. *Vycházíte při vytváření jevištní postavy od určité skutečné osoby, kterou znáte? A v jaké míře vás tento vzor omezuje?*

Někdy snad... Vzor mě nemůže omezovat, protože je to jenom vzor, můžu si pak k němu vyfantazírovat spoustu jiných věcí. Je to obraz, který se mi kdesi mihne.

8. *Vzniká ve vaší představě typ, který máte zobrazit, ihned, pocítíte jej bezprostředně, anebo k němu dospíváte promyšlením a kombinováním různých prvků, z nichž se skládá?*

Hned určitě ne! Asi kombinováním různých prvků.

9. *Co vzniká dřív – psychologické, pohybové nebo orální gesto role?*

Nikdy jsem o tom takhle nepřemýšlela. Nej dřív ve mně musí vzniknout nějaké hnutí, pocit, ale vůbec nevím, kdy se to stane. Může to být v úplných začátcích jako v Drobečcích z perníku, ale někdy vůbec nechápu, jak jsem na to přišla. Zřejmě přes svůj temperament. Jdu do zkoušení hlava nehlava, jsem schopná válet se po zemi, dělat miliony gest... A pak přijdu domů, lehnu si na kanape a říkám si: Co jsme to zkoušeli? Co, jak a proč? Měla jsi moře temperamentu, to tam možná patří, anebo možná – určitě bys měla ubrat...

10. *Můžete určit okamžik, při studiu role, v němž pro vás postava ožívá?*

Ne!

11. *Stalo se ve vaší tvůrčí práci, že postava ožila díky jednotlivému slovu nebo nějakému vnějšímu impulsu?*

Je to vždycky nějaký můj vnitřní impuls, který mě k tomu dožene, že figura ožije. A jediný můj vnitřní impuls byl vždycky můj temperament.

12. *Upřesňujete si v období přípravné práce text role?*

Zkouším, někdy, jestli dávám důraz na správné slovo, aby logika věty byla jasná. A někdy velmi tápu, jestli je to správně. Třeba daleko později přijdu na to, že to, co jsem si umanol, je špatně.

13. *Měníte na reprízách jednotlivá místa v textu role?*

Ne!

14. *Učíte se roli nahlas, nebo v duchu?*

Většinou v duchu. Nahlas až v pozdější fázi práce.

15. *Čerpala jste někdy při studiu role z literárních, uměleckých nebo vědeckých prací?*

Už jsem mluvila o Ariadně. To byl případ i Sartrových Much, zajímalo mě o tom vědět něco víc. Když jsem hrála Annu Kareninu, četla jsem pochopitelně Tolstého román, zvlášť zevrubně pasáže, které se týkají Anny a Vronského. Marně jsem tam ovšem hledala to, co tvrdily různé výklady: kdo je Anna Karenina, že pryj jí ubýjela společnost, že se chtěla emanci-

povat, pozvednout nad svůj ženský úděl.... Ne. Já mám dojem, že jsem ji hrála úplně obyčejně, jako ženskou, která vůbec nevěděla, co chce. Na nic jiného jsem nepřišla, ani když jsem si ten příběh v románu znovu četla.

16. *Představujete si při studiu vnější okolnosti, v nichž žije postava, kterou zobrazujete?*

Ne.

17. *Vycházíte při vytváření vnějšího vzhledu postavy bezprostředně od svého zevnějšku, nebo hledáte cesty, jak sebe přizpůsobit vzhledu, který u dané postavy považujete za ideální?*

Pokud se jedná o historickou postavu a pokud to režisér vyžaduje, snažím se přizpůsobit, ale obličej jí stejně přizpůsobit nemůžu, takže zbývá kostým a paruka. Jinak jdu za sebe, tak, jak jsem.

19. *Promýšlíte ke studiu role gesta a mimiku, nebo se rodí bezprostředně?*

Nepromýšlím.

20. *Posloucháte se při studiu role, v průběhu představení?*

Někdy v poslední fázi zkoušek kontroluju, jestli to, co říkám, říkám po smyslu správně. Dřív jsem to dělávala v noci, když rodina spala, teď jsem tady sama, tak si to můžu dovolit i ve dne. Ale že bych se přitom koukala do zrcadla, to tedy nikdy.

22. *Když studujete roli, vidíte sama sebe, jak roli hraje? Jak podrobně?*

Můžu to pouze vycítovat nějakým vnitřním způsobem a říkat si, dneska je to možná asi trochu jiné, než to bylo včera, nedosáhla jsem toho, čeho třeba před týdnem... Ale že bych se přitom viděla, to nemohu říct. Ovšem to nejde dělat při představení, to je možné jen při zkoušení. Když už stojí herec před diváky, tak to myslím by nebyl správný přístup. Protože ztrácí určitou bezprostřednost. Takhle se kontrolovat před diváky, to by se dostal, kam třeba nikdy nechtěl. – Samozřejmě se trochu slyším. Kolikrát říkám text a najednou si uvědomím: ale ta první věta je nějaká jiná! Mezitím už mluvím dál... Není v tom záměr, pozorovat se. Spíš mě trápí určitý problém, že třeba při kolikáté repríze ještě nevím, jak říct určitou větu. Víím, k čemu se vztahuje, co znamená, ale jak ji říct, nevím. Nevím, jestli ji ří-

kám dobře nebo špatně. A tak to vždycky znovu zkouším a uvažuji nad tím i doma v noci po představení: Zase se mi to nepovedlo, zase jsem na to nepřišla...

23. Zařazujete do své práce na roli jako průpravná cvičení i takové momenty, které ve hře nejsou?

Tomě v životě nenapadlo.

24. Vadí vám při studiu a při hraní, když jste viděla roli v cizí interpretaci?

Alternovaly jsme například kdysi tři v Drahém lháři. Někdy jsem se šla dívat, jak holky zkoušejí, ale stejně jsem si to pak udělala jinak, posvém.

25. Jakou část práce na roli uděláte na zkouškách, jakou mimo zkoušky (doma) a která je pro vás podstatnější?

Obojí je stejné, musím pracovat zrovna tak na jevišti jako doma a všechno se to pak musí nějakým způsobem dát dohromady. Režisér udá základní akord, tón situace nebo dialogu. A vždycky záleží na partnerovi. Nejdůležitější je, aby byl dobrý, možná lepší než já. To je vůbec nejlepší spolupráce. Proto jsem tak ráda hrála s Voskou.

26. Do jaké míry vám pomáhá nebo překáží režisér?

Jak kdy. Někdy hodně pomáhá, někdy hodně překáží. Ale já režiséra potřebuju, velmi.

27. Postihujete podstatné rozdíly mezi svou interpretací na posledních zkouškách a na prvním představení (nebo na veřejné generální zkoušce)? Změnila jste někdy při takové veřejné interpretaci něco podstatného v jednotlivých scénách nebo v celkové charakteristice role? Mohla byste určit, co takové změny způsobilo?

Tím se myslí, co se mnou dělají lidé, publikum? – Buď se zblázním a hraju špatně, nebo mi pomůžou a vyjde to. Většinou jsem spíš utlumená, protože jsem nervózní. To je právě na divadle to nevyzpytatelné, že člověk se vždycky snaží, chce, aby hrál co nejlíp, a ono to někdy vyjde, a někdy ne. Připravím se, osvěžím si text, soustředím se – a je to upachtěné, já to vím, ale jinak to nejde... Nezbývá, než se s tím smířit – příště to snad bude lepší, to je zase výhoda divadla.

28. Můžete kdykoli vyvolat takový duševní stav, jaký role potřebuje?

Ano.

29. Potřebujete se na to duševně připravit?

Tomě musím, absolutně. Nejen před představením. Nemůžu mít během dne, kdy mám náročné představení, moc jiné práce. To mě vyvádí z koncentrace na večer.

30. Máte nějaké postupy, jimiž vyvoláváte jevištní emoce?

Emoce musejí vycházet z postavy, kterou jsem už nějakým způsobem vytvořila, jedno-duše, skoro samočinně, samospádem... To plyne ze situace a ze vztahů, které jsou navozené od začátku hry.

31. Používáte při představení umělé povzbuzující prostředky? Zpravidla, nebo výjimečně? Možná jste pozorovala vliv těchto povzbuzujících prostředků na hře jiných herců?

Ne. Kdysi jsme si dávali s Václavem Voskou panáka před těžkým představením. Vždycky na mě mrknul: „Babo – vid?! Máš trému?“ – Já povídám: „Neptej se mě radši!“ – „Dáme si panáka, pojď!“ Dneska bych se toho bála.

32. Zjistila jste někdy, že se v den představení od rána přetvélujete do postavy, kterou máte večer hrát?

Nikdy se nepřetvéluju.

33. Mělo na váš výkon nějaký vliv vzrušení panující kolem premiéry? Jaký?

Negativní. Nemám ráda premiérové napětí, kdy ti, co nehrají, za vámi chodí, nosí zlomovazky, plivou na vás a říkají: „Já se tak těším!“ Dlouho před začátkem utíkám dolů za jeviště, kde nikdo není, jen ticho a klid. Potřebuju být jen sama se sebou, potřebuju se usebrat.

34. Existuje pro vás nějaký rozdíl, pokud možno, jaký, mezi interpretací role před plným hledištěm a před poloprázdným hledištěm?

Existuje. Neřekla bych, že to má vliv na interpretaci figury, ale samozřejmě je lepší, když je divadlo plné, protože cítím odezvu, jestli nějaká je, daleko víc ji vnímám. Když je lidí v hledišti málo, bojí se projevit – reagovat.

35. Jak váš vnitřní pocit v průběhu představení ovlivňují: a) kostým; b) maska; c) dekorace; d) rekvizity?

Kostým velmi. Někdy si s ním lámu hlavu,

aby vyjadřoval postavu a abych se v něm cítila přirozeně, svá. Mívám problém se svými vlasy. Když jsem zkoušela Popel a pálenku, v divadle mi blbli hlavu, proč jsem prý pořád zrzavá? – Kolik je té babě, co hraješ? Osmasedmdesát! – Možná že mají pravdu, říkála si, že bych si vzala šedivou paruku? – Dvě mi koupili! A na druhé generálce jsem všecko vyhodila. Kašlu na vás, jdu tak, jak jsem, ve svých vlasech. Civilní komedie v paruce – to jsem strašně omezená. Copak si potom můžu na jevišti hrábnout do paruky? – Nemůžu! Tak jsem si řekla: A co! Babě je osmasedmdesát, jaký je mezi námi rozdíl? – Připadala bych si umělá.

36. *Do jaké míry pocítujete jako realitu to, co se kolem vás děje na jevišti?*

Vím pořád, že je to divadlo, samozřejmě. Vždyť je to moje profese a jsem za to placená.

37. *Ovlivňují vaši hru okolnosti z vašeho života, které se v dané chvíli podobají tomu, co se děje na jevišti?*

Neuvědomuji si, jestli se mi někdy něco takového stalo... Ale pro hru to není důležité, to bych si musela celou situaci znovu vyfantazírovat.

38. *Hrála jste někdy komickou nebo veselou roli v době, kdy vás potkalo nějaké neštěstí? Jak se to projevilo na vaší hře? Jak se to projevilo na obecnstvu?*

Komickou nebo veselou ne, ale taky jsem hrála, když mi umřel táta nebo muž... Asi jsem hrála hůř, to je pochopitelné, ale prostě jsem hrála.

41. *Stalo se vám někdy, že jste musela, když vám náhodou vynechala paměť, improvizovat text? Jak se to projevilo na vašem jevištním pocitu?*

Pokud vypadne jen nějaké slovo, je to jednoduché. Ale při Bláznivé ze Chaillot jsem měla dlouhý monolog – a najednou tma! Byla jsem úplně mimo sebe, myslela jsem, že omdlím, kolegyně mi pak říkaly, že jsem se děsivě klepala. Naneštěstí suflérka seděla a koukala, jak krásně hraju – vidím, že má zavřenou knihu! Zuřivě jsem na ni gestikulovala, a ona jen přikyvovala a blaženě se usmívala. Pak se mi omlouvala: „Paní Adamová, když vy to tak umíte, já vůbec nečekala, že vy budete mít takové okno – jak se to mohlo stát?“

42. *Cítíte při představení náladu v hledišti?*

Jestli je to hra k zamýšlení, cítím, jestli jsou tiše a poslouchají, anebo když je to sranda, tak slyším, jestli se baví a řvou směchy.

43. *Jaký vliv má na vás potlesk publika?*

Je to samozřejmě příjemná věc.

44. *Stává se vám, že o přestávkách a po představení si bezděčně ponecháváte způsob řeči a držení těla postavy, kterou hrajete?*

Ne. Já mám pořád držení těla stejné.

45. *Přejdete ihned po odchodu z jeviště do svého obvyklého duševního stavu?*

Ano, jdu si dát deci vína.

46. *Jaký vliv mají na vaši hru názory publika a kritiky?*

Kritiky už dlouho nečtu. Dlouho. Publikum – je příjemné slyšet po představení v klubu přítele, když řeknou: no, paní Adamová, dneska to bylo krásné představení, my jsme rádi, že jsme přišli. Přiznám se ale, že nejradši jsem sama svým vlastním korektorem. Domnívám se, že vím, kdy hraju dobře a kdy špatně. Mně nikdo nic nenamluví.

47. *Pomáhá vám praktická analýza vašeho výkonu, kterou dělají divadelní recenze? Získala jste v nich nějaké užitečné rady? Korigovala jste svou interpretaci pod vlivem těchto recenzí?*

Praktická analýza, to jsem já. Užitečné rady si dám sama. Anebo mám kamarády, nebo syny, kterým, když je nejhůř a teče mi do bot, řeknu: zítra přijď na zkoušku a něco mi k tomu řekni, já nevím nic. Jiné to bylo s mým mužem. To bych bývala byla nejradši, aby vůbec nechodil na premiéry. Lístky si obstaral sám, řekla jsem mu vždycky, já vůbec nechci vědět, že tam jsi. Mně stačilo, že v Komorním divadle v první řadě seděl Josef Träger s Janem Procházkou, anebo nějaký známí – to jsem trpěla!

48. *Má na vaši hru vliv to, jaký vztah k vám má soubor a partneři?*

Nevím, jaký vliv to má na moji hru, ale samozřejmě se hraje líp, když je ansámbel vstřícný a příjemný a když je mi mezi kolegy, se kterými hraju, dobře.

49. *Má na vaši hru vliv váš osobní vztah k partnerovi?*

Ano, jistě. Hrát s partnerem, který je lepší než já a kterého si vážím, je ohromně inspirativní. Tenhle pocit jsem měla vždycky z Václava Vosky.

50. Považujete za nutné jevištní prožívání při každé repríze (jako Salvini) nebo pouze v procesu studia (Cocquelin)?

Proboha, v kterém jsme století? – Prožít si to musím při zkouškách, když hledám. Pak už je to ve mně jako – přirovnala bych to k fotografii. Není to úplně bez jakéhokoli prožitku daného okamžiku, vnitřní zapojení existuje vždycky. Ale emoce jsou samozřejmější, zažité – nedají tolik práce.

51. Existuje podle vašeho názoru rozdíl mezi emocemi jevištními a životními? V čem podle vašeho názoru spočívá.

V životě prožívám skutečně beze všech zábran, jak žalost, tak radost. To na divadle nemůžu, prožívat tak absolutně spontánně, já tedy aspoň ne. To bych se musela zbláznit. Jeviště je něco jiného než život. Tam přece musím radost nebo bolest něčím vyjádřit, něco udělat. Tam jde o tvar emoce, kterou musím dát najevo. Jako všechno na jevišti i jakákoli emoce je vždycky svým způsobem stylizace.

52. Ztotožňujete se s rolí naprosto nebo pouze s některými místy? Kterými? Jakým dojemem to působí na obecenstvo?

Musím se s ní ztotožnit, když ji hraju. Kdybych se s ní neztotožňovala, nebo s některými místy, a neodehrála ji tak, jak je napsaná a jak jsem si ji podle toho svým způsobem vymyslela, tak by to stálo za starou bačkoru.

53. Vyzvolávají ve vás momenty jevištního prožívání opravdové životní prožitky?

Ne. Neužívám si ten pláč, když nemusím. Mám úplně jiné problémy, nad kterými třeba pláču, než jsou divadelní postavy.

55. Co podle vašeho názoru působí na diváky silnějším dojmem: bezprostřední prožívání, nebo záměrně vyvolané prožívání?

Já nevím. Uvažuje vůbec divák, jestli je to bezprostřední, nebo záměrně vyvolané? Myslím, že je to mnohem jednodušší: divák ví, stejně jako herec, že je v divadle a dívá se na představení.

56. Všimla jste si někdy, že správné zobra-

zení vnějších projevů prožívání napomůže jeho vzniku?

Je to možné, ale to je individuální záležitost každého herce. Mně to nepomůže. Já musím být zasažená uvnitř, být v situaci.

57. Stává se vám při hře, že část intelektu je pohlčena rolí, a zároveň jste schopna kontrolovat se a uvědomit si dojem, kterým působíte na obecenstvo?

Cítím atmosféru, ale dojem, jaký zanechám v obecenstvu – na to vůbec nemyslím. Určitá sebekontrola momentálního výrazu nebo i celé role existuje, takový režim si člověk vyvine už během zkoušek. Ale při hraní na to už nemyslím.

58. Uskutečňuje se ve vás tvůrčí proces při každé repríze role nebo při jejím vytvoření?

Nechci, aby byly reprízy mechanickým opakováním. Nikdy to není všechno zautomatizované, to by mě ani ne bavilo.

59. Vyjmenujte ty své role, které považujete za nejlepší.

Myslím, že byly dobré Mouchy a Drobečky z perníku, Lidský hlas, Dům se sedmi balkóny.

60. Vyjmenujte ty své role, které máte nejradši.

To bude asi obdobné. Drobečky jsem měla moc ráda.

61. Mohla byste říci, proč je máte nejradši?

Protože tam, v té figurě baby, bývalé zpěvačky, kterou vyhodili, zničené alkoholem, s dcerou na krku, byly velice lidské momenty. Jak ze všech stran dostává přes hubu, snaží se zapomenout, přestat pít, a znovu tomu propadne, a jak se pořád snaží se z toho dostat...

63. Máte při hře na jevišti zvláštní pocit radosti? Čím je podle vašeho názoru vyvolaný?

Pocitem, že to má smysl. Dobře se mi hraje a to ve mně vyvolává příjemné, radostné uspokojení. Někdy.

64. Uspokojují vás víc role, jejichž charakter je vám sympatický a podobá se vašemu, anebo je vám naopak příjemnější zobrazovat postavy, které jsou úplně jiné než vy?

Mně je úplně jedno, jestli je mi blízká nebo je úplně jiná než já. Je to role. A když je zajímavá a dobře napsaná, tak fajn!

66. Má na vaši interpretaci vliv změna di-

vadla (budovy nebo souboru), pocítujete ji ve svém tvůrčím rozpoložení?

Ano, je to jiné. I když je na zájezdě scéna postavená stejně jako v Praze, divadlo je větší, nemám vyzkoušenou akustiku, nejsem si jistá: mluvím dost nahlas, aby všichni v divadle slyšeli? To je jako při záskoku s novým partnerem, jsem na něho soustředěnější, má přece premiéru.

67. Uvědomujete si ten okamžik u často re-

prízované role, kdy se ztrácí svěžest interpretace? Mohla byste určit přibližně při kolikáté repríze? Uděláte něco pro to, abyste tomu zabránila?

To se může stát, když se představení hraje dva roky a je takzvaně zašlé, už nemá ten prvotní náboj. Ale určitých her se to vůbec netýká – to jsou ty, co opravdu za něco stojí, a ty většinou nedosáhnou tolika repríz, aby mě hrát v nich omrzelo.

KPRŘA

Peřínková > Praguebiennale
Kanibalové v Komedi
Klemperer < Homoláč
Za Josefem Hirsalem
Hamsun < Vašíček
Vachtová > Bienále
Nietzsche český
Haloun > Sutnar
VYTRŽENO

Hybler > Havlíčkova obscenita seriálního sexu

GLOSÁŘ > Tudekrová, Glanc

27

KRITICKÁ PŘÍLOHA RŘA

NOVÉ ČÍSLO KRITICKÁ PŘÍLOHA

Hybler – HAVLÍČKOVA OBSCENITA

BIENÁLE – Vachtová

Peřínková – PRAŽSKÝ HAMBURGER

KLEMPERER – Homoláč

Vašíček – HAMSUN

ZA JOSEFEM HIRŠALEM

Ljubková – KANIBALOVÉ

PISTORIUS – Špirit

Koubová – NIETZSCHE

SUTNAR – Haloun ad.

Mikulka – ČECHOV ČECHŮM

ROZHOVORY, DOKUMENTY, GLOSY

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 27“. Informace na čísle 222 245 801, e-mail: revolver_revue@volny.cz, hodiny pro veřejnost: po (10–17), st a čt (10–13).

Pokud chcete být informováni o novinkách z Revolver Revue, zašlete svůj email na adresu: revolver_revue@volny.cz.

Tango – příběh psaný nohama

Helena Kubíčková

Nedaleko Staroměstského náměstí se v taneční kavárně, která bývá ve svém autentickém prostředí nazývána *milonga*, schází mezinárodní společnost se sdíleným zájmem – o tango. Je tu architekt, studentka, majitel knihkupectví, houslistka, inženýr, novinářka. Pár turistů, ale především stálí návštěvníci – Argentinci, Češi, Italové, Maďaři a další národnosti přišli poslouchat a zejména oživit parket. Ptáme-li se po důvodech této záliby (a v mnoha případech i závislosti), odpovědi se různí. Jedněm bylo tango dáno do vínku místem narození, druzí se s ním setkali náhodně nebo zákonitě v rámci svého směřování. Všem však poskytuje specifický a jedinečný prožitek. To, co vzniká a přeskakuje mezi tanečníky, hudebníky a co zasahuje diváky, je těžké popsat a definovat. Svě ztotožnění s tangem se pokusil vyjádřit argentinský klavírista „El Tigre“ žijící v Praze. Řekl: „Hraju tango, protože mu rozumím.“

Při slově tango nám nevytane obvykle na mysli píseň nebo instrumentální skladba, ale párový tanec. Tanec natolik osobitý, dramatický a spektakulární, že po více než stoleté existenci má stále své aktéry a přívržence (a samozřejmě, jak to u výrazných socio-kulturních fenoménů bývá, i odpůrce). Tanec, který byl a je schopen zaujmout, strhnout a okouzlit, inspirovat bezpočet umělců a prolnout mnoha uměleckými žánry. Tanec, který neutrpěl úhony v čase, a takřka nezměněný prožívá již několikátou renesanci. Rafael Flores v úvodu své knihy *Tango od počátku až do konce* z roku 1993 charakterizuje jeho původ příznačným a již zobecněným rčením – nazývá ho „příběhem psaným nohama“. Tango skutečně vzniklo jako tanec – jako syntetický útvar vyvřelý z mnoha kultur a tradic. Za svůj příběh, fenomenální úspěch a triumfální pouť vděčí něčemu velmi univerzálnímu. Stalo se odrazem složité a kypící doby, kdy ztráta starých a hledání nových hodnot i sebe sama v utváře-

jícím se novém světě vyústila ve snahu o vlastní identifikaci uměleckými i méně uměleckými prostředky.

Co je tango?

Co je vlastně tango ve své taneční, písňové a instrumentální podobě? Je to minidrama, nebo sladkobol, pathos a pohybová ekvilibratika? Je jeho dramatickost ostentativně vnější, nebo tušená mezi řádky, je to výraz protestu, vzpoury, volby a touhy po sebevyjádření, nebo submisivní rezignace, nutnost, osudovost a determinace? Je to řád, či improvizace, spontánní projev, nebo ukázněná a promyšlená stylizace? Jsou jeho zdůvodněním útěcha, nebo beznaděj, vášeň, nebo chladná vypočítavost, láska až za hrob, či frivolnost, nevěstince, gigolové a femmes fatales? Je to lež, zrada, nenávisť, zášť, trest, pomsta, násilí, bolest, je

to temná smyslnost a sexualita, nebo ryzí, poněkud naivní a neohrabaná předměstská poezie? Je to laciná filozofie zapomnění, či výraz hlubokého zoufalství, je nostalgii *po tom, co už není a nikdy nebude*, nebo smířením s neúprosným během času? Je tango veselé, ironické, má humor a vtíp, je povrchně sentimentální, nebo hluboce tragické? Je protagonistou muž-macho, nebo je středobodem žena, je to samomluva, nebo rozhovor, projev dvou rozdílných individualit, nebo sehrané dvojice, představuje spojení, či rozdělení? Je tango maska a rekvizita, nebo obnažená duše, je drogou a můstkem do smutku, nebo záchranným pásem ze samoty? Je romantické, nebo cynické a surově drsné?

Historicko-sociální dimenze vzniku tanga a jeho vývoj

Řekne-li se tango, druhou určující asociací je adjektivum *argentinské*. Název Argentiny pochází z latinského *argentum* – stříbro. Tango se zrodilo v oblasti Río de la Plata, Mar del Plata, La Plata (Stříbrné řeky, Stříbrného moře, Stříbra – na pobřežním území mezi Argentinou a Uruguai, která si rovněž osobuje právo na jeho vznik) a je opravdu rodinným stříbrem země. Je však po více než sto let také stigmatem Argentiny a nevysychajícím námětem, mizejícím a vracejícím se, zbožňovaným i zatracovaným. O tangu je zmínka už v první polovině 19. století, kdy Afroameričané (převážně z Konga a Angoly), kteří tvořili asi třetinu obyvatelstva zmiňovaných území, tančili originální a odvážné lascivní tance údajně téhož jména (písemné materiály jsou kusé a ne zcela věrohodné). Původ slova je rovněž nejasný a existuje o něm několik verzí. *Tangem* (výrazem pravděpodobně přejatým z afrických jazyků) byl nazýván ohraničený prostor, společenství, kde byli před zrušením otroctví internováni otroci z černého kontinentu (a později tam zůstávali), nebo také samotný rytmus, tanec, píseň, taneční slavnost. Jiné onomatopoické výklady hovoří o zvuku bub-

nů dvojího ladění – *tan* a *go*, nebo ho vysvětlují jako zkomoleninu španělského slova *tambor* (buben) a konečně se připomíná i latinské *tangere* – dotýkat se.

Traduje se anekdota, podle které Mexičané odvozují svůj původ od Mayů, Peruánci od Inků, Argentinci však pocházejí z lodí. Příběh tanga, jak ho známe dnes, se začíná psát *nohama* koncem 19. století a jeho zrod je vpravdě kosmopolitní. Původní obyvatelstvo země je indiánské a hovoří jazyky quechua, guaraní a araucano. Na argentinských pampách žijí gauchové – honáci skotu, zhusta dobrodruzi a kriminálníci, míšenci a rasová směsice přistěhovalců přilákaných vidinou vlastní půdy ze všech zemí a přinášejících prvky svých mateřských kultur, zejména italské, francouzské, portugalské, řecké, německé, švýcarské, ruské, polské, irské, skotské, židovské (v následujících obdobích řada umělců, zejména židovského původu, působila pod španělskými pseudonymy). Termín *gaucho* je později – a nejen v tangu – mýtizován, je však pro přistěhovalce sjednocujícím prvkem a má ideologický i kulturní význam při formování argentinské identity. Potomci španělských přistěhovalců kreolové tančí po svém vals, mazurku, polku a ve dvoučtvrtečním taktu kubánskou danzu, známou ve světě spíše jako *habanera* (v této souvislosti je třeba zmínit i španělské tango-flamenco nebo andaluzské tango, které se objevilo i v zarzuelách, přičemž výraz tango se zřejmě dostal do Španělska z Kuby). Ke vzniku tanga přispěly i další rytmy – africké *candombe* a *milonga* (venkovská) a zejména její městská forma *milonga-tango*. Tango se utvářelo a nabývalo svou archetypální podobu pod neustávajícími migračními vlivy v přístavních městech a předměstích, především v Buenos Aires a Montevideu v letech 1890 až 1920 (a jak tvrdí Horacio Ferrer z argentinské Akademie tanga, každá molekula tamního vzduchu obsahuje jeho atom). Nově příchozí tvořili asi třetinu obyvatelstva, ve městech až polovinu. Tango začalo stírat sociální bariéry, spojovat bílé s černými, kreoly s mulaty, mestice s imigranty.

Ideologie, technika a orchestrace raného tanga

Často se připomíná, že metafyzická, filozofická a existenciální dimenze tanga pramení historicky ze ztráty – ať už vlasti, svobody nebo hodnot. Tango je hledáním totožnosti a únikem ze smutku a nostalgie. Je tím, co povstalo z duality kontinentů, co bývá nazýváno *creollismo* a *argentinismo* (typická kreolská a argentinská povaha) a co Argentinec definuje zejména pocitově a citově. Něčím, co je ryze lokální, autentické a identifikační. Spisovatel Ernesto Sábato označil Latinskou Ameriku za *zlomové pásmo* (Sábato 1963: 14). Za ránu, kterou prostupovala na zbytek kontinentu evropská nákaza strachu, úzkosti, zmarnění, ztráty a vykořenění. Většina přistěhovalců prodala majetek, přeplula oceán za vidinou zaslíbené země a prožila rozčarování. Pocity zármutku, stesku a zklamání potřebovaly kompenzaci, únik z každodennosti, způsob vyjádření. Rozkvétá prostituce a nevěstince, kde se také prvně objevuje tango, se plní cizinkami a jejich pasáky (tento motiv je ostatně v tangu častý) a poskytují zábavu a rozptýlení bezpočtu zájemců. Tango se začíná objevovat také v tančírnách, tanečních školách, později v řadě známých kaváren a zejména v ulicích. Je výlučným projevem a způsobem života předměstí a chudších čtvrtí, *slušní lidé* s ním nechťejí mít nic společného. Všude se tančilo převážně s najatými partnerkami anebo, jak vidíme na dobových fotografiích, pouze mezi muži, poněvadž žen se stále nedostávalo.

Trup tanečnicků je vzpřímený, těla smyslně přitisknuta na sebe, boky a nohy opisují horizontální improvizované křivky. Je dáno pouze základní taneční schéma, zbytek každá dvojice dotváří. Objevují se klasické motivy nože, svádění, odevzdání – a také první choreografie. Figury jsou promyšlené i spontánní zároveň – reaguje se na sebemenší záchvěv partnerova těla. Tango má nezaměnitelnou náladu, fluidum, je životním názorem, stylem, ideologií. Herečka Ada Cornaro o něm říká: „*V patnácti letech se tančí pouze pro tanec sám, pro potěšení, ve dvaceti tančíme, protože nastávají mi-*

lostné komplikace, ve třiceti má tango mírnost podzimu, s občasnými bláznivými dny. Potom se tančí ve snech... a přichází období, kdy netančíme tango my, ale tango tančí nás“ (Flores 1993: 49). Kdokoliv se v něm může poznat, stává se módním a přitažlivým, láká zlatou mládež, bohémy a jedince dychtící po odlišnosti.

V malých orchestrech hrají kytara, flétna nebo klarinet, housle, klavír, harmonika a později tzv. *bandoneon* – typ koncertního akordeonu německé proveniencence se dvěma knoflíkovými klávesnicemi nenapodobitelného temného tónu. Flétna, housle, klavír a bandoneon, případně kontrabas, vytvořily následně základ typického kreolského orchestru. Hudebníci pocházejí z chudších vrstev nebo lumpenproletariátu a většinou účinkují bez not, k naší škodě se proto řada skladeb nedochovala. Některé skupiny vystupují s placenými tanečnickými *tanqueros* (toto slovo v širším významu označuje milovníka tanga), jejich obligátním úbořem jsou proužkované nebo oprýmkované kalhoty, boty s podpatky, okolo krku šátek a klobouk. Technika hry a tance je však méně důležitá než ono *cosí*, řečeno dnešním slovníkem *feeling*, kterým ho obdařují.

Tango ve světě, tangománie

Na začátku minulého století se tango dostává do Evropy, především do Paříže, která ho objevila a s obrovským úspěchem představila. Přivezli ho někteří navracející se vystěhovalci, ale zejména zámožní Argentinci. Není všude jednoznačně přijato, je – stejně jako předtím ve své rodné zemi – označováno za obscenní. Zakazuje ho německý císař Vilém II., jeho postup je však nezadržitelný. Vítězí ve Španělsku, ve Velké Británii a dokonce i u papežské kurie. Získalo si umělce, ale i snoby, buržoazii a šlechtice. Stalo se vývěskou postupující demokratizace, rozbuškou ničení konformismu, štítem svobody mravů a jinakosti myšlení, vlajkou intimity a produktem krize osobnosti ve století začínajícího konzumu. Tango se dobře prodává, vytváří se *tango-look* (šaty, účesy,

výrobky), jeho styl však dominuje především na kulturní scéně. Vypuká *tangománie*.

Ve dvacátých letech jsou skladby typických orchestrů tzv. *staré gardy* již zaznamenávány, ale i když nepostrádají charakteristické hudební ozdoby (např. *pizzicata*), často jim chybí kontrapunkt, znějí poněkud ploše. Tango tvoří součást rodinných oslav, poslouchá se a provozuje nejen v ulicích, ale i v cirkusech, salonech, kabaretech. Tančí ho už nejenom mladí, ale i generace čtyřicátníků, tango se stává melodičtější, taneční kreace vládnější a promyšlenější.

Funkce zpěváka a orchestru, tango-píseň, dramatický charakter tanga

V Argentině zavládla relativní ekonomická stabilita a prosperita, daná především zvítězivší ideou volného obchodu a exportní politikou zemědělských výrobků. Posílil se vliv aristokracie a latifundistů, utvářela se průmyslová buržoazie, vláda se snažila o sociální smír a poskytování stejných práv přistěhovalcům (včetně hlasovacího práva a povinné školní docházky). Začalo se investovat do kultury a zábavního průmyslu, a to se pochopitelně projevilo i v tangu, které vstřebávalo odevšad nové podněty, tříbilo se a kultivovalo. V té době také dochází k odlišnému směřování, taneční forma je upozaděna, tango *promluvílo*. Nastupuje orchestrální a zpěvácká elita, již zmíněná stará garda (Ángel Villoldo – veselé, skotačivé, pikantní tango). Vzniká *tango-píseň*, poslěze jeho odnož, *tango-romance*, vyznačující se sentimentem, melancholií, frustrací. V té době působí famózní sextet bratří de Caro pod vedením houslisty Julia, k jehož jménu se hlásila celá škola autorů. Zpěváci zpívají v divadlech, zpočátku pouze s kytarou, později s velkým doprovodem, už nejde o pouhý komentář stavu duše, má se odvyprávět a vyzpívat *drama*. Texty začínají mít hloubku, literární úroveň, jsou poetické (mnozí autoři jsou literáti). Ustálilo se schéma ABAB (A nástup hudby, B zpěváka), objevila se zpěvácká dua, tria, kvarteta

(později sexteta a septeta). Důležitým mezníkem tohoto období je skladba *Mi noche triste* (Smutná noc) s textem Pascuala Contursiho, uvedená poprvé v roce 1917 v divadle Esmeralda v podání famózního Carlose Gardela, legendy a krále tanga. Inspirovaný klasickým operním zpěvem dovedl tento sametový baryton s velkou dramatickou intuící interpretaci k technické a výrazové dokonalosti. I když zpíval výhradně španělsky, tango se stalo internacionální. Jeho příběhům naslouchaly tisíce lidí, tisíce roztančil. Příběh tanga se psal tisícerýma nohama.

Od třicátých let do současnosti

Třicátá léta znamenají pro tango jistý vhled, profiluje se vůči jazzu a ostatním tanečním rytmům, je zdůrazněn jeho *individualistický charakter*. Ponechává si výtoky minulých období, které shrnul Juan D. Ariezo (houslista a kapelník) čtyřmi slovy: *rytmus, nervnost, síla a charakter* (Flores 1993: 136). Tančí se všude, také na karnevalech, a vzniká i proslulé, leč choreograficky chudé *salonní tango*. Takto masově rozšířený tanec potřebuje mohutnější zvuk a nová aranžmá (Rosemberg, Piazzola, Troilo a jiní). Je třeba posílit nástrojové obsazení a svrchovanost jednotlivých nástrojů, zejména nosných akordeonů a klavíru.

V letech 1937 až 1939 vznikly orchestry Aníbala Troila a Osvalda Puglieseho. Lidský hlas se stal dalším nástrojem a především textová stránka byla velmi důležitá. Troilo navázal na svůj vzor – Gardela, tango si mělo ponechat světovou oblibu, i když později dostalo i intimnější polohu. Pugliese zařadil originální melodické a instrumentální variace, nikdy však neklesl k přílišné zdobnosti. Jeho orchestr byl společenstvím virtuózů, on sám byl vynikajícím klavíristou. Usiloval prostřednictvím inovací o vyjádření podstaty a poselství tanga (člověk v moderní megalopolí se svými úzkostmi a životem vymykajícím se kontrole), ale nejdůležitější pro něj bylo, aby se tango opět tančilo, psalo nohama.

Třicátá až padesátá léta dvacátého století jsou poznamenána hudební kvalitou a rostoucí komercializací tanga. V kavárnách s typickými balkony pro orchestry (*cafeterías, confiterías*) se dalo při jedné skleničce naslouchat nejlepším tangům tehdejšího hudebního nebe. Druhá světová válka paradoxně prospěla argentinskému hospodářství, vyvážely se zemědělské výrobky a rozvíjel se průmysl, zejména potravinářský. Z obliby tanga těžil také gramofonový průmysl. Vzorem zpěváků byli operní tenorové. *Nová garda* a nejmladší autoři dávají tangu nové dimenze, čerpají z klasické literatury, soudobých literárních a uměleckých trendů, hledají inspiraci po světě.

Padesátá léta byla hledáním *nové svěžesti*, tango dokazovalo, že taneční rytmus neznamená melodickou a harmonickou chudobu, a postupně se formovalo do dnešní, přetrvávající podoby. Do vývoje pozdního tanga padesátých a šedesátých let zasáhl výrazný novátor, instrumentalista a autor mnoha skladeb klasické hudby Astor Piazzola. Část dětství a raného mládí strávil v New Yorku, poté pobýval jako stipendista v Paříži, kde definitivně odhalil svou fatální příslušnost k tangu. Od čtyřicátých let žil trvale v Buenos Aires a tam začala také jeho spolupráce s Troilem a Pugliesem při vytváření současného, avantgardního tanga.

V šedesátých letech ubývá peněz na velké orchestry a ty se postupně rozpouštějí, tango se dostává do krize, přemísťuje se do malých lokálů pro zasvěcence a turisty. Vydavatelé oslovují intelektuály, aby přispěli k jeho obrodě, a tak například vzniká v roce 1966 slavná deska „14 s tagem“, na které participovali přední spisovatelé, skladatelé, textaři a malíři.

Tango našlo nadšený ohlas v zahraničí – ve vzdáleném Japonsku, ve Finsku a samozřejmě jeho obliba přetrvávala ve Francii, Spojených Státech, Španělsku a Latinské Americe – zejména v karibské oblasti.

V sedmdesátých letech vzrůstá zájem o alternativní a etnickou hudbu a pozornost posluchačů se k tangu opět obrací. Kupují se staré desky, znovu se objevuje jeho emocionální náboj, intimnost a potenciál osobní výpovědi.

V osmdesátých letech se dostává do popředí tango instrumentální a taneční. V devadesátých letech našlo své místo ve všech sociálních vrstvách a na počátku tohoto století patří zcela samozřejmě do lidové klasiky.

Choreografie, technika, estetika a etika tanga

Mezi profesionálním a amatérským tangem je pochopitelně značný rozdíl. I umělecká stylizace však vychází z několika klíčových momentů, typických pro tango *lidové*. Daností není v tangu tak mnoho, jak se obecně předpokládá. Tanečních figur, a zejména těch improvizovaných, je však velké množství. Tančí se proti směru hodinových ručiček. Existují ustálená vyzvání k tanci – kývnutí, pohled, zamrknání, ústní forma. Mimika, gestika, nonverbální komunikace jsou velmi důležité, především pohled – solidární, svůdný, odmítavý, nenávislný. Taneční parket je sdílený prostor všech párů vyžadující vzájemný respekt, harmonii, flexibilitu a techniku. Zejména ženy provádějí nebezpečné pohyby a prostorově náročné kroky, tanečník musí bezprostředně reagovat na vzniklou situaci. Některé části parketu – střed, ale často i okraj, jsou proto vyhrazeny komplikovaným figurám a zdatnějším tanečnickům. Uchopení, které je nesmírně důležité, není v posledních letech přesně dáno, je však určitě méně osobní než dřív. V páru je nutná naprostá souhra, žena nemá předjímat a vést. Tanečníci musí v každém okamžiku vnímat svá těla, hudbu a daný orchestr a přizpůsobit jim pohybový repertoár. Nevypočitatelnost je možná jen uvnitř páru, nikoliv mimo něj.

Tango je tancem daného okamžiku, kontrastů a změn, ale především *tancem bipolárním*. Ponechává široký prostor invenci, poskytuje *volnost skrze ukáznění a podřízení se řádu a struktuře* tance. Je tancem se stoupající a klesající křivkou emocionálního vypětí, střídá rychlé a pomalé pasáže, je neustálým přelévajícím se tokem energie mezi partnery. Je záhadou a dobrodružstvím, ale i zákonem, porušo-

vaným každým vstupem na parket. Je kódem či šifrou, která může, ale nemusí být rozluštěna. Je soubojem i kouzlem setkávání, znamená spojení a jednotu při zachování vzájemné rozdílnosti. Je tancem muže, který si plně uvědomuje své pohyby, vede s naprostou jistotou, dává tangu pevné obrysy, avšak znova a znova ženu překvapuje a pro své i její potěšení tvoří. Je tancem ženy, která citlivě rezonuje, o své vůli ho následuje, naplňuje jeho tvorbu krásnem a celou škálou své ženskosti. (Je-li však znuděná nebo zklamaná, stává se bezohledná a impertinentní, tančí pro sebe.) Tango není jen tanečnický darovaný mužem ženě pro rozvinutí její niterné podstaty, je darem pro oba.

Témata a jazyk textů

Tradiční kreolská venkovská témata se začínala vyčerpávat a publikum (zejména mladé publikum lidových scén) žádalo něco nového – své vlastní, velkoměstské, básnivě příběhové. Ne konejšivé, naopak drásavé až masochisticky. Příběhy nikoliv všech, ale každého zvlášť, neboť obyvatelé La Plata byli „*bez totemu, který by z nich učinil kmen*“ (Flores 1993: 125). Témata jsou vyjádřením všeho, co nejvíc bolí – neopětované, zklamané lásky, nespravedlnosti, osamělosti, mezi ta klíčová patří nejistota, minulost, město s jeho čtvrtěmi, předměstími a obyvateli (*guapos*), ženy, tanec, hry, zejména hazardní – karty i s jejich magií. Velmi významná je pomsta a krev – tango neodpouští, odplácí, bodá nožem, dýkou a seká sekerou. V tangu nenacházíme jen milostné nářky, elegie, ale i témata lyrická a satirická. Většina z nich je pojednávána osobitým jazykem – *lunfardem*. Tanga vystavují na odiv přehnanou machistickou mužnost (často s ironií), některá jsou vysloveně protizenská. Obtiskují nejen motivy dvoření a boje tváří v tvář (život je nepřetržitý sled soubojů, ve kterých se utkáváme se sebou, s druhými, se světem), ale zejména párování, splynutí, vlastnění a zmocnění. Tango se živí životem a ten zas žije tancem. Zpěvák Gardel se po návratech z turné

ptával: „*Je něco nového? Nějaké téma?*“ (Flores 1993: 128).

Ve zpívaném tangu se objevuje *lunfardo* (slovník, nikoliv jazyk, jak zdůrazňují odborníci) – způsob vyjadřování vycházející z žargonu kriminálních, delikventů a chudin z předměstí a obsahující různorodou směs výrazů, především italských, španělských a cikánských (ale i francouzských, portugalských, anglických a dalších), použitých ovšem s posunutým významem či v jiném kontextu. Etymologicky se jeho název odvozuje ze slova *lombardo*, tj. pocházející z Lombardie, zřejmě proto, že téměř polovinu přistěhovalců tvořili Italové. Stal se zároveň identifikačním znakem i úkrytem, postupně se vstřebal i do hovorového jazyka, uplatnil se v textech, v divadle, v poezii, v próze. Řada slov a obrátů se používá dodnes (některé dokonce nově vznikají) a zachovaly se i slovtvorné postupy, např. se záměnou písmen či slabik. Ve čtyřicátých letech byla po pálcovém převratu ustavena komise na ochranu čistoty jazyka a ta se podílela na cenzuře textů četných písní. Autoři museli nahrazovat nevhodné výrazy a tak mnohdy komicky měnit smysl textů. Ze skladeb se stávaly skoro parodie, byly zdrojem lidového vtípkování a teprve o několik let později se dal Perón, který měl pro tango jistou slabost, přesvědčit o nesmyslnosti tohoto opatření.

Tango a divadlo, divadelnost (dramatičnost) textů, postavy

Na prvním místě je třeba se zmínit o *kreolské frašce*, která zřejmě měla svůj základ ve španělské zarzuele (lyrickém dramatu se střídáním mluveného slova a zpěvu). Komickými postavami byli venkované, gauchové, hovořilo se kolokviálním, nespisovným jazykem. Tady zazněla na jevišti první tanga, glosující hlavní témata her. Ve dvacátých letech se však objevují i ve hrách vážného, dramatického charakteru. V divadlech se inscenují kabarety a další autentická prostředí, tango vyplňuje přestávky a mezihry, získávají zde slávu první zpěvačky.

Některé skladby byly psány výhradně pro ženské hlasy (ženy na sebe upozornily i v typicky ženských orchestrech, které hrály v proslavených *cafés* v centru Buenos Aires). V mnoha skladbách se také objevuje divadelní tematika, v tangu *Konec představení* se zpívá: „*Slunce zažihá scénu. Krvácíš modře a kráčíš po jevišti. Ach, má Kolombíno, padám a zdravím tě. Umírám v kostýmu. Už spouštím oponu. Zemřu s Tebou*“ (Horacio Ferrer, Astor Piazzolla, *Final de Función*).

V tangu, stejně jako na scéně, se neznatelně mísí a prolíná příběh fiktivní s osobním příběhem, zkušenostmi a prožitky tanečníka či interpreta. Oba splývají, i když odstup by se měl zachovat (jsou nicméně známy případy, kdy tanečnice pod tíhou emocí na parketu skonala). *Dramatičnost* tanga vychází z jevištních zákonitostí, je spjata s tématy, postavami, způsobem prezentace či inscenování, exaltací a exagerací. Mezi tangem a scénou či divadlem byl – a stále je – dlouhodobě úzký vztah. *Tango je tancem ve své podstatě jevištním, scénickým*. Už ve svých počátcích bylo převlekem, rekvizitou a kostýmem, jeho lidovou scénou byly nevěstince a ulice (melodram, který se v tangu objevuje, má svůj původ v pouťových představeních a ústní literatuře, v záhadných a strašných příbězích). Od doby, kdy se stalo oficiálním, prakticky s jeviště nesestoupilo. Vždy bylo v některé ze svých forem prezentováno publiku a vždy za účelem dosažení dramatického účinku – ať už na divadle nebo všude tam, kde se diváci nacházejí. Rozhlas, televize, tisk, gramofonové a kompaktní disky, dokonce i počítače jsou vlastně jakýmsi novodobým ztělesněním mussetovské představy *divadla v křesle*, i tam se tango obrací se stejným záměrem k divácké a posluchačské množině. V posledních letech je scénické okouzlení tangem patrné, našlo své místo nejen v lehkých, ale i vážných žánrech, potkáváme ho v komedii, tragédii, zpěvohře, operetě, muzikálu, pantomimě, baletu, ba i v opeře.

Texty raného období jsou často rozverná a někdy až mírně pornografická. Později přibývá noblesy, decentnosti a smutku, rozvolnění. Tango-píseň má výrazně dramatický charakter,

dějová linka skladeb je výrazná a respektuje klasická pravidla vyprávění, jsou to mikrofrásky a mikrodrámata. Jejich vize života je divadelní (v divadle se ostatně přistěhovalci poznávají), kostýmy, karnevaly a další simulace jí ještě zesilují. Je příznačné, že *většina textů byli autoři divadelních her*, i když jejich díla nepatřila mezi velkou literaturu (např. Pascual Contursi). V textech jsou obsaženy životní epizody, život a celý svět v kondenzované formě, ve dvou nebo třech minutách pojednávají originální poetikou lidský úděl. Významným představitelem textařské generace byl Enrique Santos Discépolo, který ve svých verších skloubil vyprávění a filozofické reflexe a stvořil, jak píše Flores, pokleslý, „svinský“ svět, ve kterém jsme osamoceni stejně jako Bůh. O nic menší nebyl ani jeho přítel Manzi s neotřelými metaforami. Homero Expósito byl třetím a nejrétoričtějším z trojice a završil tematickou obrodu. Je deskriptivnější a (řeceno s Floresem) navázal na ikonografii starého tanga popisem ulic, nároží, výloh, tržišť. Objevil a použil průmyslovou realitu, krajinu a plynutí času.

Ve dvacátých až třicátých letech texty obrazejí stav společnosti, její změny a jazyk, později se realitě více vzdalují. Jsou poplatné modernismu, přebírají z něj motivy osklnivosti, okouzlení spodinou a bohémou. Protagonistou bývá muž, role ženského pohlaví je v tangu druhotná a ponejvíce záporná. Žena se v nich objevuje ve své dualitě jako matka, panna, svedená dcera nebo naopak jako osudová žena vamp, bytost marnivá, vypočítavá a především zrádná. I její přístup k životu je dvojaký – podřizuje se mu i vzpírá. Mužští hrdinové často hledají dvojí útočiště – domov a nálevní pult baru, občas se však dokážou na sebe podívat s neplachtivou ironií a vysmát se předstírané mužnosti. Vztah muž-žena osciluje mezi erotikou a obscénností. Tango je obydleno postavami-typy jako *gigolo* – vydržovaný a manipulující mileneček, *cafishio* – lump a ničema, *compadrito* – zahálčivý a zábavychtivý floutek, *catriela* – proradná milenka, *percaleira* – chudá nevinná dívka. Mezi řádky tušíme přítomnost něčeho nebo někoho nadpozemského. Ale ani Bůh nepomůže získat něco ztra-

ceného a zmizelého a už vůbec ne to, co možná ani neexistovalo (tango také užívá hojně minulého času, i přítomnost je svázána s minulostí, *dvacet let nic neznamená...*). Později jsou hrdiny tanga lidé nejrůznějšího druhu, původní schematičnost se vytrácí.

Tango v literatuře, filmu a výtvarném umění

Počínaje svou druhou etapou je tango kořeněno tvorbou lidových básníků (Castillo, le Pera) a každý z dalších textařů mu přináší svůj cenný vklad – Contursi objevil a použil lidovou poezii, Carriego je městským básníkem, Manzi veršuje o všednosti, Discépolo hovoří o velkých každodenních tragédiích, Flores o květech bahna, Expósito zkoumá meandry duše, Dolina tvrdí, že smutek je krásnější než bezmyšlenkovitá radost, poněvadž každá intelektuální činnost nás k němu nutně dovádí. Discépolo dokonce charakterizuje smutek jako srdce, které myslí.

Tango umožňuje realizovat to, co básnické slovo ztvárňuje mnohdy s obtížemi, stává se *prostorovou poezií*. Soubor, který svádí básník (a to především se slovem), se stává v tangu svátkem. Sábato kdysi napsal: „*Umělecká tvorba je aktem nezměnitelně antagonistickým, aktem úniku a vzpoury. Vytváříme to, co nemáme, co je jistým způsobem předmětem naší úzkosti a naděje a co nám kouzelně dovoluje uniknout z tvrdé reality*“ (Sábato 1963: 14). I tango je aktem tvoření, vzpourou, únikem a jistou 'změněnou' formou vědomí a bytí. Jako takové se nemohlo neobjevit ve verších a prózách významných latinskoamerických (a pochopitelně i ostatních) autorů. Zasáhlo Borgese, který ho nesčetněkrát – a zejména to plačtivé tango – očerňoval, ale přesto se mu neubráníl ve svých textech, básních, povídkách (*Alguien le dice al tango – Někdo říká tangu, Dýka, Jih*), a dokonce mu věnoval i monografii (*Evaristo Carriego*). Poznamenalo tvorbu Cortázara (*Chodníky Buenos Aires, Návrat tanga*), Benedettiho (*Bandoneón, Tam a zpět*), Onettiho (*Balada o nepřítomném, Ukradená*

nevěsta – tato povídka byla kritikou označena za tango jakoby napsané Mozartem), Puiga (*Tango na Broadwayi, Namalované pusinky*), Nerudu (*Vdovcovo tango*). Inspirace tangem a jeho motivy, ať silná či vzdálená, je rovněž patrná u Daría, Márqueze, Carpentiera, Lezama Limy a dalších.

Rozhlasová vysílání přispěla ještě více k masové oblibě tanga. Rádio přenášelo také taneční soutěže a maratóny, které se konaly převážně v divadlech. Tato móda vrcholila ve čtyřicátých letech, zlatém věku tanga. Od šedesátých let se tango objevovalo i v pravidelných televizních pořadech. Prostředí kaváren a kabaretů mělo magickou přitažlivost pro němý film. I později, ve třicátých až padesátých letech letech je tango pro argentinský film ústředním tématem. První zahraniční snímky, ve kterých se objevil motiv nebo melodie tanga, byly natočeny už začátkem dvacátého století – *Max, učitel tanga* s Maxem Lindnerem, *Tango tangles* Macka Sennetta s Charlie Chaplinem, Ingramovi *Čtyři jezdci z Apokalypsy* s Rudolphem Valentinem; následovala řada dalších, z těch nejznámějších Potterův *Příběh Vernona a Ireny Castle* s Fredem Astairem a Ginger Rogersovou, Sidneyho *Zvedněte kotvy* s Genem Kellym a Frankem Sinatrou, Bergmanovo *Léto s Monikou*, Bertolucciho skandální *Poslední tango v Paříži* s Marlonem Brandem a z posledních Alice Woodyho Alle-na, Brestova *Vůně ženy*, Spielbergův *Schindlerův seznam*, Cameronovy *Pravdivé lži*, Kika Pedro Almodóvara, Saurovo *Tango*. V posledních patnácti letech tango ve filmu zažívá dobré časy, režiséři jsou mnohem zasvěcenější do jeho kultury (*Lekce tanga* Sallyho Pottera, Schraderovo *Nahé tango*) nebo je naopak desémantizují a dehistorizují (sci-fi Terryho Gilliama *Twelve monkeys*).

V barové scéně z Wilderova filmu *Někdo to rád horké*, kdy milionář tančí s jedním z protagonistů, zaznělo (a skvěle umocnilo atmosféru) snad nejznámější tango všech dob *La Cumparsita* skladatele Matose Rodrigueze a textaře Contursiho. Text (ostatně zcela zastíněný slavnou melodií), evokuje karnevalový průvod, konečnost a osudovost, je tragický

(později ovšem nebyla uváděna původní verze). V eseji o tangu a pesimismu z roku 2001 připomíná autorka Diana Braceras poněkud nadneseně jeho podobnost s řeckým dramatem, které nebylo posouváno vpřed dějem, ale nosným prvkem smrti. Hrdinové se jí nevyhýbali, naopak si jí svým způsobem přáli. Pesimismus je pro druhou etapu tanga typický, hodnoty člověka postmoderní doby se však spatřují často jinde – v mládí, blahobytu a bohatství, nikoliv v bolesti, bídě a stáří. Dnešní realita je ve své podstatě antitragická. Přesto si každý z nás musí položit otázku: „Jaký konec vezme náš život, může vlastně skončit *dobře*“? Stojí za povšimnutí, že ve světové kinematografii není tango automaticky spojováno s nostalgií a pesimismem, ale spíše se smyslností a svobodou, zejména sexuální (oba tyto atributy se však v hispánském povědomí nalézají nejčastěji mezi řádky, až v druhém plánu). Tango viděno odjinud není tak tragické, je spíše ztělesněním přání oddat se vlastním tužbám, být sebou samým.

Výtvarné umění a tango na sebe vždy vzájemně působily a ovlivňovaly se. Charakteristická pro tuto symbiózu je historka, podle níž malíř Pat Andrea nakreslil sérii kreseb inspirovaných Cortázarovou povídkou *Rána dýkou* a podnítil tak spisovatele k další tvorbě s touto tematikou. Trojrozměrnost až *vícerozměrnost* tohoto tance je zajímavá i pro sochaře. Vzdávají bustami a soškami hold předním osobnostem světa tanga, především básníkům a zpěvákům (takovým příkladem je busta zpěváka Goyenecheho, umístěná v centru Buenos Aires), ale i nástrojům (skulptura Cocyo Ocampo nazvaná Bandoneón). Tango zaujalo, byť někdy jen letmo, malíře mnoha směrů a proudů moderního umění. Malíři, ilustrátoři, stejně jako fotografové (pro něž je tango svou prostorovostí a prchavostí skutečnou výzvou), se podílejí na vzniku četných monografií a děl o tangu, které každoročně vycházejí v Argentíně i ve světě. Přitažlivost tanga je pro výtvarné umělce dána – kromě již zmíněných prvků – zejména jeho stránkou výtvarnou, estetickou, jeho krásou a především tím, co je za ní skryto, co obsahuje, vnuká a nabízí. Už Borges napsal,

že pár při tanci tanga jakoby *maluje* svými figurami nesmírně bohatou krajku, protkanou nápady a sugescemi.

Tango versus moderní a klasická hudba: nová estetika

V druhé dekádě dvacátého století se vynořuje jazz, který tango ovlivnil zejména interpretační svobodou a bohatstvím zvukového výrazu, méně již nástrojovým obsazením (například zásadně chybějí dechové a bicí nástroje). O málo později dostává tango novou injekci v podobě vzdělaných profesionálních hudebníků, kteří ve své tvorbě syntetizují vše dosažené, přidávají prvky harmonie a kontrastu a završují jeho vývoj (zařazují také mimo jiné staccata a crescenda, jednotlivé nástroje získávají větší autonomii).

Tango mělo nesporný vliv na řadu hudebníků oblasti vážné hudby. Především ale nelze opomenout legendárního Astora Piazzolu, vynikajícího hráče a skladatele, jehož akordeon nám splývá s pozdním, moderním tangem padesátých let (jako interpret se vryl do paměti zejména svým nezaměnitelným frázováním, explozemi, které následovaly po tichu). Piazzola spolupracoval s mnoha umělci, připomeňme alespoň spolupráci s Borgesem, ze které vzešla v roce 1965 deska *Tango*. Jejich kolísající vztahy však neměly dobrý konec, jak tomu někdy bývá u dvou příliš silných osobností. Astor Piazzola obdivoval jazz, Gershwinu, ale jeho hudební průprava byla především klasická. Bez předsudků začal překračovat hranice žánrů, vymanil se z vleku tradičního pojetí a ve svých skladbách použil fugu, disonance, inspirace Bartókem a Stravinským, ale i charakteristické rytmické schéma 3+3+2, vycházející z židovských písní a tanců. Jeho hledání *nové estetiky tanga* bylo pro mnohé kacířské (neváhal zařadit i zvuk elektrické kytary, za což si vysloužil od skalních fanoušků nelibostnou kritiku), ale nikdy samoúčelné. Bylo vedeno snahou vyvést již téměř zkamenělé tango ze slepé uličky. Skladby byly psány výhradně

pro poslech (odmítal tango-spektákl) a dosáhly takové proslulosti, že po jeho smrti zazněly – a znějí stále – v podání mnoha špičkových zahraničních interpretů (za všechny lze uvést houslistu Gidona Kremera, dirigenta a klavíristu Daniela Barenboima, smyčcové kvarteto Kronos).

Tango v současné Argentíně a v dnešním mezinárodním kulturním vědomí

Současná Argentina je v hluboké ekonomické krizi (je mimochodem nazývána *efektem tanga*), která nemá obdobu od třicátých let minulého století a pochopitelně se promítá i do ostatních sfér – tedy i kulturní. Dochází-li k hospodářskému úpadku, důvody jsou vždy komplexní a jejich analýza zahrnuje nutně historické, filozofické, psychologické, etické a sociologické aspekty. V čem tedy, kromě ryze ekonomických důvodů, spočívá podle odborníků tato hluboká degradace? V nechtění akceptovat realitu, v tzv. 'magickém' myšlení, aroganci, pohrdání normami, porušování zákonů, lenosti, pompéznosti, přehánění, ve sklonu k velikášství a sebeočerňování? Existují tendence ke kolektivní euforii, sebezpečňování a naopak k obecnému pesimismu, ke střídání těchto nálad a emoční nestabilitě? (viz *Páginas vivas*, kap. „Sobre nuestra música popular“: 107). Levicový novinář a ekonom Katz je přesvědčený, že tyto definice argentinské podstaty, dávané i do souvislosti s tangem, jsou prázdná klišé. Podle jeho názoru determinuje běžného Argentinec omezovaný rozvoj průmyslu, závislost, přežívající latifundismus a vleklé konfrontace s relativně dobře organizovanou dělnickou třídou (Katz 2002).

Je-li pravdivé tvrzení, že za každou hudbou stojí filozofie, ze které čerpá, měla by se Argentina, respektive laplatská oblast, poněkud vyčleňovat z hispánského kontextu a představovat svět, kde je štěstí schopenhauerovsky nedosažitelné a zlo a bolest neustále přítomné; v Karibiku, žijícím pro potěšení, se naopak zpívá se šibalskou radostí, „Protože dnes ne-

ní ta správná chvíle na umření, počkám si na nějaký lepší den“ (Pagano 2002). Ale ani Laplatané netrvají vždy na tragedii, milonga Joseho Razzana (2002) například radí „drž se pořádného červeného vína, čím červenějšího, tím líp“. A Borges o tangu v příloze *El Mundo* ze 14. června 2003 (v do té doby nepublikované eseji) prohlásil: „Pro mne je výrazem odvahy, radosti a kuráže“. Veselost a pesimismus se ostatně v historii tanga objevují v jakýchsi sinusoidách. Původní texty nebyly smutné, teprve později, až po pařížské a evropské *anabázi* tango nesmírně zvažnělo a ve třetí, poslední etapě znovu nabývalo ztracené veselí. Uvidíme, jaká tanga zanechá svým dětem současnost.

Curriculum tanga je pozoruhodné. Z veřejných domů, ulic a městské periferie se dnes přesunulo do tangoték, tanečních sálů a klubů, decentních a honosných podniků, na světová mistrovství. Je předmětem odborných vědeckých pojednání, tématem seminářů a konferencí a dokonce oborem na vysoké škole. I když už není tancem jednoznačně nejoblíbenějším (ve srovnání s jinými latinskoamerickými rytmy jako merengue, salsa, son, rumba, samba se zdá především mladé generaci mýtické, akademické, komplikované, schematické a málo uvolněné), zůstává mnoho těch, kteří hledají jeho autenticitu a magii, křísí ho, tvarují a se zápletem pěstují nebo prezentují. Stále však platí, že pro tango je třeba dozrát a tak trochu i zestárnout. „Stavěj se k němu netečně, ale jednoho dne se mu zčistajasna prostě musejí oddat. [...] Tango si umí počkat!“ (Laborde)

Esence a lesk *stříbrnosného* tanga nevyprchaly, mnohé z nich zůstává. Tango vzniká a provozuje se ve všech svých podobách (i písňové, věnují se mu zejména zpěvačky), zachraňují se a zvukově restaurují staré gramofonové edice, k dnešnímu dni se neoficiálně eviduje okolo čtyřiceti tisíc zachovaných skladeb. V řadě zemí si připomínají výročí Gardelova úmrtí přehlídkami jeho filmů, desek, rozhlasovými nahrávkami a dobovými dokumenty, jeho hrob navštěvuje množství obdivovatelů. Duch tanga se však také ironizuje, například v mexickém rčení *nedělej z toho tango*, nebo zcivilňuje v anglosaském úslo-

ví na to jsou třeba dva (it takes two to tango) a ve spojení tango approach (konkurenční boj dvou výrobků). Branou třetího tisíciletí vešlo tango do našeho zglobalizovaného života po svých (ostatně v něm vždy bylo, byť občas latentně, přítomno). Uchopilo nás, přitisklo k sobě a vtančilo ve dvoučtvrtečním rytmu do světa stále více prahnoucího po lokálních a svěbytných projevech lidové kultury. Začíná nová kapitola příběhu.

Co je tedy tango?

Je subjektivním, či objektivním viděním světa, je objevem a novou příležitostí, nebo ztrátou a marným hledáním, je to forma, nebo obsah, tvorba, nebo ničení, volnost, či přísná geometrie? Představuje kontrakci, nebo uvolnění, svobodu, nebo disciplínu, je nadechnutím, nebo výdechem, je zánikem a zatracením, nebo očistou a vzkříšením? Je odrazem reality, nebo prostoru mimo realitu, ireálna? Je hříchem spáchaným čestně a v zájmu cti? Je střetem se světem a vírou? Proč a čím tedy tango neustále jímá diváky a posluchače? Právě onou podvojností, nepřetržitým střídáním kontrastů, mnohovýznamovostí? Je, jak se s oblibou uvádí, „lidskou komedií“ sevřenou v kostce? Stoupci tanga často zmiňují filozofa Bergsona, který prý prohlásil, že tango vypovídá o duši víc než mnoho svazků Shakespeara. Snad. Můžeme však říci s určitostí, že přes svou zdánlivou stejnost je vnitřně proměnlivé a nesnadno uchopitelné, jednoduché i složité zároveň. A co víc, dává šanci, dokáže spiklenecky naslouchat, být radostně uvolněné, teskně utěšlivé, hojivě zapomínající. A někdy nás s vášní, grácií a elegancí dokáže vystříhat propadlištěm bezvýhodnosti. Nezůstalo pouze příběhem

psaným nohama. Stalo se příběhem psaným vším, co je člověku vlastní a co ho obklopuje. Umí být příběhem každého, kdo ho chce či dovede tančit, zpívat a hrát. Nebo mu pouze naslouchat, dívat se, vnímat a rozumět.

Literatura:

- Almanaque mundial*, Editorial América Ibérica, S. A., Madrid 1992
- Americanismos*, Editorial Ramon Sopena, S. A., Barcelona 1982
- BRACERAS, D. *La Cumparsita trágica. Ensayo sobre el Tango y el Pesimismo*, Fundación El libro, Buenos Aires 2001
- El cultural*, Suplemento literario de El Mundo, Madrid 14. 6. 2003
- FERRER, H. *El libro del Tango*, Editorial Antonio Ter-sol, Barcelona 1980
- FLEISCHER, A. *Sábado y el Tango, Asterión XXI*, Número 1, Buenos Aires, červen 2002
- FLORES, R. *El Tango, desde el umbral hacia dentro*, Euroliceo de Ciencias Sociales y humanidades, Madrid 1993
- GOBELLO, J. *Crónica General del Tango*, Editorial Fraterna, Buenos Aires 1980
- GOBELLO, J. *Aproximación al Lunfardo*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires 1996
- GOIC, C. *Historia y crítica de la literatura hispano-americana*, Editorial Crítica, Barcelona 1988
- KATZ, C. *El misterio argentino*, www.lainsignia.com, Buenos Aires 7. 12. 2002
- PAGANO, C. *Revista del Centro Cultural Universitario*, Universidad del Tolima, sv. 1, č. 2, Ibagué, Colombia 2002
- SÁBATO, E. *Tango, discusión y clave*, Ed. Losada, Buenos Aires 1963
- Slovník spisovatelů Latinské Ameriky* (kolektiv autorů pod vedením E. Hodouška), Nakladatelství Libri, Praha 1996

Olga Scheinpflugová a Hugo Haas

(Ke korespondenci z let 1946–1967)

Zuzana Sílová

HUGO HAAS OLZE SCHEINPFLUGOVÉ, HOLLYWOOD 1946:

Kdybys přijela, bylo by to krásné. [...] Ohledně Tvé poznámky, že uvidím uvadlou blondýnku... neboj se – pro mne jseš a zůstaneš vždycky moje Olinka, mladá nebo stará... a doufám, že mi na revanš nedáš moc znát své překvapení z toho, jak jsem já ztloustl, zestárl a zfotová-těl. Je to pohroma, pro takového milovníka žen, jakým jsem vždycky byl, když najednou je vy-řazen z provozu (skoro)...

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ HUGO HAASOVI, PRAHA 1958:

Stárneme všichni, ať zbaběle či statečně, je to koneckonců za stejné peníze a za ty už si nic pěkného nekoupíme. Vzpomínám na Tebe jistě častěji než ty na mne, protože já stojím stá-le na stejném místě, kdežto ty jsi se usadil na druhém konci světa.

HUGO HAAS OLZE SCHEINPFLUGOVÉ, HOLLYWOOD 1959:

Žiju se dvěma pejskama a kočičkou a nebýt jich, tak jsem si dávno zoufal. [...] Často sedím v zahradě, zavřu oči a vzpomínám, na Brno, na rodinu, na divadlo, všechno mi připadá jako sen. Myslím, kdybych se jednou vrátil, že bych si oči vybrečel. [...] Slyšel jsem nedáv-no český vtip a moc se mi líbil. Jdou dva židi po Václavském náměstí a jeden povídá dru-hému: „Pomatuju se, pane Rosenzweig, jak jsme tu v roce 1935 dostali pás facek, proto-že jsme mluvili německy?“ Vzdychnul si pan Rosenzweig a povídá: „Ja, das waren Zeiten!“ [Jo, to byly časy!]

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ HUGO HAASOVI, PRAHA (NEDATOVÁNO):

Těch psů a koček nech, život Ti zahřeje, ale nevyplní. [...] Viděla jsem loni Tvůj obrázek šedo-vlasého krasavce a štíhlého, měla jsem radost z toho, jak se držíš. Já jsem taky dosud štíh-lá, ale duše je jiná.

HUGO HAAS OLZE SCHEINPFLUGOVÉ, VÍDEŇ (NEDATOVÁNO):

Jsem tak blízko – pár kroků od Vás. Snad se rozhoupu a přijedu na návštěvu. [...] Mám astma a jsem smutnej jako pes. Vzpomínám na naše bláznivé mládí, divadlo, zájezdy...

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ HUGO HAASOVI, PRAHA 1963:

Už se mi zdá, že jsme si blíž a věřím, že si spolu ještě něco zahrajeme. A popovídáme!



TESSA A DOOD

M. Kennedyová, B. Dean: Věrná milenka,
Stavovské divadlo 1935

HUGO HAAS OLZE SCHEINPFLUGOVÉ, Vídeň (NEDATOVÁNO):

Myslím na tebe častěji, než bys věřila, a často o tobě vypravuji. O Tvém humoru a o všech legracích zašlých let...

HUGO HAAS OLZE SCHEINPFLUGOVÉ, Vídeň 1963:

Olinko, Olinko – ani nevíš, jak je mi často smutno, že život tak utek’ a že se už nic nevrátí, kdyby se člověk ubřečel... kdyby chodil pro spásu do kostela, do synagogy, do mešity nebo na burzu... A existuje-li ještě něco po smrti... nebe nebo peklo, chci raději do pekla... tam bych aspoň našel spoustu známých, kdežto v nebi bych byl sám.

Na několika místech v Praze* jsou roztroušené necelé tři desítky dopisů a pár vánočních pohlednic. Zachycují útržkovitě vztah dvou blízkých přátel a kolegů, kteří se kdysi – v dobách své největší síly a slávy – setkávali denně na jevišti nejprve Vinohradského, později Národního a Stavovského divadla.

Olga Scheinpflugová: ve dvacátých letech minulého století živelné mládí, které vtrhne po kratičké smíchovské předešle na vinohradské jeviště a okamžitě je svým neutuchajícím temperamentem a energií ovládne. Hraje, píše poezii i romány a divadelní hry pro sebe i své kolegy. A zmítá se v komplikovaných peripetiích přerušovaného a znovu obnovovaného milostného přátelství s Karlem Čapkem, které po dlouhých patnácti letech vrcholí krátkým, ale o to šťastnějším manželstvím.

Hugo Haas: v lednu roku 1925 jej pozve Jaroslav Kvapil k pohostinskému vystoupení ve Vinohradském divadle. Pohledný a elegantní mladík už má za sebou

* V Literárním archivu Památníku národního písemnictví, Divadelním oddělení Národního muzea a ve vile bratří Čapků.



učňovská léta na prknech rodného Brna, kratičké angažmá v Ostravě a právě se začal objevovat v milovnických rolích polooperetního repertoáru nově otevřeného divadla Komédie. Kvapil jej angažuje ještě uprostřed sezony 1924–1925.

Na jevišti Vinohradského jsou si zatím jako partneři souzeni jen málokdy. Setkají se sice hned záhy ve Svobodových *Směrech života*, ale Scheinpflugová hraje nejvíc se Zdeňkem Štěpánkem a Václavem Vydrou ml., zatímco Haase si vyhlédne jako Armanda Duvala pro svou *Dámu s kameliemi* legendární Andula Sedláčková. Obor salonního milovníka jej pronásleduje několik let, než přesvědčí kritiku jako velkolepý Lužin ve slavné Borově inscenaci *Zločinu a trestu*, kde se vedle nezapomenutelného Raskolnikova Zdeňka Štěpánka v roli Soni zaskví i Olga Scheinpflugová. Dostojevského složité moderní charaktery uvádějí všechny tři mladé herce na přelomu 20. a 30. let definitivně do Hilarova elitního souboru tehdejší činohry Národního divadla.

Tady se Scheinpflugová s Haasem setkávají mnohem častěji. Ve čtyřiaadvaceti až třiceti premiérách za sezonu je v prvních letech pro každého připraveno osm či deset rolí. V klasickém repertoáru se objevují sporadicky, jejich doménou jsou hry moderních autorů. Smysl pro oscilaci mezi lyrickým humorem a tragičností, který se dá tak dobře uplatnit v repertoáru ukazujícím současného ‘malého člověka’, dělá ze Scheinpflugové s Haasem spolu se Zdeňkem Štěpánkem a Eduardem Kohoutem – podle slov Joži Götzové – tvůrce nového hereckého stylu, nazývaného civilismus nebo také nová věcnost či magický realismus.

Ale ještě je tu ironie, perzifláž a parodie: Největší část jejich repertoáru tvoří módní ‘společenské komedie’. Konverzačky o věčných soubojích mezi Ženou

◀ Na zkoušce *Nezvalových Milenců* z kiosku v pražském Mánesu, 1932. Zleva Eva Vrchlická, Ludvík Veverka, u klavíru Miroslav Ponec, Hugo Haas, Olga Scheinpflugová, Eduard Kohout

▶ Hugo Haas jako Strýc Sokrates v *Nezvalových Milencích* z kiosku



a Mužem. Donekonečna zaplétají manželské a milenecké troj- i víceúhelníky a balancují na ostří cynismu a sentimentu. Stavovské divadlo je zařazuje do programu většinou na začátku či na konci sezony, aby osvěžovaly obecnost a plnily divadelní pokladnu. Pro herce jsou příležitostí uplatnit brilantní konverzační řemeslo a charakterizační techniku, ale především osobní kouzlo, šarm a životodárnou energii, kterou rozdávat je prapůvodním posláním herectví.

Scheinpflugová s Haasem stihnou ještě se všemi těmi *Sňatky s překážkami*, *Manželstvími na na výpověď*, *Dvojsprežímí*, *Docela nepočestně* jezdit po venkovských zájezdech, takže zavdají příčinu k tomu, aby paní Bibi Haasová po letech ve svých pamětech veřejně připomněla, že měli dlouhý poměr. *Měla jsem koho želet, když emigroval z Československa*, píše noblesní Olga Scheinpflugová ve svých pamětech, hlavně kamaráda. *Býval u mne tak často, jak často chtěl, za svobodna u mne a později u nás, u Čapků. Neomlouval se, byl-li ospalý, uložil se někde na pohovku a přišel mezi nás, až když se mohl naplno usmívat, někdy jsem nevěděla, vyspává-li flám nebo dřinu, ale vždycky jsem mu to přála* (*Byla jsem na světě*, 1994, str. 205).

EDUARD POOR MONTGOMERY: *DVOJSPREŽÍ, ÚRYVKY Z I. A II. AKTU:*

Sybila Odkud víte, že mám gardenie nejraději?

John Vytušil jsem to.

Sybila (*obdivuje kytici*) Je to podivuhodná květina. Bílá, bez poskvrny a přitom plná skryté vášně.

John Myslel jsem si, že se k sobě hodíte.



Sybila Ona a já?

John Mýlil jsem se?

Sybila (*tiše*) Nevím. [...]

John Půjdeme potom ještě někam?

Sybila (*vychytrale*) Proč ne?

John Jsem dnes poněkud unaven. Ani se mi nechce tančit.

Sybila Mně rovněž ne.

John Upřímně řečeno, myslel jsem si, kdybyste proti tomu nic nenamítala... že bychom mohli po divadle ještě něco pojíst a vypít u mne v bytě. (*Sybila váhá*) Posud jste u mne nebyla, že ne?

Sybila Ne.

John Bydlím docela příjemně a velmi pohodlně. Mám několik slušných japonských originálů, dva tři dokonce velmi zajímavé. Možná by se vám líbily...

Sybila Zcela určitě. Mám ráda exotické věci. [...]

Sybila Jste pevně rozhodnut, zůstat starým mládencem?

John Nevím. Možná, že jím zůstanu. Ale tak jisté to není. On má ženatý muž oproti svobodnému také jisté výhody. Zásadně nejsem proti manželství. Je to zařízení, které zaslужuje všechen respekt. Kdopak ví? Možná, že se jednoho krásného dne ožením.

Sybila Proč se neoženíte teď?

John Má to být nabídka k sňatku, má milá?

Sybila Nikoli, miláčku, nemějte obav.

John Díky bohu. Nevím, co bych si počal. [...] Manželství by mi nemohlo dát nic víc, než co už mám.

Sybila Měl byste domov.

John To je pro mne prázdné slovo. Mám domov tam, kde visí můj klobouk. [...]



SYBILA a JOHN

E. Poor-Montgomery: Dvojspřeží, Stavovské divadlo 1933

◀ **ISABELLA a HRABĚ DI RUVO**

G. Sturges: Docela nepočestně, Stavovské divadlo 1930

Sybila A co děti?

John Děti? Nezdá se vám, že přelidnění světa je hlavní příčinou dnešní světové krize? [...] Proč bychom se ženili, když naší generaci jsou přístupny všechny manželské slasti bez ženění? [...]

Sybila Kdyby všichni muži usuzovali jako vy, dopadlo by to se ženami bledě. [...] *(John ji otočí něžně a položí si na kolena tak, že chová hlavu na pravé ruce. Sybila leží na pohovce s nohama nataženými. John se na ni dívá)*

John *(tiše)* Teď tě políbím. Ale velmi dlouze.

Sybila *(vzhůru k němu)* Prosím. *(Chce ji k sobě přivinout, ona ho zadrží a položí ochravně ruku na své gardenie)* Mé gardenie! *(Chce je odložit)*

John Neodkládej je!

Sybila Je jich škoda. Proč je nutno, aby je naše láska zničila?

John Je to moje kaprice. Smačkané gardenie na posteli – cožpak vás nevzrušuje ta podívaná? [...] A vy byste byla moje nejmilejší milostnice.

Sybila Milostnice vládne krátce. Co ji pak očekává? Otrávený šíp? Žebrácká mošna? Nebo vykřičený dům?

John *(pojednou poněkud příkře)* Nezacházejte do brutality, má milá.

Sybila Řekněte mi tedy, co ji čeká?

John Žijeme v civilisovaném světě. Rozcházíme se lidštěji. Ostatně, sezona gardenií ještě nekončí.

Sybila A skončí vůbec někdy, Johne?

John V určitém období je nelze dostat.

Sybila Oh!

John Ale ne v tuhle roční dobu. *(Zvedne ji a chce ji políbit. Jejich rty se právě dotknou, když venku někdo zvoní. Zlostně)* Kdo to může být?

Jestliže Scheinpflugová zatím zůstává v oboru milovnic, který rozšiřuje o křehké dívky i něžně chytré manželky, vládnoucí ženskou smyslností i britkým intelek-



◀ Na pohostinské hře,
pravděpodobně v Českých
Budějovicích, 2. polovina 30. let

▶ JOHÁNEK A RŮŽA
O. Scheinpflugová: *Okénko*,
Stavovské divadlo 1931

tem (její projev je podle Jindřicha Vodáka jemně a bystře psychologicky propracovaný, „bohatě oplývající hrou posunků k rychlým větám“), Hugo Haas střídá s eskamotérskou zručností ironické milovnický s komediálními charaktery: Šmařhaví dědci, hypochondři a popletení filosofové bránící se světu smutným úsměvem, otcovské autority laskavé i panovačné mají svůj prazáklad ve staré komediální masce, kterou Haas často posvém a originálně kombinuje s klaunským jelimanem do podoby ‘starého mladého’, velkého a věčného dítěte, neodolatelného v dychtivé udivenosti i v pořouchlém zlobení.

Pro kolegu a kamaráda, neodolatelného *komedianta* Haase proto píše *komediantka* Scheinpflugová postavy ve svých situačních fraškách *Okénko*, *Houpačka* a *Pan Grünfeld a strašidla*. Ještě po patnácti letech bude Haas psát své *drahé Olince* z hollywoodské emigrace: *Proč jsi se nezmínila o svých hrách, o něž jsem Ti napsal? [...] Pan Grünfeld mohl být pro mne zajímavý a jako hra to má hluboký smysl. A o dalších deset let později znovu: Myslím, že by to mělo na Broadwayi se mnou v roli pana G. úspěch. Jsem skoro jist. Můžeš mi to poslat, abych si to osvěžil? Taký Okénko má rozkošnou ideu...*

Okénko ve Frejkově svižné a pečlivé režii se tenkrát při prvním uvedení hrálo třiatřicetkrát a patřilo k největším úspěchům let 1931–1932: mezi čtyřia dvaceti premiérami té sezony se víckrát hrály jen Hilarovy inscenace *Fidlovačky*



NÁRODNÍ DIVADLO
BUDOVA:
STAVOVSKÉ DIVADLO

V pátek 16 října 1931 o 7. hod. večerní

Po prvé

Olga Scheinpflugová:

OKÉNKO

Veselohra o čtyřech dějstvích.

Režie: JIŘÍ FREJKA.

Výprava: FR. MUZIKA.

Paní Dynybylová	A. Nedošinská
Růžena, její dcera	O. Scheinpflugová
Jakub Johánek, soukromý docent etiky	Hugo Haas
Dr. Plevka, jeho kamarád	Ludvík Veverka
Tonda	Stanislav Neumann
Lajza	Karel Kolár
Knězevka, policejní komisař	Jaroslav Trnha
Divák, student z pátého poschodí	Ladislav Pešek
Franta	František Roland
Vincek	Vladimír Merhaut

Začátek o 7. hod.

Po druhém dějství delší přestávka.

Konec po 9½ hod.

Mezi představením přístup do hlediště zakázán.

Mládeži školou povinné nepřístupno.

Odpoledne o 3. hod.

V sobotu 17. října 1931

Večer o 7. hod.

Malajský šíp

Okénko

Nečtělí 18. X. o 3. hod.: PRAVO NA HŘÍCH.

Středa 21. X. o 3. hod.: PRAVO NA HŘÍCH.

Nečtělí 18. X. o 7. hod.: PRAVO NA HŘÍCH.

Středa 21. X. o 7. hod.: EUGEN ONĚGIN.

Pondělí 19. X. o 7. hod.: OKÉNKO.

Úterý 20. X. o 7. hod.: JULIE SI KOUPI DÍTĚ.

A. Sedláčková j. h.

Denní pokladna (velevo ve hlavním vestibulu) otevírá se v úterý od 10. do 1. hod. odpo. v neděli a ve svátek od 9.—12. hod.

Předprodeji: pokladna (vpravo ve hlavním vestibulu) otevírá se v úterý od 10. do 1. hod. odpo. v neděli a ve svátek od 9.—12. hod.

V neděli a ve svátek odpo. od 9.—12. hod.

PRODEJ VSTUPENEK MIMO DIVADLO: Pánevská vstupenka: M. Truhlíková, „Koruna“ (tel. 27467) a „Na kolíku“ (tel. 24623).

Václavské náměstí, na Vinohradech (vedle Valčíků, tel. 25225 — otevřeno po celý den); „Lápis“, Předprodeji vstupenek, Praha II, Jindřišská 7., tel. 21300; Sběk a Oudělník, na Národním divadle, „Loupež“, tel. 23027; M. Háboš, tel. 25592; Pašák Rokoko; Svaz pro governance náležitosti státní, Praha I, Obecní dům u Pražské brány, tel. 64401; Inzerční kancelář Štrábský, Dejvice, Hamanova 221, tel. 20774; Předprodeji vstupenek „Eva“, Vozňkova ul. v pasáži AJ Nováky, tel. 22119; Konec, tel. G. A. Svojsík, Praha II, Vozňkova 6. (Palác Škaut), tel. 21018; „Travná“, Praha II, Jungmannova 38, tel. 24406 (lístky doručí do bytu).

J. K. Tyla (42krát – vedle Saši Rašilova tu exceloval opět Haas ve staromládenec-kém nešťastníkovi Jammerweilovi) a *Alžběty Anglické* od F. Brucknera (39krát), kterou ‘predběhlo’ Wernerovo *Právo na hřích* (41krát); *Okénko* v návštěvnosti porazilo jak módní francouzské či anglosaské autory, tak Nezvalovy *Milence z kiosku* (10krát), populární komedii E. Konráda *Kvočna* s Růženu Naskovou (29krát) i Hilarův ‘remake’ kdysi slavné expresionistické inscenace *Ze života hmyzu* od bratří Čapků (13krát, při prvním uvedení v roce 1922 však 93krát!); jiná proslulá Hilarova inscenace, Sofoklův *Král Oidipus*, se hrála 10krát – stejně jako Čechovovy *Tři sestry*; Shawova satira *Zpět k Metuzalemu* 8krát, Šaldovo drama *Zástupové* jen 4krát...

Bajka o lidech, tak charakterizuje sama autorka hříčku o docentu etiky Johánkovi, který se z radosti nad dědictvím opije tak, že naprosto netuší, co během svého ‘okénka’ od půlnoci do rána vyváděl, a proto naivně naletí intrikám svých bližních. Hugo Haas coby jelimánkovitý Johánek – podle A. M. Piši „krátkozraký, cudně rozpačitý a zajímavý, s příznačně roztržitými gesty, s komickou autosugescí zločinnosti a klíčící mlsností bezděčného hříšníka – ani na chvíli nevybočil z groteskní vážnosti svého hrdiny smutné postavy.“ Jestliže jako herečka v úloze

„zakřiklé naivního a vitálně chytrého dívčího mláděte“ je Scheinplugová chválena pro „vyspělou techniku“ i „jemný smysl pro polostíny procitající dívčí duše“ (Miroslav Rutte v Národních listech), jako autorka to má mnohem těžší. Pro část kritiky byla její hra příležitostí vyslovit výhrady k jistému druhu repertoáru: na rozdíl od divadla ‘literárního’, založeného na slovním vyjádření obrazu-zápasu velkých či k velikosti směřujících osudů, jež chce ukázat svět jako místo k řešení hlubokých problémů s filosofickým přesahem, hlásí se Scheinplugová svým divadlem k tradici starého mimu, jehož arzenál vděčně využívá. Hlavní slovo v něm má herec-klaun, komediant, a nejdůležitějším úkolem i potěšením je prostřednictvím okamžiku, zachycujícího byt i kratičkou ‘situaci ze života’, rozesmát a pobavit, nakazit biofilní energií široké vrstvy publika.

Jedni vítají „situační veselohru z roku tohoto: Že by nastávaly původní naší tvorbě nové, ještě radostnější časy?“, píše Jindřich Vodák v Českém slově z 18. října. Jaroslav Hilbert stejného dne ve Venkově uznává autorčinu „chytrou hlavičku“, která umí napsat kolegům různých generací vděčné úlohy a ještě přitom zkarikovat módní intelektuální problémy žensky živočišnou intuicí, věcností a citem pro vtipnou charakterizaci, hbitý dialog a situační vynalézavost. (Obecenstvo to prý při premiéře kvitovalo s povděkem i s potěšením: Co všechno to plavolasé děvče, drobná Olinka, která hraje ve vlastní hře, neumí...!)

A druzí nazývají totéž fraškovitostí nedůstojnou Stavovského divadla, takže to úspěšná autorka zchytá za všechny ostatní provinilé: „Veselohra Scheinplugové je pro nás novým dokladem, že naše veseloherní produkce [...] začíná se nebezpečnou nenáročností pohybovat kdesi mezi Štolbou, Šamberkem a Svobodou. Soudobý temperament a technická zběhlost autorů nemohou nás přinutit, abychom se nadchli pro konvenčnost a mělkost náplně, pro nedostatek vnitřní hutnosti a laciné efekty v jejich produkci. Není nám dost jasné, proč veselohra má být vdovou po duchu! Proč má rezignovati na hlubší problematiku a básnivější obraznost, proč z ní má zmizeti formový výboj a intenzita životního vidění. Nemáme také důvodu, abychom smlčeli, že takové premiéry přestávají být kulturní potřebou a jsou jen společenskými večery, o nichž se vzájemně kazí autoři, herci i publikum“ (A. M. Píša v Právu lidu 18. října 1931).

Anekdotická fraška *Pan Grünfeld a strašidla* o židovském bankéři, zachraňujícím před „totálním krachem“ vlastními penězi i krví zdegenerovanou arijskou hraběcí rodinu, měla premiéru v lednu 1932 a autorka si v ní pro sebe napsala další prostořekou ‘svěhlavičku’ jménem Polly. Hugo Haas v titulní roli prý působí hlavně „fyziognomickou komikou neohrabaných nohou, hrabivých rukou i citu plné hry na klavír“ (zn. Ot. F. v Lidových novinách 15. ledna 1935).

PAN GRÜNFELD A STRAŠIDLA, ÚRYVKY ZE III. AKTU

Grünfeld — a našel ty básně. Nejvíc ho žralo, že byly na jeho obchodním papíru s firmou.

Franc (*vejde*) Prosím za prominutí, vyhovuje světlo? Volil jsem tlumené, intimní osvětlení.

Polly Dobře, Franc, můžete jít.

Franc Děkuju. (*Odejde*)

Polly A jak to bylo, Grünfeldičku?

Grünfeld Inu, starý Popper zuřil. Z vás, Grünfeld, říkal, z vás nikdy nic nebude;



O. Scheinpflugová: Pan Grünfeld a strašidla. Režie Karel Dostal. Stavovské divadlo 1933. Eduard Kohout (Fred) a Olga Scheinpflugová (Polly)

platím já vás za to, abyste psal básně o měsíčku? Vy nejste žádný účetní, vy jste jeden umělec a chamr, vědí? Ale když mívali u Popprů společnost, tak jsem tam chodil hrát na klavír a pan Popper říká: To je můj účetní, jako žid za moc nestojí, ale ten cit, co investuje do té muziky, slyšíte ten cit? A tak jsem se, Poldinko, seznámil s Tyldičkou.

Polly A měl jste ji hrozně rád?

Grünfeld Tenkrát nebylo slovo hrozně ještě moderní. Inu, moc jsme se měli rádi, že jo. Ale starý pan Popper ani slyšet. Člověče, říká, myslíte si, že Tyldu dostane nějaký



šnorer? Tylda dostane nejmíň barona, říkal pan Popper. No – a našel pro ni vašeho pana otce. On s tím nepočítal, že baroni a hrabata půjdou dolů. To byl tuze špatný kšeft, Poldinko. Dnes se dostane ruský kníže zadarmo, jenom za stravu a šaty.

Polly A proč jste se, pane Grünfeld, ženil, když jste měl rád maminku?

Grünfeld Inu, co jsem měl dělat? Když už jsem byl jednou u firmy Popper a Baum, vzal jsem si dceru od pana Bauma, to dá rozum, no ne? U nás se, Polly, drží na firmu, to máte něco jako rodokmen. Jděte se zeptat na Maxe Grünfelda: každý vám řekne: a to je ten, co převzal závod po Popper a Baum, to je moc solidní firma, řekne vám každý.

Polly Poslyšte, pane Grünfeld, stojí to s námi opravdu tak zle?

Grünfeld S námi? Jak to, s námi?

Polly Já nemyslím s námi, ale s námi.

Grünfeld Aha, s vámi; no to máte tak. Já říkám paní hraběnce, víš, Tylda, vy křesťani se do dnešní doby nějak nehodíte. Samá krize, samý bankrot, a na to vy nejste. Já říkám: umí se takový křesťan položit? Neumí. Umí přijít o všechno? Neumí. Umí zase začínat z ničeho? Neumí. Na to musíme přijít my židi. My jsme vždycky uměli začínat, Pollinko, jako když pavouk dělá síť.

[...]

Polly Papa Grünfeld, nemohl byste najít nějaké zaměstnání pro Jonnyho?

Grünfeld Pro – – – pro pana – – – hraběte Jonnyho?

Polly Žádný hrabě. Docela obyčejný Jonny. Naprosto nic neumí a přišel o všechny peníze.

Grünfeld To je moc dobré doporučení, Poldinko. Prima doporučení. A jaké místo byste si přál, pane – pane –

Polly Jonny.

◀ **GRÜNFELD a PANÍ TYLDA**
Hugo Haas s Růženou Naskovou

▶ **PAN VÁCLAV**
O. Scheinpflugová: Houpačka. Režie K. Dostal,
Stavovské divadlo 1934



Grünfeld V jakém oboru? Račte mít nějaké zkušenosti?

Jonny Děkuju za optání. Poslední dobou špatné.

Grünfeld Docela jako já. Pollinko, kouká vždycky ten pán tak legračně?

Polly Vždycky. To je jediné, co dovede, papa Grünfeld.

Grünfeld A pořád se tak vesele šklebí?

Polly Pořád. I když se se mnou loučí na věky.

Grünfeld To se mně líbí. Víte co, já si ho vezmu k sobě. Jen pro potěšení, víte?!

Polly To ne, Grünfeldíčku. Pro potěšení ho mám já.

Grünfeld Aha. Ale já bych ho mohl potřebovat.

Polly K čemu?

Grünfeld Pro ten optimismus, Pollinko. Můj personál jenom vzdychá, kšefty nejdou, víte?
Já tam nemám nikoho, kdo by se semhle tamhle zašklebil.

Polly A co by měl Jonny na práci?

Grünfeld Například seděl by u stolu a zubil se. A ti ostatní by se na něho chodili dívat.
Nebo bych ho ukazoval zákazníkům. Bral bych ho s sebou na burzu, aby tam cenil
zuby. Ono by to pozvedlo důvěru. Tomu se říká psychologický moment, Polly. Já
bych ho angažoval na psychologický moment.

Jonny Ale –

Polly Jonny, nepleť se do toho. Kolik mu dáte, Grünfeldíčku?

Grünfeld Kolik? Hm. Ja, to je těžké. Jsou moc špatný doby, Pollinko, ale že to jste vy –
Řekněme pro začátek – dva tisíce měsíčně, ne?

Polly Fuj, pane Grünfeld! Za dva tisíce má zářit optimismem? Že se, Jonny, nemůžete
za dva tisíce usmívat?

Jonny Nu, mohl bych, ale tak nějak tesklivě. To víte, pane Grünfeld, muž, který vzpomíná
na ženu a dětičky – – –



O. Scheinpflugová: Houpačka. Růžena Nasková (Paní Mery), Zdenka Baldová (Máry) a Bedřich Veverka (Notář)

Grünfeld A jej, vy máte ženu a dětičky?

Polly Nemá, ale bude mít. Papa Grünfeld, za čtyři tisíce se vám bude Jonny smát od ucha k uchu.

Grünfeld Víte co, Polly, já ho posadím tak, aby se mohl smát jenom na půl huby. To bude lacinější, ne? [...]

Čteme-li dnes jednotlivé anekdotky, na něž je navěšený příběh průhledné moralitky psané 'pro tento okamžik', můžeme se divit, jak málo herci stačilo k tomu, aby v něm postava žila po celý zbytek života. Anebo si představit a obdivovat jeho schopnost dát vlastním prožitkem a hereckou fantazií 'tomuto okamžiku' takovou intenzitu, že když už ne pro jiné, alespoň pro něho ve hře zůstává i po dlouhých letech *hluboký smysl*...

I příští komedie z pera populární herečky a autorky *Houpačka* (Stavovské divadlo 1933), ve které tentokrát hraje Haas podomního obchodníčka a věčně nesmělého bloumala pana Václava, dokazuje, že postavy psané Scheinpflugovou herci na tělo jsou variantami 'komických hrdinů smutné postavy'. Takových, jakými se brzy proslaví i ve filmu. Vrcholem bude postava 'doktora Dětiny' Galéna – toho mu ovšem napíše Karel Čapek a dá mu tak příležitost, aby haasovský smutek dostal rozměr tragédie: Haas na oplátku polidštit čapkovskou tezi nezapomenutelným způsobem. Filmový přepis protifašistické *Bílé nemoci*, kterého



▲▲ Cvičení v boxu: Režisér Karel Dostal, Hugo Haas a Olga Scheinpflugová na zkoušce Shawovy Milionářky (1936)

▲ Zkouška na Shawovu Milionářku (1936). Zleva Olga Scheinpflugová, Hugo Haas, Ela Poznerová a Bedřich Karen

se v roce 1937 sám ujme a který vychází z proslulé inscenace Národního divadla režírované Karlem Dostalem se Zdeňkem Štěpánkem, Václavem Vydrou, Bedřichem Karenem v hlavních rolích, získá Haasovi respekt i v zahraničí. Bude ho velmi potřebovat, jak zakrátko zjistí...

Zatím má plno práce s filmovými komedii, do kterých se pustil: po úspěchu ve slavných *Mužích v ofsajdu* (do role pana Načeradce si ho musel Karel Poláček doslova vyvzdorovat) točí bláznivou komedii *Život je pes*, k níž si napsal scénář – a stává se hvězdou. Právě v roce 1933 hraje i ve filmovém *Okénku* a také *Madle z cihelny* podle vinohradské prvotiny Scheinpflugové (její role v obou filmech hrála Lída Baarová). Kamarádka, která mu napsala i roli ve scénáři k filmu *Švadlenka*, zatím v divadle nenasytně bombarduje šéfa Hilara písemnými výkřiky: *Musím se zase dostat do jiné figury ... Už je listopad a já nic nedělám ... Nedělám už čtyři neděle nic a jak je vidět, nebudu ještě další čtyři nic studovat. V hlavní sezóně! Hraje přitom monumentální Lavinii v jedné z posledních inscenací K. H. Hilara: v O' Neillově moderní parafrázi antického příběhu *Smutek sluší Elektře*; chystá se na Shawovu *Milionářku* i *Svatou Janu* a bude brzy triumfovat na jevišti jako *Paní Bovaryová*.*

A mezitím se v Evropě schyluje k okamžiku, který krutě poznamená životy několika generací. 29. září 1938 sleduje Karel Čapek, vyčerpaný útoky fašistického tisku, v poloprázdném hledišti Stavovského divadla, kde sedí lidé s plynovými maskami na rameni, premiéru svého *Loupežníka*. Olga Scheinpflugová hraje *Mimi*, Hugo Haas starého Šefla. Za několik hodin se rozhodne o příštích osudech československé demokracie.

Mnichovský diktát zaviní předčasnou smrt Karla Čapka, Hugo Haas musí opustit Národní divadlo: Přímo před představením Čapkova *RUR*, kde hrál konzul Busmana – Žida – mu doručil divadelní sluha dopis od ředitelství. Vzpomíná na to v knize F. Černého *Theater-Divadlo: Kolem bylo ticho, nikdo z herců nežertoval, nikdo nevyprávěl veselé historky jako obyčejně... bylo ticho, hrobové ticho. Otevřel jsem dopis a četl jsem cosi – že jelikož jsem ve svých dokumentech přiznal židovský původ, že je ředitelství nuceno mne propustit ze smlouvy – s okamžitou platností. A pak tam byla poznámka, že příští představení bude za mne hrát někdo jiný. [...] Když jsem stál za scénou v přítmí a čekal na svůj výstup, přišel ke mně – tiše a jemně – režisér Karel Dostal, vzal mne kolem krku a šeptal rozechvělým hlasem: „Haasi – odpusťte nám... já se tolik stydím – prosím vás – odpusťte nám.“ [...] Moje žena ležela v Borůvkově sanatoriu po těžkém porodu a byly vážné obavy o její život. Ovšemže jsem jí o tom nic neřekl. Dva dny později, když jsem seděl u její postele, podívala se náhle na hodiny a starostlivě mně připomenula, abych už šel, jinak že přijdu pozdě do divadla. Bloudil jsem tedy ulicemi a stala se mi nejpodivnější věc, která se herci může stát. Na každém nároží jsem se zastavil u divadelní cedule a četl: ...Dnes večer – Karel Čapek – *RUR* – začátek v půl osmé... A dále tam stálo... konzul Busman – Hugo Haas. Bylo půl deváté... tam se hrálo divadlo... a konzul Busman – Hugo Haas chodil po ulici...*

V dubnu 1939 prchá s mladičkou manželkou před norimberskými zákony, namířenými proti Židům, do emigrace. V Praze zanechávají několikatydenního chlapečka Ivana, kterého si později odveze do Brna švagrová a stará se o něho celou válku. Haasův tatínek a bratr Pavel jsou deportováni do Terezína. Otec tam v roce 1944 umírá. Bratr Pavel zahyne o několik měsíců později v Osvětimi.



Na čtení zkoušky s autorem Bílé nemoci (1937): Zleva F. Götz, L. Dostalová, J. Průcha, V. Vydra, H. Haas, E. Poznerová, O. Scheinpflugová, B. Karen, K. Čapek, O. Fischer, Z. Štěpánek

Zdá se mi často o domově, vlastně skoro každý den... a většinou o Brně. A probuzení bývá velmi smutné, protože se mi ustavičně zdá o Pavlíčkovi. To je taky jeden z důvodů, proč jsem tak zatrpklý. To je taky jeden z důvodů, proč jsem nebyl štont posílat telegramy a balíčky. Víím, žeš to nemyslila špatně, ale můžeš mi věřit, že taková hrůza Ti dovede zarazit entuziasm a radost. A to, že se to stalo milionům jiných, nemůže mi být útěchou.

Tato slova píše z Hollywoodu do Prahy Hugo Haas v únoru roku 1946. Útěkem před fašisty si zachránil život – život i v emigraci naplněný intenzivní prací. A mučivými sny, neklidným steskem, věčnou nostalgií.

Přes Francii a Portugalsko se dostává do Spojených Států, kde mu pomáhá jeden z nejbližších přátel Olgy Scheinpflugové MUDr. Karel Steinbach, rovněž čerstvý emigrant. Po divadelních začátcích s krajany v Chicagu se uchytlí v New Yorku. Erwin Piscator si ho vybere do role Pierra Bezuchova ve *Vojně a míru*, Elia Kazan ho režíruje jako Alquista v Čapkově dramatu *RUR*, Haas hraje i v Brech-



Kamaráde, kde jsi? Hru, kterou pro své kamarády napsal Zdeněk Štěpánek, hráli ve Frejkově režii ve Stavovském divadle r. 1936. Hugo Haas (Pavel) a Zdeněk Štěpánek (Petr). Aranku – ženu mezi dvěma muži – hrála samozřejmě Olga Scheinpflugová.

tově *Galileovi* papeže Urbana XIII. vedle slavného Charlese Laughtona. Konečně dostane nabídku filmovat a přesune se do Hollywoodu: začíná v legendárních *Dnech slávy*, kde se poprvé setká s Gregory Peckem, jenž se stane jeho velkým přítelem, s režisérem českého původu Gustavem Machatým natáčí film *Žárlivost...* A vyučuje na herecké škole Actors' Laboratory.

Olga Scheinpflugová zůstává v Němci okupovaném Československu. Ještě stihne zahrát *Lady Macbeth* a vzdorující antické hrdinky *Antigonu* a *Medeiu*. Ale její knihy stejně jako Čapkovy se nesmějí tisknout, jejich hry se nesmějí hrát. Kvůli vdově po odpůrci fašismu mají potíže i šéfové Národního divadla. I jí jednoho dne ohlásí, že na příkaz z vyšších míst přebírá její poslední roli Lída Baarová a se Scheinpflugovou už se nepočítá. Jak vzpomíná v knize *Byla jsem na světě: Šla jsem protestovat k řediteli Štípmu, a tento člověk, jehož jsem do té doby znala jen po úřední tváři, zrudnul jako chlapec. „Co mám dělat, paní Scheinpflugová, Němci už dávno chtěli, abyste odešla z Národního, bránili jsme vás dost dlouho, ale...“ – „Já vám to tedy usnadním,“ navrhla jsem, když jsem viděla jeho rozčilení a dojetí. „Odejdu.“ Kývnul s hořem i s úlevou. „Poukážu vám ještě tříměsíční gáži.“ [...] Odešla jsem hned a ty tři gáže jsem si už nevzala, protože jsem svůj odchod nechtěla potvrdit jako oprávněný.*

Pokouší se hrát aspoň na venkově, než i tam ji dostihne zákaz. A tak píše *Český román*, subjektivně viděný příběh jejího života s Karlem Čapkem, a jednotlivé listy rukopisu zakopává v zavařovacích lahvích na zahradě venkovského domu na Strži, aby je gestapo při častých prohlídkách nenašlo... Do Národního



Setkání kamarádů v listopadu 1963

divadla se vrací až po skončení 2. světové války: V září 1945 tu hraje ve své nové hře *Guyana*, další jí chystají na Vinohradech, vydává *Český román*: vzbudí vlnu čtenářského nadšení a kritického odporu.

Hugo Haas, který se konečně setkává se svým synem, má v té době v Americe roztočeno několik filmů. 27. února 1946 píše z Hollywoodu drahé Olince do Prahy, že právě jeden dodělal a konečně má čas jí napsat: *Byl jsem strašně zapřažen a poprvé v životě jsem seděl na koni. Dovedeš si jistě představit, jak jsem se klepal. [...] Chtěl bych se dostat zpět na jeviště a to je možné jen v New Yorku. Hledám dobrou hru pro sebe, protože producenta bych měl. Sehnat hru je nejtěžší. Láká Olgu Scheinpflugovou k návštěvě Ameriky a chce vědět, co by soudila o jeho eventuálním návratu: Je to neuvěřitelně nepřirozený pocit, že člověk žije v dobrovolné emigraci jako já a přitom tak touží po domově.*

K návratu samozřejmě nedošlo. Hugo Haas dál točí v Americe své filmy. Z přední herečky a populární autorky Olgy Scheinpflugové se zatím stává opět persona non grata. Po komunistickém převratu v únoru 1948, sotva si v Praze otevřel novou ordinaci, odchází zpátky do emigrace dr. Karel Steinbach, který navrhuje Olze, aby se za něho provdala a šla s ním. Odmítá, stejně jako formální sňatek, který jí nabízí německý spisovatel Klaus Mann, aby se dostala z Československa. *Poděkovala jsem mu a opakovala jsem své přesvědčení, že se po zkušenostech s fašismem nemusím bát socialismu (Byla jsem na světě, str. 300).*

Na dalších pět let opět mizí z edičních plánů českých nakladatelství a dramaturgických plánů divadel Karel Čapek, Olga Scheinpflugová pak na dobu ješ-

tě delší. V Národním divadle hraje sporadicky, příležitost jí dává zase až Zdeněk Štěpánek, když se nakrátko stane šéfem činohry: dávný kamarád a jevištní partner ji režíruje v *Matce Rivě* a zejména ve *Třech sestřích*. Ale to bude až v roce 1955... Zatím jezdí s kolegy Janem Pivcem a Jiřinou Šejbalovou a s přítelem Františkem Krčmou na besedy, kde vypráví o Čapkovi a předčítá z knih vyřazených z knihoven.

Drahý Hugo, píše v listopadu 1958 Olga Scheinpflugová do Hollywoodu, nemohla jsem uvěřit, že jsi už zapomněl mou adresu, nu ale zpráva od Wericha mě potěšila a Tvůj dopis rozesmál.

Krátce předtím mu píše Jan Werich: *V poslední době strašíš po Praze a já tě marně hledám po barech. Věc se má takto: vidím Tvůj obraz v novinách a čtu Tvoje jméno na plakátech, jak hraješ doktora Galéna v Bílé nemoci. Čtu o tom kritiky v novinách, jak je to Tvou zásluhou dobrý film a to všechno otočilo ručičkami na hodinách opačným směrem.*

České země na konci padesátých let jsou plné nostalgie i nových nadějí souvisejících s postupně se uvolňující politickou situací: Na Werichův obnovený repertoár předválečného Osvobozeného se do Divadla ABC valí davy a obnovená premiéra předválečného zfilmování *Bílé nemoci* vyvolala u vyhladovělého publika *kolosální úspěch*, jak píše Haasovi Scheinpflugová. Shodou okolností ve stejné době, kdy u nás vytáhli film z archivu a hra je uváděna v Národním divadle s Františkem Smolíkem v roli Galéna (*dokonce ji hrají i v Západním Německu*), Haas v Americe hledá pro sebe nový námět na film. Scheinpflugová hned zařizuje, aby Dilia oficiálně vyzvala Huga Haase ke spolupráci a „vystavila povolení k filmování“ (souhlas dědiců v té době totiž nestačil...): *Projednala jsem tu Bílou nemoc s Dilií, to je naše státní agentura, slíbili mi, že Ti pošlou překlad v angličtině a že se dohodnete. Psala jsem Ti k jejich vyrozumění dopis. Prála bych ti, abys měl s tou hrou úspěch, jako tu máme my, dneska splňuje znovu všechny filosofické podmínky.*

Jenomže za rok je všechno jinak. Haas píše Scheinpflugové v září 1959: *Posledně jsem režíroval pro Metro Goldwyn Mayer film o rasových předsudcích [Noc za srpečkem měsíce]. Měl jsem spoustu plánů, mezi nimi taky Bílou nemoc, ale zatím se to tady všechno tak zasvinilo. Filmy se teď dělají většinou pro morony a 14leté děti, buď to fantazie o měsíci a planetách, nebo detektivní voloviny nebo filmy o strašidlech. To není vtip, to je pravda. A o měsíc později pokračuje: Když jsem tak o všem přemýšlel a když jsem si uvědomil, jak jsem tu otrávenej (myslím Hollywood), řekl jsem si, že by byl báječný nápad [...] přepsat aktuální věci jako například cifry výroby. Zmínit se o dnešních zbraních a bombách atd. a hrát to na Broadwayi. Jsem přesvědčen, že hra má své velké poslání i v nynějších dobách. Víím, že by to mělo velký úspěch a že bych si prima zahrál.*

Nakonec z toho nic nebylo. Naděje na zfilmování *Bílé nemoci* v Hollywoodu nebo na uvedení hry na Broadwayi zmařilo podle paměti paní Bibi Haasové hnutí šovinistického mccarthysmu: Jako žida a emigranta z Východu prý měli Haase za komunistu a přišel – jako mnozí jiní – o příležitost pracovat. *Bylo absurdní, že se to týkalo i Huga. Takový antikomunista – a nesměl hrát. Na tehdejší dobu byl příliš liberální* (in A. Fuchs: *Dlouhá svatební cesta*, 1997, str. 143).

Kromě toho chtěl jít vlastní cestou, být nezávislý na penězích velkých studií, vzdorovat nové módě nákladných velkofilmů svými ‘malými’ příběhy ze ži-

Při oficiálním setkání s tehdejším ředitelem Národního divadla B. Prokošem (typické je, že většina dochovaných fotografií zabírá především funkcionáře ND) v listopadu 1963. Zleva B. Prokoš, K. Pech, O. Scheinpflugová a H. Haas



vota obyčejných lidí, aby tak přispěl k získání dospělosti filmu. Jenomže ten poslední, píše Bibi Haasová, nemohl prodat...

Každý na jiné straně 'železné opony', oba odnesli druhou světovou válku i poválečný politický vývoj podloměným zdravím: Hugo Haas začal trpět silnými astmatickými záchvaty, které urychlily rozhodnutí přesunout se z Ameriky blíž k domovu.

Olga Scheinpflugová prodělávala právě v té době těžkou srdeční chorobu. Přitom na ní doslova visí celá rodina: Za neochvějně podpory vlastní sestry Boženy zvané Bodinka, kterou Haas nikdy nezapomene v dopisech pozdravovat, musí být duševní oporou pro bratra Karla (po únoru 1948 přišel o soukromou právnickou praxi a poté úplně o práci, stejně jako jeho žena). Po dlouhých peripetiích ve vzájemných vztazích se stává nejbližší přítelkyní pro svou švagrovou Helenu Čapkovou, jejíž manžel, básník Josef Palivec, je už od roku 1949 politickým vězněm. Finančně pomáhá jeho bratrovi Václavu Palivcovi, který kdysi daroval novomanželům Čapkovým dům na Strži a v nových dobách zůstal zcela bez prostředků...

Šedesátá léta zastihují Haase i Scheinpflugovou, zdá se, v nových nadějích. Hugo Haas, který se z Ameriky přestěhoval nejprve do Říma, přesídlil zakrátko ještě blíž k Praze. Po několika kratičkých nostalgických vzkazech, které posílá z vídeňské Mahlestrasse, se v létě roku 1963 rozepíše: *Moje zlatá Olinko, zpráva, že se hodláš podívat do Vídně, mě moc potěšila. To si popovídáme, budeme vzpomínat a jistě se moc nasmějeme. [...] Jo - tak toho Grünfelda bych chtěl anglicky i německy, mám dojem, že se ta hra hodí všude... a možná teď lépe než kdy jindy... Možná že bych si Grünfelda mrsknul tady nebo v New Yorku... udělám, co budu moci, protože tomu věřím. Neboj se o skripty. Když z toho nic nebude, tak Ti je vrátím... jako že*

se jmenují Grünfeld, pardon – Haas. (Návrat s Grünfeldem na Broadway se v New Yorku snaží zařídit věrný přítel MUDr. Karel Steinbach zvaný Kadelík, ale sen nakonec zůstane snem.)

Zatímco se písemně (*myslím, že by bylo nejrozumnější, kdybys sedla na vlak a přijela sem*) dohadují uprostřed letních prázdnin o Grünfeldovi, Hugo Haas se chystá na natáčení v rakouské televizi: „*Připravuji televizní sérii Povídky z lepšího světa a musím taky občas posedět a debatovat s mými spolupracovníky. Ale pro Tebe budu mít spoustu času, budeme Tě obskakovat, Bibinka, moji pejsci a já, plánuje návštěvu drahé Olinky v dopise ze 13. července 1963. A napiš mi co nejdříve, kdy Tě můžeme očekávat, abych si mohl umejt krk a uši a dát vyprat pejsky.*

Olga Scheinpflugová však nemá pas. A tak může zklamaný kamarád jen veršovat:

Proč jsi k nám nepřišla,

My jsme Ťa čekali,

Z okénka hleděli,

Šátečkem mávali...

Dušeňka moja...

To Ti to ještě furt nedali? –

Zato má radost z návštěvy režiséra Jiřího Krejčíka, který ho spolu s divadelním kritikem Josefem Trägrem přijel přemlouvat k natáčení hlavní role ve filmu *Čintamani a podvodník*, chystaném podle Čapkových povídek. *Ale musel jsem namítnout (a to Ty určitě pochopíš), píše Scheinpflugová, že nejsem žádné Dr. Vításek nebo ten druhý, prostě na to nevypadám a nechtěl bych hrát něco, co není 100% pro mne. Povídky jsou rozkošné, ale máte tam u Vás pro ty role představitel mnohem lepší než bych byl já – prostě se v těch rolích nevidím. A když už bych se vrátil a zahrál si něco, chci, aby to bylo něco odůvodněně pro mne a ne že jen přicházím a беру práci jiným. Nechtěli by u Vás udělat Grünfelda? To by přece byla výborná fraška o čisté rase – a přitom moc velká sranda. [...] Nebo – snad by se mezi Čapkovými povídkami našla nějaká vhodná pro mne neslovanského typu... Nechci mít mindáška, když hraju, a musím vědět, že mi role sedí – herecky i fotogenicky. Tož mi odpověz, prosím, a zároveň mi dej vědět, jak to s tebou vypadá ohledně Tvého výletu.*

Velkorysá Olga Scheinpflugová (v obou filmových povídkách vytvořila hlavní ženské postavy, kdyby Hugo přijal, zahráli by si spolu...) odpovídá vzápětí: *Chápu Tvé důvody, proč se Ti obě povídky nehodí, ale u nás se poměry změnil tak diametrálně, že by Grünfeld jako divadlo nešel. Jako filmová satira ještě ano. Jinak jsem ráda, že se Ti daří tak dobře, že se nemusíš dít a netočíš.* (Nabídku režiséra Brynychy na hlavní roli židovského lékaře Brauna v chystaném filmu *A pátý jezdec je Strach*, kde vytvořila skvělou miniaturu staré učitelky klavíru i Olga Scheinpflugová, nakonec Haas rovněž nepřijme.)

Já sama už chci pověsit divadlo na hřebík (ačkoli jsem začala hrát obor, ve kterém mám stejné úspěchy jako kdysi v mladém), chci totiž napsat ještě pár knih, než umřu, svěřuje Scheinpflugová, která je ovšem v té době jak se říká v jednom kole. Po velkém úspěchu v postavě Strunové, kterou pro ni v *Křišťálové noci* napsal František Hrubín, má zrovna před premiérou Shakespearova *Romea a Julie*: ve slavné inscenaci Otomara Krejčí (*to je dnes náš největší režisér*) vytvoří nezapomenutelnou chuťu a konečně dostává příležitost vytvořit komediální plebejský typ, v němž navazuje na umění své učitelky Marie Hübnerové a který jí kdysi

předpověděl Karel Čapek. Zopakuje si ho ještě v několika filmových či televizních snímcích a v populárním seriálu *Eliška a její rod*.

A Hugo Haas zatím brzy natočí v rakouské televizi příběh o starém opuštěném muži, kterému zůstane jen pes a pianola, na kterou hraje jiným opuštěným starým lidem... Předtím však mu paní Bibi dodá *morální kuráž* pro výlet do Prahy. Národní divadlo jej pozvalo při příležitosti 80. výročí svého založení. Ozval se i Svaz československých divadelních a filmových umělců, chystá se natáčení dokumentárního filmu... *Tak si myslím, že zapomenu na strašidla a přijedu v listopadu. Doufám, že mi astma nezačne vyvádět cirkus. Zítřka večer se jdu podívat na Brynychův film o Terezíně... tak si vyzkouším nervy, abych věděl, jak se v tomto choulostivém ohledu cítím.*

Konečně! 17. listopadu 1963 přijíždí Hugo Haas do Prahy! – Zůstane celý týden, dojatý ze záplavy dojmů a přátelských tváří. Oba jsou však rozpačití z toho, že si spolu *nemohli ani hodinku popovídat*, jak píše Scheinpflugová vzápětí do Vídně. I Haas se těšil, že si posejí *v intimním tête à tête a že si povíme všechno, co máme na srdci, co se stalo, co se nestalo atd. Ale fofr byl příliš nečekaný a nakonec jsem odjel a furt jsem si říkal: Vždyť jsme si s Olinkou nemohli ani pohovořit. Tak to jsme si ještě dlužni – souhlasíš? Už proto bych měl zase přijet [...]* Jo – a Olince dej za mne velkou pusu a řekni jí, že je furt stejně plná páry, jako bývala za našich mladých let.

Možná v té chvíli tuší, že se do Prahy už nepodívá. Odvází se jen na krátké návštěvy do Brna k neteři (*tak rád bych zase přijel do Prahy, ale bojím se, aby moje blbý astma zase nezačalo trojčit*). Sám však opakovaně zve Olgu Scheinpflugovou do Vídně. Ta přispěchá dva roky za sebou, aby rozptýlila jeho osamělost (paní Bibi tráví většinu času jako pečovatelka v dětském domově, Ivan žije v Americe a za několik let – ale toho se otec, pro sebe jistě naštěstí, nedožije – osleplý, s cukrovkou a nemocnými ledvinami přijde tragickou chybou personálu o život přímo v nemocnici na dialýze...). *Stýská se mi po mládí* – píše Haas Olince, která mu dodává kuráž do života. *Kdy zase přijedeš?* – ptá se hned po jedné návštěvě.

Trápí mě Tvá osamělost, izolace od světa, je mi líto, žeš tak brzy složil zbraně a pořád na Tebe myslím, že bych Tě nenechala samotného, kdybys byl blíž, odpovídá Scheinpflugová z Prahy 11. září 1965. *Vyváděla bych Tě ven, ať bys chtěl či ne, nutila bych Tě sledovat dobré filmy a divadlo a byl bys zase plný života a zájmu. Nesmíš, nesmíš takhle přibouchnout dveře před životem a za ním, vždyť jsi ještě mladý, to není věk na rezignaci!! Znals mé splašené mládí – a vidíš, nikdy jsem nechápala, při všech nemocech a útrapách, sílu života, jako dnes, protože jsem moudrá a spravedlivá a snažím se udělat z každého dne něco dobrého. Nerezignuj, Hugíne, pojd' třebaš k nám, nebo někam, kde máš kamarády, třebaš Kadelíka, ale nebuď tak sám! Mám tě příliš ráda, než aby mě to nebolelo. Jak budu moct, přijedu do Vídně a zatím se podívám na toho Grünfelda. Prý tu budeš hrát v Mlocích, říkal mi rež. Klos. Dělej to! Neodřekni! A což abys tu natočil mého starého Strýčka v nebi? Pamatuješ se na to? Muselo by se to předělat, ale bylo by to pro dnešek aktuálnější než tehdy. Líbám Tě, Hugo, a napiš pár slov. Tvá stará Olga.*

Za necelých deset dní má od Huga odpověď: *Tvoje psaníčko mne nesmírně potěšilo... jako by mi psala moje vlastní sestra. Rozdíl mezi mnou a Tebou je, že Ty jsi plná p[ráce] a já holt hekám a naříkám. Jak vidíš, tak mi psací stroj už nefunguje. [...] O těch „Mlocích“ nic. Nikdo se mnou o tom nemluvil, ani nekořespondoval. A co je to ten „Strejček v nebi?“ To zní moc dobře... [...] Pořád se chystám do Prahy a po-*

řád se bojím: protože podzim bývá pro mne nejhorší. Ale snad přece jen plivnu do dlaně a přijechám. [...] Bibinka tu byla včera na kousek řeči a zase běžela ke svým dětem. Jsem sice sám, ale vím, že ona má z té své funkce radost a že její život má teď pro ni nějaký smysl. Jo, chtěl jsem Ti ještě říci, že se neměníš, že jseš furt mladé prima děvče, že máš temperament studentky a je radost s Tebou posedět. Teď se jdeme s Dodouškem dolů na Tvé zdraví vyčurat. [...]

Olga Scheinpflugová má práce čím dál víc a ke všemu si koupila nový vůz a chystá se do Vídně. Ale kdy? Zapsala jsem duši d'áblu, čili sebe televizi smlouvou na seriál, který má trvat půldruhého roku. Napsali na mě hlavní roli, což je, vzhledem k mému mládí, rarita. Také v divadle mám studovat dvě role a rozmáchla jsem se do dlouhatánských pamětí.

Ten Strýček v nebi je návrh na scénář, který přece znáš. Po létech mi přišel do rukou při úklidu šuplíků. Je to ta dvojitá role železničáře na zapadlé trati a bratra, bohatého Američana, který po třiceti letech jede navštívit svou rodinu. Železničář zatím vyhrál los na zahraniční cestu a tak se oba bratři minou, když jejich vlaky jedou proti sobě na trati. Zatím co železničář se má mít na vyhrané cestě jako v nebi, tráví svou dovolenou na jeho místě bratr Američan, uštvaný obchodním ruchem. Obohatí celou chudou rodinu svého bratra, starého mládence, a sám je v malých poměrech neskonale šťasten. Jeho bratr, který toužil aspoň jednou v životě se podívat někam do dálky, kam jezdily vlaky, které vypravoval, trpí svou společenskou nejistotou a trýzní poměrů, kam nepatří. Oba bratři ukončili svoje dovolené a vracejí se domů, aby se zase minuli a nikdy neshledali. [...] S těmi Mloky (role pana Bondyho) s Tebou tady Klos a Kadár počítají. Bude se to točit v koprodukcí (ke zfilmování populárního Čapkova románu nakonec nedojde).

Hugo Haas se ozve po Novém roce 1966 smutným lístkem: *Olinko moje zlatá! Nepsal jsem Ti tak dlouho, protože jsem strašně stonal. Teď se chci trochu zotavit, ale ten mráz mne zase řeže do plic, že bych brečel. Už aby bylo jaro!!! Olinko, kdy zase přijedeš? Napiš slovo a připravím Ti pokoj, naplním špajs a ledničku a postavím na kafe. Mám s klukem trápení, žena mu utekla, a ztratil místo – po 4½ letech. Jsme z toho oba, Bibi i já zničení. Má chudák smůlu ten náš chlapec. Napiš mi zase brzy a potěš mne, Olinko.*

Scheinpflugová – jako vždy – okamžitě přispěchá s přátelskou vzpruhou: *Je mi líto, že jsi stonal, ale je to osud našeho věku i naší udřenosti. Já s tím zápasím pořád. Nejen že vyjednáваме už teď o cestu do Itálie, samozřejmě přes Vídeň, ale dali jsme se i zapsat na čtyřdenní výlet do Vídně se Svazem spisovatelů, který připravují na jaro, takže se určitě uvidíme. Nemusím ti říkat, jak se na Tebe těšíme. Nepřijedeš-li do té doby do Prahy, tedy nashledanou ve Vídni! A neúplně informovaná o osudech Haasova syna dodává: *Se synem si starosti nedělej, je to běžný případ dnešní mladé generace. Jen ať se chlapec otuží! Líbá Tě Tvá Ga...**

Zpráva o chystané návštěvě (byť letmé, neboť Scheinpflugová se sestrou a přítelem Františkem Krčmou Vídní vlastně jen projíždějí do Itálie, kde se mají setkat s Karlem Steinbachem) patřičně zapůsobí: *Moje zlatá Olinko: Ani nevíš, jak se na Tebe těším. Už abyste tu byli. Víím o Tobě všechno. Každý, kdo sem přijede, mi vypravuje o Tvých velkých úspěších na televizi a to víš, jakou mám radost. Holt moje kamarádka, moje generace, moje Olinka!!! Je mi jen líto, že se necítím lépe. Mám teď mimo to zatracené astma také potíže se srdcem a ačkoli se furt chystám do Prahy nebo aspoň do Brna (což je blíž), nemám kuráž, protože se bojím, abych se tam vážněji nerozstonał. Když přijedu, tak chci mít radost a užít kousek kouzelné remi-*



AURÉLIE

J. Giraudoux: *Bláznivá ze Chaillot*.

Režie R. Hrušínský. Tylovo divadlo 1967

niscence nejhezčího období svého života. Až přijedeš, tak si všechno povíme. Prosím Tě, dej mi včas vědět, kdy přijedete, abych se mohl umýt, oholit a ostříhat si nehty na ruce i na nohách. I Dodouška dám ostříhat a vykoupat. Jsem rád, že se tam hraji moje filmy, aspoň nejsem tak docela zapomenut. Syn mi posílá z USA výstřižky z novin, abych věděl, kdy jsem byl na televizi. Skoro dvakrát týdně -- ačkoliv jsem už čtyři roky odtam pryč. Že se sejdeš s Kadelíkem... to je mi líto, že při tom nebudu... že ho osobně neuslyším šťavnat. [...] Každou chvíli potkám na ulici lidi, kteří se ke mně hlásí. Mám z toho vždycky velkou radost. Vídeň je teď na jaře moc hezká, chodím do parku, sedávám na lavičce, jak se na pořádného pensistu sluší a patří, házím ptáčkům staré housky, krmím rybičky, jde-li kolem hezké děvče, koukám na opačnou stranu, aby mi to nebylo líto. Ach jo...! [...] Mám dát vymalovat Tvůj pokoj, nebo to stačí tak, jak to je?

Na cestu se Olga Scheinpflugová vydává, přestože jí právě sundali sádku ze zlomeného kotníku. V Itálii se dostaví opakované záchvaty paroxysmální tachykardie... Po návratu domů se však musí rychle zotavit, protože ji po delší době čeká hlavní role v Národním divadle: Giraudouxova *Bláznivá ze Chaillot*. Smutný Haas se opět ozývá z Vídně: *Měl jsem z Tvého psaníčka radost, protože jsem se domníval, že jsi nade mnou zlomila hůl. Tobě nemusím vysvětlovat, jak se cítím, jen jsem rád, že jsi to pochopila a že mi nezazlíváš moje někdy trochu divné chování. Myslím, že milá Bodinka mi rozuměla -- aspoň jsem to vyčetl z jejích očí. Jsem rád, že se zase cítíš dobře a že zase pracuješ. Mám tu pořád mnoho návštěv, ale netajím se nikomu, že se nemohu nutit do veselosti, když mi to nejde... tak co mám dě-*

lat? Rád, strašně rád bych přijel do Prahy -- mám dojem, že by mi to velmi pomohlo a že bych se potěšil vším tím, co jsem kdy miloval, ale musím počkat na ten pravý okamžik... [...] Váhá - jako už tolikrát - i nad další nabídkou: panu dramaturgovi Fenclovi vyřídí, že ho pozdravuji, a bude-li moci se zařídít podle mne a nemusím-li se vázat na určitý termín, udělám rád tu televizi. Karlíček zase zařezává, Bibinka taky, jen já tu sedím a připadám si tak nějak zbytečný. Beru všechny možné prášky a vodičky a nejsem štont nabrat energii a chuť k práci. To se mi ještě nestalo, a proto jsem z toho tak vyděšen. Po celý život a za všech okolností jsem se vždycky hnal do práce -- a teď jsem pořád unaven a beze zájmu. Čert aby to vzal. Z Brna mi píšou, abych sedl na autobus a přijel, je to jen něco přes tři hodiny -- a já ne a ne se odhodlat. Pořád se jen bojím.

Hugo Haas čelí ze zbytků sil vážné srdeční chorobě. Poslední dopis Olze Scheinpflugové, který se dochoval, od něj přichází až více než za rok, 17. října 1967: *Drahá Olínko: Odpusť, že tak pozdě odpovídám. Mám moc trápení, tolik, že Ti to ani nechci blíže popisovat.*

Trápení, které se Haasovi ani nechce popisovat, souvisí s posledním obdobím jeho života. Paní Haasová líčí ve svých vzpomínkách epizodu, která jakoby vypadla z nějakého Haasova filmu o opuštěném starém muži: *Jednoho dne mu bylo špatně, dostal srdeční záchvat, musela jsem volat sanitku. Najednou vážná nemoc. Byl tak psychicky zdeptaný, že rozbil všechno v bytě. Musela jsem ho dát znovu do nemocnice. [...] Maminka mu našla nějakou Frau Spitz jako ošetřovatelku. [...] Hugo se pod vlivem ošetřovatelky přestěhoval do malého, ošklivého bytu, kde pro mě téměř nebylo místo. Odstěhovala jsem se raději k mamince nedaleko odtud. Ošetřovatelka byla mladá, tlustá, ale měla pěkný obličej. Její manžel byl hezoun, Jugoslávec, žil v Rakousku nelegálně. Vozil svým autem Huga a psa. Už jsem na Huga sama nestačila. Pak se ukázalo, že milá ošetřovatelka kradla a podváděla. Zmizely zlaté věci a ještě za mnou chodila s účty za léky, že je Hugo nechce platit, ačkoliv je už dávno zaplatil. Hugo ji vyhodil. Jenomže ona ho obvinila, že s ní má poměr. Byly z toho tahanice s advokáty a nakonec jí musel dát odstupné, aby byl pokoj. Teprve později se ukázalo, že si vždycky našla práci u starších, lépe situovaných pánů a dopadalo to vždycky stejně* (Fuchs: 165).

Práci Olínky Haas stále sleduje. Viděl jsem v „Divadelních novinách“ Tvůj obrázek v Čapkově „Matce“ - báječné!!! píše Scheinpflugové v posledním dopise. Sám natočil ještě roli v komedii pro vídeňskou televizi a připravoval se na další; brněnské televizi se podařilo natočit s ním v jeho vídeňském bytě medailón.

I s Olgou Scheinpflugovou stihne ještě televize zaznamenat inscenaci Gorkého *Jegora Bulyčova* (také pro Zdeňka Štěpánka, kterému hraje věrnou manželku, je titulní role tou poslední) a dokument *Jsem herečka: Z vilky v ulici bratří Čapků vychází živým elegantním krokem pětadesátiletá dáma, jede taxíkem na zkoušku do divadla.*

Premiéra Čapkovy *Matky* ve Vinohradském divadle v září 1967 byla slavná, repríza o půl roku později, vinou neposedného školního publika, které se během hry bavilo jako o přestávce, tragická: Olga Scheinpflugová dohrála představení a doma ji postihl srdeční záchvat.

Zemřela 13. dubna 1968. Její *starej věrněj kolega, kamarád a partner* Hugo Haas o osm měsíců později, 1. prosince téhož roku.

Loutkové divadlo jako realizace metafory

aneb Herec, nebo loutkoherec?

Karel Makonj

I. Součin či mocnina?

Říká se o někom, že 'sedí jak pařez'. Nebo že kouká jak 'špatně vyřezanej svatej'. O někom se zase utrousí, že by se na něm mohlo 'dříví štípat'. A o čtvrtém zase, že je 'jak bláto', o pátém konečně, že má 'nervy ze železa' a šestý že má zase 'ze železa' svaly.

Asi bych mohl v těchto přirovnáních pokračovat ještě dlouho, doufám však, že smysl je jasný: že totiž často pro vyjádření *lidských* vlastností se člověk uchyluje do jiné oblasti, do světa živé i neživé přírody a v ní nachází materiál pro vyjádření lidských hodnot, vlastností, kvalit či slabostí.

Obrazná povaha uměleckého vyjadřování je všeobecně známa, úzce s ní koresponduje i *znaková* povaha umění, takže se bezděky objevuje potměšilá otázka, proč by zrovna loutkové divadlo mělo být *metaforické* jinak než divadelní umění, ve kterém herec hraje někoho jiného než sama sebe, tedy dramatickou postavu.

A přesto se skutečně vážně domnívám, že loutkové divadlo je vlastně *metaforou na druhou*, respektive její faktickou *realizací* už prostě tím, že lidský *subjekt* je na loutkovém divadle jevištně realizován *hmotným* materiálem loutky, a že tato záměna člověka hmotou je záměna *významotvorná*.

Abych se vrátil k přirovnáním: že z toho vzácného *člověka* udělali *panáka* – to přece nemůže být náhoda...

Domnívám se totiž, že v rovině hereckého umění – při vši účtě k němu – zůstáváme v rovině aritmetiky prosté: Herec + dramatická postava = postava jevištní. Tedy *součet*, možná by se dalo hovořit i o *součinu*.

Samozřejmě že vztah mezi hercem a dramatickou postavou je zdrojem výrazného estetického napětí a je to vztah nejednoznačný, ve kterém – v různých dobách a v různých poetikách – se těžiště zájmu přichyluje více tu k jedné, tu k druhé straně (někdy více k postavě, jindy více k herci), přesto však lze obecně konstatovat, že tento metaforický vztah mezi hercovou psychofyzickou jedinečností a tematickou strukturou dramatické postavy je vztah *rovnorodý*, vztah mezi člověkem zobrazovaným a člověkem zobrazujícím.

Zásadně jinak je tomu však v případě divadla loutkového, protože vztah mezi *signifíe* a *signifiant* tu rovnorodý není, je *různorodý*, *kvalitativně* odlišný. Na jedné straně *člověk*, na straně druhé *hmota*. V tomto případě nikdy nemůže jít o prostý součet či součin, ale z roviny aritmetiky prosté se dostáváme jinam – k *mocninám* či *odmocninám*.

Napětí mezi hercovou psychofysis a dramatickou postavou loutkové divadlo nezná a rovnou je prostě *řeší* ve prospěch dramatické postavy.

Řeší, tedy realizuje.

Tento vztah *řeší* například Heinrich von Kleist, když obdivuje na loutce její *antigravitacnost*, nulovou schopnost *sebereflexe* i fakt,

že loutka má své *těžiště*, zatímco herec 'jen' svou *duší*, i E. G. Craig, když touží po *nadloutce* namísto *herce*.

Asi v této souvislosti lze chápat slova P. Bogatyreva o tom, že „na loutkovém divadle uvidíme odhaleno i to, co je v hereckém divadle naznačeno jen skrytě“ (Bogatyrev 1940).

Upřímně řečeno, Bogatyrevova slova nelze chápat jako bezvýhradnou chválu loutkového divadla, ale spíše jako konstatování faktu, že loutkové divadlo prostě *nemůže jinak*.

II. Obraz, či vyobrazení?

„Ejzenštejn píše o Rěpinově portrétu Lva Tolstého nazývaném obvykle *Tolstoj*, když se *zřekl pozemského života*. Tvář Tolstého je tu 'prosvětlena' – výsledkem je podle Ejzenštejna místo hlavy lampión: zdroj světla, jakoby umístěný uvnitř, prosvěcuje v růžových barvách vyvedenou tvář. Téma 'vnitřní záře' je řešeno přímým 'vyobrazením': její skutečný 'obraz', který by si divák složil z jednotlivých prvků 'vyobrazení', nemůže vzniknout – místo monumentálního portrétu velkého starce máme co dělat s podobou nebesky blaženého dědečka“ (Vostrý 1965; místo dvojice pojmů obraz/zobrazení používané v citovaném článku používám opozici obraz/vyobrazení, ke kterému při dalších výkladech Ejzenštejna citovaný autor posléze došel).

Pokud tedy v souvislosti s prostou aritmetikou a mocninami se mohlo zdát, že považuji loutkové divadlo za něco 'lepšího', kvalitativně 'vyššího' než divadlo herecké, uvedeným citátem ze studie J. Vostrého se loutkové divadlo ocitá v poněkud jiném světě.

To, co na hereckém divadle vzniká spojením metaforickým, protože založeným na rovnorodosti prvků vstupujících do spojení (obraz), na loutkovém divadle zůstává vyobrazením, povaha spojení nerovnorodých prvků si to přímo vynucuje.

Zeptejme se například s Bogatyrevem: Co vidíme na loutkovém divadle odhaleno, co v hereckém divadle tušíme jen skrytě?

Existují 'činohry' (dramatické texty), ve kterých se postavy cítí jakoby ovládaný neznámou vnější silou nebo se cítí bezmocné tváří v tvář politickému vnějšímu tlaku nebo se cítí hříčkou ve víru svých vášní, pudů, instinktů – jistě takové hry byly napsány a přesto v nich hrál člověk-herec člověka-postavu.

V loutkovém divadle tento vztah *může* být přímo *realizován* – princip *vedenosti* loutky mu to nejen umožňuje, ale jaksi přímo předurčuje. Už základní *apsychologičnosti* loutky, která hledá prostor k sebevyjádření jinde a jinými prostředky, v samotné *vnitřní struktuře* loutkového divadla.

Časoprostorovost divadla samozřejmě souvisí s psychologickým vývojem postavy v *čase*, zatímco loutkové divadlo má co do činění spíše s *prostorem* než faktorem časovým. Natolik, že E. Kolár v roce 1966 nelenil a napsal zásadní studii nazvanou *Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění?* Přitakal v ní samozřejmě umístění loutkového divadla mezi umění divadelní, ale vidíme, jak *apsychologičnost* loutky vnáší nejistotu dokonce i do tohoto základního určení loutkového divadla.

Není divu, absence psychologie a s ní související absence mimiky vede k závažným důsledkům, vždyť psychologický *vývoj v čase* je něčím archetypálně velmi nepatřičným, podezřelým, magickým, ba někdy přímo 'dábelským'... Důkazy nemusíme hledat jen v etnografii, stačí nám pohlédnout do historie literatury poměrně nedávné: připomeňme si jen Wildeův *Obraz Doriana Graye*.

Problém *apsychologičnosti* loutky loutkové divadlo často řeší principem, který bychom mohli pojmenovat slovem dnes poměrně módním a často frekventovaným, a sice tendencí loutkového divadla ke *globalizaci dialogu*.

Mám tím na mysli onen princip, který loutkové divadlo nutí, aby vše, o čem se v dialogu loutkové hry mluví, a co se odehrálo jinde či jindy, se na scéně loutkového divadla montážně *zpřítomňovalo* – jako by se to odehrávalo právě *zde* a právě *ted*. Je to logické, protože jiné *zpřítomnění* než konkrétní (hmotné-nepsychologické) loutkové divadlo nezná a k dispozici nemá.

A o komplexu z *absence mimiky* by se daly popsat stohy papíru, ale nejen stohy tužeb teoretických, ale i historických dokumentů o praktických pokusech tvorby *mimických* loutek, dnes zvláště často přítomných na televizních obrazovkách a v současnosti koketujících i s animací počítačovou.

Ostatně sám M. Kirschner – při svých častých vystoupeních s loutkami Spejbla a Hurvínka na televizní obrazovce – se velmi seriózně zabýval možnostmi oživení nepohyblivých tváří S+H. Jako by už Hurvínkova koulejší se „kukadla“ přestávala dostačovat.

Naštěstí se mu tento oříšek nepodařilo do smrti rozlousknout...

III. Znak, nebo věc?

Přitom je třeba si uvědomit, že to vlastně téměř nikdy nebylo loutkové divadlo samo (sami loutkáři), jež by bylo schopno své *autoreflexe*. To prostě hrálo své loutkové divadlo loutkami, protože loutkové divadlo se loutkami hraje.

V tom je skryto 'čertovo kopýtko' *autonomie* artefaktu jako *znaku*, jako odvolávání se na *specifičnost* výrazových prostředků uměleckého druhu.

Česká loutkářská teorie ve své historii tento problém dobře znala. Bylo to hned v jejích začátcích.

Roku 1923 uveřejnil O. Zich v časopise *Drobné umění* (neboť za ně loutkové divadlo považoval) svou studii „Loutkové divadlo“, ve které psal o „dvou stylech loutkového divadla“: „Buď pojmem loutky jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál: My je pojímáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí vesele. [...] Je tu však ještě možnost druhá: Loutky lze chápat jako živé bytosti, tj. dáme důraz na jejich životní projevy. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady. Loutky působí na nás v tom případě tajemně (socha komturova v Don Juanu nebo Golem)“ (Zich 1987).

Později (1940) na Zichovu studii polemicky reagoval P. Bogatyrev. „Osudný omyl O. Zicha spočívá v tom, že nevnímá loutkové divadlo jako svébytný systém znaků, bez čehož nelze správně pochopit žádný umělecký výtvor. Systém znaků, jakým je hra loutek, nechápe jako takový, jako sui generis, nýbrž ve srovnání s hrou živých herců“ (Bogatyrev 1940).

E. Kolár se pak pokusil jejich teoretický spor smířit, přičemž se přiklonil spíše na stranu Bogatyrevovu: „Ačkoli byla Zichova studie poplatná době svého vzniku a následující léta ji korigovala, souhlasíme s Bogatyrevem, že Zichovy poznámky jsou neobyčejně důležité, zajímavé a hodnotné. Rozhodně je to první zasvěcená práce o teorii loutkového divadla u nás, práce, která dodnes podněcuje k úvahám a na niž bude navazovat každý, kdo se bude chtít zabývat estetikou loutkového divadla.“ (Kolár 1964).

Problém je však trochu jinde a souvisí s tím, že Zich s Bogatyrevem nemohli nalézt společnou řeč, protože neměli společného *jmenovatele*. Zatímco Zich přistupoval ke své práci z pozice psychologizující, tedy z hlediska *percepce* uměleckého díla, Bogatyrev vycházel z pozice estetiky, pro něhož je svébytnost uměleckého druhu samozřejmá a dominantní.

V roce 1943 napsal J. Mukařovský studii, z hlediska našeho tématu poměrně zásadní – „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, ve které píše: „Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného. Záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc – je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomii umění“ (Mukařovský 1966).

A právě *záměna člověka hmotou* je *sémantický* fakt, hluboce a nekontrolovatelně působí

cí na nehlubší vrstvy divákovy osobnosti, ať už si to uvědomujeme, či nikoliv.

Ostatně o tomtěž v podstatě hovoří i J. Veltruský, když poznamenává: „Bogatyrevovy argumenty proti Zichovu pojetí loutkového divadla jsou vesměs teoreticky slabé. To, že Zich nemluvil výslovně o spojitosti mezi obrazem účinkujícího a oběma průvodními významy *signifié*, pomůže možná vysvětlit, proč Zichovo pojetí vůbec nepochopil Bogatyrev a opětovně se ho snažil vyvrátit, někdy dokonce zesměšnit (1940, 1973). Z jeho četných argumentů proti Zichovi zůstává platný jen jeden, totiž že existují loutková představení, která nejsou ani komická, ani tajemná, nýbrž prostě vážná. Jak jsem už upozornil, loutkářství se zdá mít sklon, dávat uvnitř *signifié* převahu přímo představované osobě a podřídit jí všechny ostatní obrazy, s nimiž se v *signifié* kombinuje. Bogatyrevův argument se vlastně týká stupně této převahy a odpovídající podřízenosti obrazu účinkujícího. Je však ještě další a patrně vážnější důvod, proč Bogatyrev nepochopil Zichovo pojetí. Třebaže si byl vědom mnoha skutečností, které pomáhají evokovat obraz účinkujícího, a přes svou velkou citlivost na divadelní umění, byl Bogatyrev podivně slepý k obrazu účinkujícího obsaženému v *signifié*. Jeho tvrzení, že divadlo není vnímáno v žádném ohledu jinak než jakýkoli jiný znakový systém, přivedlo Honzla i mě, abychom nezávisle na osobě kritizovali jeho pojetí sémiologie herectví“ (Veltruský 1994).

IV. Vedenost loutky

Jak už bylo naznačeno, jsou to především dva principy loutkovosti, které divák vnímá vždy, ať si je uvědomuje či nikoliv, a sice princip *vedenosti loutky* a pak princip *hmotné* povahy materiálu loutky (viz Zichovu „tajemnost“ loutky).

Zastavme se nyní na chvíli u onoho prvního principu, u oné *vedenosti* loutky.

Vzpomeňme na Omara Chajjáma (12. stol.), kterého cituje H. Jurkowski (1997):

*Jsme loutky, nebesa loutkářem jsou
a hrají vážně, nežertují s hrou:
na scéně osudu sem tam námi hnou
a po jednom v skříň nicoty zas uvrhnou.*

Je zajímavé, že v českém překladu J. Štýbra z roku 1947 se jedná o paralelu nikoli s loutkami, ale – se šachovými figurkami (jak se připomíná v poznámkách k vydání Jurkowského studii). Ostatně variant ‘živých šachů’, tedy substituce objektu a subjektu, známe dost, ať už máme na mysli baletní šachové partie, konané na náměstích s ‘živými’ tanečníky, anebo například jihoslovanský lidový tanec černých a bílých tanečníků, konaný o výročních trzích, ve kterých ustupují do pozadí *subjekty* šachistů, a naopak dochází k rozžití figur, dostávajících se však do rozporu s danými pravidly hry. Šachové figury to mají věru těžké, ještě těžší než loutky. Jejich plné subjektivizaci brání nejen šachisté, kteří jejich osudy svým umem či neumem ovlivňují, ale i nemilosrdná pravidla hry, kterým se musí podřizovat.

A H. Jurkowski pokračuje: „*První reflexi* o loutce jako o virtuálním subjektu nacházíme v indickém systému agnostické filosofie Samykovy, v němž slovo ‘pakrati’ znamenalo zároveň ‘spící energii’ i loutku. Bylo zřejmé – a myslitelé si to pochopitelně uvědomovali –, že k podstatě loutky patří dodatečný impuls. A zde, nejčastěji právě v Indii, vstupuje do akce Sutradhara neboli ‘ten, kdo tahá za nitě’ anebo Antaryami, čili ‘ten, kdo drží nitě’. Oduševnění filosofové okamžitě postřehli podobnost vztahu mezi Sutradharou a Sutraprotou (loutkou) a mezi Bohem a člověkem.“

M. Eliade k tématu vedenosti loutky ve studii „*Provázky a loutky*“ poznamenává: „*Provázek* není jenom názorný prostředek ke spojení nebe a země, ale také klíčový *obraz* [proložil KM] – a v hloubání o kosmickém životě, lidské existenci a údělu představuje metafyzické poznání a v širším smyslu tajné poznání a magické schopnosti. Podle tibetských předbuddhistických tradic (bönismu) existoval na počátku provaz spojující zemi s nebem. Bohové sestupovali po tomto provazu z nebe, aby se setkávali s lidmi. Po ‘pádu’ člověka

a objevení smrti bylo toto spojení přerušeno. Jakmile byl tento provaz přetát, mohly do nebe stoupat jenom duše v okamžiku smrti, jejich mrtvá těla zůstávala na zemi. V mnoha magických úkonech, zejména v bönismu, se ještě dnes snaží vystoupit do nebe prostřednictvím tohoto magického provazu a domnívají se, že zbožní lidé jsou po smrti vytažováni do nebe neviditelným provazem” (Eliade 1997).

Obdobně bychom se mohli začíst do Iliady a Diova monologu v Homérově VIII. zpěvu:

*Jenom to, bohové, zkuste, ať dobře to poznáte
všichni!*

*Vezměte zlatý řetěz, jej spusťte pak z nebe a všichni
bozi se zavěšte na něj a stejně i bohyně všechny:
přec byste z nebeských výšin až na zem nestáhli Dia,
vladaře svrchovaného, i kdybyste námahou padli.*

*Kdybych však opravdu chtěl i já pak zatáhnout,
všechny
vzhůru bych s veškerou zemí i s veškerým mořem
vás vytáhl.*

*K vrcholu olympského bych přivázel potom ten
řetěz
pevně, a tak by to všechno pak ve vzduchu viselo
volně.*

O tolik nad bohy já i nad lidmi vynikám silou.

A M. Eliade k tomu v citované studii dodává: „Jak si lze povšimnout, jde o představení hry dospívajících. Řekové ve skutečnosti znali jako my hru, při které jsou proti sobě dvě skupiny táhnoucí v opačném smyslu za stejný provaz, aby si vyzkoušely své síly. K této zkoušce vyzval bohy Zeus. Tentokrát však nešlo o to tahať horizontálně, ale vertikálně.“

Ostatně, jak se to zpívá v jedné české lidové písni?

*Kdybych já ti chtěla dítě kolibati
přítom pannou býti
ty by si mně musel kolíbku dělati
do dřeva netíti*

...
*Kdybych já ti musel žebřík udělati
až k nebeské výši
lezli bychom spolu
spadli bysme dolů
byl by konec všemu*

A tak ‘materializovaný’ (realizovaný) metaforický princip transcendentálního spojení člověka s principem božským, tedy princip metafyzický, je v profánním loutkovém divadle zesvětštn, a tím pádem svým způsobem i *zgroteskněn*.

Ostatně ke grotesknosti – nejen díky principu vedenosti loutky – má loutkové divadlo velmi, přímo bytostně blízko: „Stěny jednotlivých sálů Andělského hradu byly zdobeny vázkami se ženskými obličejí, mužskými nebo ženskými těly bez nohou, ale vyrůstajícími ze stvolů, kalichů květin a lupenů. [...] Tyto výjevy a monstra, které popisuje G. R. Hocke, mu připomínají varietní plakáty, obdivované surrealisty, paralogické metafory Kleeovy, podivnou ‘fysis’ Maxe Ernsta, v níž elementy lidí, rostlin, vody a země tvoří jakousi pratkáň života. Groteskní ornamentika působila jen zčásti jako něco příjemně hravého, úsměvného, jako produkt nesvázané fantazie, volně se rozvíjející. Ale současně vyvolávala stísnující, úděsné pocity. V těchto fantastických ‘sogni dei pittori’ se skrýval temný prvek, který má nadále provázet vše, co se nazývá groteskní. Monstra, zrůdy, příšery, děsivé konfigurace popírají řády naší skutečnosti, jasné *oddělení mechanického, rostlinného, zvířecího a lidského* (proložil KM), statiku a symetrii, přirozený řád veličin,“ poznamenává I. Dubský ve své studii o Kayserově výkladu grotesknosti z roku 1962.

Záměna člověka hmotou řetězovitě – a inspirativně – vede k možnostem zapojování člověka do zcela nových a nečekaných souvislostí se světem jiným než lidským, tedy i rostlinným a zvířecím.

Ostatně o tom by mohl Řehoř Samsa vyprávět...

V. Hmotnost loutky

Druhým principem loutkovosti, jak jsme již předeslali, je zichovský princip *tajemnosti hmotné podstaty loutky*, loutky jako jakéhosi androida, homuncula.

J. Veltruský k tomu v citované studii poznamenává: „V čínské tradici se do loutek mohou vtělit duchové dobří či zlí a jejich moc nad chováním loutky roste, čím déle vtělení trvá. Loutky nechané v domě, hlavně staré loutky, na které se nějakou dobu zapomnělo, mohou začít v domě strašit. Jediný způsob, jak tomu udělat konec, je spálit je. Jedině loutkáři mají moc loutky zvládnout. Opatřují si papíry se zaklínadly, která je od zlých duchů chrání. Také se učí taoistické formule a zaklínadla, kterými vyzvou nějaké božstvo, aby se loutky zmocnilo a odstrašilo zlé duchy v okolí. Speciální loutková představení bez publika vyhánějí takové duchy z nového domu, nebo ze starého, do něhož se stěhují noví obyvatelé, z nového nebo nově opraveného chrámu, divadla či kina atd. Taková představení někdy doprovází složitý rituál. [...] Za starých časů japonské rodiny, zejména v severozápadní části země, měly v domě zvláštní loutku zvanou *hima*, aby na ni přenesly všechny rodinné hříchy. Ve vesnici byla kněžka, která v určitý čas přicházela do každé domácnosti, aby loutce dala nové šaty a roztančila ji. Převlékání do nových šatů, jež loutku zbavilo její totožnosti, možná nahradilo starší obyčej, kdy loutku každý rok slavnostně spálili.“

Jde o *tajemnost hmotného materiálu* loutky, který je vším možným, jen rozhodně ne něčím *lidským*.

Mluví-li Mukařovský o záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém díle jako základní antinomii umění, pak musíme hledat v tomto hmotném materiálu loutky, v poukazu na něj, základní princip *kompence* absentující psychofyzické identity člověka v loutkovém divadle.

Tedy nejen samotný fakt záměny subjektu člověka objektem hmoty, nejen fakt vedenosti, manipulovatelnosti objektu subjektem, ale i samotný hmotný materiál loutky, jeho struktura, vlastnosti, silně evokující divákovy asociace z mimoestetické reality (spíše podvědomé než záměrné) – to všechno napomáhá loutce jevištně vyjádřit absentující ‘vnitřní’ ‘vnějším’, schopným komunikace s oním – abych použil slova J. Mukařovského – *obecně lidským*.

V této souvislosti se objevuje poměrně často v loutkovém divadelnictví zhruba poslední třetina minulého století *fenomén nahé loutky* (loutky příznaně neoblečené), který zvláště poukazuje nejen na hmotnou povahu loutky, na její technologickou ‘kloubovitost’, doslovnou ‘bezpečnost’ – bez pejorativního zabarvení toho slova –, ale realizuje se i poukazem na vlastní strukturu daného materiálu.

Jistěže není jedno, zda je loutka udělaná ze dřeva či kovu – jako není jedno, zda sochař si pro nějakou sochu vyhlédne mramor, bronz, pískovec nebo litinu.

Když na konci 60. let minulého století inscenoval na Kladně K. Brožek Maeterlinckovu *Smrt Tintagilovu*, akcentoval právě tento kontrast mezi bezbrannou *dřevěnou* totemickou loutkou a masivní *kovovou* konstrukcí jevištního ‘vězení’ (toho vnitřního i toho vnějšího – znovu připomínám, že premiéra se konala na konci 60. let).

Zároveň je příznačné, že fenomén nahých, neoblečených dřevěných marionet (většinou se vždy jednalo o marionety) byl provázený zájmem o komediálně-jarmareční zdroje lidové divadelnosti vůbec, ať už se jedná o loutky F. Vítka v hradeckém divadle DRÁK či o řadu inscenací především polské proveniencí s jejich charakteristickým příklonem k lidovému, inzitivnímu umění.

A z druhé strany vystupuje do popředí fenomén *nahé loutky* v častém využívání lidské ruky jako synekdochy celého lidského těla (příklad za všechny: S. V. Obrazcov), kdy dochází k zajímavému estetickému napětí mezi materiálem lidské dlaně (*pars pro toto*) a lidským tělem *an sich*.

J. Mukařovský v citované studii zároveň poznamenává: „Řekli jsme, že tím, co je v něm nezáměrné, připomíná umělecké dílo přírodní, člověkem nezpracovanou skutečnost. Je však třeba dodat, že v opravdové přírodní skutečnosti, např. úlomku kamene, skalním útvaru, nápadné formě větve nebo kořene stromu atp., můžeme pocítit nezáměrnost jako aktivní sílu, působící na naše city a představové asociace teprve tehdy, přistoupíme-li k tako-

věto skutečnosti s úsilím pojmout ji jako znak jednotného smyslu (tj. významově sjednocený). Názorným dokladem toho jsou tzv. mandragory, útvary kořenů, při nichž bývalo navození tendence k významovému sjednocení napomáháno tak, že aspoň zčásti – byť malé – byly uměleckým zásahem 'dotvářeny': dosahovalo se tak zvláštních artefaktů, které – podporující nahodilost přírodní skutečnosti, a tedy převažující významovou nesjednocenost svého vzhledu, nutily přesto vnímatele, aby je pojímal jako zobrazení lidských postav, tedy jako znaky.“

Tím se dostáváme k důležité funkci loutkového divadla, a sice jeho *funkci napodobovací*, tak významné především pro loutkové divadlo *figurativní*. (Případně zájemce o problematiku divadla *předmětného* odkazují na svou studii „Zázrak neoživení mrtvé hmoty“, *Disk 3*.)

Právě v souvislosti s figurativním loutkovým divadlem problematika mocnin a odmocnin vystupuje silně do popředí.

Když Jiří Karásek ze Lvovic napsal svou hru *Sen o říši krásy*, dedikoval ji – spanilým jinochům nebo loutkám. Karáskova motivace je zřejmá: ani loutky ani jinoši ještě nemají ve tváři vepsánu svou historii, svou 'psychologii', ostatně – proto jsou spanilí. Obdobně nestárne Dorian Gray (vždyť stárne za něj jeho portrét). V říši krásy není pro stárnutí místo, vždyť krása je výsadou bohů. Karásek píše v Úvodu ke své hře: „Kolik nedostatku, co všednosti herec přináší ze svého života na jeviště! Loutka je líbezná a půvabná, herec se jen pachtí za líbivostí. Musíte mu stále něco odpouštět, nejčastěji to, čeho ani nelze odpustiti: ošklivost a stáří“ (Karásek ze Lvovic 1999).

Loutky *umocňují* estetický ideál Karáskův stejně jako *umocňují* pohádkové archetypy pozitivních hrdinů, tak pozitivní, až 'nestravitelné' pro psychologickou nejednoznačnost, 'složitost' hereckých představitelů.

Když M. Maeterlinck napsal svůj *Zázrak svatého Antonína*, hlavní dramatickou postavou se mu stal světec konající zázraky. Tento světec navštíví dům před třemi dny zemřelé slečny Hortensie, aby ji vzkřísil. Příbuzní (dědicové) ho však k ní nechťejí pustit. Světec

svým způsobem skuteční jiný zázrak – spočívá v tom, že se *nehne* z místa. *Doslova* vrostle do země, takže s ním ani ti největší siláci nemohou pohnout, nemohou ho vyhnat. Myslím, že by bylo každému herci velmi zatěžko stát celou hru na jednom místě a ani se nehnout – Maeterlinckův autorský přístup je přístup loutkářského dramatika, i když hru asi původně pro loutky nepsal.

A ještě jedna velmi známá hra byla původně určena loutkám – dokonce v 'loutkovém' provedení měla roku 1896 premiéru – ano, mám na mysli Jarryho *Krále Ubu*.

Na počátku bylo dřevo.

A z toho dřeva

byla stvořena Eva

a hádám,

že i Adam.

Nepochybně byl ze dřeva

strom poznání

a nebudem si háat

i ten had.

Král Ubu (kterého cituji v českém vydání z r. 1993) je typický příklad loutkové apsycho-logické *akčnosti*, v mnohém zřetelně navazující na tradiční postupy maňáskářské *rakvíčkárný*. Jarryho hra je *odmocněním*, redukcí, deformací lidské psychofyzické identity. Jak Jarry píše v Proslvu při premiéře hry *Ubu králem*: „Swedenborgovský doktor Mises výtečně porovnal primitivní a nejdokonalejší díla i zárodečné a vyspělé tvory a zjistil, že těm prvním, jako je např. vejcovka a pan Ubu, chybí veškeré nahodilosti, výčnělky a vlastnosti, což jim dává kulovitý nebo téměř kulovitý tvar, a k těm druhým se připojuje tolik detailů, které je činí osobitými, že podle axiomu, že nejhladší tělo je to, které je nejhrbolatější, jsou rovněž kulovité. To proto budete moci volně vidět v panu Ubu nejrůznější narážky, jaké budete chtít, nebo jen pouhou loutku, študácké zdeformování jednoho z profesorů, který pro něho představoval veškeré groteskno světa.“

R. Preisner ve svém „Exkursu o masce“ z roku 1966 píše o dvojí základní funkci masky – té ochranné a té demaskující. Domnívám se, že tyto dvě funkce masky naprosto korespondují

s dvěma základními možnostmi loutky v loutkovém divadle figurativním, především tradičního iluzivního 'kukátkového' typu. Nechme však promluvit R. Preisnera: „Únik – velké téma platonizující metafyziky – a maska se jeví jako spřízněné podoby sebeodcizení člověka. Nebylo tomu tak vždycky. Starověká maska přispívala k uchování lidskosti.“ Podstatně jinak je tomu však v novověku: „Ochrannou funkci si maska uchovala i v antické tragédii. [...] Na počátku novověku se opět vrací maska, která však zastírá před světem pozvolný chaotický rozpad tváře.“

VI. Herec, nebo loutkoherec?

Domnívám se, že není možné řešit problematiku této studie bez souvislosti s *herectvím*, respektive *loutkoherectvím* na loutkovém divadle. Vždyť herectví je vždy úhelným kamenem divadla, každého jeho druhu, stylu i systému. Takže: Loutkové divadlo a – herectví, nebo loutkoherectví?

Termínem loutkoherec se od nepaměti herec loutkového divadla pojmenovával a ani mu to nijak 'nepřišlo'. I na katedře loutkářství divadelní fakulty AMU se studovalo – *loutkoherectví*. Dnes se běžně – i v případě loutkových divadel – hovoří o *herectví*.

Pokusme se udělat si v této otázce trochu jasněji.

V podstatě se termín *loutkoherec* začal vytrácet ve chvíli, kdy se na jevišti loutkového divadla objevil živý *herec* (živáček). Vstup 'živého herce' dynamizoval rovinu latentního klidu nejen v oblasti režijně-dramaturgické, ale i v rovině loutkohercecké. Tato dynamizace se týkala především posílení lidského *subjektu* v loutkovém divadle, projevujícího se dříve spíše jen v rovině *mluvičské* (existence *lidského* hlasu) a pak samozřejmě v základní poloze *subjektivizace* jevištní postavy, byť znázorněné hmotným objektem.

Rozdělená interpretace (oddělení *mluvičské* a *vodičské* složky) byla logickým vyjádřením základní antinomie loutkového diva-

dla – jakéhosi 'dualismu' hmoty a lidskosti v loutkovém divadle.

Tato rozdělená interpretace byla historicky velmi starého data – rozhlédneme-li se po evropském jarmarečním loutkovém divadle poloviny minulého tisíciletí – jsme svědky typické *narativní* formy loutkového divadla. Narativní divadlo – vypravěčské divadlo, ve kterém jeden herec deklamuje příběh a druhý tento příběh předvádí loutkami. Obraz takového – a rozšířeného – loutkového divadla si můžeme docela dobře představit na základě četby Cervantesova románu o Donu Quijotovi, který se až příliš 'rytířsky' utká s loutkami Mistra Pedra.

Velmi 'emancipované' loutky nám zachytil ve svém *Bartolomějském jarmarku* i alžbětinský dramatik B. Jonson: maňásky punchovského typu se v něm pustí dokonce do souboje se samotným principálem.

Nejde teď však o exkurz do dějin loutkového divadla, hledáme jen stopy *hereckého subjektu* v jeho historii. Ostatně – ten *živáček* na loutkové divadlo přišel nejdříve nesměle: Neobjevil se na loutkovém jevišti bez jasně vymezené dramatické funkce, ať už to byl ruský bohatýr Velký Ivan, Gulliver v Maňáskově, pan Pohádka rozehrávající své loutkové pohádky, Námořník Jeff a celá dlouhá řada různých Vypravěčů, Šašků, Paňáců či přímo dvojic klaunů.

Co mají všechny tyto postavy společné?

Právě tuto *výjimečnost herce* mezi *loutkovými* postavami na straně jedné a zároveň *nepropojenost* tohoto herce se světem loutkových postav. Hranice lidského /hereckého/ světa a světa loutkových postav jsou jasně dány, vymezeny a jsou – nepřekročitelné, jsou jasné a *ostré*. A často tyto herecké postavy existují spíše mimo vlastní fabuli hry, příběh třeba vyprávějí (nebo i komentují), ale zůstávají *vně* příběhu. Často také slouží jako demonstrativní příklad důležitého faktu, že loutkové divadlo má svou povahou velmi blízko k *epickému* divadlu, neboť rozehrávání toho, co je nejbytočnějším základem divadla hereckého, a sice *dramatické situace*, není zrovna jeho nejsilnější stránkou právě pro jeho apsykologičnost.

(Téma *epičnosti a dramatickosti* v loutkovém divadle by si však vyžádalo zcela samostatnou studii.)

Vstup *živého herce* na loutkové jeviště zhruba v 60. letech minulého století však samozřejmě znamená něco *podstatnějišho*. Signalizuje tendenci loutkového divadla k *tvorbě* jevištní postavy paralelně ve dvou základních rovinách – v rovině herce (hereckého subjektu) a v rovině loutky (hmotného objektu), a to v rovině *symbiózy i kontrapunktu*.

Nejde teď jen o to, že se loutkové divadlo musí rázem ptát po *smyslu* této jevištní koexistence herce a loutky, ale musí se především zamýšlet nad *dramatickou motivací* jevištní přítomnosti herců.

Musí nutně dospívat (nebo by mělo) k režijní *podvojně fabulaci* přítomnosti herců na jevišti – často opět zůstávají jaksi mimo vlastní loutkový *příběh* jako jakýsi *chór, dav, tlupa komediantů*, jindy, a to je teoreticky zajímavější, herecký subjekt vytváří opozici k loutkovému objektu a teprve *společně* vytvářejí celistvou jevištní postavu.

J. Císař k tomu ve svých skriptech o herectví loutkového divadla poznamenává: „Herec je tím, kdo skrze svou tvorbu proměňuje materiál svůj i materiály další ve znak jiné skutečnosti. Jakmile k této proměně dochází, přestává už herec a jeho materiál fungovat jako automorfní realita označující sebe sama, ale existuje jako znak. O. Zich nazývá tento znak *hereckou postavou*. Ale nám jde o herectví loutkového divadla. A tady není jediným materiálem hereckého komponentu jenom jeho tělo. Existují a fungují tu ještě další prvky, které patří jiným komponentům jevištního systému. Především komponentu výtvarnému. Proto bude asi lépe hovořit nikoliv o herecké postavě, ale o *postavě jevištní*. [...] Na rozdíl od režiséra činoherního není režisér loutkového divadla zdaleka tak vázán systémem jednání ani situacemi, které musí k tomuto jednání vést. *Situací* je pro něho především *herecká akce* jako *vztah* mezi živým člověkem, hercem a loutkou“ (Císař 1985).

Tedy situace jako *vztah* mezi hercem a loutkou.

Je zřejmé, že herec vstoupil na loutkové jeviště proto, aby *ozvláštnil*, zdůraznil svou psychofyzičností subjektu apsychofyzičnost hmotného objektu, aby upozornil a tím pádem jevištně *realizoval* (doslovně) metaforické napětí mezi subjektem a objektem.

Zdalo by se tedy, že toto napětí *realizuje* nejspíše přes *komplexní* (totální) zapojení své lidské *identity* do struktury inscenace. Na jiném místě však J. Císař píše: „Paraple hrálo Tristana a Izoldu. Živý herec tu svým vlastním aparátem, svým tělem bez pomoci loutky vytváří četné významy. Ale přesto je to pro mne loutkové divadlo. Neboť všechny tyto významy jsou předpokladem pro to, aby byl navázán vztah k loutce. Zpěv, slovo, pohyb živého herce krok za krokem budují významy, které se definitivně potvrdí až v okamžiku, kdy tento herec vezme do ruky loutku. Vezměme situaci – vzplanutí vztahu mezi Tristanem a Izoldou. Herec a herečka drží mezi sebou látku, ba chodí kolem stolu. Blíží se k sobě. Jednáním živého herce vzniká první sdělení o vzájemné přitažlivosti obou protagonistů fabule. Ale pozor: na té látce jsou loutky, které se jejím pohybem dostanou těsně k sobě. Takže definitivní význam vzniká tím, že herci svou akcí zároveň zaujali jistý vztah k látce. Chcete-li úplně konkrétně: jejich pohyb s látkou kolem stolu nesloužil jenom k tomu, aby vzniklo jejich fyzické jednání, ale zároveň i k tomu, aby vznikl pohyb loutky, jenž teprve definitivně dotvoří význam situace.“

Proč tak podrobně cituji popis starší inscenace? Abych názorně ukázal, jak *herec* v loutkovém divadle vlastně nepřestává nikdy být *loutkohercem*, protože se nemůže na jevišti realizovat jinak než ve vztahu k loutce, se zpětnou vazbou k ní a vůči ní, a tím pádem nutně psychofyzickou identitu svého lidství *tematizuje a redukuje*.

I když by se mohlo na první pohled zdát, že existuje podstatný rozdíl v herectví orientovanému **k** loutce (vztahovost) a v loutkoherectví **s** loutkou (instrumentálnost), základní fakt *realizace metafor* v loutkovém divadle se promítá i do jevištní existence herce připoutaného k loutce *podstatněji a více* než by se mohlo na první pohled zdát. Ba někdy jako by ani loutko-

herec nemanipuloval s loutkou, ale právě naopak – ona s ním.

Natolik je určující proměna herce z *bytí v situaci v bytí ve vztahu*. A *umocňuje-li* či *odmocňuje* loutka lidský subjekt jako subjekt dramatický (dramatická postava), nakládá tak stejně i s lidským subjektem coby svým *jevištním partnerem*.

Loutkoherce je vlastně loutkovitý herec.

Použitá literatura:

Bogatyrev, P. *Lidové divadlo české a slovenské*,

Praha 1940 [kap. O loutkovém divadle]

Císař, J. *Teorie herectví loutkového divadla*, Praha 1985

Dubský, I. „Kayserův výklad groteskna“, *Divadlo* 1962, 6

Eliade, M. „Provázky a loutky“, in: *Mefisto a androgyn*, Praha 1997

Jarry, A. *Ubu*, Praha 1993

Jurkowski, H. „Proměny pojetí loutkového divadla“, in: *Magie loutky*, Praha 1997

Karásek ze Lvovic, J. „Sen o říši krásy“, in: *Pohádkové drama*, Praha 1999

Kolár, E. „Je loutkové divadlo formou výtvarného či divadelního umění?“, in: *Světové loutkářství*, Praha 1966

Kolár, E. „Ke kořenům české loutkářské estetiky“, *Divadlo* 1964, 2

Mukařovský, J. „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: [týž] *Studie z estetiky*, Praha 1966

Preisner, R. „Exkurs o masce“, *Divadlo* 1966, 3

Veltruský, J. „Loutkové divadlo a herectví“, in: [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994

Vostrý, J. „Smysl není povinný“, *Divadlo* 1965, 7

Zich, O. „Loutkové divadlo“, in: Sokol, F. *Svět loutkového divadla*, Praha 1987

Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky

Otomar Krejča

[Následující řádky jsou pokračováním textu „U Emila Františka Buriana“, otištěného v 3. čísle tohoto časopisu na s. 111–134]

10. SRPNA 1946 (z DENÍKU) Necelý půlrok a co všechno se událo mezi posledním a tímto zápisem!

Hromadný odchod od Buriana. Pořád ještě nevím, co s tím. Ve dvou memorendech závodní rady je nejsprávnější vysvětlení sporu.

Já namísto kolektiv! Koho by takový výkřik nezastavil! Všechna **já** jsou uražena. Kolik z těchto (našich) **JÁ** si uvědomuje, že do určité míry a v okruhu své působnosti se chová stejně jako já nadkolektivní?

Z prestižního, narcistního úleku z nezvládnutelného kolosu problémů, do nichž se bez rozmyslu zamotal, to Burian přehnal až do hysterie. Pak už se nedalo uhnout.

Mezi starými členy souboru jsem si připadal nezásadový. Souborová psychóza vykyne a přeteče přes okraj jedna dvě. Propásl jsem pravou chvíli a musel jsem pak, svázaný kolektivním pocitem uražených, a také jakousi vzedmutou morální vlnou hrdosti a solidarity, jít s ostatními. Ještě jsem takovou bolavou rozjitřenost nezažil – smutek, dotčenost z pokoření; cítili se zaskočení, odvržení, uražení. Kolektivní **JÁ** vyšla ze stínu do egocentrického světla, všichni stejně rovní, stejně cenní; psychózní porucha emocí, myšlení, chování.

Strana se svou ideologií čekala za bukem, vše se projednávalo na *odborech*. Když zasáhnout musela, zklamala – totiž Lumír Čivrný, který vše nakonec vyřizoval. Dali sice za pravdu souboru, ale Emila kárali jen za uřeknutí, zatímco mu měli říci, že je despota, že se musí ovládat, odvyknout si egocentrismu (jak jsem to nazval), chce-li být aspoň trochu práv tomu, co denně povídá v rozhlase.

Hned na kraji léta jsem dostal několik nabídek. Zakazoval jsem si ukvapené odpovědi, pořád mi připadalo, že s Burianem se to musí nějak vyjasnit. Nešel mi z hlavy dopis, který mi napsal; famózní, plný pádných zapřísahání. Pozvedl mě sobě naroveň, poukazoval na profesní a občanskou povinnost sloužit a neposluhovat... ale přehnal to. Rád jsem dopisu věřil, ale že to myslí vážně, jsem uvěřit nemohl. Bylo mi ho i nepřiznaně líto, těžko jsem si představoval, že bych mu na jevišti odpouštěl (a měl jako dosud radost s ním), jak se raduje z mé konster-

nace, když mi předvede bezchybné, správné a krásné řešení situace, s níž jsem si nevěděl rady.

Frejkův asistent mne nijak neuháněl, jen pokaždé znovu vypočítával, že mi nic jiného než Vinohrady nezbývá.

Je tu Škoda... Může soutěžit s Frejkou? A Národní? Jít tam zrovna teď, když se Frejkovi herci, Pivec a Pešek určitě, a ještě jistě i další, chystají za ním na Vinohrady?

Frejka mě zajímá. Tajemné jméno v zamlžené dálce. Žáci z konzervatoře ho uznávají. Co jsem od něho viděl v ND, se mi líbilo, Gygův prsten, Strakonický dudák (v Trnkově výpravě); na Císařova mima jsem schválně nešel, hrál jsem na Kladně Kohoutovu roli, Pravda Průchovu, režíroval Jan Kopecký.

Vinohradští zůstali i přes válku předváleční. Mdlá, snad ne rovnou maloměstšácká, ale jistě tiše sebevědomá měšťanská komunita. Měšťanský duch nevyčnívající do žádné strany rušivě, to je pro Burianovce samozřejmě nelákavé, to může být nadějně místo jen pro zradivší: Šmeral se odtud nevrátil!

V Národním jsem odmítl hladce; mám už podepsanou dohodu na Vinohradech. Vydra o tom ví, ale... že mě chce přesto poznat, pohovořit s mladým...; a konverzujeme: Vinohrady jsou odjakživa přestupišť do Národního... praví jeho ředitel, ...že to rád slyším, ho ujišťuji, on ale že... si na mě rád počká... já... že zatím jsem moc spokojený u Frejky... a že za pár měsíců mám premiéru Macbetha... a že budu mít osm tisíc gáže.

(Že jsem, chlubil, hubu nedržel!)

Vydra divně zabručel. Zdvihl jsem k němu ulekle oči, setkal se s jeho; zaklesli jsme se pohledem.

A nevěděli, jak z toho.

Díval se mi do očí. Vydržel jsem to. (S malou dušičkou.)

Pak přikývl.

Nevím na co...

Záhy jsem se dověděl.

„Vašek!“

Václav Vydra mladší je starým členem Vinohradského divadla.

Ztratil hlas v nějaké radě a začátečník dostal pouze šest tisíc šest set.

A navíc (se povídá, že) Macbetha má přijít hrát Štěpánek. To... by... byl... vrchol!
Za tři týdny budu vědět víc.

Vojna se chýlí ku konci, odsloužil jsem ji Rollandovými Vlky a Jobovou nocí Hrubínovou. V Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého.

Teď se chci podívat ve dvou na Šumavu.

Mnoho různých krizí za poslední měsíce.

Ale vcelku v pořádku a hezké.

Do podzimu půjdeme, doufám, v upraveném bytě.

Končím tenhle sešitek s přáním, aby příští byl radostnější.



William Shakespeare: Macbeth. Městské divadlo na Vinohradech 1946. Režie Jiří Frejka. Otomar Krejča (Macbeth)

14. 1. 2003 NEUROTIZACE *Zahraniční časopis, v poslední době s hrdým propagačním sloganem „náš čtenář ví víc“, sleduji už desítky let. Desítky let vím tedy víc. (Mohl bych vědět ještě víc než víc, ale neměl jsem nikdy čas sledovat v něm všechno.)*

*V posledních letech, co mi sametová svoboda a marketing zrušily **povinnost a radost** pracovat, pozoruji, že mě dlouhodobé více–vědění vážně neurotizuje.*

Nechci vědět víc. Vyhýbám se i domácímu zbulvarizovanému zpravodajství, skrytým i veřejným denunciačním nástrahám, nestydatým zpovědím kajících, a všem jiným darům svobody, dodané s dohodnutým předáním moci.

*Mám strach z onemocnění. Nejvíc se to projevuje na emočním rozkolísání. **Emoce**, silný cit, vyvolávající až fyziologické změny organismu, je vlastnost (víc než) spřažená s **racionalitou**: je to polarita tvořící ducha i duši, mysl, vědomí lidské bytosti. (Možná je to nepřesné, psychologii neholduji, ale sebe má člověk v této oblasti diagnostikovat sám.)*

*Příliš mnoho smrtelně nebezpečných skutečností, hrozivých jevů po celé planetě obžalovává člověka – z nelidskosti. **Lidský svět**, stále víc a čím dál bezmocněji couvá před **totalitarní mocí světa civilizace**. Světa dnes zpola virtuálního, lidským světem objeveného, jím kultivovaného, jím samotným nezvládnutého, jemu přes hlavu bujně přerůstajícího... Čím vlastně... kde by se měl ten apokalyptický výčet zastavit?*

Velcí filosofové odcházejí, velcí umělci blednou. Nezapírají úzkost. Jedni i druzí. Výrazné a opakované šlépěje, vrypy a zranění zanechávaná city a myšlením ve hmotě paměti, jsou živá do posledního dechu vědomí.

Ale co jsem tehdy (1945–55) věděl o podivném, (i tehdy už) vyděšeném a děsícím běhu světa? Oslepený náhlým šťastným vstupováním na prkna (jak jsem věřil) skutečného umění a ještě dlouho, dlouho potom zcela zaměstnáván hladovou důvěřivostí mládí, jsem střemhlav padal (stoupal?) rovnou do pražského intelektuálního světa. Byl to začátek nepředpokládaně plných let, čím dál jednostranněji obsazovaných odpovědností a tíhou divadla.

Hrůzná zranění, která si svým způsobem připravil svět dvěma světovými válkami, se nezhojila nikdy; mokvají dodnes, zvedají se na všech kontinentech jako ohně na bažinách, planeta je jimi kropenatá; už se ani neschovávají za univerzalistická pojmenování, dávají svým aktivitám zřetelné motto; nikoli ideu díla, rovnou návod praktického provedení, jak a co: šokem a děsem! Šok a děs dovede svět ke svobodě a demokracii; v americké plane-tární hegemonii.

Nebo se v tom odhaluje něco z neodbytného smyslu dějin západního lidstva, který se stává smyslem dějin člověka vůbec?¹

Nedovedu dnes pochopit, že jsem se nikdy, jak za Buriana, tak za Frejky, neuměl jak na Buriana, tak na Frejku (tak na sebe) podívat otrle politicky.

Léčil jsem všechno divadlem.

...Jako v následujícím dopise... (Maminčina sestra, tetička Anežka se provdala na Slovensko. Měla dva syny, o rok výš a níž, než jsem byl já; byla vlastenka, přitahovalo ji umění. Dopisy, které jsem jim psal, mi nedávno, po více než šedesáti letech poslal jeden z bratran-ců, zbylý na Slovensku. Všechny byly orazítkovány cenzurními čísly a značkami. V nejlevněj-ších modrých obálkách, papír zežloutlý, písmo vyšisované.)

Moravské Budějovice, 13. listopadu, 1940

„Drazí,

z domova mi nedávno poslali dopis od vás. Využívám první volnou chvíli a i radost z věcí, které se mi jakž takž daří, a píši vám. Zase o sobě, v dopisech to vlastně ani jinak nejde.

V posledním psaní mne tetička obdivuje. To se ví, že mi to lichotí. [...]

Tetička píše o Macharovi. Ví od maminky jak ho zbožňuje. Ale mladým (vlastně nejmladším) je už trochu papírový. Nejvíce si na něm cením nekompromisnost, oslnění heroismem, aristokratismem... Co s tím ale počít dnes? Nám už vzorem není. Máme své nové uctívané: Halase, Seiferta, Nezvala, Horu, Vančuru a ještě další.

Mně teď cloní všechno ostatní E. F. Burianovo divadlo, které, nevede-li dosud, tedy jistě jednou povede celé naše divadelnictví. Pracujeme pro ně. Jsem v Kruhu přátel Divadla EFB a jeho opravdu osvobozené divadelnictví propaguji při každé příležitosti.

Při poslední rozmluvě mi tento umělec, který je za hranicemi (samozřejmě) slavnější než doma, slíbil, že snad, někdy... když by se...

Za půldruhé hodiny už budeme hrát Mikuláše Dačického z Heslova s hosty z brněnského Zemského divadla: musím, i kdybych toho chtěl ještě hodně napovídat, končit.“

*Když jsem psal tenhle dopis (1940) rodině matčiny sestry, ještě mi nebylo devatenáct; měl jsem pět měsíců po maturitě a po rozčarování s Burianem, které mě k němu ještě víc připoutalo. Nevzal mě do divadla, jen mě poučil, že jestli **TO** ve mně je, sejdem se.*

Nevím, jak to myslel, ale skoro na měsíc po pěti letech se to stalo.

Když jsem (poprvé po prvním setkání) před ním opět stál, poznával jsem téhož sebe-vědomého, na všechny strany britkého suveréna.

*Bylo těsně **po válce**.*

Nezpomínám si, že bych si to v té radostí bezdeché chvíli uvědomoval.

Zeptat se na jeho pět let, nebo jestli se na mě pamatuje, mě nenapadlo.

O stavu mysli těsně po válce jsem si přečetl u Frejky a srovnal to se svým zážitkem: zmizela hrůza před slídiči apokalyptické obludy, kteří by nás mohli odkrýt; nebo poznali jsme, že oheň, jímž jsme procházeli, roztavil v nás naše malé radosti a bolesti a položil nám úkol: život... a umění, jež život promítá do monументality...

Pro Frejku ta slova nebyla obrázky pro báseň o míru.

Domnívám se to z jeho práce.

Nebo z jeho dopisu; nedopsaného, patrně přerušeného přemocí úplné beznaděje.

Nebo z netušeného, v poslední chvíli odhaleného vztahu...

Svého Buriana jsem až donedávna viděl tak, jak jsem o něm (z víc než šedesátileté vzdálenosti) psal. Pohled na něho se od krátkého období, kdy jsem mu byl nejbližší, v první poválečné sezoně (1945–46), v podstatě nezměnil.

Bylo to pouze několik měsíců, ale dodnes neobyčejných, jedinečných, nezapomenutelných.

Ani jednou mě nenapadlo, že nestojím pouze před Burianem, ale také před vězněm z koncentráku, který ještě včera zažíval hrůzné věci.

Stál jsem před mágem, který mě vyzval nashledanou, jestliže...

Tehdejší tady a teď jakoby bylo shodné s dnešním.

Snad i je. Ale pouze v realitě autentického života: tehdy jsem viděl jedině: Cyrana a další úkoly, divadelní vědu, divadlo.

Dnes cítím a vidím především obraz obecné lidské situace.

JARO 2003 TELEVIZE *Existuje tolik charakteristik, kolik je umělců. Určující znak je talent. Umělec tvoří na rozdíl od vědce, který stvořené objevuje.*

Srovnávat etické hodnoty, rozhodovat o mravnosti, o psychické, duchovní stránce člověka, udílet distinkce dobra a zla, je v dobré společnosti neslušné.

Viděl jsem v televizi – nevím jak ten žánr pojmenovat – řadu dokumentárních záběrů z Burianova života, promítaných za sebou v časovém sledu od mládí. Směs různých spolupracovníků, pamětníků, nejrůzněji orientovaných odborníků na Buriana vzpomínala. Obrazová koláž se nepokoušela o integrační uchopení látky, o sledování historicko-biografických souvislostí, nebo o charakteristiku mnohostranného talentu, jeho pestrého uplatňování apod. Rád jsem si z různých stran doceloval obraz, který ve mně po desetiletí nebledne, hlouběji jsem poznával svého Buriana.

Pak se rychle vynořovala a pronásledovala mě dávná domněnka. Opakované akcentování některých faktů...

Všechny vzrušené hlasy pamětníků mluvily o hlubokém, bezradném překvapení z Buriana, když se vrátil z koncentračního tábora. Z duchovní a fyzické kalvárie. Na obraz hned hekticky aktivního, hned ve vstřícném, ale nepřítomně zastaveném úsměvu vyhublého muže, v sobě samém utopeného, se slétaly tóny mimovolně nespokojeného, ukřivděného lamenta: k nepoznání jiný; úplně jiný, vrátil se někdo jiný.

Mně se tehdy nezdál úplně jiný. Jen proto, že jsem ho předtím neznal? Viděl jsem ho prvně před pěti lety, několik minut; v deliriu neuvěřitelného kroku – poprvé v životě (a myslím, že i naposled) jsem se nabízel, podbízel, dával v plen, a poníženež rád!

14. SRPNA 2003 (LIDOVÉ NOVINY) „E. F. Burian měl po válce hodně kladný vztah k novému režimu. Jak vy sám vnímáte jeho poválečné postoje?“ ptají se LN Filipa Rajmonta.

Hraje v Klicperově divadle v Hradci Králové, je vnukem E. F. Buriana: „Snažil jsem se pocho-
pít, co se mu po válce stalo. Asi se to nikdy nedovím, ale byl čtyři roky v koncentráku
a rád bych viděl ty, kteří ho kritizují, zda by se s tím uměli vyrovnat. Myslím si, že pře-
devším ublížil sám sobě. Když zemřel Foglar, viděl jsem dokument o něm a on tam ří-
kal, že Burian byl hrozná komunistická svině, která mu zakázala časopis Skaut. Nevím,
ale děda byl údajně na seznamu KGB, kde byli uvedeni ti, kteří se neměli z táborů vrá-
tít. Mrzí mě, že umřel tak mladý, rád bych ho viděl v roce 1968, kdy i moje babička, kte-
rá měla stejné levicové názory, se jich absolutně zřekla.“

Jan Klusák (dopis) v televizním portrétu přejícně říkal, že k Burianovi ho přitahovala
především divadelní magie (to svícení!), „ale taky mi imponoval svou univerzalitou: ač pů-
vodním vzděláním jen hudební skladatel, nenechal se omezovat úzkým obzorem naše-
ho řemesla a stal se něčím mnohem víc.

Ti, kdo mluví o tom, že po válce se vrátil z koncentráku úplně jiný, tím nemohou
myslet jeho hudbu, ta si podržela svou povahu. Ale možná bezděčně vystihli strach,
který zachvátil většinu významnějších předválečných komunistů: oni už tehdy před vál-
kou asi dobře věděli, co je ten Sovětský svaz zač, ale tvářili se jakoby nic. Ted' však by-
lo zřejmé, že ten líbezný sovětský režim za námi vlezl až sem, k nám domů, a že bude
zatraceně zle. Odtud ty proměny.

Kdo dnes hlásají, že Burianova plukovníká uniforma bylo bláznovství, mu to mě-
li jít říct tenkrát, ted' je pozdě hrdinně objevovat tuhle Ameriku. A když ho vidíme na fil-
mu z třicátých let, jak se kašpárkovsky natřásá před jazzbandem – to není bláznivé?
Byl to prostě blázníček, jakých je mezi umělci spousta, a plukovníká uniforma byl jen
další z jeho happeningů.“

Antonín Liehm znal Buriana intimně a není zcela přesvědčený o plné platnosti Klusá-
kovy domněnky (odkud jsou ty proměny). Kdo se tehdy nebál!, to ale platilo zejména až po
roce 1948, procesy.

Významným důkazem je – myslím – chování, jednání pracovní i osobní.

9. SRPNA 2000 (FILMOVÝ TÝDENÍK – JARO 1948) Zřejmě velké zasedání, vládní. Řečnic-
ký pult, dlouhé řady vysokých činitelů.

Jan Škoda, jako by se styděl za úderný, bičující patos řečníka; má skloněnou hlavu...
Nalevo od něho jeho vzdálený příbuzný Standa Neumann. Zočil právě ty, kdo nejsou naši...
Hlava vztyčená. Pohled střežící nepřitele.

Poznávám umělce Národního divadla. Hledí ztrnule na nezvyklé konání.

Já dnes, 9. srpna 2000, také.

Řečník vpaluje věty do mramoru; dynamitem. Savonarolovská paranoia. Nebo Koni-
áš, než se poznalo, že ho obrozenci očernili příliš. Muži mají výraz křivě denuncovaných, že-
ny velké oči jako kočky, překvapené ve tmě; budou se bránit.

E. F. Burian je velmi vyhublý. Za řečnickým pultem se ztrácí. Vzpaží ruku co nejvyš, ješ-
tě výš, a podtrhuje každou větu.

Mluví o úkolech, které ukládá divadelníkům vládní program.

Slova balvany. Věty magistrály.

Znamená to především p ř e b u d o v a t sama sebe!

Projev vrcholí. Rytmus strhující.

Potom přebudovat celé divadelní poměry ve státě!

Zřetelná naléhavost. Až hrozivá.

V Lidové republice Československé musí být kulturní hladina vyrovnána!

Kamera je ustrašená. Bloudí mezi účastníky a neví si rady s jejich výrazem.

Vyrovnat kulturní hladinu! Na koho to platí?

Nehnutost. Zmrazení.

Čím jsme se provinili?

**My nepotřebujeme v nové Československé republice několik mistrů
v jednom divadle!**

Detail přes celé plátno....

Je krásná, soustředěná. Je někde jinde. Ale!... Jak daleko...!

Bože, kde až asi?

Nevinná.

Smyslů plná.

**Potřebujeme mistrovské divadelní hnutí po celém
Československu!**

Hlava nakloněná k rameni... Povolila rty...

Jiřina Štěpničková.

(Frejkova Panna Orleánská).

Pompézní schůze se konala brzo potom, nebo krátce předtím, co Burian dlouze a hrozi-
vě odpovídal na dopis, který mu hned po návratu do Prahy poslal na uvítanou přítel, kamarád,
spolupracovník, Jiří Frejka. Z dopisu bouřil podobný poplach, jakým hrozily vládní artikuly.

Prožili spolu divadelní mládí. Nic špatného na sebe nikdy nevypravovali; ani nic dob-
rého jsem od nich, jednoho o tom druhém, nezaslechl. Slušné mlčení.

Psal jsem, už na Vinohradech, o režisérismu: všemi deseti pro Buriana. Nevím už, kdo
mi pak vyprávěl, jak si Frejka povzdechl, že on – ani takového – obhájce nemá.

Burian moje analýzy, primitivně kotvené v zalíbení do jeho kreací a absolutizované ja-
ko obecný styl – a zároveň kontrolované mými prvními kroky v základních tezích Mukařov-
ského, Veltruského a Honzlova strukturalismu – nečetl a domníval se, že píšu svá laudatia
proti němu.

V šotu, náhodou zahlédnutém v televizi, jsem svého Buriana nepoznal. Několik filmo-
vých záběrů i po létech děsí hysterickou atmosférou pouónorových měsíců. Obě strany, ti v sá-
le i ti na podiu (v rolích vzájemných rukojmí) se snaží zvládnout nezvyklé role. O duchovních
stavech jedněch i druhých nevypovídá jen psychotická předrážděnost Burianova. Némá, vší
silou, strojeností a přetvářkou většiny sálu odmítaná sugestibilita věští desetiletí podobných
plenárek, aktivů, zasedání, manifestací.

Už jednou, v odstavci NEUROTIZACE píšu, jak se mi z časového kontinua dvaapadesá-
ti let jeví situace, kdy zaměstnáván hladovou důvěřivostí mládí, jsem střemhlav padal (stou-
pal?) rovnou do pražského intelektuálního světa. Hledám v deníku (bohužel nepravidelně ob-
sluhovaném) bližší údaje o zmíněné hladové důvěřivosti.

Poslední zápis z roku 1946 je z...

19. PROSINCE 1946 Škoda, že jsem dlouho nic nepsal. Nebyla to doba marná na objevy. Teď prodělávám malou krizi. Čtu Stanislavského a vidím, jací jsme šmíráci. Zvlášť těžce mne dojíká, jak píše o tělesné připravenosti herce: A vůbec jsou tam nesmírně zajímavé věci, o uvolňování pro mne především.

Jak hraju Macbetha ani nevím. Na 20. repríze bylo divadlo obsazeno jen zpola, ale je před vánoce. Asi do 15. reprízy bylo vždy vyprodáno.

Teď budu zkoušet s Pleskotem Čínskou zeď, jsem na to moc zvědav.

V divadle jsou všelijaké pověsti o odstranění Frejky, bude se volit nová závodní rada. Nejsou to dobré poměry, i Pleskot si stěžuje.

12. ÚNORA 1947 – je dnes, myslím.

Škoda, že mám tak málo času, bylo by tolik o čem psát.

Přišel hezký plán o mladém divadle, psal jsem o tom do Mladé fronty. Dokonce jsem byl designovaný vedoucí, ale nějak se to tříští. Dověděl jsem se, že Pleskot si něco chystá na svou pěst. Škoda, kdyby to bylo spontánní, pustil bych se do toho s chutí. Takhle nevím.

V divadle je to divné. Spousta řečí a pořád to běží při starém.

Zkoušíme Čínskou zeď, 1. března má mít premiéru za účasti autora a švýcarských novinářů.

3. BŘEZNA 1947 1. března jsme měli premiéru Čínské zdi.

Seděl jsem teď mnohokrát s Max Frischem. Milý, zajímavý. S ním Dr. Hirschfeld, Reinhardtův dramaturg. Oba Švýcaři. Dýchá z nich, že neprožili válku. Snad proto mohou napsat takovou hru. Plnou hezkých pravd a přitom hru dráždivou západní citlivostí, a francouzskou galantností.

Dnes byla premiéra pro větší část kritiky, která odmítla chodit v sobotu. Obecenstva nebylo příliš, ale myslím, že bude chodit, aspoň prostředně.

Za monolog (na mostě do hlediště) mi tleskali.

V divadle to pro mě dopadlo dobře.

Jsem ještě zvědav, co napíší.

Nabývám v divadle jakous takous pozici, ale pořád je to dvojí svět, který se tam sváří – a to nejméně dvojí.

6. března máme vzpomínkovou slavnost na Masaryka, čtu tam nějaké věci a musím si kvůli tomu pořídit smoking. Hloupé.

Přijde president. Také na Čínskou zeď má přijít.

Na studie mám teď žalostně málo času. Spousta nepřechtených věcí se mi kupí na stole a dny se zas vymykají z rukou. Neveselé.

Kupuji si auto, snad se to podaří prostřednictvím Dr. Fuxy, ale bude to asi ještě dlouho trvat.

Na jevišti dostávám protivnou suverenitu, až se toho bojím. Začátky konce. Jak je potom blízko ke hře některých sólistů. Vyvanulé, řemeslné, mrtvé.

Potřeboval bych roli, která by mne probudila; velkou a těžkou.

A potom?

Také světový názor dostává trhliny. Budu, myslím, levý s úchylkou, fanatik nebudu.

Je to dost zásluhou těch Švýcarů. Člověk najednou vidí jiný svět, ten Masarykův, a myšlenky mládí se vracejí...

Čekám na R., má v rozhlase noční natáčení, je už pozdě.

Jak mi asi bude, až tohle budu jednou číst a bude to už tak dávno, že si budu stěží vzpomínat, jak to dnes večer bylo.

S jakým pocitem a v jakém stavu jsem to psal. Kéž bych se usmál. Ne ušklíbl.

Mladý příteli, pamatuji tě dobře; to „jednou číst“ se realizuje teprve dnes, poprvé, čtvrtek 10. SRPNA 2000 1:35; je už to dávno, opravdu, a usmívám se, smířeně, uznale za tak dlouhou věrnost. A s omluvou, upřímnou, hlubokou, za vše, co se nám nepovedlo líp, co bo-lelo a nerozumělo si...

11. DUBNA 1947 Napadlo mě nad včerejší Racinovou Faidrou v ND: je to hezké, že hrají uhlazeně, že jediný tón neskřípne do křiku, ale je to studené, mrtvé, nevěříš, že tam o něco jde. A nesehrané to je. Největší působnost byla v monologu, ten přesvědčil – dialog, kde je střetnutí nejostřejší, tolik nepůsobí. Není to jen tím, že v monologu je u Racina podstatná část charakteristiky osob: to, co nás nejvíc upoutává, střetnutí charakterů, je v dialogu! Tak to musí být v hercích! Musí se dívat a vidět, poslouchat a slyšet. Půlpánovou vyjímám, ta je slabá (a Faidra je prý stranický dar), ale i ti ostatní dobří, Nedbal, Höger, Matulová, Vrchlická jsou dobří akorát, abys klidně seděl a pokojně se díval.

Honzl na režii zase myslil a to se asi nemá. Aspoň ne tak, aby to bylo vidět...

29. DUBNA 1947 Čtu Kratinovu Psychologii. A ačkoli jsem četl nepořádně konec (musím se k tomu důkladně vrátit) a není mi přesně jasný rozdíl mezi typem schizotymním a cyklotymním, vidím najednou jasně, že jsem cyklotym, na str. 235 je toho důkaz. Ostatně i smysl těchto řádků to dokazuje. Odběhl jsem od Psychologie nejméně k šesti jiným knihám – a to mne velmi, velmi Kratina zajímá.

Když už mám tenhle notes v ruce: Zítra je poslední generálka na Troila. Kvapil je už starý, *zastavený*, ale lze si dobře představit Kvapila v plné síle hledání.

Jeviště plošné a volné, rovné, střed je pro herce, dekorace okolo. Trochu to připomíná Angličany.

Na herci je požadován člověk, ne verše. Jde mu o smysl. Možná že je to i tím, že z pánů kolegů musí být tato samozřejmost páčena. A to, co cítím v tenhle čas zvlášť naléhavě a o čem chci mluvit na večeru o generačním divadle v UB (pokusím se zorganizovat jej): je to snaha rozehrávat situace, jít od textu k výkonu, od literárního druhu, dramatu, k divadlu, k figuře, k situacím, ať není představení jen povodní prázdných, bezobsažných slov.

Proto Kvapilovo stále opakované: musí toho být víc, z toho je třeba udělat velkou scénu... A projevuje se to všude, i v bitvě, nebo v souboji. Aby toho bylo plno, velké kvantum, široce zabraný prostor.

Na dnešním jevišti se všechno odehrává strašně lehce. Šup šup a už je to hotovo, hrdina zabit, hrdina obrácen, protivník přemluven, myšlenka vyřčena. Výkony nestojí v Troilovi za mnoho, včetně Řepy, který má jen hezkou masku. Jsem zvědav, jestli to kritika pozná.

O premiéře s námi bude hrát Štěpánek za nemocného Lerause. Na to se těším.

Po Troilovi se bude zkoušet Fidlovačka a Sen noci svatojánské. Hraju dva milovníky, Jeníka a Lysandra a docela se na tu změnu těším.

Je to úkol, je tam co zdolávat.

Teď zpět ke Kratinovi, ale měl bych se častěji vracet k těmhle deníkovým stránkám.

SNAD 14. ČERVNA 1947 NEDĚLE Přečetl jsem Tři sestry, Čechova. Nemohu... nedovedu o tom psát. Jen abych si vzpomněl na ten pocit, úžasný, krásný. A na tu odpovědnost, velikou, velikou, něco takového hrát! Chápu, proč vyrostlo v Rusku takové divadlo. Nemohlo nevyrůst, když tam byli upřímní herci a hráli takovéhle dramatiky. To nejsou hory slov, to jsou lidé jako hory. A přece je to stylizace. A jaká. To je na tom úžasně. Kdybych tak mohl jednou tuhle komedii režirovat a vybrat si herce ze všech divadel.

Nádherné.

Nezapomenout, nikdy nezapomenout!

ASI 8. SRPNA 1947 Dočetl jsem velikou knihu. Dostojevského Zločin a trest. Mám z toho prozatím jen *dojem*, nedovedl bych o tom psát. Ale opět ta zarážející šíře a mohutnost hloubky! Člověk ztracený ve špatné nesmírnosti. Obsáhlé, obzor přesahující, jedovaté horizonty. Čechov je lidská bolest. Dostojevský je hrůza šílenosti. Dostojevského v MCHATu dělal Dančenko, Stanislavský nenacházel vztah.

Jinak? Starostlivé prázdniny. Filmuju. Jsem pořád v Praze.

Je mi líto neceněné práce; dostává nové a nové rány.

Když jsem šel z ruského baletu, překvapilo mne to zvlášť silně.

16. ZÁŘÍ 1947 živote... zázraku...

když jsem odcházel, říkám R. *počkej jak se vrátím dovezu tě do nemocnice vrátím se najdu lístek: už to asi bude, nečekám*

volám do nemocnice, ptám se

je to kluk všechno v pořádku pozdravují vás oba přijďte se podívat...

Hrajeme pro školy Fidlovačku: v pauzách si poznamenávám... vidím že na den po čtyřech měsících, a už o rok dále, **1948**...

16. LEDNA 1948 Nejdřív: je to krásný kluk. Mám ho rád. Zvláštní nová škála citů... druhá dospělost.

Máma z něho má velkou radost, z modrookého; jak se dovede smát...

Čtu Ortenovy Elegie. Bože můj! Šestá! Sedmou už jsem kdysi četl. On psal o smutném minulém. Starý světe, táhne na noc, na dlouhou noc... Kouzelné. Pro to, že je to pryč? Nenávratně.

A nové se nenarodí. Za jak dlouho bude opět takováhle poesie?

A až bude, nějaké nové se opět bude drát na její místo. Tesknota z toho všeho.

Stavme, budujme, traktory, turbíny, letadla, řeky regulujme, ale místo pro poesii... bude? Necháte?

Šeptá v tom a pláče náš smutek. Velká poesie sahá do člověka. A pod svět. Vytahuje to, co dává sílu radosti: smutek a prázdno.



**William Shakespeare: Sen noci svatojánské. Vinohrady 1947.
Režie Jiří Frejka.
Otomar Krejča (Lysandr)**

Smutno s Ortenem. Samota s Fikarovým Samotínem. Teskno s cirkusovým vraným Poníkem. Básníci, kteří se s námi dělí o všechny meandrovité zákruty svých vidin; o své úzkosti, svá zklamání, své hrůzy, svá svítání na loukách...

Kdy a jak a kam se vybočí *hrot veršů podle pravítka*? Jímá strach. Jakou hanbou a studem oněmuje patolízalství dutých symfonií.

Kouzla čar, dělaných od ruky...

Camus mě převrátil. Jeho Cizinec z něho dělá cizince. Průhledný, shnilý, bahnitý - nevěrohodný. Nakažlivé, nakažené umění.

7. SRPNA 2000 Vyprávěl mi velký francouzský herec (*Michel Bouquet*), jak ho oslovil v raném hereckém mládí jen malinko starší Camus, ale už pokládáný za myslitele a velkého spisovatele; a jak díky Camusovi, říkal, jsem byl přesvědčen, že kultura by mohla formovat člověka a umožnit mu dosáhnout určité hodnoty. Dal mi pro kulturní aktivitu hluboce lidskou myšlenku, která mne poznamenala nevyhladitelným způsobem.

Zkoušel jsem (*Čechovovu Mášu*) s belgicko-francouzskou herečkou (*Jannine Patrik*), Camusovou přítelkyní a členkou jeho souboru. Často o něm dojatě mluvila, byla s ním, myslím,

až do konce. Zeptat se jí už nemohu, vyhledala mě ještě, nemocná (při druhé stáži) v Bruselu, začátkem devadesátých let.

Když jsem se rozhodoval pro *Běsy*, těšil jsem se na Camusovu dramaturgii. Na poznámku z deníku (o *Cizincích*) jsem dávno zapomněl, ale na dojem z četby nikoli. Jak mě to naruby obrátilo; nevím co, vlastně všechno, bylo to nezvyklé, nepřijemné a zdálo se mi, že Kantův dospělý člověk je představován jako onuce světa. Ale nejsem si vůbec jistý, líčím-li věrně svůj tehdejší odpor.

Četl jsem dramaturgii *Běsů* a zjistil, že Camus divadelník byl zcela tradiční, mechem prostlý praktik: aby zmohl sopečné dění *Běsů*, pomohl si Vypravěčem, který parceloval román do úhledných obrázků. Ale opět: je to vzpomínka dvacet pět let stará, pamatuji se v ní na sebe dobře, na posuzovanou věc sotva. Ale: v *Běsech* hrál Michel Bouquet, hluboce ovlivněný Camusovým humanismem, a ten mi potvrdil, že *Běsi* nebyli Camusovým dílem šéfovským.

Z mnoha francouzských překladů Sofoklovy *Antigony* jsem zvolil pro uvedení v *Comedii Française* (po konzultaci s Karlem Krausem) nikdy nehraný překlad (z padesátých let) básníka Grosjeana (ať promine, nepíší-li jeho jméno přesně). Ke konci práce jsme ho požádali, aby přišel na zkoušku a poradil nám s některými drobnostmi. Přišel – vzácný – pán a když jsem se ho nakonec zeptal, proč se jeho překlad, který všichni herci schvalovali (někteří uměli číst *Antigonu* v původní řeči), bude hrát poprvé, vyprávěl, že *Antigonu* překládal pro Camuse. Překlad byl hotov, a poprvé pro malou skupinu přátel čten. Básník-překladatel se nechválil, ale bylo znát, jak byl šťastný, že všichni byli tenkrát s překladem spokojeni. Zejména proto, že šlo o skutečný překlad, nikoli o adaptaci, jak je ve Francii zvykem. Camus prý odcházel zvlášť radostný.

Následující den zemřel po autonehodě.

Tobě, mladý příteli, bylo dvacet šest a půldruha měsíce, když ses osopil na dílo, kterému jsi neporozuměl. Mně za tři měsíce a něco bude sedmdesát devět.

V kontinuu času jsme oba dosud jeden a týž.

Pojďme, poděkujeme Skrejšovu, že nám dal (jen) co měl; bábám a dědům, že žili ze svého světa a mysleli z (židovsko-křesťanského) katechismu, ohlédneme se po Praze, skloníme se, a poděkujeme *cizinci světa*, který (nám) nás odhalil jako zapadlé *cizince domova*; a omluvíme se mu, že prohlédáme, tady na východě, i když tu vychází slunce, tak pozdě.

V šestadvaceti si tvoje/moje nekultivované myšlení začínalo teprve uvědomovat **rozdíly mezi světem a Skrejšovem**.

18. LEDNA 1948 Bilance: Hrál jsem Amfytiona – nic.

Hoře z rozumu: Velká hra a velká práce Frejkova. Výborně mě obsadil. Rozšířil mi spektrum. Zajímavá role a povedla se.

Periferie. Kritiky nedopadly jednohlasně, ale hraji to rád a myslím, že ne nejhůř – zvlášť první část. Druhou jsem na premiéře pokazil. O přestávce příběhl rozradostněný Kvapil a Langer a i kolegové a třeba i osvětový inspektor Skála z Třebíče, který viděl mé první kroky a všichni tak chválili, že jsem potom druhou část hrál špatně.

Do šaten nemá nikdo chodit, zvlášť během představení ne. A při premiéře?!

Škoda, že jsme Periferii tak rychle studovali – 4 týdny nepořádných zkoušek – neviděl jsem o premiéře přes celou postavu a necítil jsem její domov, velkoměstskou periferii – a to mě poslalo u pamětníků Franciho Štěpánkova právem daleko za něho. Styděl jsem se, vesničan, *frajerství* postavy. Také Langrovy rady, abych to hrál *lehce*, mě zmýlily.

A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu. Vinohrady 1947. Režie Jiří Frejka. Otomar Krejča (Lysandr) s Jaroslavou Adamovou (Líza)



Teď to po reprízách doopravuji. Jsem právě v *technickém* období. Objevují, co je jen slupka bez jádra, a hledám pravdivé řešení. Tu a tam se to daří.

Kdo ví, proč mne nemá Träger rád. Že jsem mu dva roky po sobě zapomněl přát k vánocům, ačkoliv on mně přál?

Učím na konzervatoři. Zajímavá práce, ale zase ten spěch a povrchnost. A nemetodičnost i ve mně.

Budu mít vůz. Stálo to už spoustu peněz a spoustu zlobení a pořád to ještě nechce jezdit.

13. SRPNA 1948 Prší celý den. Sedím ve Skrejšově v *sednici*. Studeno na nohy. Venku vítr a voda.

Vedle povykuje *malý*.

Četl jsem epopej Gorkého o *sobě samém. Moje univerzity*. Včera a dnes jsem dočítal *Stanislavského besedy*. Něco spojuje ty dva giganty. Rozlehlost a důkladnost. *Vědomí*, že jen poctivě, jen hluboce...

Píšu *vědomí*; a to je především *vůle*.

Jistěže je to *vůle*, ale *ne především*.

Couvnout ještě k základnějšímu sloganu: *talent je práce* (říká Čechov a zapisuje si, čeho byl svědkem na zahradě generála, velitele místní posádky: *jeho dcera se cítí nešťastně provdaná – vysoko v oblacích letí tažní ptáci – dívá se za nimi – labutě nebo husy?*) (Vymýšlím si to, ale taková situace může být Máša ve IV. aktu Tří sester). Labutě a husy na jedné úrovni a v tak tragické situaci, není to vaudeville? Čechovovský?

Rozvíjet můžeme jen to, co máme narozením. Děláme-li to, žijeme. *Člověk to zní hrdě* nemusí být pro srandu.

U Gorkého: jak se rval, jak nepředstavitelně těžce se dobýval na první stupně a jak šel, šel a šel.

Stanislavského hrdé vědomí poznaného, široce rozepjatá křídla v trpělivém neklidu. Sebekázeň. I na besedě s žáky seděl rovně, ukázněně, sevřeně.

A oba: radostně! Noste radost, mějte radost. Hleďte dobro: v sobě, v ostatních.

Stanislavského umění? Nebylo nebetyčné, jak se ví. Proto také tolik zdůrazňoval ukázněnou, přesnou, důkladnou a cílevědomou pracovitost. A přiznával, že pouze objevil (a analyzoval) genialitu geniálních.

Je mi z toho smutno nad mou cestou poloslepou. To všechno se teprve (pozdě) dovidám. Dobývám pařezy největších stromů holýma rukama. Od učedníka se mohou čekat výkony pouze učednické.

Co by směl vidět Stanislavský z celé mé dosavadní práce? Snad ten kousek loučení ve Třech sestřích. S výhradami. Jinak nic. I to, co se chvílemi zdá, není nic. Nepořádná, chaotická, vypocená, vyřvaná, robustností vydupaná dílka.

Ačkoli... Proč se hanobit přímo flagelantsky? Vzpomínám na úseky ze Cyrana, vynořují se místa z Macbetha, Čínské zdi, Periferie. Sem tam něco. Drobné chvílky, ale blaho nekonečného ticha a chvění širokého prostoru zažívám. Kdesi v tyle vědomí: ano, takhle, takhle! Všechno to vím. Herecky to vím.

Ten velký Rus mi vlastně neřekl ve všech třech knihách o ničem, co bych v sobě nenašel. Objevil mi mne, samouka, probudil, zvýraznil, okonturoval, zjasnil, probarvil, zpřesnil a *zhmotnil* vše; ale – struny, na které se dá zahrát, nosím v sobě, ty mám. Jeho každá kniha je zrozením nevidaného, zjevením něčeho ze mě.

(Že jeho metoda je hračkářství, jsem neřekl; na to je v Čechách třeba syna národního umělce.)

Okouzlení Burianem mě přivedlo k divadlu – ale do jeho schématu jsem nikdy nezapadl. Nejvíc se mi líbil způsob vyprávění příběhu. Stříhem k jádru. Neopisovat, překvapovat lyrickou metaforou.

Kurš měl slovník lidský – kdo ví, co by se dalo, kdyby mne, ještě ani ne pořádného učedníka, býval dostal do rukou někdo jiný.

Nad Falešnou mincí² prozatím postávám. Nic překvapivě *uměleckého* mě nenapadá, ale odpovědnější část vědomí stále razantněji upozorňuje na nebezpečnou chybu: mrzím se na sebe pro něco, co nemá co dělat s hrou, nýbrž s mou prestiží. Hra je od Gorkého, touží po jevišti, má v sobě všechny vrstvy hořkého lidství, krásné role, když mi ji Frejka poslal, byl jsem usebraně bez sebe... co vlastně chci?

Znovu číst, znovu hledat, znovu myslet a stavět podle blátivého života...

...ve Skrejšově třeba.

Chodím tu jako o většině prázdnin. Udivený, jak se to všechno řítí do dálky, a jak málo sem patřím. Cizí vesnice. Cizí svými lidmi. Dívají se na mne jako na podivnou věc. Cizí obličej. Mrtvé. Bez hnutí. Stojí v hloučku a ohlédnou se za vozem. Neprátelské to není. Je to cizí.

Cítím se tu oprávněně proto, že jsou tu *naši* a že jsme tu s *malým*.

Ten cvičí urputně, vytrvale celý den své dočasné lexikální záliby. Aktuálně je v módě zájmené, příslovečné (popírací až odporovací) *depáák* a často vytýkací, nebo rozšafně zdůrazňující *samosebóój*. Není formalista. Oba pojmy užívá funkčně, a s různými zvukovými doplňky mu slouží jako určitá řeč, jazyk, mluva. Zvláště sugestivně to působí při jídle. Ze zásady odmítá jíst výživnou a všestranně osvědčenou zeleninovou polévku; ve všech možných úpravách. Brání se svou řečí: nejruznějšími zvukovými sémantizacemi a emocionálními zbarveními; když nenalézá porozumění, sahá k obraně útokem.

Jinak je tu spokojený. Dá se tahat kočka, s trochou strachu pohladit Bobík, s větším strachem nakouknout za kravičkou, zděšeně otevřít dveře u prasátka.

Naši ho mají rádi.

A zrovna vchází do dveří... Slyším jak říká dědovi rozhodně a vybízivě: *Dedo mají kajičky had. Dej seno.*

Jdu se na něho podívat. *Vemu tě* a míří na mě nataženýma ručkama. Ale nechce, abych ho vzal do náruče; rozhlíží se po pomoci..., přisedám k němu a vtom si vzpomene jak se to říká, *pivoň táto pivoň*, a strčí mi do nosu zmoklé kytičky, jak je kdesi s babičkou natrhali.

Sestřička si chce stavět hnízdo a je toho plná.

24. ŘÍJNA 2003 *Před osudným únorem roku 1948 nalézám v deníku jen o divadle a teprve půl roku po něm prázdninovou skoro selanku z rodné chalupy.*

Už tehdy jsem věděl – a jestli dostatečně nevěděl, pak jistě velmi silně cítil – že divadlo je politické samo sebou, ze sebe, ze své základní funkce, která přesahuje zájmy jak jednotlivce, tak jednotlivin.

Antonín Sova, básník Vysočiny (a mého mládí) napsal politický román (Tóma Bojar) o zhoubném politikaření na chudém venkově po první světové válce. Skrytým hrdinou byl zbytkový statkář z vedlejší vesnice.

Ve srovnání s jeho verši byl román špatný.

Můj otec četl Lidový deník, občas Kampeličku; noviny agrární strany pro chudé kravičkáře. Jeho bratr, tovární dělník, četl Rudou záři, noviny komunistické strany pro proletáře. Den co den jsem chodil noviny ke strejčkovi vyměňovat. Politické vědomí obou rodin bylo shodné. Opíralo se o stabilní víru v lepší budoucnost: víra se neživila politickým žvaněním (věřilo se Švehlovi), ale stavem morálky v rodině, optimismem prvorepublikánského ducha doby a opotřebovaným sice, ale stále ještě fungujícím smyslem pro solidaritu.

Pro nejtěžší případy byly ve vsích pastoušky; jejich obyvatel chodil po číslech. Bylo jich ve vsi (čísel) sedmačtyřicet.

Když si mladý dědic z velkostatku vybral za ženu chudou dívku (protože se zamilova-

li), hnulo to morálkou celého kraje. Když se ptali starého pána, vysokého aktivního politika, proč to dovolil, odpověděl, že **Bojarové** se nežení pro peníze.

Celý chudý kraj se tak dověděl, koho má volit.

Později, už bez jistoty domova, jsem hledal kontakty s lidmi podobného divadelního vědomí.

*Nezájem o politické distinkce (a co jich bylo nabízeno!) byl nomenklaturními kádry kysele poznámkován: **ne našel k nám cestu...***

*Když zvedal Burian prométheovskou pochodeň na závratnou pouť k dokonalosti divadla, myslel jistě na cestu svobodnou a hrdou. Záruku úspěchu a nevysychající pramen **dokonalosti** spatřoval v inženýrských doktrínách, v totalitarizujících organizačních dogmatech strany, kterou cenil (?) víc než závazný osudový dar: talent.*

Divadelník slouží, neposluhuje.

Bez možnosti volby dialektika služby a posluhování zaniká; nastupuje ideologií zaváděná a udržovaná neosobní jednota.

*Jak pátral po **dokonalosti** Jiří Frejka? Jak se k ní (a k jaké) dralo divadlo první poloviny minulého století?*

11. SRPNA 2002 Dramaturgyně paní Kožíková mi po oslavné neděli devadesátých narozenin Vinohradského divadla (listopad 1997) tlumočila žádost některých herců o text, připravený pro odpolední i večerní setkání s početným vinohradským obecnstvem. Měl jsem mluvit o Jiřím Frejkovi, o jeho éře. Jemná a trefná vzpomínka Stanislava Loma, ředitele ND na dobu, kdy byl Frejka do ND angažován, mi umožnila rozšířit – pro některé herce – poznámku o Frejkovi v obsáhlejší (hořkou) koláž z citátů, odhalujících dnes už téměř celé stoleť vinohradského případu. A nejen vinohradského.

Z ROKU 1997 (PRO VINOHRADSKÉ DIVADLO)

KDE JI VZÍT – DOKONALOST?

Do ředitelského pokoje Národního divadla strkal před sebou vehementní šéf činohry mladého muže, vypadajícího pod tlakem hilarovské osobnosti co nejnepatrněji. „Můj asistent – režisér Jiří Frejka. Dada se mu rozpadlo – ale to není jeho vina. Co je režie, ví – a já ho potřebuju, aby roznášel mé rozkazy, kam sám nedohlédnu. Ostatní se uvidí.“³

Ostatní se uvidělo hned, když kypící Hilar z ředitelny vyrazil za další věci a rozpačitý rozhovor ředitele Národního divadla dramatika Stanislava Loma se šestadvacetiletým režisérem asistentem uvízl po několika větách na tématu – dokonalost. Frejka prý, vypráví Lom, *vydechl až sípavě: kde jsi vzít, dokonalost, když divadlo se jí dobírá po desítkách let! – Hilar to ví. Ředitel vidí, že na skráních a na čele mu vyvstaly krůpěje, nechce mladíka poučovat, ale pronáší, jak říká, až kazatelsky: Dokonalost je dokonalá služba věci! Ve všem a vždy;* a Frejka prý opakuje jako v záchvatu zimnice: *Dokonalost... dokonalost...*

Bezohledný divadelní čas ve mně oživuje památku Jiřího Frejky čím dál neodbytněji, a tak se odvažuji hledat i ve hře hrané *zde a teď* (dnes odpoledne a dnes večer dnešním Divadlem Královských Vinohradů), ve hře o devadesáti výstupech, odpověď na Frejkovu a Hilarovu – *neřest*: na jejich souběžnost, příbuznost, bližectví v dosahování po dokonalosti.

Podle Olgy Scheinplugové jde v obou osudech o nákazu *neřestí věčných obav z českých uměleckých poměrů*. Frejka se stejně jako Hilar – *pořád o něco a něčeho bál a něčemu chtěl čelit.*⁴

Čehopak se asi báli tito dva (řečeno s O. Hostinským) *umělci tvořící?*... Oč se strachovala jejich náruživá zanícenost po dokonalosti? Báli se, v demokracii i v totalitě, *českých uměleckých poměrů*.

Kdo poměry animoval, kdo jim žehnal: animovala je branže, kterou *umělci tvořící* přesahovali duchem i umem, a žehнала jim tupá a úplatná moc výkonných orgánů všeho druhu. *A obecnstvo? Obecnstvo všech věků... mělo vždy nepřekonatelnou náklonnost k nízkosti.*

Klimatické podmínky české umělecké krajiny byly asi vždy velmi drsné.

O sousedském soužití plativalo na vesnici, že bída se hádá. O pravdě takového úsloví vytrvale svědčí *vyčnělé mezníky v dějinách českého divadla* (sotva dvousetletého); *vyčnělé mezníky, osudy darů a světla děl uměleckých osobností, které přesáhly místní omezení a svou hodnotou vytvořily širší duchovní patrimonium.* Dílo Hilara a Frejky bylo – a občas je – znejasňováno, podmiňováno, reglementováno dodnes. Jako bychom oživali jenom v průvanech cizí módy, ve vlnách kdejaké makabrozní deviace, v proudu požitkářských iluzí ze světů bez paměti, bez odpovědnosti, bez kritického sebevědomí. Jak potom mohou být aktuální poměry nedrceny ztrátou základních souvislostí, rozvratem pozitivních tradic, odcizením, diskontinuitou?

Otakar Hostinský mluvil při otevírání divadla Královských Vinohradů *důrazně o divadle umělecky vedeném, které může povznášeti průměrnou kulturní úroveň celého národa – které může vlastní jádro své činnosti spatřovati v takových dílech a v takových výkonech, z nichž zřetelně a jasně mluví upřímná a opravdová snaha po kráse a po pravdě, aby naši umělci tvořící mohli nabýti důvodného přesvědčení, že české umění dramatické naleznou v tomto domě u všech výkonných orgánů radostný a ochotný ohlas. Toť meta, která nikterak není nedostupná – nuže, spějme k ní!*⁵ Zakladatel české moderní estetiky volal po tom, aby *výkonné orgány* přesvědčovaly tvořící umělce, že u nich, výkonných orgánů, jejich snahy po kráse a pravdě najdou radostný a ochotný ohlas!

Sotva rok po otevření nového divadla upozorňuje F. X. Šalda nad *jednou z nízkých vinohradských afér* na charakteristický faktor českých poměrů: *Posud byla strojena v Čechách nejčastěji spiknutí proti duševní povýšenosti a nesmlouvavé opravdovosti a zaujatosti ideálem – zde jest jednou vzpoura proti hrubé, nevybíravé tyranii prostřednosti, a proto měj naše upřímné sympatie.*⁶

O deset let později, kdy Divadlo Královských Vinohradů stále ještě bloudí na hranicích *praobyčejné scény předměstské*, zasahuje rozhodnými gesty do českých uměleckých poměrů K. H. Hilar: doprostřed operet, frašek a lehkého činoherního repertoáru umísťuje nezapomenutelná představení, *jež zůstanou vyčnělymi mezníky v dějinách našeho divadelnictví* (Jindřich Vodák⁷). *Snaživému odzvánění vinohradské činohře* je tak odzvoněno definitivně.

Hilar přišel do divadla Královských Vinohradů *bojovat proti včerejškům* už tři roky po jeho otevření. Zpočátku jako lektor, o čtyři roky později jako šéf činohry. Básník a kritik z okruhu Moderní revue, prokazatelně *umělec tvořící*, učinil z vinohradského případu během šesti let první českou činohru: *Viděl jsem, s jak úžasnou lehkomyšlností a nepřipraveností přistupuje se v divadelní praxi k odpovědnému úkolu režie, a jak tvůrčí výkon režiséra, který má stvořiti [...] neznámá kulturní prostředí a netušené básnické atmosféry, stlačen je divadelním řemeslem na několik primitivních povelů, kudy na scénu jíti a kudy odejít. Přistoupil jsem k úkolu své [...] režie tím způsobem, že jsem privátní vyjadřovací zvyky herců omezil na nejšetrnější vztah k představovanému dílu a že jsem podrobnou domácí přípravou [...] precizoval [...] vše v duchu představované hry.*⁸

Hilarovi je tehdy 27, Frejka chodí do první třídy; jednou bude Hilarovo umění tvorby *neznámých kulturních prostředí a netušených básnických atmosfér* konkretizovat po svém, a poví, co znamená *precizovat vše v duchu představované hry: znamená to ztratit sebe sama a nalézt sebe sama prostřednictvím nadosobního díla.*

Jako by šel v Hilarových stopách. Jindy jako by Hilar tušil, čím bude žít jevištní svět o dvacet let mladšího pokračovatele.

Odkud se berou přes hranice času, povah a poměrů takové tajemné souvislosti? A proč už dnes jakoby neexistují?

Nenávistní kritičtí protivníci nepřestávají na Hilara surově útočit: kdy se vzdá své tvrdohlavosti? kdy už přestane experimentovat! Hilar: *Pokládám tuto otázku za demagogickou. [...] Byv si jist svým programem a cílem, [...] nikdy jsem na divadle neexperimentoval, nýbrž toliko riskoval. Riskoval jsem v operetním divadle vedle Kouzla valčíku Kleistovu Penthesileu a Viktora Dyka. [...] Riskoval jsem z charakterního milovníka Zakopala učiniti molièrovského komika Zakopala. [...]*

Riskoval jsem potvrdit propuštění rétora Dobrovolného a postavit na jeho místo hrčivého Vydru, postavit venkovana Vydru vůbec do popředí českého divadla. [...] A výtvarně jsem riskoval v době Šimůnkově Weniga a Hrsku, v době Wenigově a Hrskově Vlastislava Hofmana. [...] Pokud se experimentu jako zásady divadelní tyče, netajím se tím, že miluji spíše divadelního ředitele, který pro svůj umělecký pud finančně zkrachuje, než ředitele, který ve své obchodní opatrnosti raději umělecko shnije. Na divadle nikdo, kdo ničeho neriskuje, ničeho záslužného neprovede.⁹

Podobně neustálá rizika Frejkova, už v Národním, vedle Hilara: osobitost dramaturgická i inscenační, včetně scénografie (Tröster); a herectví: podobně jako Hilar shledává i on už v Národním a pak znovu na Vinohradech svůj herecký soubor a nenápadným, ale vytrvalým a účinným způsobem probouzí a kultivuje herectví, které mu garantovalo svébytnost jevištního umění. Teprve živá existence tří komplementárních typů, autora (tedy dramatu), herce a režie mu představovala divadlo.

Hilarův postoj k divadelnímu herectví vnímáme dnes (právě dnes) jako přesnou devízu aktuálního stavu: *Herec nemůže (svou slávu) založit ani na obecnstvu, které se mění, ani na sobě, který se mění. Umění hercovo jest živé jen potud, pokud je vázáno výlučně na tělesnou osobnost hercova, která nemá pražádých prostředků se konzervovat i zvěčňovat, jest v sobě samé odkázána na nepřetržitou duševní i tělesnou přeměnu, přeměnu citovou i nervovou: – herecké umění nemá možnosti udržeti své předčerejší slávy, nechť sebe pronikavější, za jinou cenu, než že dovede je učiniti výrazem, formou, slávou dnešní.¹⁰*

Po patnácti letech služby v Národním divadle, ve chvíli, kdy začíná na Vinohradech, zjišťuje Frejka po svém a opět pronikavě diagnózu epidemie dodnes nepřekonané: *České divadlo se octlo v bahniku pohodlí, řemeslničení a mravního rozvratu. Proto ani řemeslná příprava herce se příliš neobohatila od svatě zanícených dob Tylových. A jako zvlášť vážný jev (už tehdy) vidí, že dnes zakrňuje nebo docela chybí ctizádost umělecká, ono loupeživé sáhnutí do světa divu. Umělecká ambice i členů kdysi nejlepších se rozstříkla do nesčetných podniků, které systematicky odsávají tvůrčí možnosti divadla.*

Psáno před dobrými 60 lety (pro dnešek).

Odkud tyto spojitosti, návaznosti, bliženectví divadelního vědomí? Odkud tak přirozená kontinuita?

Hilar je charakterizován jako umělec, který přišel do bouřlivé, též bezradné doby a zachycoval její výkyvy. *Podle Hilarova přesvědčení režie má být výrazem světového citu, filozofické náplně věku.*

Frejkovo přesvědčení je shodné, navíc se silnou lyrickou vnímavostí a živým filozofickým vědomím.

Uprostřed neustávajícího štvání píše Jindřich Vodák pod titulem *Ošklivý zjev* Hilarovu apologii: *dělají to snad (ti divadelní bojovníci) z uměleckého přesvědčení a z estetické uvědomělosti, která vyznačuje dra Hilara? Nedělají to spíš proto, že za to jsou placeni a nalézají vděčný ohlas u zbožňovatelů a zbožňovatelek ve hledišti? Prý si stěžují herci na jeho despotizm! Ale za tak zvaného despotizmu Hilarova vypsali snaživí činoherní umělci vinohradští k nejtěžším hereckým úkolům, zvelebili v sobě schopnosti a síly, jež by byly jinak podřimovaly a živořily, a mohli nám darovat značný počet nezapomenutelných představení, jež zůstanou vycněnými mezníky v dějinách našeho divadelnictví. Dr. Hilar by měl neústupně trvat na tom, aby byl svými cti utrhači veřejně odprošen; sice nebude nikdy konce takovým ošklivým zjevům vinohradským.¹¹ 1919* měli nactiutrhači Hilara odprošovat. 1949 nutili zavilí bojovníci zvenčí i zevnitř na kolena Frejku. Hilara neodprošoval nikdo, Frejka si neklekl.

Tušil nakonec, co se stahuje, jaká podlost se chystá. Šel ale své tragédii rovně vstříc a nezničil své dílo nepřirozenou pointou. Jeho zoufalého volání: *Inženýři duší, jak se nám těžko kreslí nové Archimedovy obrazce, když nám utáli ruce*, se už nikdo za jeho života nedoslechl.

O dokonalost Hilara a Frejkova ražení dnes vlastně už ani nejde. Chtěli oba *moc toho umění*. Auru dokonalosti, duchovní žezlo nesmlouvavé opravdovosti a zaujatosti ideálem, asanovala dnes, na konci století, společnost „VIP“ a z upřímných sympatií se těší – v postmoderním převleku – stará známá: nevybíravá tyranie (pod)prostřednosti.

14. ÚNORA 2003 TELEVIZE *Prestížní série vybraných, slavných divadelních režisérů se představila dalším portrétem, E. F. Burianem.*

O Burianově poválečném roce, o sezoně 1945–46 ani obrázek.

Druhá půle Burianova života bez příznačného začátku. Proč?

Jak ožije pár minut vyhrazených Burianovým žákům (Jan Grossman, Alfréd Radok) a jak rychle se po nich opět ujme vlády rozpačité prázdno, přesto (právě proto), že nás chce režie omráčit; v daném případě proslulou Burianovou specialitou: voicebandovou recitací (a nemá potuchy o tom, co to bylo). Bez charakteristické synkopické techniky, bez rytmických a intonačních názvuků vokální hudby a bez specifického umu to nelze ani naznačit; obrazovka je sice beze studu všežravá, ale nestráví všechno.

Burianův voiceband byl Burianův patent, věnoval se mu od mládí a jak správně píše Klusák, stal se i touto disciplínou něčím mnohem víc než jen hudebním skladatelem.

1997: 90 LET VINOHRADSKÉHO DIVADLA¹²

VŠECHNO BYLO U NĚHO PROSVÍCENÉ DUŠÍ A MYŠLENKOU¹³

Už víc než padesát let mě k Jiřímu Frejkovi váže neutuchající vztah. Pravidla jeho tvorby, která jsem tehdy (kandrdas s krátkou nesystematickou zkušeností) rozptýleně vnímal během pěti let jeho vinohradského období, se stala vlastností mého divadelního vědomí; napínanou vazbou jeho vrstev.

Ale nejsou to pouze souvislosti tvůrčí profese, které pro mne z Frejky činí vzor modelový a bez výhrad respektovaný. Je to běh života umělecké osobnosti a osud jejího díla v celku duchovních a uměleckých hodnot vytvářených naší národní kulturou.

Divadlo bylo pro Frejku *zrcadlovou síní světa*. Poslání umělce spatřoval v prapůvodním tvůrčím impulsu, v objevování smyslu života. Ideové kořeny divadla cítil v duchovních a společenských potřebách lidí.

Když chtěl, pětadvacetiletý, založit divadlo, zajímá ho ještě útvar, *který bude spíše kabaretem než divadlem*, a obhlíží metody (jak by se řeklo dnes) tzv. autorského herectví. Ale brzkým přechodem do kamenného Národního (který jeho leví druhové hodnotí jako zradu avantgardy) se natrvalo setkává s divadlem dramatu a s osobnostním herectvím. Záhy potom představuje v rychlém sledu několik inscenací velkých klasických děl – *vesmír, probodený poznáním* – poznáním současnosti, by bylo možné parafrázovat jednu z jeho definic divadla.

Co ale – po patnácti letech – nechce vidět na svém vinohradském jevišti, ohlašuje hned na počátku: *rozlučme se s oním pavědeckým racionalismem za pětník, který divadlo pokládá za početní úlohu.*

Dobová kritika shledává, že uměl reflektovat silná obecná témata i na současné, myšlenkově nebo dramaticky ne zcela únosné látce.

*Režie? Ustavičně ztrácíš sebe v cizím a přece svém díle, a protože jen vzácně se setkáš s básníkem–přítelem, musíš ustavičně spínat, urputně a nově, světocit antického tragika s požadavkem této hodiny, a někdy jen cit kteréhokoli básníka nebo básnička s tím, co věštbou a posláním postavíš jako mezník mezi tyto a příští dny.*¹⁴

Tehdejší otrěsné jevištní exhibice budovatelského schematismu (kterým podléhá kdekdo, v čele s jeho útočně ideologizujícími druhy) Frejka nepodniká. Ohlíží se po básnících; v něm se chce ztrácet:

To vše po nejhroznější válce moderní, osvícené doby. Jaké mezníky bude teď umělec stavět věštbou a posláním mezi *dny tyto a příští?*

Při prvním setkání přede mě posunul malou otevřenou knížku a tichým usměvavým a možná trochu lišáckým hlasem se ptá, znám–li *tuhle burlesku*. Neznal jsem v té chvíli ani své jméno. Svěřuje mi Shakespearova Macbetha: ne pouhého zločince z ctižádnosti a slabosti. *Vidí ho jako tragédii mladého člověka, rostoucího v neklidné době váleku k úplnému rozvratu všech mravních hodnot v zbesilém opilství vidinou moci. Macbeth jako tragédie mládí!*¹⁵



Po básníkovi toužil vždy; hledá ho i pro *současnou hru*. Přeje si ji netrpělivě a slibuje, že už, už do roka... Věděl najisto, co je potřeba po konci tance smrti. Zajímal ho aktuální stav českého poválečného ducha. A tak zvažoval hru – o českém Honzovi: s buchtami v ranci, ve světě na pa-drť rozbitém, brodí se jeho zraňujícími střepy... Ale v době vroucích reportáží o parťáctví brusičů a o dýmu Velikých taveb měl Jan Drda, vyhlédnutý dramatik, patrně jiné starosti než zápasit se zlými duchy domova i světa o spásu duše českého Honzy; jinak Frejka za protektorátu na scéně Národního: zachraňoval, křísil vším umem ztrácenou českou duši dudáka ze Strakonice.

Na jevišti národním, povinně prvním, mu vadil *dýchavičný naturalismus a deklamovaná konvence*. Se zděděným souborem vinohradským, zčásti *nasáklým zapšklým vinohradským maloměšťáctvím*, souborem, jehož *nejstarší vrstva ještě nejednou vzdychala nad časy herecké samoregulace* (Karel Kraus¹⁶) si jistě příliš nepolepšil. Naangažoval tedy hned na počátku celý menší nový soubor herců nejmladší generace. A pracoval s nimi jako s partnery.

Používal nejrůznější způsoby, ale nejinspirativnější a také nejúrodnější bývaly jeho přesné průniky do hercovy psychy. Hlavním zdrojem tu byl Frejkův *psychagnostický* talent: bystře odhaloval charakteristiku i stav zúčastněného subjektu, modalitu dané pracovní situace, funkčnost různých kontextů; to vše na stále přítomném horizontu studované inscenace. Těžko říct, co jeho vizi dominovalo. Nejspíš živý, smysluplný tvar, jeho intence byly komplementární: *evidentní soustředěnost na myšlenkový obsah, důvěrná znalost postav, prostředí, všech daností, slohová i tvarová vytříbenost*.

Hlavním nástrojem proměny herce byla *verbální sugesce*, navození sugestivních představ. V typech otevřených jeho pronikavé, inspirativní, metaforizující fantazii uměl vzbudit nepředpokládaná hnutí a impulsy; konkretizovaly se pak v jedinečné fyzické i verbální gestikulaci. Uměl se dotknout nepoznaných pudů – hercova konvenční zkušenost o nich nemívala většinou ani ponětí – a vznikal pohyb, vládnoucí skladbou i životem zároveň. Herec vnímavý pro verbální, obraznou, metaforickou sugestibilitu se měl u Frejky dobře, občas i vesele, a nevycházel z údivu nad nezměřitelnou možností herectví.

Zkoušeli jsme Borise Godunova, klíčovou scénu s Marinou. Prázdná zkušebna, uprostřed křídou kruh jako zahradní rybníček. Sami dva herci. Griška Otrepěv, Lžidimitrij, plebejský velikáš, drže míří

◀ **A. S. Puškin: Boris Godunov.**
Vinohrady 1949. Režie Jiří Frejka.
Otomar Krejča (Griška Otrepěv)
s Antoníí Hegerlíkovou (Marina)



▶ **A. S. Puškin: Boris Godunov.**
Vinohrady 1949. Režie Jiří Frejka.
Otomar Krejča (Griška Otrepěv)

do spletitých bojarských intrik. A sahá po Marině. Nejde nám to. Ani poprvé, ani po páté. Režisér mlčí, dokonce se chvíli dívá z okna na ulici. Tak naposled... Ještě horší. Co to potřebuje? ptám se pokorně a tvářím se, jako bych byl něčemu na stopě, a potřeboval jen malé postrčení. Frejka ani nezvedne pohled. Přiznám se ke své prázdnotě a ptám se opravdu pokorně: Co to potřebuje? Frejka vyškrabává lulku do popelníku: *puškinská oblaka*, řekne sotva zřetelně; pak lulku profoukne a významně dokončí: ...to potřebuje. A má se k odchodu. *Co to je, puškinská oblaka?* Pokrčí rameňy: *Hledal bych...*, utrousí, a podívá se, pousměje, jako by řekl *však ty víš!* To neznatelné pousmání spolu s laskavě kontrolním pohledem pro mě bývalo zárukou talentu. Pomohlo mi definitivně se rozhodnout, co chci v životě dělat. Hledal jsem tedy... jako blázen jsem hledal... Pak se mi zdálo, že jsem našel: magický obraz, krásné verše: je úplně bezvětří, ticho až k horizontu, všude boží klid a pokoj, stříbrná noc, na jasném nebi úplněk a – letí přes něj průsvitné cáry mraků, neskutečnou rychlostí, letí a letí, bez větru, bez blesku, bez zvuku. Zběsilé, děsivé, mocné... Víc si o potížích z jedné zkoušky nepamatují.

Ale at' je legenda celá: otevírám pětatřicet let starý první¹⁷ knižní pokus o syntetizující pohled¹⁸ na vlastní osobu a jsem zvědav, zda se tu dovím, byť jinak, o Frejkovi co o něm vím. Čtu, a ohnutá záda se mi narovnávaná vzpomínkou na hru pod puškinskými oblaky; moje potlučené sebevědomí člověka potřetí a definitivně vydeděného z divadla, z Frejkova *vesmíru, který mluví*, ožívá nejhlub-

ším soucitem s člověkem, který se, v okamžiku poslední naděje, obrací na apokalyptické obludy s žalostným sdělením: *Posmívají se mi, že chci moc toho umění a posílají mě nestydatě jinam, kde se to nosí...*¹⁹

V jevištní kauze Frejka není možné mluvit o herectví a o režii zvlášť. Svěbytná tvůrčí osobnost, herec, je zároveň jednou částí *dvojjediné bytosti herce s režisérem, tím větší a svobodnější, čím pevnější je režisérův podnět*. Herec vidí Frejka jako vtělenou myšlenku ve stálém souboji s konvenčním myšlením.

O. Scheinpflugová vzpomíná zřetelně a výstižně, jak *dovedl někdy takřka zbavit herce těla, všechno bylo u něho prosvícené duší a myšlenkou, nepodporoval sentimentalitu, cit prošel u něho čistou destilací, a přece nebyly jeho režie chladné*.²⁰ O režii říká Frejka apodikticky, že je to *organizace duchem a postihuje všechny divadelní síly a prostředky; tmelící silou všech těchto složek je duchovní smysl toho všeho a s ním kdosi, odpovědný za nehlubší ryznost a průbojnost: režie*.²¹

Smysl nejdůležitějších divadelních procesů neumím definovat jinak než on. Několikrát v životě jsem měl hromádku jeho esejistických knížek na stole; v čase Umělecké besedy jsem je dostával s autogramem; nikdy jsem je soustavně nepřečetl: přece ho znám zblízka, z práce, z postávání na refyži, z chvil shody bez nejmenšího napětí i, tu a tam, z okamžiků zraňující pitomosti; z horlivé snahy pomoci, poradit bytosti tak bohaté a složité nějakou svou domyšlivou nebo netaktní moudrostí.

Po premiéře si všechno důkladně přečtu.

Znám ho? Ví, co je to režie?²² Ví to české divadelnictví? Víme, že je to vždy znovu, znovu, vždy znovu objevovat, vycítit, najít kolem sebe, obecnou i generační bolest, zlo, vznět, a také víc než slovo zpovědné, kterým se bude kát vzrušené hlediště? Víme, že to není nic, anebo jen co nejméně osobního, subjektivního, privátního?

Známe jeho celý případ z dnešního pohledu kulturního, uměleckého, společenského?

Nebyl komediant ani v nejmenším, na to se nezdál dost povahově šikovný a obratný. Nesvěřoval se, ale nakažen neřestí věcných obav z českých uměleckých poměrů se také – jako Hilar – pořádně vlastně o něco a něčeho bál a něčemu chtěl čelit. Byl chudý a měl rád kolem sebe kulturu [...] Potřeboval stále cítit, že je jeho pozice bezpečná, a pro tento pocit si nakonec zkazil život.²³

Stojíme na konci dvacátého století. Citovaný dopis [zde v pozn. 19] píše Jiří Frejka v jeho polovině, nedlouho před svou tragickou smrtí (27. 10. 1952). *Drahému Nezvalovi, aby pochopil, co to se mnou je [...] Posmívají se mi, že chci „moc toho umění“ a posílají mě nestydatě jinam, kde se to nosí...*

Po 45 letech stojí na rozhodujících místech, nejen na postu inženýrů duší, homo oeconomicus, člověk hospodářcípí, schopný vyhodnocovat uspokojení svých zájmů i svých (nekonečných) potřeb.

Na konci století uprostřed bezradnosti z vlastního bytí; uprostřed nezájmu a nevole nad základní lidskou reflexí o něm. Nevadí nám stále patrnější absence interakčního spojení s druhými i se skutečností, která nevznikla záměrnou činností lidského světa. Nerespektujeme příčinné, významové souvislosti věcí i jevů. Zabýváme se především sebou samými. Absolutizujeme individualnost a přitom běžíme podle hromadných rytmů.

Nevíme, že přestává existovat duchovní energie toužící po vysoké kultuře a činně o ni usilující. Nevadí nám snobská samolibost, agresivní svévole, subjektivistický exces inscenátorů i herců, vytékající ze sametového divadelního kataklyzmatu, z prohnílených hranic subjektivity.

Nejsou z velké části dějiny umění spíše než historií společenských ideologických modelů a poměrů z nich povstalých, biografii tvůrčí činnosti charakterních osobností?

Ve dnes (2003) už více než pětadevadesátileté historii Vinohradského divadla byla Frejkova éra velmi krátká. Převážně provoznímu typu Vinohradského divadla, praktikovanému většinou uměleckých správ, překážel pouze jednu devatenáctinou časové délky.

PONDĚLÍ 24. LISTOPADU 1997 *Veřejné oslavy devadesáti let Vinohradského divadla se konaly v neděli 23. listopadu 1997. Hlediště bylo odpoledne i večer převyprodané.*

V připraveném programu účinkovaly desítky pracovníků divadla. Některá vzpomínková vystoupení byla velmi jímavá, jiná reflexivní, zajímavá. Celek se topil v proudech anekdot, v jevištním, zákulisním, šatnovém bavičství nejrůznější úrovně. Atmosféra, nazváno eufemisticky (nebo mediálně), byla lidová.

Divadlo, jaké si obecnstvo přeje mít.

Byl jsem pozván, abych vzpomněl na éru Jiřího Frejky.

Z jeho maxim pokládám za nejcennější tu, která myslí na diváka:

měli bychom dělat divadlo pro diváky, jaké si přejeme mít.

(Pokračování)

Poznámky

- 1 Jan Patočka, *Essais herétiques sur la philosophie de l'histoire*, p.146 [Kacírské eseje o filozofii dějin, München 1980].
- 2 Šlo o první Krejčovu režii (pozn. red.).
- 3 Srvn. Stanislav Lom: „Vzpomínky za Jiřím Frejkou“, in: *Jiří Frejka – k nedožitým šedesátinám*, DÚ 1964, str.15 an.
- 4 Olga Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*, 1994, str. 142.
- 5 *Slavnostní řeč při otevření Městského divadla Královských Vinohradů v neděli 24. listopadu 1907*. Přednesl profesor Dr. Otakar Hostinský. Tiskem Alberta Malíře na Královských Vinohradech.
- 6 F. X. Šalda, *Novina*, roč. I, seš. 19, 9. října 1908, str. 607.
- 7 Srvn. J. Vodák, „Ošklivý zjev“, *Venkov*, roč. XIV, č. 209, 4. září 1919.
- 8 Srvn. K. H. Hilar, *Boje proti včerejšku*, 1925, str. 279-280.
- 9 *Boje proti včerejšku*, str. 283–284.
- 10 Srvn. *Boje proti včerejšku*, str. 16.
- 11 Srvn. J. Vodák: „Ošklivý zjev“, *Venkov*, roč. XIV, č. 209, 4. září 1919.
- 12 Rukopisná verze vzpomínky pro jubilejní sborník *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*, srvn. str. 83-87.
- 13 Olga Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*, 1994, str. 141.
- 14 Jiří Frejka, *Železná doba divadla*, 1945, str. 43.
- 15 Jindřich Černý, *Otomar Krejča*, 1964, str. 24.
- 16 Karel Kraus, „Věc Frejka“, in: *Padesát let Městských divadel pražských*, 1957, str. 49.
- 17 A dodnes i poslední.
- 18 „Ale i omylná paměť mladého diváka dává za pravdu těm, kdo opět vyzvedli Krejču na protagonistu večera: vidím ho, jak se ve scéně s Marinou doslova opíjí volným prostorem scény, jak všechnu Samozvancovu vybuchlou vášeň, netrpělivost, nervozitu i vztek na sebe sama přelévá do kroků a půlobratří, v nichž se rozevlává jeho nádherný rudý plášť“ (Jindřich Černý, *Otomar Krejča*, 1964, str.30).
- 19 „...jsem jim pro smích – co chce u čerta na té galeře s uměním? [...] Krása se nemá dávat člověku socialismu. Tomu se mají dávat jen ‘fóry’ a ‘show’ a směs všech přesvědčení a hlavně se tady mají ubít všechny ty krásné talenty, kterým to ještě cítí a myslí. Posmívají se mi, že chci ‘moch toho umění’ – ale na mně nezáleží, já už stojím jednou nohou za Léthé a mnoho jsem pracoval v životě ve znamení avantgardy – já žil už dost, [...] já měl mnoho radosti z práce, ale co bude s těmi umělci, skutečnými umělci, kteří se mnou přišli na tuto loď psanců umění? [...] Inženýři duší, jak se nám těžko kreslí nové Archimedovy obrazce, když nám utali ruce“ (*Jiří Frejka k nedožitým šedesátinám*, 1964, str. 46-47).
- 20 „Prošla jsem s ním nezapomenutelnými zkušenostmi mnoha inscenací, a kdykoli se dnes valím na scénu v Romeu a Julii širokým krokem Chůvy, do Krejčova vynikajícího představení, musím vzpomenout křehké Julie, ne proto, že jsem ji hrála v nejdramatičtějších dobách svého života, ale že ji se mnou studoval Frejka. Kolik poezie měla tato inscenace, kolik mladé vášně a nástrah noci, příchutí jihu a smrti. [...] Své inscenace předem víc viděl než cítil a pak jim teprve dodával tepla pomocí hereckého organismu“ (Olga Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*, 1994, str. 141).
- 21 Srvn. Jiří Frejka, *Železná doba divadla*, 1945, str. 41.
- 22 „Vždy znovu nějakou podivnou můru objevovat kolem sebe, vždy znovu v nějaké blízké či cizí lidské tváři vycítit obecnou bolest či zlo anebo vznět, vždy znovu najít bolest generace, otázku národa, a víc než otázku, jeho slovo zpovědné kterým se de profundis celé povahy naší a našich spolubratří vyzná nebo kát se bude vzrušeně hlediště z myšlenky, opojení, viny, chyby, z hanby nebo z hříchu (Jiří Frejka, *Železná doba divadla*, 1945, str. 43-44).
- 23 Olga Scheinpflugová, *Byla jsem na světě*, 1994, str. 142.

Broadway mezi komerčním a neziskovým sektorem

2. *Současnost*

Veronika Bednářová

Druhá část práce popisuje situaci mezi ziskovým (komerčním) a neziskovým (veřejně prospěšným) sektorem na newyorské Broadwayi v současnosti, na konci dvacátého a začátku jedenadvacátého století (přesněji do roku 2001). V kapitole *Současné problémy* proto vedle denního tisku používám převážně primární zdroje (rozhovory a poznámky z odborného semináře). Větší pozornost zde věnuji problematice takzvaných 'peněz na přilepšenou' (enhancement money), které nezisková divadla získávají od komerčních producentů, neboť jejich používání se od začátku devadesátých let minulého století dramaticky zvýšilo. Budu se také věnovat problémům komerčního tlaku na zkušební inscenace, respektive tomu, zda mají neziskoví divadelníci šanci udržet si uměleckou svobodu ve chvíli, kdy svou inscenaci připravují za finanční podpory komerční entity. Jako pramen použiji interní „Pozorování z Druhého amerického divadelního kongresu“ (2000, Cambridge) a také informace, které jsem získala během třídního semináře, jež organizoval Institut komerčního divadla (Commercial Theater Institute) v dubnu 2001 v New Yorku (věnoval se přímo vztahu mezi ziskovými a neziskovými divadly). Kapitola *Právní zkušenosti* se pokusí vysvětlit specifické právní prostředí, které se musí vytvořit pro legální, únik peněz znemožňující partnerství mezi ziskovým a neziskovým divadlem. Vzhledem k velmi komplikované struktuře unií, které má Amerika pečlivě rozděleny na mnoho různých

skupin, nebudou v této kapitole smlouvy jednotlivých unií akcentovány.¹ Kapitola *Střet kultur?* bude definovat rozdíly vnitřního pracovního prostředí v ziskovém a neziskovém divadelním světě. Tato neúspěšná snaha o hledání ideálního vztahu mezi 'komercí' a 'uměním' bude uzavřena v *Závěru*, který sumarizuje oboustranně výhodný potenciál, jenž spolupráce komerčních i nonprofitních organizací má, ale také fakt, že se zisková i nezisková divadla začínají sobě navzájem velmi podobat.

Současné problémy

Podle Bena Camerona, výkonného ředitele celostátní divadelní organizace Theatre Communications Group (známé pod zkratkou TCG), se procento činoherních inscenací v oblastních divadlech mezi lety 1995 – 2000 zvýšilo o dvacet pět procent.² Tento pozitivní trend, vysvětluje Cameron, je částečně způsobený odporem proti vysokorozpočtovým muzikálům, které Broadwayi dominovaly v posledním desetiletí dvacátého století, ale samozřejmě také finančními výhodami. Zatímco muzikál stojí zhruba osm milionů dolarů, investiční náklady pro činohru jen výjimečně přesáhnou milion: činohra je tedy ekonomicky méně riskantní.³

Ben Cameron dále odhaduje, že pouze zhruba sedmdesát největších neziskových divadel

(v Americe jich je jedenáct set) má šanci na to, že si jich všimnou broadwayští producenti.⁴ A naopak, píše Welsh, některá divadla se prostě podobných transakcí nezúčastňují, protože nechtějí podřízovat své umělecké vyjádření vnějším komerčním vlivům.⁵

Americké muzikálové hity totiž vydělají pro nezisková divadla, ve kterých vznikly, jen málo peněz. O tom, jaká výše hrubého zisku je 'vhodná' pro regionální divadla, která prodají licenci na svou inscenaci na Broadway, se stále vedou spory. „*Během krátké praxe prolínání ziskového a neziskového sektoru,*“ říká v deníku ze San Diega newyorský právník, který neuvedl své jméno, „*se ustálila jakási tradice, jisté základní parametry.*“⁶ Podle této novinové citace z roku 1993 se licenční poplatky pro neziskové divadlo pohybují někde mezi půl až jedním a půl procentem z prodeje lístků do té doby, než se komerčním producentům vrátí jejich investice; tento poměr se obvykle lehce zvýší právě poté, co byla původní investice navrácena.⁷ Jak vyplývá z rozhovoru s právníkem Peterem Canem, který jsem vedla na jaře roku 2001, autorská práva pro neziskové divadlo se nyní pohybují někde mezi jedním až dvěma procenty z prodeje lístků, ovšem po návratu investice se zvýší až na dvě až deset procent z čistého zisku.⁸ „*V době, kdy se inscenace hraje v neziskové 'domovské' budově, platí neziskové divadlo všechny operativní náklady. Ve chvíli, kdy se přesune do komerční divadelní budovy, náklady obvykle přejdou na komerční entitu, která za to získá celých sto procent zisku z prodeje lístků. A tak ve chvíli, kdy se inscenace přesune do komerčního běhu, má neziskové divadlo nárok na dva typy příjmů; a) licenční poplatky (něco jako autorský honorář pro dramatika či překladatele), které se pohybují mezi půl až jedním procentem z prodeje lístků; b) podíl z čistého zisku poté, co byla navrácena původní investice, a tento podíl se obvykle pohybuje někde mezi dvěma a půl až patnácti procenty. Výše procenta z čistého zisku závisí na mnoha faktorech: jak známé je ono neziskové divadlo, jak dobrá je dotyčná hra, jestli tam hraje nějaká celebrita, tedy zda má inscenace jistý komerční potenciál,*“⁹ vysvětluje

je právník Peter Cane, který svoji specializaci považuje za velmi cenné 'know-how', o kterém se v učebnicích nepíše právě proto, že je specifické (a tudíž je nutné chránit jeho znalost před konkurencí). I přes tato procenta ze zisku se američtí divadelní odborníci shodují, že nejvýraznější finanční pomoci pro nezisková divadla jsou v současné době a při tomto způsobu spolupráce takzvané peníze na přilepšenou.¹⁰

Peníze na přilepšenou

Při pohledu na čísla v publikované ročence *Divadelní fakta 1999 (Theatre Facts 1999)*¹¹ je jasné, že zásadním podílem v příjmech divadla se stal takzvaný 'production income'. To je součet dvou složek: příjmu získaných koprodukcí s jinými neziskovými divadly a peněz na přilepšenou, získaných od komerčních producentů. Fond peněz na přilepšenou, který komerční producenti vkládají do neziskových projektů v pevné víře, že se jim po premiéře mnohonásobně vrátí, protože inscenace bude dostatečně využitelná v komerčním prostředí, vzrostl mezi lety 1997 a 1999 o sto čtyřicet sedm procent. Devatenáct z devadesáti osmi zkoumaných divadel dokonce uvedlo, že se jim částka peněz na přilepšenou zvýšila o dvě stě čtyřicet procent.¹² Koprodukční příjem (tedy příjem od jiné neziskové entity) vzrostl mezi lety 1997 a 1999 také, a to o třicet devět procent.

Peníze na přilepšenou, které komerční producenti investují v podstatě naslepo, mají několik výhod: například se díky zvláštní daňové povaze neziskových organizací nemusejí danit.¹³ Dokud se inscenace hraje v neziskovém divadle, všechny zisk přísluší neziskové organizaci – pokud se tedy inscenace nepřesune na Broadwayi, peníze na přilepšenou jsou pro komerčního dárce nevratné.¹⁴ „*Je ale možné uzavřít s producenty kontrakt, ve kterém uvedete, že si po derniéře může odnést dekoraci či jiné části fyzického vybavení,*“¹⁵ říká Tom Hall, až do nedávna výkonný ředitel divadla Old Globe v San Diegu.

Speciální typ peněz na přilepšenou získal v posledních letech název First Look Deal, tedy dohoda za první pohled. Například producentka Anita Waxmanová vložila v sezoně

1999–2000 do divadla Atlantic Theater sto padesát tisíc dolarů, aby tak získala přednostní právo ('first look') na tři inscenace her Davida Mameta,¹⁶ protože doufala, že alespoň jednu z nich přesune na Broadway. Nestalo se tak, a tak divadlo získalo darem sto padesát tisíc dolarů, na kterých Anita Waxmanová nejen nezbohatla, ale o které bez náhrady přišla.¹⁷

Samozřejmě totiž platí, že jistota, že se nezisková inscenace posune na komerční Broadway, neexistuje. Například slavná inscenace hry Davida Auburna Důkaz (*Proof*) (vznikla v dílně slavného neziskového divadla Manhattan Theatre Club – zkratka MTC) nedostala na přilepšenou ani dolar a přitom se dodnes hraje na Broadwayi, zatímco Divoký večírek (*The Wild Party*) a Aktuální události (*Current Events*) – také z divadla MTC – relativně významnou částku peněz na přilepšenou získaly a jejich provoz skončil pro neúspěch v domovském divadle.¹⁸

Iniciativa peněz na přilepšenou může přijít z obou stran. Bud' neziskové divadlo cítí, že má cenný produkt, a zeptá se producenta: Chcete (nebo můžete) nám pomoci? Nebo se broadwayský producent rozhlíží kolem a pátrá po vhodném, většinou činoherním objevu: této činnosti se v americkém divadelním businessu říká shopping around, pokupování. „*Mluvili jsme dlouho, hodně a s různými lidmi, kterých jsme se neustále ptali: Líbí se vám tahle hra [Martin McDonagh: Kráska z Leenane]? Pokud nám dáte peníze, získáte tím právo si tuto inscenaci přestěhovat ve spolupráci s námi. A tak se taky stalo. Společnost Rocca Landesmana nám přilepšila sto padesáti tisíci dolary, premiéra měla skvělé kritiky, hráli jsme Krásku deset týdnů v našem malém divadle a pak jsme ji přestěhovali do broadwayského Divadla Waltera Kerra,*“¹⁹ vysvětlil mi Neil Pepe, umělecký ředitel Atlantic Theater, off-broadwayského divadla, které je známé snahou o uvádění nových dramatických textů a o umělecké rozvíjení své relativně stálé skupiny herců.²⁰

Ne-zisk přímo na Broadwayi

V roce 1989 si divadlo MTC vytyčilo dlouhodobý plán.²¹ Jedním z jeho bodů byla snaha

prodloužit provozování těm inscenacím, které byly úspěšné, a tedy vyprodané i po zhruba sedmi nedělích, jež jim byly vymezené v budově neziskového divadla.²² Management divadla MTC vytvořil proto speciální finanční Fond na přesun inscenací, což, jak se později ukázalo, mělo na rozvoj amerického komerčního divadla obrovsky pozitivní vliv.²³ „*Na Broadwayi je v současné době velmi málo skutečných producentů. Hodně lidí sice přesouvá na Broadway své povedené kusy, ale téměř nikdy už neprodukuje. A tak Lynn [Meadowová] a Barry [Grove] musejí vyplnit toto vakuum,*“²⁴ řekl domovský dramatik MTC Terrence McNally v roce 1995 o umělecké ředitelce a výkonném řediteli divadla, které tento dramatik označuje za svůj 'domov'.

O deset let později, v roce 1999, si MTC jako jeden ze svých dlouhodobých cílů vytyčilo další krok: broadwayské divadlo, ve kterém by bylo možné účastnit se každoroční broadwayské soutěže o divadelní cenu Tony, tedy divadlo, které má více než pět set míst a stojí v oblasti Broadwaye, získat natrvalo.²⁵ V roce 2000 se tímto divadlem stal Biltmore Theatre a neziskové divadlo se – doslova i přeneseně – ocitlo poprvé v historii v centru komerčního dění.²⁶

MTC však není jediné neziskové divadlo přímo na Broadwayi. Také všechno, co dělá divadlo Roundabout Theatre Company ve svém novém broadwayském sále s názvem American Airlines Theatre²⁷ je ve své podstatě komerční záležitost. Todd Haimes, absolvent ekonomické školy na Harvardu (titul MBA), zachránil Roundabout před krachem v polovině osmdesátých let: vychoval nové publikum, pro které inscenoval riskantní, neproověřené tituly s hvězdným obsazením – například O'Neillovu hru *Anna Christie* (s Liamem Neesonem, který hrál Schindlera ve Spielbergově filmu, a jeho manželkou Natašou Richardsonovou). V roce 2000 si proto mohl dovolit pyšně prohlásit: „*Zoufale jsme potřebovali další scénu. Se čtyřiceti tisíci předplatiteli prostě musíte mít divadlo jisté velikosti.*“²⁸ Haimes je jedním z těch, díky kterým se rozdíl mezi ziskovou a neziskovou sférou dramaticky smývají.

Tom Hall, který se nedávno – po letech v neziskové sféře – stal komerčním producentem, vyprodukoval během své praxe v oblastním divadle v San Diegu více komerčních inscenací než kterýkoli komerční producent.²⁹

„Přítomnost neziskovek na Broadwayi vytváří neustálé napětí. Každodenně musíme poslouchat stížnosti komerčních producentů, kteří říkají: neziskovky mají neskutečné výhody díky svým daňovým výjimkám, které jim zajišťuje 501(c)3 status, mají nárok na nadační peníze... Zapomínají ale na to, že my – jen tak namátkou – musíme platit zaměstnance, potřebujeme celoroční administrativní síly, musíme jít za hranice pouhého ‘hraní divadla’ tím, že se musíme starat o vzdělávací programy...“³⁰ říká Hall.

Tato nová móda neziskových divadel na Broadwayi má i stinné stránky, které se začínají projevat v praxi. Divadlo Public Theatre, například, se nakonec rozhodlo, že si budouvu Biltmore Theatre (tu, která je nyní domovem divadla MTC) o kapacitě šest set dvacet tři sedadel zkrátka nemůže finančně dovolit; přesto se Public ambiciózně rozhodlo produkovat dva muzikály přímo na Broadwayi a ne na své neziskové domovské scéně. George Woolf, současný umělecký ředitel divadla Public Theatre, uvedl premiéru svého muzikálu Divoký večírek (*The Wild Party*) přímo v pronajatém divadle na Broadwayi, což neskutečným způsobem zvýšilo náklady na inscenaci. Public Theater tak prohospodařilo celkem čtrnáct milionů dolarů (v podstatě z veřejných zdrojů), což je v historii amerického neziskového divadla neslychaně vysoká částka – mnoho lidí proto hovořilo o Wolfově odvolání.³¹

Stejně tak se komerční producent Marty Bell poněkud naivně snažil vrátit zpět ke ‘staré dobré škole’, k dobám, kdy si producent přivedl umělecký tým přímo na Broadway a celou inscenaci vzal na svá bedra. Proto se muzikál *A Class Act*, u kterého bylo divadlo MTC jediným generálním partnerem, příliš nezdařil. Divadlu MTC tehdy Bell, jak vysvětloval, nabídl danou látku ke zpracování a poté jim prostě jen tak: [...] *„dal peníze [...] Nejdříve jsme zorganizovali dvoutýdenní zku-*

šební čtení na půdě MTC, což mě stálo ‘jenom’ třicet osm tisíc dolarů, protože se mi podařilo získat speciální výjimku od unie. Lynn [Lynn Meadowová, umělecká ředitelka MTC] rozhodla, že hudba je vynikající a že MTC bude muzikál produkovat. Rozpočet byl jen milion dolarů a Lynn věděla, že činoherní inscenace by na půdě MTC stála zhruba pět set devadesát pět tisíc, takže jsme se dohodli, že já seženu zbytek financí, tedy čtyři sta pět tisíc. Peníze jsem získal hlavně od SFX Entertainment, a také od mnoha soukromých investorů. Ten muzikál měl relativně slušné kritiky, takže jsme jej při první příležitosti rychle přestěhovali na Broadway s původní kapitalizací 3 miliony 400 tisíc dolarů. A teď na Broadwayi se zoufale snažíme, aby na nás chodili lidi, ale ta show je opravdu marketingové neštěstí...“³² vysvětloval na semináři producent Marty Bell a připustil, že jeho muzikál měl zůstat v neziskovém domě, kde se mohl opřít o silnou obec předplatitelů.

Logistika

Známý divadelní administrátor a profesor Stephen Langley ve své knize o dějinách divadelního managementu vzpomíná, že analýzy americké divadelní produkce jsou plné případů, kdy se intimní hry zcela ztratily v olbřímích sálech, a naopak, kdy se honosná show tisnila v malých divadlech. Doporučuje proto přesunout inscenaci co možná nejrychleji, protože jedině tak nedojde – už pouhým přesunem – ke ztrátě peněz a umělecké energie. Upozorňuje také na nebezpečí přerušení publicity a prodeje lístků.³³

Tato obava je jasně patrná ve statistice posledních pěti let dvacátého století, kdy se stále více producentů snaží najít adekvátní off-broadwayská komerční divadla³⁴ (ne tedy přímo broadwayská), aby mohli v klidu uskutečnit přesun. *„V posledních třech nebo čtyřech letech se situace s broadwayskými sály dramaticky zhoršila. Je jich málo a produktů je relativně hodně: musíte mít mnoho podmínek splněných a mnoho věcí připravených, než si vůbec troufnete zaklepat na dveře majitele broadwayského divadla,“³⁵ vysvětluje si-*

tuaci producentka Pam Koslowá (produkovála mimochodem muzikál *Jana Eyrová*).

*„Nejlepší a nejlevnější možnost, jak prodloužit život inscenaci, je nechat ji tam, kde měla premiéru. Ale protože stále ještě spolupracujeme pouze s divadly, kterým jejich předplatitelská báze nedovolí vybočit z přesně naplánované sezony, většinou se snažím přesunout show do off-broadwayské budovy. Hra Wit (Důvtip) měla premiéru v divadle o devadesáti devíti sedadlech, měla obrovský úspěch, a tak jsme měli dvě možnosti. Bud' ji přesunout do divadla o čtyři sta padesáti sedadlech na Off-Broadwayi, nebo do divadla o velikosti tisíc a něco sedadel na Broadwayi. Stálo nás to tři čtvrtě milionu dolarů v případě přesunu na Off-Broadway, milion dvě stě tisíc na Broadway. Jedno představení na Off-Broadway nás stojí šedesát pět tisíc, na Broadwayi sto padesát tisíc – risk je dvojnásobný. Měl jsem si ce dost peněz, abych šel rovnou na Broadway, ale žádný majitel divadla nás tam nechťel,⁴³⁶ říká off-broadwayský a broadwayský producent a generální manažer Roy Gabay o nové hře *Důvtip* (Gabay produkoval například newyorské inscenace her *Laramie Project*, Shepardův *Pravý západ*, Albeeho *Tři velké ženy*, právě *Důvtip* dramaticky Margaret Edsonové a další důležité inscenace).*

Právní zkušenosti

Je jasné, že ve chvíli, kdy na scénu vstupuje více než jeden producent (a to platí v současné době bez výjimky), je jistá forma koprodukční smlouvy nezbytná. Neexistuje zatím samozřejmě vzorový příklad pro smlouvu o spolupráci mezi komerční a neziskovou entitou, ale zkušený Tom Hall, který své tvrzení odmítl blíže vysvětlit, říká jasně: *„Ve chvíli, kdy se rozhodnete pro spolupráci se ziskovou entitou, je co možná nejdůležitější, důkladná a co nejprofesionálnější série konzultací s právníky i ekonomy pro úspěch vaší mise absolutně zásadní.“⁴³⁷*

Dále je samozřejmé, že detailní dohoda musí být podepsána i s každým členem tvůrčí-

ho týmu. V New Yorku se dodnes traduje alarmující příklad z roku 1997, kdy dramaturgyně Lynn M. Thomsonová dala k soudu Jonathana Larsona, jinak tvůrce legendárního muzikálu *Rent*,³⁸ protože muzikál se na Broadway přesunul z malinkého divadla Manhattan Theatre Workshop a ona tvrdila, že jí patří šestnáct procent všech autorských práv, které Larson za svoje dílo pobírá. Tvrdila totiž, že Larsonovi s muzikálem v době jeho vzniku výrazně pomáhala, což je z titulu její profese jistě pravděpodobné. Na Larsonovi nicméně nevyšlo nic, protože smluvní dohoda na jejich šestnáct procent neexistovala.³⁹

Čtyři možnosti

Existují čtyři základní metody, které se v americkém neziskovém prostředí používají při přesunech do komerčního prostředí. Ostatní jsou již jen varianty těchto hlavních možností.

- § Nezisková divadelní organizace prodá licenci (ne hru!): jsou to obvykle práva na produkci této hry na jistém místě (obvykle to bývá Severní Amerika) na jistou, přesně vymezenou dobu. Komerční producent poté převezme veškerou finanční odpovědnost a zaváže se také, že neziskovému divadlu bude platit licenční poplatky, nebo procenta z hrubého zisku (nebo obojí) a případně i další finanční výdaje. Nezisková organizace však ztrácí veškerou možnost 'svou' inscenaci jakkoli ovlivňovat.
- § Nezisková organizace může (má na to již dostatečné právní zázemí) vystupovat jako producent inscenace, která vzniká v komerčním domě, ale většinou si musí najít generálního manažera přes firmu, neboť jen on zvládne všechny specifické kroky i detaily přesunu.
- § Nezisková organizace založí generální partnerství s nezávislým komerčním producentem nebo s člověkem, který vlastní komerční divadelní sál a stane se koproducentem, za což získá jisté finanční výhody, většinou daňového rázu, uvedené v divadelní licenci.

§ Nezisková organizace si troufne figurovat jako svůj vlastní producent a zároveň generální manažer pro inscenaci, kterou zkouší přímo v komerčním divadle. Jedná se o nejvyšší, finančně velmi náročnou a dost riskantní formu produkování, která ovšem – je-li úspěšná – přinese do neziskového divadla nejvíce peněz i slávy. V tomto případě se uvnitř neziskového divadla musí vytvořit zvláštní komerční entita, 'odnož' neziskového sektoru, která má zcela jiný způsob hospodaření (to v současné době platí pouze pro divadla MTC, Public Theatre a Roundabout Theatre).⁴⁰

O tom, že se inscenace přestěhuje, většinou rozhoduje komerční entita, protože má za věc také většinovou finanční zodpovědnost. Ale současná snaha neziskových divadel je zřetelná: získat co největší možnou samostatnost a svobodu rozhodovat o tom, jak se svými inscenacemi naložit. „Mnoho neziskovek prostě komerčním producentům jen prodá licenci na inscenaci. My se ale snažíme vytvořit trend, kdy si ponecháváme svou práci ve svém vlastnictví a snažíme se z ní co možná nejvíce vytěžít, což bude ku prospěchu našeho divadla, a ne ku prospěchu jediného komerčního producenta,⁴⁴¹“ říká Bernard Telsey, umělecký ředitel malého newyorského divadla MCC Theater. Na rozdíl od jiných nevelkých neziskovek, MCC Theater se snaží, aby byli oni sami komerčním producentem přesunu, byť nedisponují broadwayským sálem. V případě inscenace *Wit* se divadlo MCC a další neziskové divadlo Long Wharf Theatre ze státu Connecticut stalo vedoucími producenty jejího off-broadwayského komerčního běhu. Tyto dvě organizace si sehnaly většinu finančních prostředků, přičemž se spojily i s několika komerčními producenty, kteří však v jejich modelu vystupují jen jako podružná pomoc (MCC jim říká „komerčně smýšlející přátelé“)⁴².

Tunel

Pokud se zisk z komerčního přenosu inscenace investuje do dalšího rozvoje a růstu neziskové organizace, na vydělávání peněz není nic

nelegálního, neetického, ani jinak špatného.⁴³ „Zisk neziskové organizace je naopak naprosto legitimní a legální. Přesto je nutné, aby bylo ve smlouvě jasně specifikováno, co přesně bude nezisková organizace s penězi dělat, na jaký účet a odkud ty finance půjdou, jak se budou využívat i v případě, že jejich přisun bude rozložený na několik let. Nezisková organizace musí také do smlouvy jasně zahrnout svou odpovědnost za celkovou částku peněz na přilepšenou a jasně se zavázat, že tato částka bude plně investována do vznikající, přesně určené inscenace,⁴⁴⁴“ řekl mi Peter Cane, který mezi lety 1996 – 2001 vyhotovil v New Yorku sedm velmi podrobných smluv pro přesuny sedmi činoherních inscenací z neziskového do ziskového sektoru. Mluvil o tom, že 'praní peněz' je mnohem menším problémem, než ztráta uměleckého vlivu neziskových organizací nad vznikajícím dílem, které spolufinancuje komerční producent. I když jsou totiž všechna úskalí řádně implementována do specifické smlouvy, smlouva je ošetřena a právní expertiza je dokonalá, vyvěrá na povrch mnohem osobnější otázka: Jak budou komerční divadla, která jsou plně závislá na svém výdělku, rozumět procesu zkoušení neziskových organizací, které se stále ještě mohou spolehnout na příspěvky z veřejně prospěšných zdrojů?

Střet kultur?

Pracovní kultura, která se vyznačuje jistým způsobem myšlení i konání, je v komerčních a neziskových organizacích značně rozdílná, a proto je dokázáno, že nejlépe se daří stabilním partnerstvím, kde jsou na své rozdílné pracovní postupy již vzájemně zvyklí: divadlo American Conservatory Theater v San Francisku, například, má kongeniální, letitou zkušenost s komerční organizací Dodger Productions; koncertní Jujamcyn Theatres spolufinancoval mnoho projektů divadel Old Globe a La Jolla Playhouse v San Diegu, divadlo Roundabout Theatre Company má velmi dobré vztahy s broadwayskou skupinou The Ne-

therlanders a Goodman Theatre v Chicagu zase pravidelně spolupracuje se slavnou firmou Shubert Organization...⁴⁵

Roy Gabay, komerční producent, který se specializuje na produkování činoherních inscenací, říká: „*Zoufale hledám trvalé pracovní vazby. Produkoval jsem tři inscenace divadla Long Wharf v New Havenu, například, a nesmírně mi to pomáhá už v tom, že když hru čtu, jsem si schopn mnohem lépe představit, jak bude vypadat na scéně.*“⁴⁶ Ric Wanetik, broadwayský producent a bývalý produkční neziskového divadla (pro kariéru broadwayského producenta mimochodem neziskovou zkušenost vřele doporučuje), charakterizuje svou práci ve třech hlavních bodech: kontakty, komunikace, a schopnost se rozhodnout. „*Můj drahý přítel, jediný producent všech her Augusta Wilsona Ben Mordehai, mi tuhle v noci zavolal a řekl, abych okamžitě letěl do Los Angeles, shlédl tam čtyřhodinovou hru a produkoval ji. Opravdu jsem tam hned letěl, šel na tu hru a produkoval ji v New Yorku. A tohle jsou kontakty, tohle je přátelství: nikdy bych neletěl na otočku do L. A., kdyby mi zavolal někdo, koho neznám nebo komu nedůvěřuji...*“⁴⁷

Umělecký dohled & rozhodování

„*Problém s uměleckým dohledem skutečně záleží na obou subjektech, a neplatí tudíž žádné pravidlo; ve smlouvě je plná umělecká svoboda většinou přiznaná neziskové entitě, ale už například obsazení bývá předmětem sporu, protože jej ziskoví producenti chtějí schvalovat a hlavně zásadně ovlivňovat,*“⁴⁸ řekl mi právník Peter Cane.

Ztrátou umělecké kontroly se americká nezisková divadla cítí velmi ohrožena. Množství umělecké svobody a kontroly nad konečným produktem je věc, která se v současném New Yorku velmi diskutuje v odborných kruzích i v tisku. Základním stavebním kamenem neziskového divadla je totiž tak zvaná mise (mission), tedy důvod, proč vůbec existují: a pokud jim někdo zasahuje do procesu zkoušení a ovlivňuje tak výsledek, mise je zásadně ohrožena. „*Náším cílem není jen objevovat nové hry, ale také podporovat herce. Proto*

se zoufale snažíme odolat jakýmkoli komerčním tlakům, takže se i k penězům na přilepšenou chováme velmi zdrženlivě,“⁴⁹ říká Douglas Aibel, umělecký ředitel off-broadwayského divadla Vineyard Theatre.

Často se totiž stává, že inscenace v neziskovém divadle vypadá zcela jinak, než konečná inscenace v ziskovém divadle po přesunu. „*Nezisková organizace chce většinou herce, kteří jsou nejlepší pro danou roli, kteří se na ni hodí. Jsou to bohužel ovšem herci neznámí. A komerční producent řekne: jediná možnost, jak to budeme produkovat, je ta, když Britney Spearsová bude hrát tuhle roli a Sharon Stoneová její matku,*“⁵⁰ říká Virginia Louludesová.

„*Od té doby, co začalo divadlo Old Globe dostávat peníze na přilepšenou jak na činoherní inscenace, tak na muzikály – a stalo se tak už v roce 1987 u jednoho muzikálu Stephena Sondheima, včlenil jsem do smlouvy článek o totální umělecké kontrole divadla Old Globe. Od té doby jsme – díky tomuto článku smlouvy – nazkoušeli mnoho dobrých, ale i mnoho špatných inscenací,*“⁵¹ řekl Tom Hall, bývalý ředitel divadla Old Globe a nyní komerční producent například broadwayského muzikálu Donaha (*Full Monty*).

Terrence Dwyer, výkonný ředitel divadla La Jolla Playhouse v San Diegu řekl, že peníze na přilepšenou, které divadlo dostává, se pohybuje mezi čtyřmi sty tisíci dolary až jedním milionem, ale nikdy nepřekročí polovinu celkové ceny za výrobu inscenace. „*Je jedno, jestli vám dají padesát dolarů nebo dva miliony. Důležité je: zachováváte během zkoušení charakter a integritu svého divadla?*“⁵²

I přes tato statečná provolání je dnes jasné, že komerční producenti ovlivňují inscenace, které platí, a že to vyvolává spory – ovšem ani jedna ze zúčastněných stran o tom není ochotna otevřeně mluvit.

Závěr

„*Dočkáme se úplného zrušení hranic a definic toho, co je ziskové a neziskové, protože*

oba sektory musejí být více a více kreativní ve smyslu získávání peněz, aby mohly vůbec fungovat,“⁵³ říká Robert Falls, umělecký ředitel Goodmanova divadla v Chicagu. A Gerald Berkowitz tvrdí, že důvod, proč už hranice mezi ziskem a neziskem vlastně neexistuje, je jasný: obé se stejným způsobem snaží získat nové publikum.⁵⁴

Současný komerční gigant Rocco Landesman pak sebekriticky upozorňuje, že neziskové entity, které pracují na Broadwayi (MTC, Roundabout, Public Theatre) jsou v komerčním produkovaní skutečně mnohem úspěšnější než komerční veteráni.⁵⁵

Generálně se věří, že tato tendence bude pokračovat v ještě extenzivnějším měřítku – ziskový a neziskový sektor tak bude vzájemně překračovat hranice mnohem radikálněji, než tomu bylo dosud. Divadelní vědci i praktici, k nimž bezesporu patří Gerald Schoenfeld, prezident Shubertovy organizace, proto stále častěji upozorňují, že dichotomie zisk/nezisk je již překonaná, a že přesnější by bylo užívat termín podporovaná/nepodporovaná divadla (myšleno z veřejných zdrojů).⁵⁶ Podobné tendence se objevují například i v Anglii.⁵⁷

Praktiky a způsoby práce, které uplatňují na Broadwayi velké korporace typu Walta Disneyho, navždy změnilý systém tamní divadelní produkce. Pro nezávislého producenta je dnes již nemožné financovat inscenaci na Broadwayi: je nutné, aby jej zastoupily tyto velké korporace, které ovšem spoléhají na naprostou jistotu titulů (muzikály *Lví král* či *Aida* Eltona Johna). A tak v něčem zůstávají stížnosti amerických komerčních producentů stejné, jako před sto lety: produkční náklady nekontrolovatelně rostou (mezi lety 1967 až 1997 se zvýšily o 350-450 procent)⁵⁸, nevzniká dostatek nových činoherních inscenací, americké divadlo je příliš závislé na britském importu.⁵⁹ Ale v něčem jsou jejich povzdechy nové: nikdy nebyl vývoj 'produktu' tolik závislý na neziskové sféře. Současným broadwayským trendem je hladový, nezávislý umělec, který se stal dobře prodejným zbožím;⁶⁰ a co více, v případě divadel MTC a Roundabout už dokonce výborne prodejným zbožím. Nezisková divadla mají

v současné době luxus peněz na přilepšenou, stejně tak jako – při dobrém právním ošetření – i jistou záruku, že jejich inscenace bude na Broadway přenesena v relativně neporušeném stavu. Důležitým prvkem současné mapy americké divadelní produkce je fakt, že nezisková divadla výrazně podporují (radikálně řečeno 'zachraňují') Broadway nejen přesuny hotoových inscenací, ale i tím, že své inscenace na Broadwayi přímo produkují.

(Práce vznikla díky stipendiu J. Williama Fulbrighta jako závěrečný projekt magisterského studia oboru Arts Administration na New York University v New Yorku v roce 2001.)

Autorka je reportérkou časopisu REFLEX

Poznámky

- 1 V zásadě ale platí, že inscenace vzniklá v neziskovém prostředí je mnohem levnější, protože honoráře všech uměleckých i technických složek jsou nižší a většinou se nemusí platit pronájem divadla: unie oblastních divadel LORT má podmínky nesrovnatelně mírnější než unie v divadlech větších než 499 sedadel, tedy divadel komerčních, většinou sídlících na Broadwayi. Právními problémy vzhledem k uním se zabývá tato kniha: Farber, Donald C. *Producing Theatre: A Comprehensive Legal and Business Guide*. New York: Limelight Editions, 1997.
- 2 GUBERNICK, L. „Plays With Brainy Themes Proliferate on Broadway“, *Wall Street Journal*, 6. prosince 2000, strana B 1.
- 3 GUBERNICK, L. „Plays With Brainy Themes Proliferate on Broadway“, *Wall Street Journal*, 6. prosince 2000, strana B 1.
- 4 RAUZI, R. „The Arts; The Line Between High Art and Commerce: Blurry and Getting Blurrier“, *Los Angeles Times*, 24. prosince 2000, strana 4.
- 5 Případová studie: „Nonprofits as a Commercial Pipeline? Linda Geeson, *Growing the Art in Times of Plenty*“, *American Theatre* 17, New York: září 2000, číslo 7.
- 6 WELSH, A. M. „Arts Groups' Commercial Flings: A Necessary Compromise“, *San Diego Union-Tribune*, 19. prosince 1993, strana E2.
- 7 WELSH, A. M. „Arts Groups' Commercial Flings: A Necessary Compromise“, *San Diego Union-Tribune*, 19. prosince 1993, strana E2.
- 8 *Roy Gabay*, Broadway a Off-Broadway, producent, osobní rozhovor, 28. dubna 2001, nahráno.
- 9 *Peter Cane*, osobní telefonické interview, 25. dubna 2001.

- 10 *Peter Cane*, osobní telefonické interview, 25. dubna 2001.
- 11 Divadelní fakta 2000 nebyla v dubnu 2001 ještě zveřejněna.
- 12 *Theatre Facts, 1999; A Report on Practices and Performance in the American Nonprofit Theatre Based on TCG's Annual Fiscal Survey*, www.tcg.org/programs/theatrefacts/tf99page5.html, Internet, 5. března 2001.
- 13 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 14 *Tom Hall, Marty Bell* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 15 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 16 Dramatik David Mamet je mimo jiné jeden ze zakladatelů tohoto dnes již velmi známého off-broadwayského divadla Atlantic Theater. Sezona jeho her byla pod názvem „Mametova sezona“ uvedena k patnáctému výročí založení divadla (1999–2000).
- 17 *Neil Pepe*, umělecký ředitel divadla Atlantic Theater, osobní interview, 29. března 2001, nahráno.
- 18 HOFLER, R. „Broadway Bucks Feed Hungry Non-Profits“, týdeník *Variety*, 9. – 15. října 2000, strana 43.
- 19 *Neil Pepe*, umělecký ředitel Divadla Atlantic Theater, osobní interview, 29. března 2001, nahráno.
- 20 Atlantic Theater má také svůj vlastní herecký ateliér – školu pro mladé herce Atlantic Acting School, která má vynikající pověst a je jedním z důvodů, proč jsou jejich inscenace tak vysoce ceněny. Nedávno tam mimochodem zdirákoval Woody Allen.
- 21 Long-range plan, tedy dlouhodobý plán, se připravuje většinou na pět let dopředu v psané formě a jeho závazky bývají nejen velmi podrobně vypracované, ale často skutečně závazné. Dlouhodobé plánování je jedním ze stavebních kamenů amerických neziskových organizací a o jeho principech se často píše nejen v odborných publikacích, ale i v denním tisku.
- 22 Zisková i nezisková divadla hrají v Americe v převážně většině seriálově, tedy každý den stejnou inscenaci (zisková pak ve středu, v sobotu a v neděli i dvakrát – celkem devětkrát týdně, protože v pondělí se nehraje).
- 23 PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 412-13.
- 24 *Terence McNally* in: PEREIRA, J. W. *Opening Nights; 25 Years of the Manhattan Theatre Club*. New York: Peter Lang Publishing, 1996, strana 406.
- 25 *Catherine Robe*, asistentka produkce, Manhattan Theatre Club, osobní interview, říjen 1999, nahráno. Tony cena je obdoba našich Thálie a je udělována jen divadlům na Broadwayi, která musejí splňovat různé parametry, odtud termín „Tony-eligible“, hodící se pro Tony.
- 26 ISHERWOOD, CH. „Legit Near Comeback at Biltmore“, týdeník *Variety*, New York, 27. listopadu – 3. prosince 2000.
- 27 Budova divadla dostala název podle generálního sponzora – letecké společnosti American Airlines – a divadlo Roundabout si tak vysloužilo ostrou mediální kritiku a veřejnou diskusi, neboť se tvrdilo, že se nezisková sféra nepřiměřeně zaprodává finančnímu diktátu sponzorů.
- 28 KOLKER, R. „Top Banana“, *New York Magazine*, 18. září 2000, webová stránka www.newyorkmag.com.
- 29 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 30 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 31 POGREBIN, R. „A Debate Over Whether George Wolfe's Institution Needs New Direction“, *New York Times*, 18. října 2000, strana E 1.
- 32 *Marty Bell*, producent muzikálu *A Class Act*, při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 33 LANGLEY, S. *Theatre Management and Production in America*. New York: Drama Publishers, 1990, strana 194.
- 34 Off-broadwayské divadlo může být ziskové i neziskové – záleží samozřejmě na struktuře dané organizace. Trendem poslední doby ale je, že počet broadwayských divadel nestačí, a tak se komercIALIZUJE i lokalita, která byla dříve považována za Off-Broadway, tedy okraj.
- 35 *Pam Koslowá* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 36 *Roy Gabay* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 37 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 38 *Rent*, muzikál současně newyorské bohémy o mladých, HIV pozitivních lidech, vznikl jako nenápadný experimentální projekt off-off-broadwayského divadla a stal se z něj broadwayský megahit, který se hraje dodnes.
- 39 GRIMES, W. „A Power Behind the Play Emerges Into the Light“, *New York Times*, 2. února 1997, strana 4.
- 40 LANGLEY, S. *Theatre Management and Production in America*. New York: Drama Publishers, 1990, strana 194 a osobní rozhovory s těmito lidmi: *Neil Pepe, Bardo Ramirez, Virginia Louloudes, Roy Gabay, Peter Cane* atd.
- 41 HOFLER, R. „Nonprofits Lifts Off“, týdeník *Variety*, číslo 15-21, 1999.
- 42 HOFLER, R. „Nonprofits Lifts Off“, týdeník *Variety*, číslo 15-21, 1999.
- 43 LANGLEY, S. *Theatre Management and Production*

- on in America*. New York: Drama Publishers, 1990, strana 195.
- 44 *Peter Cane*, osobní telefonický rozhovor, 25. dubna 2001.
- 45 CAMERON, B. „Partnership Potential“, *American Theatre* 17, červenec – srpen 2000, strana 4.
- 46 *Roy Gabay*, broadwayský a off-broadwayský producent, osobní interview, 28. dubna 2001, nahráno.
- 47 *Ric Wanetik* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 48 *Peter Cane*, osobní telefonický rozhovor, 25. dubna 2001.
- 49 HOFER, R. „Nonprofits Lifts Off“, týdeník *Variety*, číslo 15-21, 1999.
- 50 *Virginia Loulodes*, výkonná ředitelka A.R.T./New York, osobní rozhovor, 6. dubna 2001, nahráno.
- 51 *Tom Hall* při panelové diskusi na třídením intenzivním semináři pořádaném Institutem komerčního divadla, 28. dubna 2001.
- 52 WEBER, B. „When the Commercial Theater Moves In On Nonprofits“, *New York Times*, 10. října 1999, strana 1.
- 53 BERKOWITZ, G. M. *New Broadways; Theatre Across America: Approaching a New Millennium*. New York: Applause Books, 1997, strana 240.
- 54 BERKOWITZ, G. M. *New Broadways; Theatre Across America: Approaching a New Millennium*. New York: Applause Books, 1997, strana 241.
- 55 LANDESMAN, R. „Broadway: Devil of Angel for Nonprofit Theater? A Vital Movement Has Lost Its Way“, *New York Times*, 4. června 2000, strana E1.
- 56 LANDESMAN, R. „Broadway: Devil of Angel for Nonprofit Theater? A Vital Movement Has Lost Its Way“, *New York Times*, 4. června 2000, strana E1.
- 57 Michael Billington ve svém článku uvádí, že divadelní administrátoři v Anglii nedávno navrhli, že absolutistické rozdělení na zisková a nezisková divadla je třeba zrušit. V Londýně už se dokonce tak i stalo: Royal Court hraje ve dvou divadelních sálech komerčního West Endu a Peter Hall si pronajímá Old Vic. V Anglii je dokonce snaha o to, aby mohli komerční producenti žádat o veřejné granty. Viz BILLINGTON, M. „Arts: Theatre: When We Dead Awaken; We've Done Enough Bellyaching, Now Is the Time for New Ideas“, *Guardian*, 16. července 1997, strana 16.
- 58 BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, strana 722.
- 59 LANGLEY, S. *Theatre Management and Production in America*. New York: Drama Publishers, 1990, strana 9.
- 60 *Bardo Ramirez*, přednáška NYU, jaro 2000, osobní poznámky.

S veverkami v Districtu Columbia

(Několik postřehů nejenom o americkém vysokém školství)

Miroslav Vojtěchovský

Sotva kdy na tu chvíli zapomenu. Atmosféra jako v dobře zavedené prádelně, co si mezi padáním mlhy a mrholením, a přesto, nebo právě proto, po půlhodinové chůzi zcela vykoupáný ve vlastním potu sedím na lavičce uprostřed 'campusu' a termín 'blbá nálada' se jeví pro tu chvíli velmi optimistický. Večer předtím jsem nechal striktním imigračním úředníkům naprostou většinu dolarových bankovek, se kterými jsem hodlal saturovat prvý měsíc svého pobytu, a tou úplně poslední jsem zaplatil řidiči dodávky, která mě dopravila do hotelu. „Měl jsi to ty starej vole zapotřebí? Měl jsi sedět doma na zadku a necpat se do země, jejíž řečí stejně neumíš ani kváknout...“

Vtom přihopkala jedna z mnoha veverek a držela ke mně krátkou, ale srozumitelnou řeč. Dal jsem jí tedy kus bagelu s kratší českou omluvou, že jako na ni nic lepšího nezbylo. Kvitovala to chápavě, zajiskřila očima a přivedla kámošku. Blbá nálada se bleskově proměnila v další obláček prádelní páry, a ta se ostatně také rychle kamsi vytratila: „Přeci se domluvíme, někdo tu rozumí česky, mám si s kým povídat.“ O pár minut později jsem ale měl učinit zásadní objev, že o přátele nebude nouze.

Ostrý start

Informační setkání nově příchozích pedagogů s funkcionáři školy se rozeběhlo jako dobře namazaný stroj. Děkanka pro akademické záležitosti stihla během několika minut perfektně připraveného vystoupení poreferovat o celodenním programu, přimět nás všech padesát pedagogických nováčků, abychom se krátce představili, přehledně vyložila akademickou strukturu univerzity (prezentovanou samozřejmě v *Power Pointu*) a zakončila dvouminutovým výčtem akademické a manažerské dráhy svého nejbližšího nadřízeného. Provost univerzity v několika slovech zrelativizoval vše, co o něm paní děkanka řekla, vysvětlil taje organizačního schématu univerzity (ovšemže, promítaná schémata v *Power Pointu*), rychle představil sekční šéfy, avizoval, co s námi budou titi lidé probírat

odpoledne, a zdržel se chvíli detaily činnosti Centra pro zdokonalování výuky, jehož šéf pokračoval ve víceméně hodinovém vysvětlování systému konstrukce sylabů, praktik v přípravě literatury pro kurzy i jejich jednotlivé lekce, v přípravě ilustračního materiálu pro výuku, organizaci zajištění potřebné audiovizuální techniky a strategií v přípravě interaktivních kurzů internetového programu Black Board (celý výklad, tušíte dobře, vzorově podpořený *Power Pointem*), ale také představil organizační systém podpory pedagogů poskytované staršími zkušenými učiteli (mohl jsem si vybrat jednoho lektora buď z pěti 'performančních' profesorů na seznamu, nebo z dlouhé řady učitelů filozofické fakulty), aby poté vrátil slovo svému nadřízenému jenom proto, že provost jako druhá persona školy měl za úkol představit svého nadřízeného – prezidenta univerzity. Na rozdíl od všech předchozích, ale – jak se později ukázalo – i následujících řečníků, jedině prezident neměl ani promítané ilustrační materiály, ani žádné papíry. Jeho zhruba půlhodinový projev byl věcný, mírně protkaný humornými glosami, ale ukázal především jasný 'tah na bránu' a zřetelné místo cílů školy pro nadcházející rok v perspektivě dlouhodobého plánu. Z každého slova tohoto projevu bylo zjevné, že člověk, který zodpovídá za pedagogickou i vědeckovýzkumnou úroveň školy, má vše jasně srovnáno v hlavě, možná také proto, že každého půl roku musí svůj program tvrdě obhajovat před nekompromisní správní radou, která mimo jiné – jak jsem zjistil později – operativně rozhoduje o výši jeho platu... Aby dokumentoval svá slova, pozval prezident k pultíku univerzitní knihovnici. Ta nechala především rozdat čtvrté tlusté šanony (první dva s akademickými regulami, detailním školním řádem, katalogem přednášek, podrobným kalendářem, technickými informacemi a telefonním a internetovým seznamem jsme vyfasovali hned u vchodu při prezentaci, třetí přidal šéf Centra pro zdokonalování výuky – v závěru dne z toho byla přeplněná plastická přepravka materiálů...) a provedla stručný výklad, jak s touto horou informací nakládat. Tím jsme si zasloužili pracovní oběd. Pracovní proto, že k němu přišli všichni děkani fakult, aby pozvali své pedagogy na fakultní kolo takového informativního setkání následující den. Pokud jsem se domníval, že bych si zasloužil pauzu od angličtiny, a zamýšlel jsem se někam uklidit, dost jsem se mýlil. 'Můj' děkan byl evidentně dobře připravený. Několika uváženými, detailně položenými otázkami ukázal nejenom profesní zájem, ale současně demonstroval, že si zjevně v materiálech přečetl vše, co si o mně přečíst mohl. Přivedl mě k dalším nováčkům své fakulty, a tak jsem zbytek dne strávil se svými nejbližšími kolegy.

Odpoledne bylo vygradované setkání se všemi zodpovědnými šéfy personálního, mzdového oddělení, centra kampusového života, dopravy, i kampusového obchodního domu a prodejny knih. Vesměs se jednalo o lektorované vyplňování formulářů (daňové materiály, nemocenské a dentální pojištění, důchodové zajištění, vytvoření kontaktu pro finanční záležitosti atd.) a prakticky každé z těchto vystoupení končilo oznámením, v kterém rohu auly jsou 'dislokovaní' úředníci příslušného útvaru, aby pedagogovi, už zjevně se potápějícímu v byrokratickém moři, mohli podat záchranou ruku. „Nestihli jste všechno náležitě vyplnit, nevadí, jsme tu pro vás. Dnes přímo tady, na místě, zítra a pak dále na jasném místě v kanceláři, připravení pomoci“.

Zbývá dodat, že následující den se odehrálo na fakultě téměř identické pracovní setkání s tím malým rozdílem, že bylo pouze půldenní, neboť poté se odehrálo v amfiteátru *barbecue*, jako příležitost potkat se těsně před začátkem

semestru v neformální rovině nejenom s ostatními pedagogy, ale také s technickým a administrativním personálem.

Ne, nebojte se, milí čtenáři, nemám v úmyslu popisovat do posledních detailů všechny schůzky, kterých jsem se kdy zúčastnil, chtěl jsem však poukázat na to, jak pečlivě se taková setkání připravují a jak za vším je cítit ona hlavní formule, respektive rovnice:

Univerzita = student + učitel

Je to prosté: student je zákazník, který přináší peníze, ale přináší je jedině tehdy, když se může setkat s výjimečným učitelem. Nemá cenu spekulovat, který z těch dvou je důležitější. Vztah na této straně rovnice je komutativní a všechno na škole je postaveno tak, aby tito dva mohli dělat svou práci co nejlépe. Učitel musí přijít do posluchárny perfektně připravený a jeho autorita roste nikoliv množstvím funkcí nebo byrokratických úkonů, kterými se do posluchárny prodíbal, ale vyzářovanou silou myšlení, reflektující hloubku ponoru do dané problematiky, respektive výzkumu. Proto musí mít učitel dobré podmínky k práci. Potřebuješ svou kancelář, svůj počítač, neomezený přístup do knihovny i laboratoří a potřebuješ k tomu magický klíč magnetické karty? Vše je obratem ruky zařízeno. Potřebuješ udělat pro svůj kurz výťah z literatury, jakousi čítanku? Označ příslušné materiály, dej seznam knih a článků a o víc se nestarej. Potřebuješ pomoci s vytvořením interaktivního kurzu, nebo jenom obslužného internetového seznamu ke kurzu? Rádi ti pomůžeme. Označ kdy, kde a jaký audiovizuální přístroj budeš pro své vyučování potřebovat, a můžeš se spolehnout, že odkudsi z útrob školy se požadovaný přístroj bezpečně objeví v pravé chvíli a na pravém místě.

Student, respektive jeho rodiče vybírají školu velice pečlivě. Čtou nejprve podrobné výroční zprávy, dlouhodobě sledují webové stránky a poté objíždějí státy a školy v nich podle promyšleného kalendáře informačních dnů otevřených dveří. Tato univerzitní 'turistika' je nesmírně rozsáhlá a škola na ni musí být připravená do nejmenších detailů, protože otázky jsou tvrdé a průzkum podmínek ke studiu, k životu na campusu, k ubytování a k desítkám dalších bodů je nesmlouvavý. Přípravě 'dnu perspektivních studentů' věnuje proto škola nesmírnou pozornost.

Nechci tvrdit, že americký student je ze střední školy po všech stránkách dobře připravený. V jistém smyslu slova jsou naše, byť často diskutované, střední školy lepší, i když jim evidentně mnoho chybí do úrovně středních škol v období mezi dvěma válkami. Jedna podstatná odlišnost amerických středních škol, respektive celého jejich školského systému je ale evidentní: výchova k samostatnosti, ke schopnosti samostatného pohybu světem vzdělávání.

Po pečlivém výběru školy - a jistě také stimulovaný značnou finanční částkou - přichází svou přirozeností velmi soutěživý student bojovat na školu o svůj diplom a svoje vzdělání pro budoucnost. Okolnost, že je zákazník, mu nedává žádnou záruku vlídného známkování. Ale chce mít pocit, že si své hodnocení vybojoval v jasně definovaném a čestném souboji, že škola je a může být přísná při hodnocení, neboť předtím udělala všechno pro to, aby student byl ke klasifikačnímu souboji dobře připravený.

Zcela neslavnostní zápis tak rozjždí celý řetězec vzájemně se prolínajících daností. Především: v dostatečném předstihu (minimálně čtvrt roku) musí být dostupný dokonalý katalog v tištěné i elektronické podobě včetně časového rozpisu tak, aby si student mohl sestavit svůj studijní program. Pedagogy tady musí být připravený na celou řadu všetečných dotazů v předstihu, takže je lepší, když i sylabus ke kurzu je k dispozici v okamžiku publikování programu na příští semestr. K sylabu se váže seznam požadované literatury. Ta je sice v univerzitním knihkupectví před začátkem semestru kompletně dostupná (zorganizovaná podle katalogových čísel a jmen pedagogů), ale student si dost často hledá svůj zdroj – většinou internetový obchod – s podstatně příznivějšími cenami. Považuje se také za automatické, že pedagog nechá požadovanou literaturu rezervovat v knihovně tak, aby byla po celý semestr dostupná ve zvoleném čase (hodina, dvě, přes noc, atd.) pro studenty zapsané v příslušném kurzu.

(Marginální poznámka č. 1: Knihovna a kaple)

Dotkli jsme se knihovny, ale ta jistě zaslouží několik podrobnějších poznámek: Už od doby, kdy Thomas Jefferson pomocí dalekohledu kontroloval ze svého sídla Monticello, jak probíhá výstavba virginské univerzity podle jeho plánů, vycházejících z organizace římského válečného ležení, je hlavní osou campusu amerických univerzit spojnice mezi knihovnou jakožto centrem racionální kultivace a kaplí reprezentující místo transcendentálních kontemplací. Je tedy zcela samozřejmé, že knihovna už dávno není chápána jako ‘organizovaný sklad knih’, ale jako studijní centrum univerzity, a se všemi svými laboratořemi a specializovanými pracovišti musí být proto maximálně a všestranně vstřícná. Začíná to ‘operačními’ hodinami. Ty jsou během semestru, s výjimkou sobot, od časného rána (8:00) do pozdní noci (2:00 po půlnoci) a vedle neomezeného přístupu k drtivé části fondu, možnosti najít si svůj pracovní stůl a připojit svůj notebook musí student mít k dispozici kopírky, čtecí zařízení i veškerou audiovizuální techniku. Listování v elektronické formě katalogu, stejně jako možnost elektronické rezervace (bohužel pouze pro učitele a vědecké pracovníky, pro studenty vše většinou pracuje podle zásady ‘kdo dřív přijde, ten dřív mele’), jistě nepředstavuje nic překvapivého. Méně běžné už je, že neexistuje limit pro množství vypůjčených knih, ale student si je může odnést na dva týdny, zatímco k pedagogovi je knihovna výrazně ‘měkčí’ – půjčovní doba je tři měsíce. Knihovny všech univerzit na území metropole jsou navíc propojené do vzájemného výměnného systému, takže si lze půjčit z kterékoliv z jedenácti knihoven řetězce, i když taková výpůjčka se realizuje ‘až’ následující den (pokud si člověk nechce do příslušné knihovny zajet sám, ale to může zabrat hodně času).

Kaple je, ovšem, archaické označení, protože de facto znamená místo spirituálního i společenského života univerzity, kde se velmi tolerantně snese více než dvacet náboženských denominací, jejichž shromáždění se prolétají s koncerty, přednáškami, besedami před televizními kamerami atd., atd.

Ale zpět k sylabům. Ty musí vedle celé řady informací vyžadovaných akademickým řádem (o podpoře handicapovaných studentů, záchytných sítích pro minority atd.) obsahovat podrobný výčet obsahu jednotlivých lekcí, přesný rozpis povinné četby (běžné je vyžadovat z týdne na týden přečíst a komentovat jednu knihu), seznam vyžadovaných teoretických i praktických prací a dokonalý po-

pis formy uzavření kurzu a nevyhnutelně také transparentní systém klasifikace kurzu včetně sankcí při nedodržení docházky. Docházka se sleduje v průběhu celého semestru a podle povahy předmětu i náтуры profesora je nezřídka dvojitá neúčast na přednášce penalizována automatickým snížením známky, nebo požadavkem rozsáhlé náhradní práce, zatímco třetí neúčast může znamenat, že student kurz neabsolvuje. Syllabus musí bezpodmínečně informovat o pedagogických úředních hodinách – těch musí být při plném úvazku 6 týdně, rozložených minimálně do dvou dnů – i o možných formách dalšího kontaktu tak, aby student mohl omluvit předem svou případnou neúčast na přednášce, nebo si vyžádat povolení odevzdat práci později (pozdní odevzdání bez předchozí omluvy je většinou 'odměněno' automatickým snížením známky). Je třeba ale hned dodat, že limit šesti konzultačních hodin při průměru 50 až 60 studentů v semestru je velmi hypotetický. Ani dvojnásobek hodin zpravidla nestačí k tomu, aby byl hlad po individuálním kontaktu s kantorem saturovaný, nezřídka se také nenajde jiný čas pro schůzku než po uzavírací hodině knihovny, to jest po druhé hodině ranní, a to ještě nepočítáme hodiny strávené odpovídáním na dotazy adresované skrze e-mail či po telefonu...

Meze volitelnosti

Při pohledu na širší semestrální katalog zdánlivě neexistují. Rozsahy kreditových hodin však univerzita velice pečlivě sleduje. Variují v detailech od fakulty k fakultě zejména v rozdílu horních i dolních limitů na jednotlivý hlavní obor a na obor, resp. obory doplňkové, ale pro všechny fakulty jsou závazné univerzitní normy takzvaného „Všeobecného vzdělávacího programu“, GENEPu (General Education Program). Ten je rozdělen na pět základních dvoustupňových tematických okruhů:

- ideje, které formovaly západní svět;
- mezinárodní a mezikulturní vztahy;
- společenské instituce a chování;
- přírodní vědy;
- umění a umělecká tvorba.

Posledně jmenovaný okruh jsem si nechal na konec, ačkoli se v katalogu uvádí jako první, protože bych na něm rád ukázal některé detaily celého systému. Ještě je ale třeba uvést dvě doplňující poznámky.

Především: mimo pět vyznačených okruhů patří k programu všeobecného vzdělání navíc mandatorní dvoustupňový kurz základů univerzitní matematiky a kurz metodologie psaní teoretických prací, a v každém z pěti tematických okruhů Všeobecného vzdělávacího programu je také osm až deset kurzů prvního stupně, z nichž si student povinně musí vybrat jeden. Na všechny kurzy prvního stupně navazuje minimálně pět, maximálně deset kurzů druhého stupně, z nichž je opět jeden povinný, ale je třeba říci, že některé kurzy druhého stupně se prolínají a pokrývají jeden nebo více kurzů prvního stupně.

Pro ilustraci, tematický okruh č. 1 „Umění a umělecká tvorba“ zahrnuje následující kurzy prvního stupně:

- vizuální umění – ateliérová praxe;

umění – historická zkušenost;
literární představivost a obrazotvornost;
interpretace literatury;
kritický přístup k filmu;
jak rozumět hudbě;
divadlo: základy, dramata, představení;
vizuální gramotnost.

Poslední předmět jsem měl tu čest po několik semestrů učit, takže si k němu pro ilustraci dovolím připojit kurzy druhého stupně z jarního katalogu 2003:

umění 19. a 20. století;
architektura: město (Washington) a svět;
kreslení: reflexe vizuální představivosti;
design: barva v teorii a praxi;
reflexe americké společnosti na jevišti a na plátně;
afroamerická zkušenost v múzickém umění.

V horizontu univerzity představuje GENEP zhruba 45 kurzů prvního a zhruba 200 až 250 kurzů druhého stupně. Celá řada kurzů je ovšem ještě rozdělená do sekcí, protože zájem o ně převyšuje možnosti jednoho pedagoga, přestože se limitní počet studentů v těchto kurzech zhusta vysoko překračuje. Například 'vizuální gramotnost' vyučuje v každém semestru 4 až 5 pedagogů a každý má v posluchárně mezi 30 až 50 studenty.

Sítem tohoto programu musí každý student projít během prvních dvou let studia čtyřletého bakalářského programu. V řeči čísel to znamená pět + pět tříkreditových kurzů (tři kontaktní hodiny v posluchárně nebo studiu týdně) + matematika + univerzitní 'psaní' během prvních dvou let studia, což tedy představuje více než čtvrtinu ze 120 kreditů potřebných k završení bakalářského studia. Ostatní kredity se dělí mezi hlavní a doplňkové obory podle specifických podmínek jednotlivých fakult či jejich divizí, respektive kateder.

Zabýváme-li se ale pouze matematikou okolo GENEPu, může nám uniknout jedno z hlavních kouzel tohoto systému. To spočívá v tom, že GENEP je závazný pro každého studenta univerzity bez ohledu na to, zda studuje obchodní, filozofickou, žurnalistickou, právní nebo přírodovědnou fakultu. Každý z obou kurzů GENEPu je ale navíc současně prvním a druhým povinným vstupním kurzem nějakého hlavního oboru studia na univerzitě. To znamená, že se přednáší s veškerou vážností, neboť v posluchárně vedle sebe sedí studenti, pro které může být tento kurz součástí jejich zvolené orientace, stejně jako studenti, kteří si přišli na tento kurz pouze 'odkroutit' své povinné tři kredity. Nežřídká jsem měl v posluchárně kurzu vizuální gramotnosti studenty mé 'mateřské' divize vizuálních komunikací spolu se studenty fakulty mezinárodních studií, obchodníky, právníky, stejně jako studenty nejrůznějších kateder fakulty filozofie, umění a přírodních věd. Je nepochybné, že tato okolnost vede k automatickému zvyšování úrovně výuky, protože pedagog se nemůže uchýlit k jakémusi zjednodušujícímu přehledu látky, jak by to mohl patrně udělat, kdyby vyučoval jakýsi informativní kurz za branami své fakulty. Stručně: nevyučuje se jedna 'vizuální gramotnost' pro výtvarné umělce a druhá pro ty, kteří to 'možná nikdy nebudou potřebovat', a je velice zajímavé zjišťovat, jak velice často právě ti, pro něž by předmět měl být jakýmsi nutným zlem, v něm začnou pro sebe objevovat ak-

tivizující momenty, které v mnoha případech vedou ke změně když ne hlavního, tak alespoň doplňkového oboru studia.

A je snad také dostatečně zřejmé, jakou má tato tvrdá praxe výhodu pro studium múzických oborů, které nám leží na srdci: Projde-li student touto reholí univerzálního základu, má nejenom mnohem širší rozhled, ale především uvykne studijní disciplíně. Pro školu jako celek je GENEP navíc úžasně kontrolní a monitorovací zařízení. Žádná fakulta nemůže být zakukleným pracovištěm, neboť jejími poslucháři 'protečou' během semestru stovky posluchačů z jiných fakult. Jestliže se úroveň všech pedagogů i všech jejich kurzů (pedagog v plném úvazku má tři kurzy v semestru, tj. cca 9 hodin výuky týdně) pravidelně každý semestr ověřuje podrobnou a přísně prováděnou evaluací, potom se pomocí studentské evaluace kurzů v rámci GENEPu hodnotí a porovnávají všechna jednotlivá pracoviště univerzity.

(Marginální poznámka č. 2: Evaluace)

Pro evaluaci je vypracovaný naprosto přesný postup, který má transparentní a notoricky známá pravidla: Zhruba tři čtyři týdny před koncem semestru dostane pedagog pro každý svůj kurz speciální obálku s evaluačními archy. Ty jsou dvojí. Jednak s přibližně pětadvaceti otázkami zkoumajícími kurz a jeho postavení v rámci celkového programu, pedagoga, jeho připravenost na každou přednášku, orientaci v předmětu i celkovou úroveň, transparentnost a rigoróznost známkování, technické zajištění ilustracemi a ukázkami, způsob práce s povinnou a doporučenou literaturou, ale i to, jak je kurz 'sponzorovaný' ze strany školy (vše se hodnotí stupni od jedné do šesti, kde šest je maximum). Tento dotazník je určený pro počítačové zpracování, sloužící k nejrůznějším kalkulacím v rámci fakulty i celé univerzity. Druhý dotazník, 'epický', je jednodušší a má v zásadě dvě kritéria - učitel a kurz - a tři stupně hodnocení: Co je dobré, co špatné a co lze doporučit ke zlepšení? Tyto narativní formuláře jsou neveřejné, slouží pedagogovi pro vlastní potřebu a zveřejňují se jenom tehdy, když on sám to uzná za vhodné. Pedagog předá nejpozději dva týdny před zkouškovými dny obálky studentům a poté musí bezpodmínečně opustit posluchárnu a další organizace evaluace se ujímá některý ze studentů. Studenti musí dostat minimálně půl hodiny času na uvážené vyplnění obou dotazníků. Poté se před pedagogem obálka zalepí a reprezentant studentů i pedagog stvrdí svým podpisem na obálce, že vše proběhlo podle pravidel. Student sám doručí obálku příslušnému útvaru univerzity a ten provede počítačové vyhodnocení. Uvědomuji si, jak jsem se obšírně rozepsal o zbytečných detailech, ale chci dát najevo, že tenhle rituál je chápán velmi vážně a nikdo si nedovolí ho zlehčovat. Studenti věnují této akci maximální pozornost a stejně jako vyžadují, aby jejich známkování bylo srozumitelné a spravedlivé, byť přísné, provádějí spravedlivě, byť přísně, hodnocení svého učitele; zajímavé je, že velice často dostává vysoké hodnocení ten pedagog, který je proslulý svou náročností a přísností, i když jistě nikde nemůže být stoprocentní záruka, že pedagog nebude tak trochu 'podlézat' studentům a že student nepromítne do svého hodnocení třeba zklamání ze špatných průběžných výsledků. Vyhodnocení je hotové do měsíce po skončení semestru a výsledky jsou k dispozici jak pedagogovi osobně, tak jeho nadřízeným akademickým funkcionářům; zveřejňují se ale jen fakultní průměry výsledků. Jednotlivé fakulty i jejich části si velice hlídají své výsledky v rámci univerzity. Celý systém

představuje dobře promyšlenou a vyváženou směsici analytické přesnosti a diskrétnosti, a jakkoliv výsledek sám nemá nějakou absolutní platnost, je podstatným kritériem pro hodnocení prováděné pedagogickým výborem pro oceňování zásluh. Práce tohoto výboru, jehož výrok stanoví koeficient pro zvýšení, resp. snížení pedagoga platu pro příští období, má svá přesná a respektovaná pravidla a hodnocení zohledňuje i pedagogovu vlastní výroční zprávu.

Řekl jsem už výše, že vše na škole se točí okolo studenta a pedagoga. Dobré podmínky k práci se ale musí odrazit ve výsledcích. Že je oceněn úspěšný student, to jistě není překvapení, ale že je snad ještě halasněji a hlavně veřejně oceněný úspěšný pedagog, to je z našeho českého pohledu hodně překvapivé. Úspěšný student může být zařazený do čestného programu univerzity, kde má zajištěné ty nejvýše ceněné učitele a vědecké pracovníky univerzity, pečlivě vybrané atraktivní tituly kurzů i menší počet studentů ve skupině. Navíc registrace k přednáškám pro nadcházející semestr se provádí podle studijního průměru. Právo první volby kurzu mají studenti s nejlepšími výsledky a teprve pak se může dostat na ty, kdo studují s horším průměrem. Pedagogové s nejlepšími výsledky se naopak delegují k výuce v čestném univerzitním programu; mají také téměř sto procentní jistotu, že jejich naponejprv termínovaná smlouva (většinou jenom na 9 měsíců) se při nejbližší vhodné příležitosti změní ve smlouvu pěti až desetiletou, a navíc v závěru každého akademického roku jsou na slavnostní večeři, pořádané prezidentem univerzity, veřejně oceňováni ti nejúspěšnější, jejichž jména jsou uvedena i v čestné brožuře, která se tradičně při té příležitosti vydává a kterou bude pedagog už jednou provždy citovat ve svém strukturovaném životopise. Běžnou součástí tohoto ceremoniálu je ale i odměnění těch pedagogů, kteří sloužili univerzitě 25 let, stejně jako veřejné poděkování těm, kteří odcházejí do penze. Nejúspěšnější penzisté jsou ovšem také jmenováni čestnými učiteli univerzity s možností využívat až do konce života pracovní místo, stejně jako všechna dobrodíní knihovny i akademické počítačové sítě. Jediné, co po nich univerzita chce, je, aby přispěli svým poradním hlasem senátu vždy, když mají pocit, že univerzita se nepohybuje tím správným směrem...

Myslím, že právě v onom obousměrném respektu k práci studenta i pedagoga tkví určité kouzlo atmosféry celé instituce. Zažil jsem mnoho pracovních schůzí (jednou měsíčně se schází pedagogický sbor fakulty a v dvoutýdenním odstupu se svolává separovaná pedagogická konference každé fakultní divize), a přestože mnoho z nich mělo velmi důležité a komplikované body jednání, nezažil jsem žádné dramatické hádky, vzrušené hlasy, a tím méně exploze emocí. Převládala atmosféra věcnosti a touhy najít rozumné a prospěšné řešení.

Světová vesnice s porozuměním pro minority

Byl jsem z Prahy zvyklý na mezinárodní prostředí mateřské fakulty, potažmo katedry, ale to, s čím jsem se setkal ve Washingtonu, mě velice překvapilo. Nejenže většinou bylo v kurzu víc než padesát procent zahraničních studentů, takže jakýkoliv problém byl okamžitě vnímán z multikulturní perspektivy a pedagog byl automaticky tlačěn k tomu, aby své výroky zvažoval z nejrůznějších perspektiv,

ale logicky i 'američtí' studenti představovali přepestrout směsici národností, etnik či náboženských okruhů.

Škola sama je přitom až úzkostlivá jak k minoritám, tak k handicapovaným posluchačům. Začíná to bezbariérovými vstupy do všech budov a plošinami pro vozíčkáře ve školních autobusech, pokračuje třeba v nápisech Braillovým písmem na orientačním systému v budovách a končí například ohleduplným systémem péče o studenty s lékařsky prokázanou sníženou schopností okamžitého soustředění. Takoví studenti dostanou velmi diskrétně možnost být zkoušeni v separovaném prostoru a pod dohledem školního zdravotního komisaře, posluchači s vadami sluchu mohou mít v kurzu přiděleného slušně zaplaceného studenta, aby pro ně pořizoval zápisy z jednotlivých přednášek, ale přitom je vše zaranžováno tak, aby ti dva o sobě nevěděli. Když jsem poprvé dostal informaci, že do mého teoretického semináře se zapsal neslyšící student a že tedy v každém semináři budou přítomní dva školou placení tlumočníci do znakové řeči, dostal jsem cosi jako horečku omladnic a vůbec jsem si nedokázal představit, jak ti nešťastníci budou zvládat tlumočení mé 'Czenglish' do americké znakové řeči; realita těch setkání mě ale až naplnila úžasem.

V kurzu byli vedle 'čistokrevných' Američanů Japonci, Indonésané, studentky z Tchajvanu, Thajska, Kolumbie, Španělska a Kuvajtu, ale také například dcera amerického Indiána z rezervace a židovské intelektuálky, stejně jako thajská dívka s česko-anglickými kořeny a naopak Italka s thajskými kořeny. Nejenže zastoupení dalších jazykových kultur poskytla skupině studentů širší obzor, ale nastavila především jiný práh citlivosti k diskutovaným problémům; i tlumočnice do znakové řeči nakonec přispěly k mimořádné a nezapomenutelné atmosféře těchto setkání, na která jsme se všichni vždy těšili. Mně osobně umožnila tato situace nejen naprosto jiný pohled na komunitu neslyšících, ale obecně na jiná společenství, označovaná třeba ohleduplně jako menšiny, avšak zhusta zcela přehlížená. Když jsem se později dověděl, že onen neslyšící student je v dalším semestru opět zapsaný do mého kurzu dějin obrazu v moderních mechanických médiích, měl jsem z toho radost, stejně jako z vysloveného přání jedné ze zmíněných tlumočnic přijet studovat fotografii a filmovou teorii na FAMU.

Ohleduplné prostředí americké univerzity dá člověka nahlédnout i do problematiky feminismu, nebo minorit vyznačujících se sexuálními odlišnostmi a zdůrazní, jak mnoho se ještě v tomto směru máme učit. Feminismus jsme si, příznějme, převedli na problém poblouzněných sufražetek a levné vtipy o sexuálním harašení; o upřímném a opravdovém respektu k ženám máme zatím obecně sotva tušení a v přístupu k homosexuálům jsme se, byť možná podvědomě, příliš nevzdálili od růžového trojúhelníku.

Odjížděl jsem do Ameriky před těmi lety s jistým rozechvěním nad svými jazykovými neschopnostmi, ale pravý stav věci jsem si našťástí uvědomil až onoho smutného rána na kampusu, jinak bych asi do letadla ani nenasedl. Neměl jsem v té době ale nijak tísnivý pocit z našeho uměleckého školství, a zatímco hloubku jazykového problému jsem bleskově odhalil i řešil relativně rychle s přátelskou pomocí všech, kteří se okolo mě pohybovali, k odhalení disproporcí školských systémů jsem potřeboval mnohem delší čas. Až když jsem se začal permanentně potkávat s všestranně mnohem vzdělanějšími studenty, zvyklými i ochotnými tvrdě a intenzivně pracovat, kteří se možná v počátku prezentují daleko menší

mi znalostmi specifických uměleckých oborů, ale kteří právě tou ochotou i disciplínou dosahují velmi rychle až překvapivě dobrých výsledků a kteří díky svému hlubšímu vzdělání i pozdějšímu rozhodnutí pro jistou formu umělecké výpovědi mají také společnosti co říct – a nemotají se neustále v nekonečně opakovaných citacích z oborových loužiček –, tehdy jsem dospěl k názoru, že bychom se měli na onen americký model dívat pozorněji.

Říkali jsme kdysi s výrazem odporu ke všem těm vnucovaným ‘zaručeným’ receptům z východu: „Šedesát ti není a v Rusku jsi nebyl.“ Nepřilíš dávno tomu, co jsme zase podle principu našeho ‘odezdi-ke-zdismu’ přešli na nekritické přejímání západních vzorů. Tato praxe mě děsí, protože si jasně uvědomuji nebezpečí, jaké se v takovém zúžení přístupu skrývá. Na druhé straně vím určitě, že jistou uváženou pozornost si mnohé vlastnosti amerického vysokého školství zaslouží. V době, kdy dlouhodobé cestování není nic mimořádného, není třeba se rozhodovat unáhleně. Podněty by se ale také neměly lehkovážně přehlížet. Mohou, nebo dokonce mají se široce diskutovat a promýšlet, neboť diskuse a po ní následující uvážená proměna organizace školy, nebo lépe: proměna chápání filozofie, smyslu a metodologie vysokoškolského (a nejen uměleckého) vzdělávání tváří v tvář rozpadajícímu se postmodernímu světu i hrozícímu velkému třesku jeho kultur je přece určitě žádoucí.

Ta ‘moje’ veverka se mi brzo ztratila z očí, ale jinou jsem na svých každodenních cestách do školy potkával pravidelně po celou dobu pobytu. Nevím, možná to byl časem už potomek, netuším vlastně jak dlouho veverka žije, protože na hodinách zoologie o hlodavcích z čeledi veverkovitých jsem asi chyběl... ale to není podstatné, protože rituál ranního pozdravu byl po celé čtyři roky neměnný. Zastavila na jedné straně pečlivě udržovaného chodníku, zdvihla hlavičku, očka se jí zablýskla, poté se otočila a pelášila buď zpátky na strom, nebo na stejně pečlivě udržovaný, stríhaný a kropený trávník, to podle toho, na které straně chodníku jsem ji právě zastihl. Pak jsem se pozdravil s dámou na vozíčku, která měla na zádech opěradla přidrátkovaný nápis: „Prosím, nepomáhejte mi do kopce, dělám svoje ranní cvičení“, a po ní potkal ještě několik dalších, většinou klusajících, z nichž některé jsem už znal od vidění a jiné jsem si nepamatoval, ale všichni bez rozdílu vesele pozdravili a popřáli dobrý den, neboť nejenom veverky jsou v Americe přívětivé...

Když vyjde kniha, která je dalším dokumentem (dejme tomu) o životě v koncentračním táboře, nikoho nenapadne námitka, že o tom už psal přece Primo Levi, Solženicyn, Lustig a kdovíkolik ještě autorů. Jestliže všichni mají stejnou či aspoň podobnou zkušenost, je to jen důkaz, že jsou dětmi své doby, a jestliže jejich díla dnes tvoří obrovskou knihovnu, je to jen důkaz, jak strašná doba to byla. Čím víc o ní budeme mít knih, tím je pravděpodobnější, že se aspoň jedna dostane do rukou a do svědomí každého člověka.

U literatury, která uchovává zkušenost, považujeme za samozřejmé, že určující zážitky jsou lidem společné. Tak jako naše dvě uši nejsou vnímány jako trapná snaha napodobovat ty, kdo měli dvě uši před námi, ani příběhy o první lásce, o žabomyších sporech maloměsta a o bezpočtu dalších 'lidských záležitostech' nemáme spisovatelům za zlé, byť je nečteme poprvé. Přiznáváme jim dokonce i právo znovu se vrátit ke známým hrdinům, znovu nám vyprávět o Janě z Arku, o Marii Stuartovně, o Tomáši Beckettovi.

Je tu však ještě jiná literatura. Říkejme jí literatura nápadu. Pracuje s neodbytnou představou, která se autorovi nabízí, k běžné lidské zkušenosti má zrovna tak daleko jako ke zkušenosti historické, ale je na ní cosi, co chce být skutečným – alespoň v knize. Takové literatuře opakování netrpíme. Kdyby na nás někdo přišel s povídkou o muži, jemuž se ztratil nos, vmetli bychom mu, že to už napsal Gogol. Kdyby nám někdo začal vyprávět o člověku proměněném v brouka, vzpomněli bychom si na Kafku a dál už bychom neposlouchali. Kdyby nám chtěl někdo vnutit historiku vojáka přežívajícího válku pod maskou blba, otloukli bychom mu o hlavu Haškova Švejka.

Zatímco zkušenost se může opakovat, nápad musí být původní. Zatímco zkušenost opakováním jen potvrzuje svůj všelidský význam, nápad může být uznán jako významný jen pro svou je-

dinečnost. Jako by se celá rozloha světové literatury dělila na dvě území, kde platí protichůdné zákony. Na jedné straně literatura zkušenosti, jejímž krajním žánrem je deník, dopis, dokument – a na druhé straně literatura nápadu, jejímž krajním žánrem je třeba poezie nonsensu nebo absurdní drama.

Nemohou se ty dva světy setkat? Nemohou složit dohromady jeden?

Než odpovíme, povšimněme si úkazu, který se v tak vyhraněné podobě opravdu nedá spatřit často.

V nedávno vydané knize dramát a próz Ladislava Smočka dočkala se tiskařské černi také Smočkova nerealizovaná televizní hra *Milovníci opery*. Vznikla roku 1969, kdy už na ni vlastně bylo pozdě: klec padala rychleji, než mohla vzniknout inscenace. Podnět k té hře je ovšem naopak předčasný: „Pamatuji se,“ vzpomíná Smoček, „jak jsme šli s kamarádem jednou v létě kolem plzeňského divadla, bylo to v první polovině padesátých let, a začali posvém žertovat, co by bylo, kdyby se takhle jednou zvedla opona – a místo představení, na které si obecenstvo koupilo lístky – na všechny by mířil kulomet...“ Není divu, že se ten nápad Smočkovi připomněl, když k nám v roce 1968 vtrhli Rusové.

Příběh je jednoduchý: rodina – otec, matka, dospívající dcera – se chystá do divadla. Na operu. Lazebník sevillský. Otcí se nechce, je po pracovním dni „nějakej ušlejš“, ale matka ze své představy společného večera v divadle neustoupí. Jedou tedy, vstoupí do hlediště, koupí si program a poslouchají předehru. Pak se zvedne opona – a místo představení, na které si obecenstvo koupilo lístky, na všechny míří kulomet. „Za kulometem muž a jeho pomocník. V portálu postává muž se samopalem, zřejmě aby mohl pohotově zasáhnout směrem na balkón. Uprostřed jeviště stojí obyčejná židle, stranou obyčejný stůl, za

ním sedí na židli muž v brýlích, v koženém kabátě a na hlavě má klobouk. Sedí pohodlně, lehce bubnuje prsty o desku stolu. Hledí do publika s lehkým, škodolibým úsměvem.“

Chvilku pochopitelně trvá, než si obecenstvo přizná, že se tu nesetkává s avantgardním pojetím Lazebníka sevillského, jistě to začne být až v okamžiku, kdy se muži se samopaly objeví i u všech východů z hlediště a zastřelí prvního z diváků. Muž v brýlích využije závanu hrůzy, který se dotkl všech přítomných, zve jednotlivé diváky na jeviště, kde je obtěžuje otázkami („Proč jste šla dnes večer do divadla?“), ponižuje příkazy („Tak teď pro změnu zpívejte! No? Když Lazebník, tak Lazebník.“) a udržuje tak ve strachu všechny, kteří se na to musejí dívat. Pak přijde řada na otce naší rodinky, je vyzván, aby si s mužem v brýlích připil, otec však v záchvatu jakési ustrašené statečnosti „mrští sklenici s vínem po muži, skočí do kulís a prchá. Nikdo ho nepro následuje.“ Chodbami, kotelnou a kanálem se otec dostane na ulici, lomcuje městskými strážníky a varuje před divadlem: „Tam, tam.“

A pak se probudí, třese s ním manželka, „ověšená bižuterií“ a oblečená do divadla. Ovšem: když si na chvilku sedl do křesla, citě se po celém dni unaven, okamžitě usnul. To strašné představení se mu zdálo. Už je tedy vzhůru, jede s rodinou na toho Lazebníka, vstupuje do hlediště, předehra, opona – všechno je, jak má být, v operních dekoracích „stojí sólista a začíná zpívat“, ale otec té samozřejmosti ne a ne uvěřit.

Zajisté to není příběh všední, typicky smočkovská směs naturalismu a modelového dramatu jej přesvědčivě zařazuje k ostatním dílům svého autora, „nikoho jiného by taková věc nemohla napadnout“, řeknete si.

A přece. V letech 1967–68 vyprávěl Ivan Vyskočil svému curyšskému příteli Franzi Wurmovi příběh, který se mu tehdy právě ‘dělal’: *Divadlo hrůzy*. V dosud poslední podobě jej vyprávěl mně takříkajíc na přání. Chtěl jsem, aby tím vyprávěním končil rozhovor, který pak vyšel v knižní podobě.

Hrdinou Vyskočilova příběhu je obchodní cestující, který však spíš než za obchodem cestuje ze zvyku. Už v dětství cestoval s rodiči, zřejmě to byli kočovní umělci, a vypěstoval si tehdy zvlášt-

ní schopnost rychle se učit cizím jazykům a komunikačním kódům. Ve vlaku se seznámí s atraktivní, ale poněkud obskurní ženou, dává se od ní najmout jako tlumočnická a tajemnická. Žije s ní pak v nějakém neznámém městě, ona mu zařídí jazykovou školu, on učí a ona se „pohybuje ve společnosti“, tj. v aférách a skandálech. Zůstává s ní jen proto, že mu připomíná jeho matku. A jednou se takhle obskurní protektorka dozvídá z nejvyšších společenských míst senzační zprávu, že do toho města zavítá vynikající umělecký divadelní soubor, ale že to musí zůstat v nejhlubší tajnosti. Představení je jen pro zvané. On původně pozván nebyl, ale ona ho vezme s sebou pro případ, „kdyby snad něčemu nerozuměla“. „Musí to být,“ říká Vyskočil, „operní dům s činoherními možnostmi. Lidé v hledišti a ve foyeru se nijak halasně nezdraví, jenom tak na sebe mrkají a evidují, kdo tam všechno je. A podél hlediště jsou rozestavené pořádkové vojenské hlídky. A protože ty hlídky vydávají rozkazy nebo křičí informace, ta ženská se ptá, co to znamená, ale ten člověk nerozumí. Konečně se v hledišti setmí a na jeviště přichází takovej sympatickej bavič, rozdává fóry, dělá si z diváků šprťouchlata a mele v tom smyslu, že takové představení ještě nikdo z nich nezažil a už nezažije. A najednou ten učitel cizích jazyků začíná rozumět. Rozumí, že to není jenom nevinná hra, že je to myšleno smrtelně vážně, že mají být okradeni a nejspíš zlikvidováni. Pochopové v hledišti už si připravují pytle na peníze a šperky – a vtom ten člověk spontánně vykřikne, že je to doopravdy.“ Nato ho bavič pozve na jeviště, aby mohl diváky varovat, aby jim mohl vysvětlit, že je to jejich konec, že pro ně není úniku. Učitel cizích jazyků tedy vystoupí na jeviště, „pokouší se to těm lidem říct, ale ti pochopové a bavič to interpretují jako absurdní komiku, smějou se tomu a diváci se nutí do smíchu taky. Berou to jako divnou recesi.“ Pak ho pochopové odvedou do šatny a vyzvídají, jak to, že se tak zapojil. „Ten člověk se jim přizná ke své mimořádné schopnosti rychle porozumět. A potom je i v šatně patrné, že divadlo skončilo, hlídači přinášejí pytle, plachty, ve kterých jsou zřejmě zabaleny svršky. Od rampy je slyšet, jak odjíždějí velká těžká auta. V hledišti je ticho.“

Učitel cizích jazyků očekává, že se ho budou chtít zbavit, ale ne: nechají ho odejít. Ve Smočko-

vě scénáři stejně jako ve Vyskočilově vyprávění se v tomto okamžiku ozve stejná věta: „Nikdo ho nepronásleduje.“ Také Vyskočilův hrdina jde o tom nejdřív zpravit policii. „Sedí v policejní kanceláři – a najednou se mu dochází, že šéf policie včera v tom hledišti byl taky. A že tam byl i starosta. I všichni funkcionáři. A pak přijde řeč na jeho protektorku, že je nezvěstná, on že byl poslední, kdo s ní byl viděn. Najednou se jeho udání mění ve výslech. Propadá panice. Není přece možný, aby to všechno udělali jenom kvůli němu. Nebo že by se mu to zdálo?“ Ano, tady se ve Vyskočilově povídce na vteřinu zableskne možnost, kterou Smočkův scénář akceptuje. Vyskočilův učitel si však přiznává, že jediný podezřelý je on sám. Jestli nechce být zatčen, musí se odtud dostat. Jde to opět až překvapivě snadno. Venku nachází auto své protektorky, nasedá a odjíždí s pocitem, že ho přece jen budou pronásledovat. Nic takového. Zanedlouho se dostává na stopu té kočovné divadelní společnosti, jezdí před ní, aby varoval. Aby rozhlásil, co je to za hrůzu, jaká je to past. Nikdo mu nevěří, a není divu: je to neuvěřitelné. „A celou dobu, co takhle jezdí, dostává stále větší sumy peněz. Je placen. Na konto. Až za ním do hotelu přijde ten bavič, aby mu poděkoval za všechno, co pro ně dělá. Bez jeho propagace by ten jejich podnik rozhodně nebyl tak produktivní.“

Stejným nápadem se však společné rysy Smočkových Milovníků opery a Vyskočilova Divadla hrůzy nevyčerpávají. Ba řekli bychom, že teprve svou hlubší příbuzností nás oba příběhy lákají ke srovnání. Naporovnáváme je přece proto, abychom vypátrali, který je původní, kdo od koho nápad zaslechl. Známe dílo obou autorů a o jejich originalitě víme tolik, že nemáme důvod k sebemenšímu podezření. Můžeme se tedy soustředit k podstatnému: k otázce, jaká témata ten stejný nápad otevřel a jak jsou ta témata významná pro duchovní klima své doby.

Pravešším: těžiště obou příběhů je v divadle, jež oba autoři téměř shodně popisují jako divadlo měšťanské, onen poněkud přezdobený chrám umění, jaké se stavěly na sklonku 19. století. Divadlo, kam chodíme proto, abychom kukátkem spatřili oblažující Illuzi, a také proto, abychom se dali vidět sami, rovněž v podobě poněkud iluzorní. Smočkův muž v koženém kabátě u obyčejné

ho stolu, stejně jako Vyskočilův sympatickej bavič, oba podporováni po zuby ozbrojenými zabijáky, tu oblažující illuzi ruší, ba nedopřávají nám ani illuzi o nás samých, o dobře zajištěné, generacemi vypěstěné kulturní společnosti. Jimi vpadá do stánku s iluzemi „krutá skutečnost“, okovaná bota reality. Jenomže zároveň mají obě ta hrůzná představení povahu přeludu, pouhého zdání. U Smočka se divadlo hrůzy přímo vysvětlí jako zlý sen unaveného otce rodiny, Vyskočilův učitel jazyků nedokáže nikoho přesvědčit, že ta úžasné vzrušující inscenace se děje doopravdy. Je chápán – a posléze i placen – jako živý poutač, pohyblivý plakát, který k tomu zábavnímu podniku patří. Jak je to tedy s tvrdou realitou a útěšnými iluzemi? Nebo s útěšnou realitou a tvrdými iluzemi? Jsou operní kulisy jen zástěnou, za níž se skrývá pravda kulometu, nebo je ta kulometná agrese jen pikantním zpestřením ušlechtilé nudy, do jaké jsme se kultivovali? Oba příběhy tak kladou otázku po povaze člověka, na jehož zubech se jakoby nic střídá krev a mentolová pasta. Co z toho je člověku přiměřenější, co o něm vypovídá pravdivěji? Není třeba dodávat, že tahle otázka, tohle téma je stále ještě všudypřítomné. Vlastně je divné, že nápad, který je umožnil vyslovit, vynořil se jenom ve dvou hlavách.

Je tu však ještě jedno právě tak všudypřítomné téma, které bychom neměli zamlčet. Neuniklo nám, že v okamžiku, kdy Smočkův i Vyskočilův hrdina odvážným gestem odmítne praktiku divadla hrůzy a vzápětí se dává na útěk, oba autoři shodně podotknou: „Nikdo ho nepronásleduje.“ Netečnost té věty je ďábelská. Jejím nenápadným působením se odpůrce mění v kolaboranta, neúplatný bojovník proti bezpráví ve vydržovaného spoluvníka. Nejsa pronásledován, je trpěn. A může být trpěn jen proto, že jeho nesouhlas – nesouhlas, který nikdo nepronásleduje – je aktérům divadla hrůzy užitečný: dosvědčuje jejich velkorysost a potvrzuje jejich svrchovanost. Neboť nikdo není mocnější než ten, kdo už ani nemá zapotřebí likvidovat odpor proti sobě. A z druhé strany, ze strany hrdiny – bez pronásledování se sebeupřímnější odpor mění v pouhé gesto odporu, v gesto doslova teatrální, vypočítané na efekt, kalkulující s obdivem obecnstva. Povšimněme si: na Smočkova otce rodiny jsou kromě zaplněného hlediš-

tě přeny ještě oči jeho ženy a dcery, zavírající se strachem o něho a k slzám dojaté jeho rytířskou odvahou. Na Vyskočilova učitele jazyků – rovněž kromě zaplněného hlediště – dívají se oči „té ženské“, která mu připomíná matku. Pro tyto „krásné oči“ Smočkův hrdina vychrstne víno do tváře tyranovi a hrdina Vyskočilův do téže tváře vykřikne nebezpečnou pravdu. Stát se to u Shakespeara, byl by takový smělec vzápětí zabit, odvečen do Toweru, vyzván k souboji, ukryván věrnými, možností je mnoho, ale jedna mezi nimi schází: přesně ta, po které sáhli nezávisle na sobě Smoček i Vyskočil – „Nikdo ho nepronásleduje.“ To znamená, že ho potřebojí. A on? Co mu zbývá? Přijímá nabídnutou roli zbojníka. A ještě za ni bere honorář.

Tak zásadní hodnotový sesuv musí mít nějaké předpoklady. Jenomže jaké? Čím je umožněn? Zlo přece zůstává zlem, ale i dobro má pořád stejně dobrý zvuk, co se tedy vlastně změnilo?

Vraťme se ještě ke starému Shakespeareovi, k té známé scéně z jeho nejznámějšího dramatu, v níž Hamlet nechá uchvatiteli královského trůnu i lože zahrát hru o zavraždění legitimního krále. A Claudius, který už vypadal smířen s tím, že je vrah, najednou utíká z hlediště, neschopen vyslechnout, co spáchal. Podobných příkladů poskytuje klasická literatura bezpočtu. Jako by nejúčinnějším prostředkem proti zlu bylo označit je jako zlo. Říci čertu do očí, že je čert; nehrát si s ním na hajného v kamizole. Důvod té zranitelnosti je prostý: nebývalo větší ctižádosti zla než vetřít se do dobré společnosti. Zdát se lepším. Vlk v rouše beránčím to ukazuje názorně. Pak ovšem stačilo strhnout to prisvojené roucho a vlk se běžel schovat do lesa.

Ve Vyskočilově ani ve Smočkově divadle hrůzy už zlo žádnou mravní ctižádost nemá. Smočkův muž v brýlích nezapírá, proč přišel. Jeho výsměch je hlasitý, jeho škodolibost veřejná. Ani Vyskočilova baviče nezaskočí, když je nazván pravým jménem. Ano, jsem vrah. Jsem tak špatný, jak říkáte, ne-li ještě horší. Říkejte to každému na potkání,

vždyť je to pravda, co bychom si nalhávali. A on to říká, byť s opačným důsledkem, v režií zla.

Tak nějak vzniká z odpůrce spoluviník, aniž se v jeho myšlenkách či skutcích cokoli zvrátilo, zvrhlo. Pouze si nevšiml, že slovo, jemuž věřil, na jehož účinek spoléhal, ztratilo svou nadpřirozenou sílu. Jen on s ní ještě počítá, ale protože se mu neosvědčuje, jeho víra se rychle rozplývá. Zároveň se však ukáže, že taková víra v sílu pravdy může být za jistých okolností výhodná. I hlásá náš člověk, čemu už nemůže věřit, předstírá naivitu a nežije se mu špatně.

A teď se můžeme vrátit tam, odkud jsme ve svých úvahách vyšli. Je už patrné, že srovnání dvou fabulí, v jejichž kořenech je stejný nápad, nemusí vést jenom k odhalení, kdo jej dostal první a má tedy na něj právo, či kdo má na něj právo proto, že jej první učinil příběhem. Hledáme důkazy jiného druhu, jiného smyslu. Zjistili jsme ke svému překvapení, že v obou příbězích, které z toho zvláštního, nerealistického nápadu vznikly, je koncentrováno mnoho lidské zkušenosti. Přes veškerou nepravděpodobnost nám ty příběhy pořád 'něco připomínají', něco hluboce zažitého (tak hluboce, že jsme pro to ani nenacházeli slova) vyjadřují.

Pak ovšem také názorně ukazují, že literatura zkušenosti (ta, jež ze své povahy znovu zaznamenává stále stejné, neboť stále lidské zážitky) a literatura nápadu (ta, od níž naopak žádáme originalitu) se přece jenom mohou prolnout v jednom velkém vyprávění. Žánr takového vyprávění má asi nejbliž k mýtu, jistěže k mýtu pro současníky.

Opakující se zkušenost je v něm uložena tak, aby zabírala co nejméně místa, a přitom si podržela co nejvíc významu. A vůbec nevádí, že se opakuje i počáteční nápad: to přece k mýtům odjakživa patří. Dvojitý výskyt stejného nápadu může ukazovat hlouběji než k odvozenosti či dokonce plagiatu. Může nám napovídat, že bez takového nápadu zůstane část naší zkušenosti nesdělitelná.

O současné bulharské dramatice

Když se zeptali živého klasika bulharské literatury Jordana Radičkova, jak by definoval místního člověka, odpověděl: „Jako monologickou bytost.“ Monologičnost převládá i v současné bulharské dramatické tvorbě. Existenciální otázky vztahující se k vlastnímu já dominují nad dialogem. Obrazně řečeno: v rozlehlém oceánu nevidíme odlišné lodě, ale pouze jednu s různými pasažéry...

Společenský a politický kontext, ve kterém se nacházela bulharská literatura donedávna, předpokládá právě tuto monologičnost. Volba současných témat byla daleko nebezpečnější než často se opakující oslavování 'velkých bulharských dějin'. Panující rozdělení na přijatelná a nepřijatelná témata rozdělilo i autory na režimem oblíbené a neoblíbené. Alegorické a metaforické psaní, vyjadřování pomocí symbolů, užívání eliptických vět a náznakovost byly charakteristickými rysy doby. Tehdejší problematika explikovala individuální slabosti člověka a vyhýbala se jeho postavení v politickém kontextu.

Počátkem 80. let začal bulharský divák toužit po něčem jiném. Místo tradičních témat, která se často na jevišti opakovala - například řízení v opilosti, škodlivost kouření, slavní bulharští caři a zápas u řeky Acheloje, objevily se nové hry, které postavily do centra pozornosti malého člověka, takzvaného statisticky průměrného občana. Problémy urbanizace, rodinný konformismus, odcizení našly své autory. Otázku mládí a konfliktů s banální skutečností pro divadlo

objevil **Ivan Radoev** (*Zázrak*) a **Valeri Petrov** (*Když tančí růže*). *Autobus Stanislava Stratieva*, jehož hry bulharská kritika vždy spojovala s tradicí absurdního dramatu, se stal politickou metaforou: pasažéři reprezentují jednotlivé sociální skupiny, směr je společný a známý, jenže řidič si dovoluje svévolně změnit trasu...

V roce 1989 vytvořil mistr grotesky **Jordan Radičkov** alegorickou hru *Tvář a podobenství*, kde hlavní roli hrají barvy. Dábel a šedivost jsou všudypřítomní. Politické konotace byly zřejmé a hra byla rychle stažena. Dnes o ní autor mluví jako o pouhé vzpomínce na dobu, kdy „osli žrali koňům oves“.

Monologičnost, odcizení a neuskutečněná touha po seberealizaci se projevovovala i v hrách **Margarita Minkova**. Jedna z nich, *Druhá středa*, bolestivě vyzdvihovala motiv ztráty osobní identity.

Po roce 1989 se dočkala uvedení hra *Persifedron* jednoho z nejpotačovanějších autorů **Konstantina Pavlova**. Jeho jazykový perfekcionismus, lapidární promluvy, oxymorní konstrukce, takřka botanické zkoumání slov a stejně tak i vysoká literární erudice vylučují chápání textu jen jako pouhého produktu situačního efektu. 'Persifedron' je neologismus, slovo bez významu, ale přitom hybným principem, kolem něhož je vystavěna hra, jejíž ústřední myšlenka částečně koresponduje s Wittgensteinovou filozofií. Je to heslo, které nutí každého, aby vůči němu zaujal vlastní postoj. Je to slovo, které má schopnost vraždit, nebo

tvůřit – v závislosti na smyslu, který mu kdo přikládá. Stejně jako pojmy ‘demokracie’ nebo ‘svoboda’, i ‘persifedron’ je pouhá slovní konstrukce s ideologickým nábojem. Konstantin Pavlov, autor, který často používá césury a pracuje s mlčením, pomocí tohoto neologismu rozebírá idiosynkrazii současného člověka. Apokalyptické finále hry: samotné slovo *persifedron* vyvolá válku, což dokládá, že se člověk může snadno stát obětí, pokud neumí správně zacházet s jazykem.

Jestliže individuální odpovědnost člověka před světem je příznačným rysem Pavlovových her a scénářů, v posledních hrách Stanislava Stratieva uvedených po listopadu 1989 stojí v popředí národní charakterologie, a to především v satirické perspektivě. *Balkánský syndrom* je hra, která poukazuje na zmatenost bulharského člověka po příchodu demokracie. Je to vize o rozčarování a křižovatkách individuální odpovědnosti, nesená v komickém duchu. Proces ‘balkanizace’ se rozvíjí především v mentální rovině. Agresivita, závist a hloupost ‘nového’ člověka se prezentuje jako národní legitimace a vyznačuje se absurdními rozměry. Jedna z postav hry říká: „Chci být ředitelem vodopádu!“ a jiná: „Náš stát je stát neomezených nemožností!“ Stratievovi hrdinové vypadají jako antický sbor, který se po otevření hranic rozutekl všemi směry a zbyl jen slepý dirigent. Struktura hry je fragmentární, dialog dynamický, obrazy se rychle střídají – to vše tvoří komponenty proměňujícího se jazyka.

Politické uvolňování se začíná odrážet v jazyce a stylu současné dramatiky. Autoři se už nebojí používat řeč ulice, princip střihu nebo klipu. Dějiny a minulost nacházejí svůj parodický a sarkastický výraz. Takzvaná vysoká literatura se stává předmětem experimentů. Texty, které do tohoto okamžiku byly vnímány jako emblematické a utvrzující národní sebevědomí, podléhají kritické interpre-

taci. Už neexistují generační mluvčí – jen osamělí řečníci nastupující globalizace.

Jedním z prvních autorů, který dosáhl mezinárodního uznání (debutoval v 80. letech hrou *Okresní nemocnice* a posléze sklídl úspěch hrou *Podzemí*) je **Christo Bojčev**. Jeho *Plukovník pták* byl inscenován na většině evropských scénách (v Praze ho uvedl v roce 1998 Petr Lébl v Divadle Na zábradlí). Černý humor pramenící z beznadějně existence a absurdního života na Balkáně, kde se válka vnímá jako obyčejný stav věcí, tvoří základ této hry. Šest bláznů spolu s doktorem se nachází na malé psychiatrické klinice uprostřed zimy v balkánských horách. Zbloudilé letadlo OSN sem omylem shodí kontejner s vojenskými uniformami. Blázní si je oblékají a pod vedením bývalého plukovníka, v němž se probudil velitelský instinkt, se stávají elitní vojenskou jednotkou... Motiv opuštěnosti je zde centrální. Bojčev i nadále rozvíjí svou vizi o světě jako o bydlíšti nemocných, které vyšetřují a léčí jiní nemocní. V dalších Bojčevových hrách – *Orchestr Titanic*, *Plukovníkova žena* – se intenzivně prolíná pesimismus a ironie. Přestože některé z jeho postav jsou etnicky determinované, vyjadřují univerzální snahu o lidské soužití. Individuální vůle ale často naráží na vnější imperativy.

Žánrová a tematická různorodost textů současných dramatiků by nebyla úplná bez autorky **Teodory Dimové**. Její hry – *Igrila*, *Neda a psi* – reprezentují znovuobjevený dialog s tradicí a tematizují postavení ženy v současném světě. Monologický tok slov a absence scénických poznámek svědčí o volnějším vnímání textu, o volbě interpretující scénické strategie. *Zámek Ireloch* popisuje imaginární svět jednoho dítěte s přebujelou fantazií, které dusí všednost. Dimová hrou reflektuje destrukci rodinných vztahů. Jediné útočiště nalézá v imaginaci. Psychologický podtext

hry a detailní vhléd do duševních stavů pomáhají autorce ukázat bez přetvářky poměry v současné rodině. Postavy T. Dimové obývají zranitelný svět a stačí špatný projev jen jedné z nich, aby se porušila harmonie. Venjamin a Adriana, titulní postavy její další hry *Fjuri*, nemohou najít cestu jeden k druhému. Je jim kolem čtyřiceti, znovu se setkávají po sedmileté odluce, nevědí, co si říci. Podnikají bolestivé kroky k tomu, aby rozmotali trýznivý uzel citů a emocí, který je drží stále pohromadě...

Další současné dílo psychologického divadla je *Hádanka v písku* od **Jany Dobrevové** – lyrická tragikomedie o čtyřech ženách a jejich očekávání. Setkají se v čekárně u lékaře. Čtyři různé charaktery, které se dají dohromady. Mísí se tu strach a obavy, slova a mlčení. Dialogy vykreslují obrázek moderního světa, naše zmatení, neschopnost udržet touhu a lásku.

O kontrastu citů, o silné snaze uchovat lásku mluví v dlouhém monologu – prolíná se v něm antický a současný námět – hrdinka další autorky **Any Topaldžikové**. Ve hře *Já, Ismena* má analogie mezi antikou a dneškem za cíl hledat místo ženy v proměňujících se dějinách.

Elin Rachnev vstoupil na pole bulharské literatury jako básník a pokračuje jako dramatik. Kritika poznamenala, že jeho hry jsou koncipovány především tak, aby vyvolávaly emoce a tím působily na diváka. Není v nich nic zbytečného, co by překáželo toku základní myšlenky. U Rachneva je divadlo nejen hrou metaforických konstrukcí, ale i uměním obsahujícím globální pravdy o lidské existenci. Jeho *Fazole*, *Ionescovo okno* a monodrama *Flaubert* předvádějí v různých žánrech a stylistických rovinách svéráznou osobní estetiku. Autor se vyhýbá vnějšímu efektu. Jeho hry mají lyrický podtext. Je to intimní, bolestné sdělení o šilenství ve

světě, o nedosažitelnosti a pomíjivosti krásy v něm. Nudný, všední den postav ve *Fazolích* obsahuje skrytou dynamičnost, která postupně zesiluje. Je to psychologický průřez životem dvou lidí, Jeho a Jí, kteří vaří a jedí fazole. Každý den, každá chvíle se liší jen podle druhu fazolí. Z nudné banality jejich životů vznikne diskuse o fazolích, která začne být rituálním vyjádřením existence této dvojice. Je to nostalgicko-ironický obraz dvou stárnoucích vyčerpaných lidí v jejich závěrečné válce proti ztrátě identity.

Poslední dramatický text **Elina Rachneva** *Fanoušci* našel u publika také mnoho 'fanoušků'. Námět je nápadně jednoduchý: dva nezaměstnaní muzikanti rozprávějí o fotbale. Vtipně propletené monology o malých životních radostech. Fotbal je jediný smysl jejich bytí a nejdůležitější důvod jejich setkání. Alegorickým způsobem vyjadřují touhu po změně. Stejně jako jiní lidé si přejí zvrátit chod událostí, v tomto případě výsledek utkání, ale zůstávají pouhými bezmocnými pozorovateli. *Fanoušci* explikují skryté city obyčejného člověka, který má odhodlání zápasit, ale ve většině případů bývá poražen.

Mezi současné bulharské dramatiky vstoupili i autoři, kteří mají hereckou praxi, a to do značné míry ovlivňuje jejich texty: **Atanas Bonev**, **Ilko Ilarionov**, **Kamen Donev**. Posledně zmiňovaný napsal několik her – *Letadlo utečenec*, *Finale Grande* – s úspěchem inscenovaných v řadě divadel. Jejich základ tvoří skeče, etudy, fragmentární situace a bystrý humor. *Dávejte pozor* je příběh o soudním procesu, který ukazuje všechny vulgární a primitivní stránky prostředí skrývacího se za maskou právního systému: korupci, brutalitu, zvířecí instinkty. Vážnost a expresivní projev postav umožňují kombinovat různé herecké styly. Donev staví hru na principu filmového střihu a montáže.

Vytříbený dialog a precizně konstruované situace mají hry **Jurie Dačeva**. Tragikomický řetězec událostí vrcholících výraznou pointou najdeme ve *Včerejších polibcích*: vypovídají o vztahu dědičky staré bohaté rodiny, která žije v chudobě, a její lásky Anta, který emigroval do Kanady.

Postmoderní vztah ke slovu a nový dialog s literární tradicí i kritickou analýzu obecně přijímaných hodnot obsahují hry **Plamena Dojnova**. Jeho *Ivanův dům* je svéráznou narážkou na 'otce' bulharské literatury, další hru *Dobrá žena ve špatné zimě* můžeme vnímat jako dílo o komunikačních mezerách, o nedostatku tepla v životě, o slovech, která umožňují existenci.

Současnou dramatickou tvorbu nepodporuje mnoho divadel nebo kulturních institucí. Sofijské divadlo Sfumato, zaměřené především na domácí tituly, pořádá každoročně týden věnovaný mladým divadelníkům, kde je možné seznámit se s autory a jejich texty. Národní divadlo Ivana Vazova vyhlásilo soutěž o původní drama ke 100. výročí svého založení. Každoročně se ve městě Šumenu koná festival Nové bulharské drama, kde se představují texty vybrané porotou.

V roce 1999 bylo založeno soukromé Přirozené divadlo T&G. Jako herec a autor hry *Západní Německo – vlasti má* zde vystupoval **Filip Trifonof**, jehož dramatická tvorba vychází z mystifikace vlastního životopisu. Reálné a fiktivní prvky se střídají s bystrým humorem. Autor používá formu 'veřejné přednášky', aby se skrytou ironií a pavědeckým kome-

tářem 'hodnotil' blízkou minulost a upozornil na současnost. Vše to zní jako nepřetržitě se obnovující literární variace, kde se text volně mění podle dynamiky společenského kontextu. Přirozený a inteligentní smích, který tolik chybí v současných hrách, je jeho největší předností.

Přirozené divadlo realizovalo i dvanáct miniaturních tragikomických příběhů od autora tohoto článku pod jednotným názvem *Čtivo pro klidný spánek*. Další jeho hra *Krmivo pro kočky a psy* pojednává na pozadí několika rodinných událostí o smutku, který přepadá, a lásce, která se nerealizuje.

V poslední době bulharské drama objevilo jména **Andreje Filipova**, **Dimitra Atanasova** a **Viča Balabanova** (známého jako autora rozhlasových her). **Milena Fučedžieva**, autorka žijící ve Spojených státech, debutovala na scéně Státního satirického divadla svou hrou *Zen-porno*.

Samozřejmě že tento článek neukazuje úplný obraz současné bulharské dramatické tvorby, nicméně alespoň v základních rysech o ní podává zprávu. Rychlost doby, dynamické vztahy, přítomnost nových technologií, společenské změny a nové kulturní prostředí nejsou autorům této balkánské země zdaleka cizí. I když počítače nahradily psací stroje, zbylo dost univerzálních témat, která budou vždy vzbuzovat zájem. Je to pouze otázka osobního vkusu a zaměření, vybírali si bulharský dramatik pro výpověď o sobě a okolním světě formu monologu, nebo zvolil-li dialog.

Nikolaj Penev

Pražské bienále 1: Pohyblivé hranice výtvarné scény

První ročník pražského bienále se uskutečnil ve Veletržním paláci, sídle Sbírky moderního a současného umění Národní galerie. V několika oddílech se rozrostl do malé i velké dvorany, výstavních sálů a ochozů mezípatra a prvního patra. Řada našich i zahraničních kurátorů si vybrala různá témata, ale základem bienále se stala myšlenka, že periferie se stávají středem zájmu více než kdykoliv předtím. Stírají se totiž rozdíly mezi jednotlivými místy a vytvářejí se nové vztahy v důsledku zkracování vzdáleností zásluhou stále jednoduššího cestování, rozsáhlejší migrací a také rozvojem elektroniky a tím i snadností přenosu informací a stále výraznějším propojením nejrůznějších oblastí světa. Přitom se však právě periferie častěji než dříve stává zdrojem inspirace, i když se k ní umělci často obraceli i v minulosti. Stačí připomenout evropské sociálně laděné malířství či sochařství a grafiku dvacátých let nebo tvorbu členů dnes již slavné Skupiny 42, pro niž se stala velkoměstská periferie důležitým inspiračním zdrojem. V současnosti však nejde jenom o městskou periferii, ale také o zdánlivě okrajové oblasti, s nimiž se mnohdy vůbec nepočítalo a které byly více méně vyřazeny z celkového kulturního dění.

Koncepce bienále zaujme zrušením národních kolekcí a naopak prolínáním tvorby umělců z různých zemí. Právě to se zdá být největším přínosem. Na některých dalších evropských bienále (Lublaň, částečně i Benátky) se totiž ukazuje, jak se forma oddělených národních kolekcí přežila, jak je toto členění statické a konzervativní. I když jednotlivé okruhy představené na pražském bienále jsou svou kvalitou nevyrovnané, jde

o velmi živou výstavu, na níž se setkáme s nejrůznějšími výtvarnými prostředky a výrazovými formami. Její předností se stalo demokratické pojetí, v němž každý kurátor dostal v rámci základního tématu svou příležitost. Je dobře, že pražské publikum mohlo navštívit tak širokou přehlídku, na níž byly jednotlivé kolekce podřízeny celkovému záměru, ale přitom žily svým vlastním životem. Je velmi důležité, aby se konaly podobné otevřené expozice. Každý je při nich nucen zaujmout vlastní stanovisko, sám se zorientovat. Někdy není snadné pochopit nové souvislosti, leckdy se nelze opřít o předchozí zkušenost, a tak je každý více než kdy jindy nucen zaujmout vlastní postoj a vytvořit si svůj názor.

Na výstavě se do určité míry projevuje snaha zaznamenat dnešní způsob života rozmanitými formami deníku. Řadí se vedle sebe všední okamžiky, které tvoří kaleidoskop, z něhož si každý může složit svůj vlastní pohled na svět, svou skutečnost nebo své sny. Některé výpovědi působí velmi silně. Většinou právě ty, které se o to nijak nesnaží. Zaznamenávají a vyjadřují prožitky sdílené s dalšími lidmi, které pak nejsnáze a nejpřirozeněji osloví. Jistě nejde o zcela nový přístup. Forma deníku se v umění prosazovala už dávno. Stačí připomenout skicáky, do nichž si umělci ukládali nebo dosud ukládají své dojmy. Často šlo o zachycení motivů, které se staly podkladem pro definitivní obrazy. Někdy se však deník stal konečnou formou. Jeho součástí mohou být prvky vyňaté ze skutečnosti, které tvoří základní součást autorovy přímé výpovědi o jeho prostředí, o jeho vztahu k okolnímu světu, který se v poměru k prorůstajícím se vrstvám

minulosti, přítomnosti a budoucnosti rychle proměňuje. Zde je na místě připomenout také tvorbu Jiřího Koláře, která už od konce čtyřicátých let vycházela z možností deníku. Básník sbíral městský folklor a pak různé prvky spojoval podle přesně daných pravidel. Tak se v jeho kolážích prolínají nejrůznější časy a významy, historie se současností, umění s všedními okamžiky či technikou.

Umělci potřebují k vyjádření svých prožitků nové prostředky, které mohou oslovit ostatní. Často jde o postupy blízké svým rychlým řazením obrazů filmové metodě. Řady fotografických seriálů se stávají jakýmsi střihy, záznamy okamžiků, z nichž se spojuje příběh. Je důležité najít si své vidění světa, být ve správném okamžiku na správném místě, zvolit nejvhodnější způsob vyjádření.

Bienále se stává zajímavým, i když samozřejmě kusým a nesoustavným zrcadlem stavu výtvarného umění současnosti (nic jiného ani nemohlo být jeho cílem). Jenže už se nedá mluvit o jeho dřívější, tedy dosud vžitě podobě a jeho tradičním pojetí. Dokonce už nelze hovořit ani o jeho přesném vymezení, protože se logicky prostupuje s mnoha technickými obory, přírodními vědami a jejich nejnovějšími objevy. Uplatňují se v něm také principy poezie, divadla nebo filozofie. Je zbytečné lkát nad možná nenávratným ústupem klasických prostředků, jako je malba, kresba či grafika. Svoboda ve způsobu vyjádření je stále větší, technické možnosti jsou širší, jejich ovládnutí je často velmi náročné a vyžaduje spolupráci specialistů z jiných oblastí. Samozřejmě že (jako vždycky na takto rozsáhlých akcích) jen málokteré projekty, fotografie, objekty či videoinstalace překročí hranice banality (nebo dokonce již akademismu).

Někdy se výtvarný projev vrací k invenčním šedesátým létům a navazuje na ně. Rozvíjí tehdejší objevy a přináší i nové postupy, které z nich v propojení s technickým pokrokem přirozeně vy-



Cristana Graziani: Obchod s masem

cházejí. Reaguje na pop kulturu, kterou s nadhledem ironizuje. To ovšem opět není nic nového. V některých sekcích se umělci vyrovnávají s větším či menším úspěchem se směry nedávné minulosti. Někteří se ještě navracejí k postmodernismu, aby se ujistili o bezmezné svobodě spojení všeho se vším. Tě však mohou využít jen ty nejsilnější osobnosti, pro ostatní se stává spíš bezvýhodným bludištěm a přivádí je k bezradnému tápání v nepřehledné spoustě možností. Někteří se chytají už dávno vyčpělého a v podstatě bezvýhodného hyperrealismu, který byl přežitkem takřka od svého vzniku. Jiní se snaží navázat na od počátku odvozený a historizující projev 'nových divokých', kteří kdysi měli představovat nový nástup malby. Ten ale už tehdy působil velmi rozpačitě a už vůbec ne divoce.

Bienále se rozdělovalo do řady sekcí, z nichž každá měla svého kurátora, který vybral pro dané téma okruh umělců. Poměrně slabě a nevyrovnaně působila instalace malby v malé dvoraně Veletrž-



Eduarda Sarabia: Sierra de los migratos [revolucionáři se přetahují o zlatý poklad revolucionáře Pancha Villy]

ního paláce, kde se soustředily obrazy různé provenience průměrné nebo dokonce podprůměrné úrovně. Byly tam k vidění vcelku bezradné pokusy o návrat k realistické malbě, ale také k abstrakci. Nedovedu si představit, že právě tato kolekce by měla reprezentovat současný vývoj malířství. Přitom i v této oblasti působí samozřejmě umělci, jejichž tvorba má stále co říct, protože má živý vztah k současnosti. Nestává se přece anachronismem jenom proto, že vzniká klasickými výtvarnými prostředky.

Některé jiné oddíly jsou podstatně zdařilejší. Tak například převážně česká kolekce „Mission possible“ (kurátor Michal Koleček), ve které se mezi naše umělce vřadili i příslušníci dalších evropských národů. Šlo o to, aby se představil prostor střední Evropy jako křižovatka rozmanitých vlivů přicházejících z různých směrů. Ty se pak přetavují ve specifický projev, pro nějž je mísení a prorůstání rozdílných pohledů a názorů příznačné a dokonce se stává jeho základem. Jde o silný vliv prostředí, v němž každý proud přicházející odji-

nud výrazně mění svou podobu. V této sekci se objevuje několik osobností, jejichž tvorba rozhodně stojí za pozornost. Tak třeba v projevu Štěpánky Šimlové (*I am Terribly Sorry*) se prolíná zvláštní smysl pro humor navazující na pop art s půvabnou, jemnou a křehkou ženskou poetikou. Krištof Kintera se zase představil drsně humorným objektem (*I am Sick of It All!*, 2003) mluvící igelitky, která si stěžuje na svůj osud. Vtipný a přitom výtvarně působivý je jeho obrovský objekt z plechovek od Fanty.

Jiná sekce má název „Prostor a subjektivita“. Ve fotografiích nahlížejících do nejrůznějších, často velmi bizarních prostředí celého světa můžeme sledovat přetrvávající odlišnosti i vlivy globalizace sjednocující všechny oblasti a přinášející ekonomické výhody, ale zároveň potlačování kulturní mnohosti. Některé projekty se zabývají právě ztrácením a mizením tradičních hodnot (*Bohíos, Mexico, Dědictví na ústupu*). Monika Zapletalová přináší monumentální sérii fotografií nejrůznějších rekreačních chat podivných tvarů a proporcí, které

v průběhu desetiletí vyrostly na mnoha místech Čech a Moravy. Jde o zajímavou výpověď o bizarnosti těchto staveb, do nichž se promítá ztráta přirozeného vkusu, necitlivost ke krajině, k našemu prostředí a také pokřivený životní styl vycházející z několika desetiletí nesvobody. Jistě se tu najde i souvislost s nechtěnou komikou 'podnikatelského baroka'.

Některé videoinstalace působí proti většině vystavených obrazů neobyčejně výtvarně. Ukazuje se v nich, jak zajímavý může být zdánlivě banální prostor (Anton Vidokle, Cristian Mauzuto, NY, Salto de Aqua). Z některých videí zaznívá zvláštní smutek a bezvýchodnost, které člověku nedovolují vyjít z vlastní chudoby, všednosti svého prostředí a překonat svou bezmoc. Jiné projekce si zase hrají s proměnami tvarů a dekorativních obrazů, jež často čerpají z odkazu progresivních proudů šedesátých let. Další se spojují se sériemi fotografií a stávají se spolu s nimi záznamem každodenních příběhů. V některých instalacích se připomíná pokleslé, ale přitom vlastně pro svou dobu příznačné a inspirativní prostředí diskoték, klubů či heren. V řadách snímků se stupňuje vývoj daného příběhu a zároveň je v nich vyjádřena absurdita vztahů diktovaná mnohdy nepochopitelnými pravidly určujícími charakter spotřební společnosti.

Zajímavý je oddíl nazvaný „Aión“: Možná architektura, kde se představují počítačové projekty. Působivé jsou computerové programy s proměnlivými strukturami, v nichž se stejně jako v přírodě i v našich představách prolíná řád s náhodou. Právě v počítačových projektech se otevírají výtvarnému projevu nové obzory, protože jde o nejužší propojení přírodních věd, techniky a umění. V nich se prosazují možnosti prostupování různých prostorů, vizuálních a akustických vjemů, dynamického vyjádření hodnot v závislosti na ubíhání



Ryan Mendoza: Almost American

času. Bienále připomíná i živost comiců, ve kterých se spojila laciná literatura s výtvarnou zkratkou nebo s ilustrací, aby se staly charakteristickým článkem kultury či subkultury minulého století. Na pražském bienále se samozřejmě objevuje řada nejrůznějších instalací. Ukazuje se, jak je obtížné přijít v této oblasti s něčím novým, protože se už vyzkoušely nejrůznější technické postupy a výrazové možnosti. Někteří autoři dospívají k zajímavým řešením, rozvíjejí nejrůznější výrazové možnosti, ale málokdy přinesou něco skutečně objevného či převratného. Často se v nich opakuje to, co již bylo vyřčeno dříve, silněji a bezprostředněji. Objevuje se tak opět nebezpečí eklektismu.

V expozici nejmladších se představují některé zajímavé talenty. Milan Salák (1973) vystihl v cyklu fotografií absurditu dnešní doby s její tupou drsností a bezohledností. Působivá je také instalace Miroslava Fekara (1973) nazvaná *Skořápka* (2003), která má vtip a půvab spočívající v jednoduchosti kompozice a výrazo-



Nicola Verlato: Enduring Freedom

vé působivosti světelných objektů. Petr Pastrňák (1962) zaujme svým meditativním malířským projevem. Jeho obrazy mají výrazovou hloubku a přitom s velkou citlivostí navazují na českou avantgardu i tradici. Nebojí se velkých formátů, které paradoxně unesou jeho intimní způsob vyjádření. Ladislav Jezbera (1976) je naopak zase zajímavý experimentátor, který dokáže vyjádřit své pocity a myšlenky výstižnými netradičními prostředky. Osobitý půvab mají 'erotické' kresby Aleny Kupčíkové, vytvořené z chloupků, o něž požádala své přítelkyně. Kresba má až 'šimovskou' křehkost a zároveň dráždivost a vtip (*Chlupatice*, 2003). Za zmínku rozhodně stojí objekty Tomáše Medka (1969), které tvoří strukturu vytvářenou kumulací stejných předmětů denní potřeby (*Lžíce*, 2000). Jan Šerých (1972) tvůrčím způsobem navazuje na minimalistické tendence. Jeho tvorba vyrůstá ze zvláštní meditace. Rozvíjejí se v ní rafinované řady křehkých ornamentů. V je-

ho kompozicích se prorůstají různé významové roviny. Zajímavou osobností se pomalu stává Milan Houser (1971). Instalace s osvětleným stromem nazvaná *Prostor* (2003) přináší působivou hru stínů. Svým výrazem se proměnlivá struktura blíží filmu nebo divadelní scéně. Dochází tak k prorůstání výrazových prostředků různých oborů, které je pro dnešní dobu tak typické.

Celková koncepce bienále byla sice poněkud chaotická a nepřehledná, výkvy v kvalitě někdy dost výrazné. Na druhou stranu se přehlídka stala velkým příslibem do budoucnosti mimo jiné v příležitosti k pravidelné konfrontaci našeho umění se zahraničním. Přináší možnost jeho přirozeného vřazení do mezinárodních souvislostí, které v minulosti tak chybělo, což možná nenapravitelně poškodilo několik generací. Ve středoevropském prostoru, jehož význam se teprve zvolna začíná docenovat, by mohlo pražské bienále hrát důležitou roli. Snad i v tom se naplňuje základní záměr bienále – totiž zdůraznění významu periferie nebo spíše proměny periferie v nové centrum. Někdy může jít také o obnovení centra, jehož význam byl dočasně potlačen. Právě v této oblasti se otevírá široké pole působnosti nejen pro umělce, ale i pro kunsthistoriky a kurátory. Samozřejmě nelze pominout již existující tradiční přehlídky, jako je trienále grafiky v Krakově, bienále užití grafiky v Brně a řadu dalších akcí ve středoevropském prostoru. Většina z nich se však zaměřuje jen na jednotlivé oblasti. Tentokrát konečně jde o rozsáhlou výstavu různých oblastí současného umění bez ohledu na zaměření a zvolené výrazové prostředky. Když se pražské bienále udrží a jeho celková úroveň bude stoupat, má šanci se zařadit vedle takových akcí, jako je Dokumenta v Kasselu nebo bienále v Benátkách.

Jiří Machalický

Nebude jistě přehnané, když prohlásíme, že minimálně ve třech obdobích 20. století a ve čtyřech směrech německá fotografie významně ovlivnila nejenom naši česko-slovenskou, ale i evropskou scénu tvůrčí fotografie. A to ještě nehovoříme o iniciačním působení technických inovací (německý optický průmysl, 35mm kamera Leica a barevné materiály Agfa, abychom vyjmenovali ty nejmarkantnější případy), které nepochybně měly nedozírný dopad na sféru tvůrčího fotografického projevu. A také velkoryse přehlížíme taková fakta, jako že jeden z největších reformátorů fotografické tvorby, Alfred Stieglitz, přišel do kontaktu a učil se rozumět fotografii právě za svých studií v Německu – kde se také vyučil foto-grafru, jež do značné míry stála za úspěchem jeho kultovního časopisu *Camera Work* –, nebo že ideje ke vzniku *Luceho* časopisu *Life*, formujícího zásadně vizuální kulturu od 30. let 20. století, měly svůj původ také právě v Německu...

Albert Renger-Patzsch svým úsilím o nalezení specifických výrazových prostředků fotografického zobrazování, jež přineslo ovoce *Nové věcnosti* v podmanivé publikaci *Svět je krásný* (*Die Welt ist schön*, 1928), stejně jako Karl Blossfeldt, hledač umělecké inspirace, který bezděčně objevil možnosti čisté fotografie ve zdrojích přírodní formy (*Urformen der Kunst*, také 1928!), či August Sander, někdy nazývaný Balzakiem objektivu, koncentrovaný na neuvěřitelně rozsáhlý sociologicko-portrétní projekt „Lidé 20. století“ hned svou první publikací *Tvář doby* (*Antlitz der Zeit*, 1929), všichni ti tři, každý svým způsobem, přispěli k rozvoji hnutí přímé fotografie a pomohli svým zatvrzelým lpěním na realitě před objektivem aparátu hledat cestu nezávislosti

fotografie na staletí dobře rozběhnuté ‘mašině’ malířské estetiky. Tito tři vedle dalších (Germaine Krull, Herman Lerski, Erich Salomon atd.) předkládali výsledky svých vizuálních dobrodružství a výtvarných výzkumů zhruba ve stejné době, kdy neúnavný experimentátor László Moholy-Nagy objevil při přípravě učebních pomůcek v dílnách výmarského Bauhausu nekonečné možnosti fotografického zobrazování (*Malerei, Photographie, Film*, 1925), a dal tak nejenom fotografii křídla k vzletu do nadzemských sfér imaginace, ale byl také – a především – jedním z těch, kdo na těchto křídlech povznegli i celé vizuální umění k transformaci do svobodných výšin moderního, tradiční ‘technickou’ lineární perspektivou nezátíženého přístupu k problematice zobrazování.

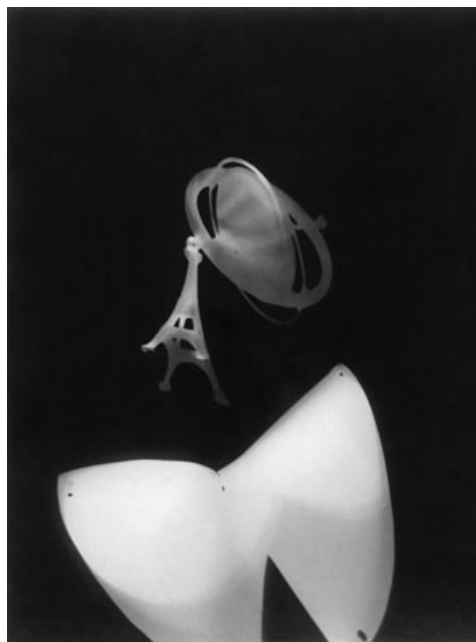
Profesor Otto Steinert, sdružující kolem sebe ve skupině „Fotoforum“ na počátku 50. let celou řadu nadšených fotografů, ukázal – ve snaze navázat nitky obou zmíněných meziválečných progresivních tendencí, zpřetrhané explozí antihumanity a barbarského běsnění nacistů –, že jedna z cest novodobé fotografie by se mohla odrazit od reality před objektivem přístroje jako od pérového můstku do volného prostoru fantazie a nespoutané tvarové či tonální hry, k přístupu, respektive vidění reality, které se od těch dob – ve shodě s názvem saarbrückenských mezinárodních výstavních přehlídek v letech 1951, 1954 a 1958 – nazývá ‘subjektivní’. Systematické a cílevědomé narušování kauzálního řetězce opticko-mechanického zobrazování se jistě stalo nejenom typickým tvůrčím postupem hnutí Subjektivní fotografie, ale bylo především významným posunem po ose stylizace, tj. akcentování těch fotografických



▲ August Sander: Žena architekta (1926)

▶ László Moholy-Nagy: Fotogram s Eiffelovou věží a límcem (asi 1928)

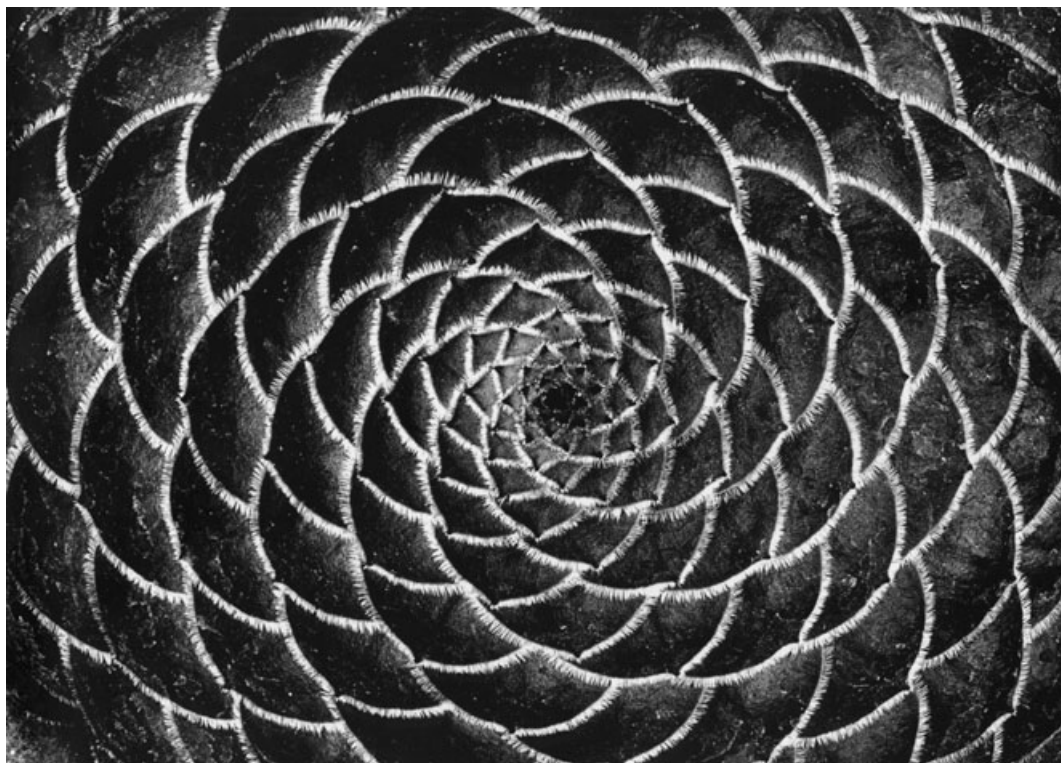
▶▶ Albert Renger-Patzsch: Sempervivum Tabulaeforms (1925–1928)



tendencí, u nichž můžeme rozeznat vlivy malířské a grafické abstrakce.

Zatímco hnutí Nové věcnosti, stejně jako energie tryskající z experimentů Bauhausu, či příbojové vlny subjektivní fotografie jsou historiky i teoretiky fotografie téměř bez výjimky hodnoceny neobyčejně pozitivně a fotografickými tvůrci navíc horlivě donekonečna citovány, není už třetí sféra německého vlivu na mezinárodní fotografickou scénu 20. století přijímána tak jednoznačně. Düsseldorfský manželský pár, profesor Bernd a Hilla Becherovi, dotáhli svým způsobem přímou fotografii k absolutní dokonalosti. Jejich krystalicky čisté, technicky minuciózní, jakkoliv nepřilíš temperované série fotografií, představující typologii víceméně přehlížené či zapomenuté průmyslové architektury závěru 19. a první poloviny 20. století, předznamenalý zrod neobyčejně vliv-

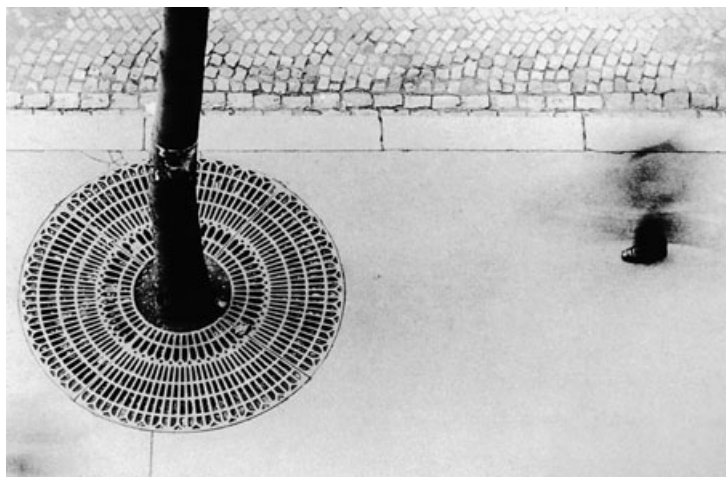
né a stále neméně adorované vlny Nové topografie. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff a Thomas Struth, vedle dalších Becherových žáků a následovníků, patří dnes k velice ctěným umělcům, jejichž monumentální zvětšeniny uchvacují zjevně nejvlivnější kurátory i galeristy, a tak vlastně představují jeden z nejdůležitějších klíčů k zadním vrátkům, jimiž jako by fotografie vklouzla do staletého hájemství malby a plastiky – do těch nejdůležitějších muzeí, galerií a dalších svatostánků umění; tytéž monumentální zvětšeniny přivádějí ovšem na druhé straně ‘pravověrné’ fotografické piktorialisty, přímé fotografy i ‘subjektivní’ dokumentaristy nezřídka do stavu rozčilení nad banalitou, nedostatkem napětí, kompozice, nezájmem o světlo-tonální hru a tak dále a tak dále... Ať nás však obrazy manželů Becherových a jejich ‘apoštolů’ napl-



ňují obdivem či rozhořčením, musíme přiznat, že v poslední čtvrtině 20. století se právě Novou topografií v Německu dovršil symbolický oblouk mostu přímé, nemanipulované fotografie započatý Rengerem-Patzschem a Blossfeldtem na úsvitu tohoto století: mostu, pomocí kterého fotografie překlenula propastné údolí závislosti na estetice malby a přehoupla se na pevnou půdu své vlastní identity.

Stručně řečeno, vstupujeme-li na výstavu „O tělech a jiných věcech“, nesoucí v podtitulu zprávu, že se jedná o německou fotografii ve 20. století, můžeme očekávat značnou sumu obrazů mimořádné kvality, zdroj inspirace, stejně jako výzvu k zamýšlení nad vývojem, jehož úplné zmapování přesahuje možnosti jakéhokoliv výstavního prostoru i kurátorské snahy, byť měla k dispozici sebe-pohádkovější prostředky.

Dříve než však cokoliv řekneme k výstavě samotné, musíme upřímně poděkovat nejenom Galerii hlavního města Prahy a Goethe Institutu, ale i autorům výstavy, profesoru Klausovi Honnefovi, jeho paní i 'podnikové' kurátorce GHMP Haně Larvové, že se do tak náročného a vysilujícího projektu pustili a poctili Prahu darem práva 'první noci'. Kdybychom chtěli být přehnaně pyšní, pak bychom řekli, že za rozhodnutím udělat premiéru tak významné přehlídky právě v Praze je výraz úcty k tradičně vysoké kvalitě české a slovenské fotografie, která prolínala k našim sousedům od dob Františka Drtikola, stejně jako v údobí mezi válkami, poté poloilegálně skrze železnou oponu, a která - prezentovaná těsně po politických a společenských změnách konce 80. let - způsobila u našich západních sousedů, mírně řečeno, šok. Pravda bude ale asi mno-



◀ **Otto Steinert: One-legged Pedestrian (1950)**

▶ **Bernd a Hilla Becherovi: Těžní věže (1966–78)**

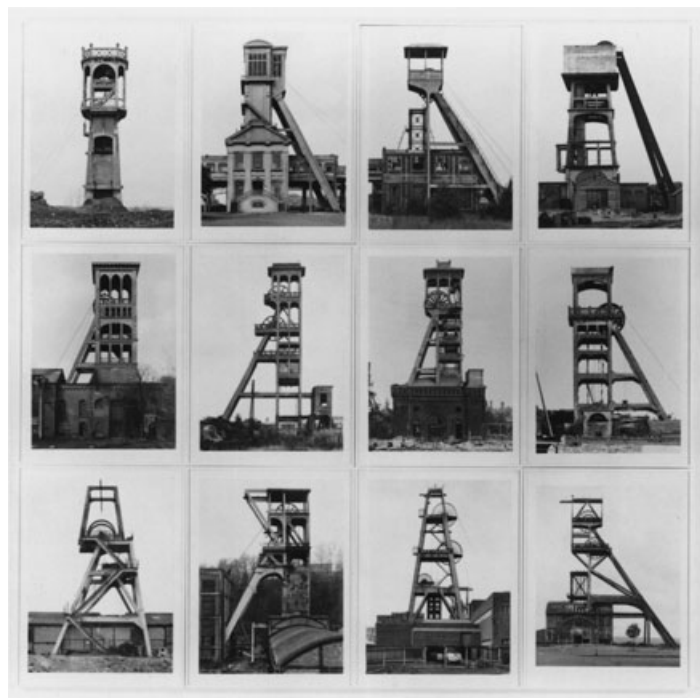
▶▶ **Klaus Rinke: Horizontální a vertikální síly (1971)**

hem prostší: Spočívá jak v serióznosti, nápaditosti i jisté produkční obratnosti GHMP, tak především v dlouhodobém dramaturgickém plánu této instituce a její promyšlené spolupráce s Goethe Institutem. Ať teď tedy řekneme cokoliv, nebude díky nikdy dost, ale obávám se, že především nebudeme schopni poděkovat diváckým zájmem. Mrazí mě, když si představím, jak dlouhé fronty se ukázněně řadí kdekoli ve světě u bran takovýchto výstav a jaké problémy většínou pořadatelé mají s tím, aby udrželi momentální počet návštěvníků výstavy na povolené hladině. Obětaví pořadatelé v Městské knihovně mají patrně úplně obrácené problémy. To je nejenom naše škoda, ale především je to nepříliš dobrá známka naší tradičně opěvované kulturnosti... Ale k věci.

Nemohli jsme a nemůžeme jistě čekat, že by výstava tohoto typu přinesla ve věku informacemi smršťeného univerza nějaké nečekané novinky či elektrizující podněty, které by české fotografie vybízely k následování, nebo snad dokonce kopírování, jak se tomu stalo například u významné stuttgartské výstavy „Film und Foto“ v roce 1929, ale výstava svým názvem i zkušenostmi hlavního kurátora dávala naději německy precizně pro-

vedeného přehledu. Tím se dostáváme k prvnímu otazníku nad výstavou: Je ten přehled opravu precizní? Zahrnuje vše, co zahrnovat měl? Je vyvážený?

Výstava se už svým názvem rafinovaně vymezuje tématem fotografického zachycení lidského těla (přesněji, inscenovaného zachycení), ale nechává si manévrovací prostor pro úskoky do 'jiných' námětových oblastí, z nichž akcentuje zejména fotografii architektury, resp. prostředí, a mezi těmito póly osciluje tendence zachytit výběrem dva aspekty: atmosféru doby i její odraz v dobově akceptovaném fotografickém stylu. Jenomže podtitul slibuje všeobjímající obraz fotografie v Německu ve 20. století, a tady je za prvé nepochybně rozpor mezi názvem a podtitulem výstavy, protože inscenovaná fotografie těla není tím, co by zcela vyčerpávajícím způsobem mohlo, jak jsme už výše naznačili, německou fotografii 20. století reprezentovat. Za druhé, hlavní kurátor výstavy hned v úvodu katalogu jasně prohlašuje, že výstava není ani pokusem vyprávět německé dějiny, ani nepředstavuje obrazové dějiny německé fotografie. V prezentované podobě se ale v podstatě tomu prvému blíží do té míry, do které se tomu druhému vzdaluje... Jistěže nemůžeme a nechce-



me upřít kurátorovi výstavy právo osobní interpretace, ale na druhé straně každého kurátora jistě potěší divácký zájem a z něho pramenící zdvořilé otázky:

Jistě můžeme pochopit, že název výstavy byl mimo jiné diktovaný zájmem o komerční úspěch přehlídky, a tak se i smířit s tím, že větší část oněch z hlediska historie fotografie významných milníků německé fotografie se k poněkud příliš módnímu tématu 'tělo ve výtvarném umění' jaksí nehodí (větší část Moholy-Nagyových experimentů, drtivá většina obrazů hnutí Subjektivní fotografie, stejně jako kompletní tvorba Becherových nemá s tělem co dělat). I tak se dá těžko rozumět tomu, proč např. Lucia Moholy nemohla být zastoupena svými mimořádnými inscenovanými komparativními portréty místo nepřesvědčivého dokumentárního diptychu rukou a tváře Clary Zetkinové, když už z tvorby jejího manžela se na výstavu z uvedených důvodů dostaly kromě

slavného pohledu s vrchu rozhlasové věže pouze okrajové fotografie (například fotografie dětí Oscara Schlemmera je pouze kompozičním odvarem portrétu samotného Moholy-Nagyova kolegy), a proč výstava pomlčela o dalších výjimečných osobnostech z okruhu Bauhausu. Proč nebyl například ve výběru reprezentativněji zastoupen vynikající a veledůležitý Horst P. Horst, když bylo dostatek prostoru pro některé vpravdě komerční fotografie, nepříliš výjimečné ani v době svého vzniku (nevýbojné architektury Wenera Mantze, fotografie ze studia YVA - Elsy Neulaender-Simon)? Ale zejména: proč byl tak podexponovaný gigant August Sander?

Naše otázky však musí jít ještě dále: Hnutí Subjektivní fotografie je reprezentováno vynikajícími fotografiemi Petera Keetmana, z nichž zejména optická hra obrazu nazvaného „Tisíc a jedna tvář“ („1001 Gesichter“) patří jistě k tomu nejlepšímu, co vzniklo v dějinách světové fo-



▲ Dörte Eissfeldt: Kůže (1991)

◀ Floris M. Neusüss: Wolfgang Müller – portrét CD (1990)

▶▶ Delia Keller: Architektka (1999)

tografie; k našemu překvapení se tu ale neobjevuje žádná z fotografií duchovního otce hnutí, prof. Otto Steinerta, který se na rozdíl od Keetmana studiem těla zabýval přinejmenším v pohybových studiích baletu, postavených na dynamické neostrosti, a i jeho patrně nejznámější fotografie nazvaná „Jednonohý chodec“ (někdy publikovaná pod názvem „Chodcova noha“) z roku 1950 by výstavě s titulem „O tělech...“ neudělala ostudu.

Pokud si čtenář pomyslí, že trochu moc fušuji do řemesla kurátorovi výstavy, bude mít asi pravdu, a já si uvědomuji, že by mohla padnout otázka: „Co se tedy vlastně mělo vystavovat, ty chytráku? Měla výstava být snůškou toho, co se může označit jako vizuální bonbónky? Mělo se tedy ukázat jenom to nejznámější od těch nejslavnějších, jenom to, co se osvědčilo jak na knižním trhu, tak především na trhu s fotografickým uměním?“ Moje odpověď je, že pouze jako divák přistupuji poctivě na hru, ke které mě kurátor vyzval, a hledám, jak by se pomocí fo-

tografie lidského těla, potažmo člověka v interakci s fotografií prostředí, suplováním tu architekturou, tu zátiším, či lidským zásahem do prostředí města nebo krajiny, nejlépe vyjádřil vývoj fotografie v Německu během 20. století.

Dovolil bych si své předchozí uvažování podložit ještě jedním argumentem: Jisté lze kvitovat s povděkem, že se výstava nevyhýbá problematice vzrůstu nacismu, ale že se i stejně tak staví čelem k jednomu z morálně nejambivalentnějších děl v historii umělecké tvorby, k fotografickému dílu Leni Riefenstahlové. Tato geniálně talentovaná a – jak ukázaly přesvědčivě zejména její pozdní „africké“ cykly – mocí a silou vždy opojená autorka vytvořila ve svých obrazových zápisech z norimberských nacistických srazů, stejně jako ze smutně proslulé mnichovské olympiády přímo školsky ukázkové příklady pragmatických propagandistických kompozic, emitujících sílu, rozhodnost, pevnost a tak dále – prostě všechno, jenom ne romantiku,



kteřá sice byla jakousi vstupní rouškou filmu o olympiádě, a kteřá rovněž, ne právě šťastně, prostupovala vybranými obrazy na výstavě, ale kteřá rozhodně nebyla nosným obsahem fotografií Riefenstahlové. Z jejích obrazů stále jde strach a jejich uvedení na výstavě by jistě řeklo mnohem více o atmosféře doby i o síle (byť mnohdy velmi nebezpečné síle) vizuálního výrazu. Místo těchto obrazů Riefenstahlové jsme ale na výstavě viděli nepřiliš přesvědčivé fotografie nacistických srazů od Maxe Ehlertha, které ho pro nás výstava víceméně objevila, ale nad jehož fotografiemi se nemůžeme zbavit pocitu, že by se možná zase tolik nestalo, kdybychom ho neznali...

Chci říci, že ať už je posuzujeme z toho či onoho úhlu, nejví se nejenom výběr obrazů, ale ani zdůraznění, resp. potlačení některých autorů jako zdůvodněné či zdůvodnitelné. Do výběru se tak překvapivě dostaly mnohdy méně významné fotografie, a naopak 'zlomové fotografie', tj. ty obrazy, které otáčely dějin-

ný vývoj fotografické tvorby, se nepotkaly se zájmem sestavovatelů... Je nutné uváďet další argumenty? Budiž: výstavní koncepce našla vedle Becherových prostor pro Andream Gurského a Candidu Höfer, ale už nenašla místočko pro připomenutí výrazného Thomase Strutha, či Thomase Ruffa – a přitom poskytla rozsáhlé prostory nevýrazným, ale prostorově náročným obrazovým sekvencím Michaela Ruetze či architektonickým fragmentům Günthera Forga, které lze akceptovat jen za předpokladu až neúnosné míry divácké empatie.

Tyto námitky, jakkoliv se to může zdát těžko pochopitelné, rozhodně nechtějí výstavu odsoudit. Možná nesdílím absolutní nadšení mladofrontního Jana H. Vitvara, kteřý ve své recenzi překvapivě odložil svůj obvyklý řízně kritický postoj. Nepochybuji ale o tom, že na výstavě, kteřá teď je nebo bude představena v Berlíně, Moskvě a Bochumi, toho je ještě pořád velmi mnoho dobrého k vidění, a to prakticky od autorů všech generačních vrstev, a každý si tedy jistě může odnést celou řadu nezapomenutelných zážitků. Jako vždy bylo elektrizující vidět autorské zvětšeniny Augusta Sandera, Karla Blossfeldta či Petera Keetmana, fotogramy postav v životní velikosti od Florise M. Neüsisse, koncepty Dietera Appelta, manželů Blumeových, konceptuální sekvence Klause Rinkeho, mrazivě útočné obrazy Dörte Eisseldtové, sociologizující dvojportréty Niny Schmitzové, s tématem výstavy mimořádně souznějící obrazy reklamních billboardů od Maxe Regenberga či inscenované portréty Delie Kellerové, z nichž zejména „Portrét architektky“ z roku 1999 nás jakoby obloukem vrací zpět k východiskům toho, co je pro německou fotografii ve 20. století nejtypičtější: promyšlená konceptuální práce, opírající se o specifickou kvalitu přímého fotografického zobrazení.

Miroslav Vojtěchovský

Ľahkí ako prach

Rozhlasová hra

Július Gajdoš

(1989)

Osoby:

Andy Kalchas

Mimi

Kostolník

Otec

Matka

Dcéra

Motocyklista

V clone ťažké stavebné stroje a nákladné autá zvukmi prejavujú svoju silu. Akustika izby.

Kalchas (číta)...ak budeš myssle... dú-fa-jú... ssstá-nok svojo rozztiahh-hneš a bezzpečne spať budešš.

Kalchas sa rozkašle, zatvorenie okna.

Kalchas ...bezpečne spať budeš... A kde je to bezpečné miesto... Prezrad!...stánok svoj rozztiahneš... Jeden taký som mal. A nebola to zlá mäsiareň. Už o šiestej ráno bol rad na moje klobásy. Bez povolenia som ich robil. Ale v tých rokoch sa ani povolenie nedávalo. Zato ma tresceš? Nájomníka si zo mňa urobil! Keby bol konečne ten tvoj sľubovaný súd, tak si zapamätaj! Ja všetko vykričím!

Klaksón stavebného žeriavu.

Kalchas (zaskočený) Robíš si so mnou čo chceš.

Niet tu už pre mňa miesta ani roboty. (Listuje, číta) Kkkde si bol keď som zakladal zem? Kto ju rozzmeral, vieš to? Kto...? A kde si ty bol, keď mi búrali dom? A čo si robil, keď na jeho miesto dávali kontajneri? Pozeral si sa? Na mieste, ktoré voňalo najlepšimi klobásami v celom okolí, teraz vykupujú staré železo a odpadky!

Zvuk stavebných strojov zosilnie.

Kalchas Nemusíš mi to pripomínať. Viem čo som, aj na čo sa obrátim. Ale nič som neurobil. Nič!

Stavebné stroje doznievajú.

Kalchas Iba klobásy. A tie ľuďom chutili. Mal by si po mňa poslať a nenechávať ma tu. Všetličo by si si tým u mňa napravil.

Z clony zvuky monštrancie.

Kalchas Možno predsa... si ma všímaš a nenecháš ma len tak napospas... tomuto tu. (Listuje. Snaží sa rýchlo čítať, číta pomaly, mylí sa)...bude koniec sslov... slovám po-ve-ter-ným a du-ša ppresta-ta-ne kvíliť v te-le...

Búchanie na dvere.

Kostolník Otvor, Kalchas!

Zvonenie domovým zvoncom.

Kalchas Kto je? Na koho si myslíš, že zvoníš!!!

Prudké otvorenie dverí, sem-tam monštrancné zvonce, domový zvonec sústavne.

Kostolník (z chodby) Čo mam robiť? Monštrancie mi detiská berú, strkajú to kade tade, kam to mám dať? V kostole sa to už nedá nechať.

Kalchas Kostolník, ten prst si strč, vieš kam! (Kostolník prestane zvoniť) Len ľudí blázníš. (Zabuchne dvere)

Kostolník (v clone) Keď to na teba príde, budeš rád keď ti zazvoním. Alebo si myslíš, že po teba prídu... títo... rovno... anjeli, čo?

Kalchas Zmizni!

Kostolník (búcha na dvere) Od predsedu idem...

Pomalé otvorenie dverí.

Kostolník (z chodby) Či by si nechcel... na brigádu. Stroje tu sú, však ich aj počuť, aj robotu spravia, ale ľudská ruka tu chýba. No, čo sa čuduješ. V Anglicku sa vraj kosí každý deň. Veď vieš ako to tu chodí. Aj tu to bude. Časom. Najprv by bolo treba pozametať. Vraj prach lieta a ľudia sa sťažujú.

Kalchas Nech zametá predseda aj so všetkými svojimi bratrancami, koľko ich má.

Kostolník Čo mudruješ. Metlu som ti už doniesol.

Kalchas Strč si ju kam prst!

Kostolník Počkaj, na jar sa zaseje tráva... a bude.

Kalchas Nič nebude!

Kostolník Dajako sa musí začať. Aj ja som začínal a čo potrebujem. Byt mám, miesto som si už vzhliadol.

Kalchas Nikdy si nevedel kam patriš, ani miesto si si nevedel nájsť. Celý život posluhuješ. Komu príde. Dobrým aj zlým.

Kostolník Sám dobre vieš, že sa jedno bez druhého nedá. A celý život to robím zadarmo. Čo ja z toho

mám. Nemôže sa každý zavrieť ako ty a robiť sa, že o ničom nevie. Aj ja tu žijem. Tu, v tomto! A čo už nám na tom záleží, Kalchas. My sme už jednu nohou tam. Nám už inde treba hľadať miesto. Keďdy si sa bol pozrieť na cintoríne?

Kalchas Nikam nechodím!

Kostolník Potom sa ti ľahko rozpráva. Všetkých kládú tam, z vonkajšej strany. Aby si vedel, ja nie som hocikto. Ja som videl plány. Tadiaľ pôjde cesta.

A tých, ktorých tam teraz kladú preložia. Ale kam? Alebo aj nie a rovno ich zalejú asfaltom.

Kalchas Mŕtveho človeka zalejú asfaltom?! Radšej za živa do mňa nalej asfalt! Ty! Za živa!

Kostolník Čo ja o inom hovorím? O mieste ide. A kto o tom rozhoduje?

Kalchas Za živa do mňa nalej... keď už ani po smrti nebude pokoj.

Kostolník Predseda rozhoduje, dobre vieš. To on nevymyslel. Vraj všade samý prach. Zhora prišlo. Tu sa už nedá nikomu veriť. Nieкто sa vraj sťažoval. Nejaký anonym. Treba zametať.

Kalchas Ja mäsiar mám zametať?

Kostolník Zvykneš si. Aj tu, v tomto, si si zvykol a dobre je. Ale keď nevládzeš, rovno povedz. Taká garsónka sa zide. A mladých, nevieš si predstaviť, koľko ich na to čaká.

Kalchas A čo ja mám s tým?

Kostolník No ja by som to takto nepovedal. Kto sem bude z dediny chodiť a pozerat' či ešte žiješ a či vládzeš. Myslíš, že ja som prečo prišiel? Pre nevládnych máme tie... ústavy. Načo sú?

Kalchas Viem robiť klobásy... a nie...

Kostolník Aj ja som ich jedol a už stačilo. Keď sa zaseje a narastie tráva, dostaneš aj kosu. Najprv treba pozametať.

Kalchas Prútenou metlou??

Kostolník A čo by si chcel, mokrú handru? U predsedu si to vyžehliš. Aj na to miesto sa ho opýtam. Ideme! Nech vidia, že už plníme.

Kalchas Nepotrebujem nič plniť ani žehliť.

Kostolník Nemysli si, že sme to nevedeli. Mal si z pekla šťastie. Čert aby to vzal. Za celý ten čas ťa nikto neohlásil. Také čosi sa len tak nestáva.

Kalchas Aké šťastie? Dom mi zbúrali... (Do echa)

Akustika staveniska.

Kostolník Ani prehádzať to nemusíš. Vidiš...

Kalchas Zle vidím.

Kostolník Prach je prach. Ten sa dostane všade. To nie je listie, že ho nazhŕňaš na jednu kopu. S tým sa musíš zmieriť. A neposedávaj zbytočne.

Kalchas Mám kýlu.

Kostolník S tým sa zle sedí, a to sa bude hore páčiť.

Kalchas Aj chodí sa mi zle.

Kostolník Čo je to za život, sedieť zavretý v paneláku. Čo sa tváriš?! Robíš to pre ľudí!

Kalchas (kaše, chrchle, odpľúva)

Z clony motocykel – zastane. Pridávanie a uberanie otáčok, potom do clony. Zvuk motorky ukončí zatvorenie dverí. Úder.

Matka (skričí) Aú!

Dcéra Čo je??

Matka Ale prosím ťa... Kde si bola tak dlho?!

Dcéra (vydá neartikulovaný zvuk)

Otec (z kúpeľne, čistí si zuby) Mama sa ťa na niečo pýtala?

Matka vyklepáva rezne.

Dcéra Nebola som sama.

Matka S kým? (Nečaká na odpoveď, zapne mixér)

Dcéra (prekrikuje) U kamarátky.

Matka Ale tak dlho? Čo ty na to hovoríš?

Otec (vyplachuje si ústa, chrstne vodu do umývadla) Do vlastnej kože sa nevrace.

Matka (vypne mixér) Keby jej mal kto jednu tresnúť, bolo by to iné.

Otec Nech nikam nechodí a hotovo.

Dcéra Prišla som len na chvíľu.

Otec Načo prišla?

Matka Na chvíľu.

Otec Nech si sadne a hotovo.

Matka Ale tu nie je miesta. Ja tu robím. Všade som rozložená.

Otec To je strašné. Tu už ani nie je kde si umyť zuby. (Chrstne vodu do umývadla, buchne dvermi, dych)

Matka A čo mám podľa teba robiť.

Dcéra Keď žehliš, je tu ticho.

Dych stále, chodba, štrgotanie kľúčov, slabé klopanie, otvorenie dverí, tlmený rozhovor na chodbe.

Otec Nechala si v zámke kľúč.

Žena Vravela som ti, aby si už takto nechodil.

Otec Pusť! Hocikto ma uvidí.

Žena Až prídeš normálne.

Otec Ako normálne?

Žena Už som ťa tak videla! V obleku, s kravatou.

Otec Ty si sa zbláznila. Behať v obleku? To je normálne? Nieкто sem ide...

Žena Ani si ma nepozdravil.

Otec Nazdar!

Zatvorenie dverí, byt.

Žena Vtedy si ma nepozdravil. V obleku, s kravatou.

Otec V obleku sa celý spotím a kravata ma škrtí.

V tom sa nedá uvoľniť. Pod sem!

Žena Čo robíš? Ešte si zadýchany. Kam sa tak ženies?

Otec Veď vieš. Okrem toho by som v obleku vyzeral, že od niekaľ utekám. To by bolo nápadné, nie.

Žena Takto vyzeráš ako môj tréner. Lenže mne sa to takto hnuší. Netlač ma tak. Zle sa mi dýcha.

Otcov dych je stále vzrušenejší.

Žena Si spotený. Celá budem lepkavá. Neponáhľaj sa tak!!

Dych sa spomaľuje, prelína sa do zvuku zametania. V clone stavenisko. Pomalé zábery metlou, pokašliavanie, astmatické dýchanie starého Kalchasa. Súchavými krokmi prichádza Mimi. Sem-tam vietor.

Mimi Tak to dali tebe, nakoniec.

Kalchas Ako nakoniec?

Mimi Čakala som, koho na to dostanú. Predseda, čo? A nepovedal ti, že to máš za dom a pozemok, čo ti zbúrali?

Kalchas Také veci mi nehovorí.

Mimi Robotu to je, ale toľko ako z klobás ti z toho nekvapne.

Kalchas Zasa s klobásami začínaš? Po celej dedine si o nich roznášala...

Mimi Zasa... kedy to bolo. Ale dodnes ma po nich páli od vrchu až tuto po spodok. Aj starého zapchávalo, ale on ich jedol, akoby nemali konce.

Kalchas Boli domáce.

Mimi Mala som ťa ohlásiť, možno by ešte pár dni požil.

Kalchas Kto ti bránil?

Mimi Lebo to bolo jediné, z čoho mal radosť. Aj keď ho to nakoniec zabilo.

Kalchas Chceš povedať, že ja...

Mimi Myslí si, čo chceš! Mňa stáli majetok. Toľko klobás! A čo z toho máš? Ani dom ti nezostal. Teraz tam stoja...

Kalchas O kontajneroch viem svoje!

Mimi Všade inde stoja paneláky! Boh ťa potrestal aj za mňa a ty si myslíš, že týmto si ťa chce predse-da udobriť?

Kalchas Nemám v sebe už nič na udobrenie.

Mimi Aký cencúľ! Väčšina ich tu býva a uspokojili sa.

Kalchas Niektorí, aj to len zatiaľ. Najspokojnejší sú tam za kostolom.

Mimi Radšej sa pozerám na živých. Tie okná vidím aj z dediny. Keď sa do nich oprie slnko zalesknú sa a zarosia ako naše oči. Na čo myslíš?

Kalchas Pché! Koho odtiaľto odvedú anjeli. Keď to chceš vedieť.

Mimi Máš tiché slušné miestečko, tak čuš.

Kalchas Tiché slušné miestečka sú v dedine.

Mimi Tu by sa malo dobre pozametať a bolo by. Je tu špina a bordel.

Kalchas Všetko sa nedá vyzametať.

Mimi Nám dvom sa to už nepodari. Ak nepočítam kostolníka.

Kalchas Čo tomu chýba?!

Mimi Hovorí, že mu je dobre. Žiadna starosť. Ukáž mi, kde býva.

Kalchas Nestarám sa!

Mimi Ludia vravia, že to poznať podľa večného svetla. Svetí ním aj cez deň... (smiech) aby sa dostal do neba.

Kalchas Takých, čo poslúchajú celý život, rovnoo ich tam rovno vykopnú... anjeli.

Mimi Ale olej do toho svetla kradne v noci... Anjeli? Čo ty máš s nimi? Zase si s niekým začínaš?

Prudké zábery metlou, Kalchasovo pokašliavanie a odplúvanie. Mimi sa zadúša.

Kalchas Takí ako ja už na to myslia, kto po nich príde a kam sa dostanú.

Mimi Nachodí sa až-až. Z kostola to kradne.

Kalchas Aj ty odtiaľ chodíš! Lebo tam bývaš. Vedľa predsedu. Pri pošte, čo. Zostala si.

Mimi Predsedu nechaj! Nemá to veru ľahké. S toľkými bratrancami. A každého uspokojiť. Buď rád, že si zostal sám. No čo zazeráš. Ani tu už nezostalo veľa miesta. Veď aha koľko mám pošty. Samé inkaso. Ak chceš, najprv nájdem tvoje. Ale hneď zaplatíš.

Kalchas Ak niečo nájdeš, hoď to rovno do prachu!

Mimi Inkaso?! Aby si mal čo zametať, čo?

Kalchas Nie som nikomu nič dlžný.

Mimi Každý tu má nejaký papierik, ale za to ešte nezanevie na svet. A ja iba vypomáham. Brigáda ako tvoja. Ale s peniazmi je iná robota. Ty zame-táš a fúka.

Kalchas Mám zametať aj keď fúka.

Mimi Keby tu bolo aspoň nejaké lístie. Lebo s prachom si neporadiš.

Kalchas A čo mám robiť? Ísť na cintorín a ľahnúť si z tej vonkajšej strany? Alebo sa rovno nechať zaliať horúcim asfaltom?

Mimi Mohol by si na chvíľu prestať! Nemôžem sa s tebou rozprávať a kričať. Andy! Ja sa s tebou nemôžem rozprávať a nedýchať. Počuješ!!

Kalchas Keď prestanem, prach sadne.

Mimi A to ťa trápi? Sadní si aj ty a bude!

Kalchas prestane zametať.

Mimi Vidíš... (Rozkašle sa)

Kalchas Vidím! Sadá a zachádza do pľúc.

Mimi Len keď nezametaš... Pozri! Máme tu jeseň. Jeseň, Andy, akoby nám dvom z oka vypadla. Lístie padá...

Kalchas Nie tu!

Mimi Ja viem.

Kalchas (zrazu náruživô) Keby bolo... dvoma troma zábermi by som vyzametal lístie...

Mimi Keby bolo!

Kalchas (*zlostne*) Lebo tu aj ten najväčší hajzel sa na prach obráti.

Mimi Neštipu ťa oči? Lebo toto je poriadne svinstvo.

Kalchas Zle vidím.

Mimi Lebo nechceš vidieť. Inak by si si všimol, že to ľudia neznášajú. Aj keď si zvyknú.

Kalchas Nič neznášajú! Listie?! Sneh? Jeseň? Čo ty vieš. Hneď po jeseni by sa najradšej zbavili mňa. Ale ja pôjdem aj sám.

Mimi (*smiech*) Po tebe by museli prísť títo... anjeli.

Kalchas Čo ty do toho strkáš nos.

Mimi Zanevrel si, Andy.

Kalchas Reči! Ty si zostala. A kde som ja?!

Mimi Dusíš v sebe zlosť, a to nie je dobre.

Kalchas Dusím, to všetko prach. Zato mi ešte nemusíš šliapať po vyzametanom.

Mimi Pre Kristove rany! Stojím ti na miestečku?

Kalchas Nestojíš na mojom. Nijaké nemám. Stojíš na ňom práve vtedy, keď zametám.

Mimi Veď nezametaš.

Z clony zvuk motorky, začínajú na seba kričať.

Kalchas Kvôli tebe. Lebo si ako všetci. Ľudia neznášajú ani mráz, ale keď v zime dobre vymrznú, sú lepší. A aj to viem, že prach sadá a netreba ho vieriť, ale utrieť... ale ja tu nemôžem pobeňovať s mokrou handrou. Tú mi nedali.

Zvuk motorky sa zvyšuje na intenzite.

Mimi Čo by si pobeňoval. Na to sú už iní. Aha! (*Nadšene*) Točí to zjančené chlapčisko. Napína ho až mi v ušiach brní, žilky mi praskajú. Naplnený je až po okraj. Ten to v sebe dlho neudrží. Tak vyleť, vyleť ty môj sokolík, leť a nečakaj až ti dovolia. Vystrel rovno do neba!

Zvuk motorky do clony.

Mimi Až tu z neho cítiť páľavu, čo?

Kalchas Smrad robí. Celú robotu mi rozhádzal.

Mimi Akú robotu. Nedopraješ mladým, keď už sám nevládzeš.

Kalchas Letí ako blázon. Raz sa tu niekde stratí. Mal som ho poriadne tresnúť, aby si zapamätal.

Mimi Načo tresnúť. Načo hneď tresnúť, Andy. Stačí vziať metlu a pohroziť, ako to robili nám. Ale toho už nezastavíš. Ten letí ako...

Kalchas Ako o život.

Mimi (*podráždene*) Hovoríš to, akoby si už dožil. Na nič iné sa už nezmôžeš? Došť už. Načo toľko hrozenia. Iba ho zbytočne vystrašíš.

Kalchas Inokedy sem nepríde.

Mimi Andy, ty nemáš rád ľudí.

Kalchas Nie na motorkách!

Mimi Nikdy sa to nenaučíš. O ľudí sa treba báť. Za-

pamätaj si to konečne. Inak ťa nechajú zhnieť, ani na prach sa neobrátíš. Ani po koniec tohoto sa nedostaneš, ulice, či čo to je.

Kalchas Ja zametám, lebo musím, ale ty keď sa rozťáraš, tak nevieš, čo robíš. Zasa si mi stúpila na pozametané. Aj teraz a zasa... aha tu!

Mimi Hocikde na svete by som si už vystála miesto, ale tuto... Radšej idem. (*Bojazlivo*) Andy? Andy! Ale ja nemôžem odtiaľto odísť a nikam nestúpiť... alebo mám lietať ako prach? Ten aj sadá. Ty by si ma neuniesol, však?

Kalchas Vláčil som už všeličo. (*Zachrchle a odpluje*)

Mimi Bojíš sa, že sa na teba nalepím...? (*Prudký smiech*)

Kalchas Celé som si to došliapal. Kvôli tebe.

Mimi Radšej idem.

Kalchas Nevyznáš sa tu. Zabľúdiš.

Mimi Ja nepotrebujem anjelov, ani strážnych!

Kalchas Choď už, lebo mi začnú tiecť slzy a dlho sa za tebou dívať nevydržím.

Mimi Už za mlada si sa za mnou obzeral. A teraz znovu? Šacovať ma chceš? Mňa starú babu? A kto bude šacovať teba, aj tú tvoju hnusnú robotu? Viem ako vyzerám, ale kto konečne povie tebe, ako vyzeráš. Aj prášiš iba preto, aby ľudia nevideli, ako vyzeráš.

Kalchas Mimi, kto z nás vyzerá dobre?

Mimi Ak hneď nezmyzneš, celé ti to oplujem. A doveďmi aj celú dedinu, aby videli ako vyzerá mäsiar s metlou, aby videli na čo si sa dal nahovoriť.

Kalchas Keď vyzametám, dajú mi kosu.

Mimi Konečne sa budeš podobáť na smrť.

Kalchas (*ostrejšie*) Choď už, lebo zabľúdiš medzi panelákmi.

Mimi Nič sa ty neboj. S takým inkasom ma len tak nenechajú.

Kalchas Choď už!!! (*Echo*)

Mimi (*šúchavými krokmi odchádza a hundre*)... opi-ca stará rozkričaná, sa mu kričí, keď sa to všetko vracia... ešte mu to spočítam, až bude zelený z toho inkasa...

Šúchavé kroky do clony a hundranie, zvuk motorky vycloniť a zacloniť. Byt, fajčenie spojené so ženskými vzdychmi.

Žena Chcela by som vymeniť byt.

Otec Je tu strašne nafajčené.

Žena Počul si?

Otec Motorku? Najradšej by som ich vyfliaskal! Zarádom!

Žena Koľko je v tých chlapcoch sily a chuti. Čo ty už o tom vieš.

Otec Najmä zlosti. Najradšej by do nás kopli. Ale tak skoro sa im to nepodarí.

Žena Rozhodla som sa, že vymením byt.
Otec Hovoríš mi to už druhýkrát.
Žena Ale teraz to myslím vážne.
Otec Hovoríš mi to koľkokrát som tu. Ale ja preto prstom nepohnem.
Žena S tebou sa nedá rozprávať. Nie som tu len na to, aby si vedel.
Otec Daj si niečo na seba a nepobehuj tu takto.
Žena Veď ležím...
Otec Nieкто ťa zbadá a...
Žena Od vás je dobre vidieť sem do spálne, čo. To máš teda svätú pravdu. Ty si si kedy stihol natiahnuť tie tepláky?!
Otec Čo blázniš. Bundu som si vôbec nedával dolu.
Žena Ja sa z toho zbláznim. Natri si ich niečím, aby sa ti nalepili na kožu. Navždy!
Otec Zasa začínaš. V čom mám podľa teba chodiť behať?
Žena Ty nebeháš, ty iba chodíš.
Otec Nikto sa ma na nič nepýta. Osprchujem sa a hotovo.
Žena Tu sa nikdy nesprchuješ.
Otec Lebo sa musím vrátiť spotený.
Žena Práve preto chcem vymeniť byt.
Otec Kam?
Žena To je jedno. Aby si sa mi nepozeral do spálne. A nechodil sem v teplákach.
Otec Čo stále o teplákach. Nemusím nič vysvetľovať.
Žena Bývaš blízko. Čo keď ťa nieкто zbadá?
Otec V teplákach? Myslíš, že mu to dôjde? Asi ťažko.
Žena V tých panelákoch už asi nikomu nič nedôjde, čo?
Otec Čo ti je dnes? Daj si konečne župan a bude pokoj.
Žena Nebude pokoj, ak chceš vedieť. Pretože aj ja mám svoje sny. Rozumieš! Snívam o tom, že raz prídeš v obleku. Tušila som, že ti to raz budem musieť povedať. Nohavice si prevesíš cez stoličku, sako zavesíš vedľa radiátoru... a keby sa pokrčilo, vezmem dobre rozpálenú žehličku a všetko ti prežehlím. Počuješ! Aj ja rada žehlím.
Otec Tepláky sa aspoň nekrčia.
Žena Tvoje smrdia.
Otec Ležíš tu bez ničoho, a potom samozrejme že fantaziruješ.
Žena Pretože mám aj dušu. Ale to si nepostrehol, čo.
Otec Všetličo dokážem zariadiť, ale kvôli tomu mám prestať behať?
Žena Nerob sa. Budeš sa potiť s vlastnou manželkou. A ku mne prídeš v obleku.
Otec Strašne je tu nafajčené.
Žena Môžem otvoriť okno?
Otec Daj si župan a vyvetraj!

Otvorenie okna, zametanie. Z clony zvonenie monštrancie. Izba.

Kalchas (číta) Zzzz čoho si mall sstrrach stalo sa a čoho si sa ob-bá-val prišlo na teba...

Búchanie na dvere, otvorenie dverí. Chodba.

Kalchas Zvonil si?!

Kostolník Ja? Minule si mi povedal, aby som si zvonenie strčil, však vieš kam. Iba ak tie monštrancie, ale tie nemôžem v kostole nechať...

Kalchas A čo robíš, že nedáš pokoj?!

Kostolník Ja?... Klopal som... ja viem, silno... ale mne nemusíš nič hovoriť. To je jasné. Stále sa to nedá. Ale nemôžeme si dovoliť od toho odísť.

Kalchas Čo sa nedá?

Kostolník Robiť.

Kalchas Už som skončil.

Kostolník Všetko si vyzametal?

Kalchas Všetko sa nedá. To najväčšie svinstvo nech odprace on, aj s bratrancami. Čo mi zbúral už mi nevráti. Nič som si nepožičal. Už nebudem platiť aj za to, že ešte žijem. Je to môj trest.

Kostolník Načo hned' toľko hnevu do toho. Ten má iné starosti. Treba udržiavať poriadok.

Kalchas Kde?

Kostolník Aby nechodili anonymy.

Kalchas Anonymy?

Kostolník Keď sa nezameta, chodia. A za každým anonymom nieкто stojí. To si zapamätaj! Čo ty vieš. Zatvoríš sa tu a koniec.

Kalchas Dusí ma z toho. (Rozkašle sa)

Kostolník S ľuďmi sa neznášaš, to je to. A možnosť si dostal. Stačí robiť poctivo robotu a cestu si k ním nájdeš. Všímaš si aj niečo iné okrem seba?

Kalchas Zametal som.

Kostolník Kedy si si naposledy všimol slušného a milého človeka?

Kalchas Nepozeral som sa.

Kostolník Lebo to na ľuďoch nie je vidieť. Na ľuďoch je najlepšie vidieť, keď zle vyzerajú. Rozumieš.

Kalchas Viem ako vyzerám! Ale ja som už jednou nohou tam!

Kostolník Pokiaľ si tu, mal by si pomôcť.

Kalchas Robil som, čo som mohol. Dvoma tromi zábermi som vyzametal, čo sa dalo, a potom som už iba víril. A prach sadá a dusí.

Kostolník Viem to! A čo my? Máme sa vzdať? Pozri sa okolo, ako to tu vyzerá. No čo by sa podľa teba malo robiť? Nechať chodiť anonymy.

Kalchas Keby bola príležitosť, po jeseni... zametal by som sneh. Niekedy som to robil. (Zasníva sa) Pred vlastným domom... keď snežilo... aj sneh je ľahký... ale inak... ako... ľahký ako anjelské krídla. Sype sa

na človeka akoby ho chcel ochrániť. Možno aj pred prachom. Sadne ti na nos, na uši a od samého šťastia s roztopí. Ale nikdy nedusí. (*Spamätá sa*) Zametať sneh je najčistejšia práca akú poznám.

Kostolník Dobre, dobre, a čo podľa teba máme my robiť s prachom? Chytať ho ešte vo vzduchu, alebo si na neho ľahnúť, aby sa nezvíril? A nepadal a nedusil...? A vieš ty čo? Aj sneh padá zhora, takže nerob zo mňa vola! Pamätám sa ja ešte na tvojho otca ako sa na smrteľnej posteli dral do neba... prosil len, aby sme mu my s nebohým farárom pomohli. Tak čo?

Kalchas Nebohý otec. Celý život mi vtíkal do hlavy, koľko má človek možností. A ja...

Kostolník Bud'! Alebo! Čo čakáš. Iné sa tu dnes nedá. Svet sa točí na plné obrátky.

Kalchas Dobre! Pôjdem ak tak veľmi chceš! Položím sa do prachu a koniec!

Kostolník To by bola najväčšia chyba. Miesto nemáš.

Kalchas Miesto, miesto...

Kostolník Tak aby si vedel, bol som sa tam pozrieť. Hneď za kostolom. Ležia tam už dvaja farári, ale ináč miesta je tam dosť. Len aby si vedel, bol som aj za predsedom. Vieš, čo mi povedal? Takto ma poklepal po pleci a do ucha mi zašepkal. Dobre, že si ma na to upozornil, (*stíši hlas*) pán kostolník. Budeme o tom na rade premýšľať. To je človek!

Kalchas Človek aj s bratrancami.

Kostolník Ty si myslíš, že to ide hneď. Takéto veci treba najprv schváliť. No pod' už. Aj ty sa musíš pričiniť.

Kostolníkov kašeľ a ťažké astmatické dýchanie preberie vysoký zvuk motorky a šantivý smiech dcéry.

Žena Čo si sa tak vychytil? Ani spotený nie si.

Otec Nemôžem behať tristo metrov či koľko dve hodiny.

Žena Chodiť behať!

Otec Na tom nezáleží. Ale ten na motorke mi pije krv.

Žena Bojíš sa o ňu, čo?

Otec Niekde do niečoho vrazí a kto bude zodpovedný? My? Ja?

Motorka, Dcérin smiech.

Otec Nehovorím. Bohvie čo tam robia. Ja teda zneším všeličo, ale násilníkov nikdy. Zatvor okno, lebo ma zbadá.

Zatváranie okna.

Žena Ona sa na nás díva. Žehlí! Stojí v okne a žehlí. Tvoje biele košele!!

Otec To ju upokojuje.

Žena Studenou žehličkou! Čo jej povieš?

Otec Nikto sa ma na nič nebude pýtať.

Žena Že tak dlho.

Otec Behám koľko treba!

Žena A čo ja? Mám sa postaviť do okna ako ona? Vymením byt, rozumiem!

Buchnutie dverí. Prelínať do dýchania otca a smiechu dcéry. Do toho zvuk vysávača.

Matka (*kričí*) Neviem či je dobré toľko behať. V tomto veku.

Otec A koľko sa má? (*Cvičí, zrýchlené dýchanie*)

Matka Nejde o to. Je bez dozoru. Ktovie kade lieta.

Otec Bola si doma, nie?

Matka Stále som doma. (*Vypne vysávač, ale ďalej kričí*) Už potrebuje silnejšiu ruku... nemyslíš?

Otec Čo ju mám tlčiť, alebo čo?

Matka Je už veľká. Možno by si sa s ňou mal porozprávať, ale ako myslíš.

Otec Prečo tak kričíš?

Matka zapne vysávač a kričí ďalej.

Otec A o čom?

Matka O chlapoch a tak. Akí sú, aby si dávala pozor. Jedného dňa môže prísť domov... (*Vysávač prestane*) Vypli prúd.

Otec O takých veciach sa rozprávajú ženy.

Matka O takých... každé slovo tu počuť... O takých veciach som sa s ňou už rozprávala, ale ja jej asi ťažko môžem vysvetliť, akí sú chlapi.

Otec To akože mám na seba kydať?

Matka Po tebe je taká prudká... Aké je tu zrazu ticho... Aj ty si taký býval.

Otec Čo jej mám povedať? Aby si s nikým nezačínala?

Matka Aby sa nedala to, ako sa to hovorí... opiť rožkom, aby nenaletela na všelijaké rečičky. Však to poznáš. Aby si radšej všimala takých... no slušných chlapcov.

Otec Keď takí nedokážu nič povedať.

Matka Aby vedela, že sú to oni.

Otec Tých ja nezachránim. O takých žiadna nestojí.

Matka Jedného dňa pride a nevraca sa do kože.

Otec V tomto veku sa to môže stať každej.

Matka Možno by potrebovala tvrdšiu ruku.

Otec To ju mám mlátiť?

Matka Stále myslíš iba na bitku. Si stále taký prudký! Pod' si ku mne sadnúť. Už si sa dosť nabehal.

Dal si si sprchu po tom behaní?

Otec Vždy sa sprchujem po behaní.

Matka Dobrý si v tých teplákach. Taký športový typ, a hlavne že sa to nekrčí. Už si mi o tvojom behaní aj sníva. Aj dnes v noci. Vieš čo, že sme behali obaja.

Otec Čo je to za somarinu?!

Matka Každý iným smerom. Dobré, čo? V mojom veku. Vbehla som do takej hustej hmly. Nebolo vidieť ani na krok. Nevládala som už ani dýchať a taká

hotová som vrazila do chlapa. Taký podobný ako ty. V teplákach. Veľmi sa na teba podobal. Len sa na mňa tak inak díval. Bol taký prudký, ako ty niekedy. Ani bundu si nedal dolu.

Otec Toto sa nedá počúvať.

Matka Nemusíš hneď žiarliť, v tej hmle nebolo nič vidieť.

Otec A čo malo byť vidieť?

Matka Čo asi... Upokoj sa, kto iný to mohol byť, keď nie ty.

Otec Mne nič také po rozume nechodí... Asi by sme mali vymeniť byt.

Matka Zasa? Keby nám to prinieslo aspoň nejakú zmenu. Dobre je všade, ale najlepšie... nikde.

Zatvorenie dverí.

Dcéra Je tu nejaké ticho.

Matka Vypli prúd. Preboha, celkom mi vychladla žehlička.

Otec Zase tak veľa sa nestalo. Si nejaká udychčaná.

Dcéra Vonka sa už vôbec nedá dýchať. Ale fakt.

Stavenisko, monštrancie.

Kalchas A čo keď sa budú sťažovať?

Kostolník Kto?

Kalchas Tí, čo tu bývajú.

Kostolník Anonymy? Musia byť radi, že sa niečo robí. Keby bol problém, donesiem ti oranžovú vestu.

Kalchas To ju budem musieť nosiť?

Kostolník Nech každý vidí, že sa staráme. A nech si tá dobre všimnú v tej hmle, keď poriadne naprášiš. *(Smiech)* Na prach sa obráti každý, ale kto ho pozametá?

Kalchas začína zametať.

Kostolník Ale ja viem, v čom je to tvoj problém, ako hovorí predseda. Najprv sa treba zbaviť všelijakých zbožných snov a podobne. Prestať fantazirovať a nerobiť z ľudí vola. *(Pokašliava)* Potom sa aj ty budeš lepšie cítiť. Tak, ako by som to povedal... ľahšie.

Kalchas *(pre seba)* Ako toto svinstvo tu.

Kostolník Aj robiť sa ti bude inak.

Výraznejšie zametanie.

Kostolník Kalchas! *(Začína kašľať, postupne sa dusí)* S prachom ale opatrne.

Kalchas Konečne to tu začína vyzeráť ako v nebi. Povedz aj predsedovi. Aspoň raz za život nech sa sem príde pozrieť.

Kostolník Sadni si a prestaň! s kašľom. Ktorým smerom je kostol?

Kalchas Mám kýlu. Bolí ma to, keď sedím. To je hmla, čo. Nikto nás nevidí, nikomu nezavdzíame.

Kostolník Kalchas! Nič nevidím. Ktorým smerom je kostol?

Kalchas Stále rovno až do neba.

Zametanie z clony.

Mimi *(volá)* Andy! Ozvi sa! Poriadne si naprášil, to je pravda. Na krok tu nevidno. Čo sa neozveš?! Prestaň už. Vrávim ti, aby si prestal, nepočuješ... Radšej ti mali dať kosu.

Kalchas prestane zametať – zvláštna atmosféra.

Kalchas Pssst! Nekrič!

Mimi Čo ti už len odtiaľto odplaším? Anjelov? *(Smiech)*

Kalchas Je tu ako v nebi, čo? Keď sa človeku chce, aj anjelov si dokáže predstaviť. Skús to. Veľkí ako zápalky, s krídlami ako snehové vločky... a je ich more. Biele more. Máš?

Mimi Také čosi?

Kalchas Keď na človeka sadnú, vyzerá ako snehu-liak. Počúvaj ako trepotú krídlami.

Mimi Starú babu blázníš. Už by si mal prestať s tými stareckými sprostosťami.

Kalchas Nemusí každý všetko vidieť.

Mimi Vidieť a predstaviť si, to je rozdiel. Trepot krídel. V ušiach ti praská!

Kalchas Keď nechceš, nechaj tak.

Mimi S tebou sa nedá rozprávať. Slepý si a sníváš. Z toho sa dá tak akurát osprostieť. Trepot krídel, kto to kedy počul.

Kalchas spokojne. Ja viem, nikto iný.

Mimi O inom treba snívať... o šťastí... alebo čo ja viem. Keby si dal ľuďom krídla, tí by vedeli, kam majú odletieť. Anjeli... načo sú anjelom krídla.

Kalchas Dorobím hustejšiu hmlu a uvidíš.

Mimi Nechaj si svoje prašné hmly. Chcem zostať na zemi dokedy sa len dá. Videl si už niekedy plnú tašku peňazí?

Kalchas Zle vidím.

Mimi Len sa dobre prizri. To nie sú staré zošuverené bankovky ako my. Nové a samé veľké. Okienka poplatili. Teraz snívaj! Je o čom.

Kalchas Sú tvoje?

Mimi Nehovorím čie sú. Hovorím, aby si sa pozeral, ak chceš snívať.

Kalchas Mne to nič nehovorí. Aj farba sa mi stráca pred očami. Nová farba a už sa ti stráca. Keby si ich toľko mal, nemusel by si fantazirovať.

Kalchas Nestojím o to.

Mimi O čo stojíš? O smrť? Ani tá ti nechodí. Keby si toľko mal, všeličo by sa zmenilo.

Kalchas Stále si bola na peniaze a na starobu im aj veríš.

Mimi Lepšie ako tvoje starecké vrtochy. Bohvie čo je za nimi.

Kalchas Sú špinavé. Vidím na nich. A smrdia.

Mimi Špinavé? A smrdia? Farba sa ti stráca pred očami, ale špinu vidíš.

- Kalchas** Špinu vidím všade.
- Mimi** Daj si pozor! Prach je ľahké svinstvo, ani nezbadáš a prestaneš dýchať, anjelik. Naber odvalu a pozri sa.
- Kalchas** Daj už pokoj.
- Mimi** Všetky papieriky som premenila. Iba jeden mi zostal.
- Kalchas** Si stará bosorka!
- Mimi** Nech, ale tento mi budeš musieť premeniť ty.
- Kalchas** Môžeš ho zahodiť. Radšej premením na chvíľu tento svet, ak chceš, ale s peniazmi nechcem mať nič spoločné.
- Mimi** Zase začínaš. Si posledný človek v tejto púšti, ktorý ešte nezaplátil.
- Kalchas** Nie som nikomu nič dlžný.
- Mimi** Chceš tu jediný robiť... ako to povedal ten mlad... chceš tu robiť... ramená?
- Kalchas** Ramená tu robia paneláky.
- Mimi** Dostali ťa, Andy
- Kalchas** Kto ma dostal?
- Mimi** Všetci! Ak chceš, predseda s bratrancami, kostolník, alebo aj ja. Dostali sme ťa tam, kde ťa chceme mať. Robíš najposlednejšiu robotu a sníváš.
- Kalchas** Nie o peniazoch.
- Mimi** Anjeli už nie sú.
- Kalchas** A čo zostalo?
- Mimi** Prach, toto malé svinstvo. Chod' radšej domov, pokiaľ sa ti celkom nepomúti rozum.
- Kalchas** Tam, kam chodím, nie je môj domov.
- Mimi** Predstav si ho a dobre sa vyplač. To pomáha.
- Kalchas** Vraví sa, že všade je dobre, ale nám už asi ťažko.
- Mimi** Tu chceš vyčkať svoj koniec? Na takomto mieste?
- Kalchas** Príde kostolník.
- Mimi** Ten? Škodí ľuďom aj kostolu. Prinesie ti peniaze za brigádu? Počkám. Musíš zaplatiť.
- Kalchas** Nič nedonesie! Iba ak príde povedať... kde je pre mňa ešte voľné.
- Mimi** Keď si doteraz nemal šťastie...
- Kalchas** Za kostolom je niečo.
- Mimi** Hm... takto ty. Teplúčke miesto v závetrí. Na farskom – a na kostolníka si sa obrátil.
- Kalchas** Slúbil, že vybaví.
- Mimi** Z druhej strany by ti nebolo dobre?
- Kalchas** Aby do mňa naliali asfalt, čo?!
- Mimi** Asfalt?
- Kalchas** Až tadeto pôjde cesta, nebudú sa s nikým babrať. Všetkých zalejú a hotovo.
- Mimi** Nie si ty až taký zasnívavý ako sa zdáš. Ale nechodíš medzi Ľudí, a tak sa nevyznáš. Také miesto tebe? Možno predtým, keď si bol najlepší mäsiar. Ale teraz... také miesto človeku s metlou?
- Kalchas** Čo, všetci už zabudli? Aj na klobásky? Musí tu byť nejaké svedomie, ktoré ma nenechá...
- Mimi** Čo majú ľudské vrtochy so svedomím. Nikto si ťa v dedine už nepamätá a ty sa dovolávaš svedomia... keď chýba pamäť.
- Kalchas** Čo mám teda robiť
- Mimi** Zabudni na to. Predstav si, že príde jeden z tých bratrancov na to farské a povie: Dobré miesto, dobré... Potom je lepšie byť zaliaty v asfalte. Alebo sa chceš nechať vyberať? Také miesto si treba nájsť, aby si mal pokoj až na večnosť.
- Kalchas** Také tu nie je. (*Začne fňukať – plač prelína sa do kvílivého zvuku*)
- Mimi** Andy... Andy!!!
- Kvílivý zvuk, potom zatváranie okien, byt, sušič na vlasy.*
- Matka** Čo už ten vyrába. Všade samý prach, tu sa už vôbec nedá otvoriť okno. Čochvíľa sa tu vôbec nebude dať vydržať.
- Dcéra** Smiešny dedo. Tancuje pritom... keď zametá.
- Matka** Preto je tu toľko prachu. Ešte aj nohami ho víri.
- Dcéra** Len nezapínaj vysávač. O chvíľu padám.
- Matka** Kam sa zasa chystáš? Nevidíš, čo sa vonku robí?
- Dcéra** Čo sa robí?
- Matka** Si si umývala hlavu, nie?
- Dcéra** No a?
- Matka** Vonku je samý prach.
- Dcéra** Mne môže byť ten dedo ukradnutý.
- Matka** Ale ja z neho začínam mať nervy. Nakoniec budeme musieť vymeniť byt. (*Vypnutie fěnu*) Nevieš kam chodí otec behať?
- Dcéra** Nechodím tam, kam chodí otec.
- Matka** Bohvie kade lietaš. Mala by si raz zostať doma a naučiť sa konečne poriadku.
- Dcéra** Nezostanem doma! Nikdy! Je tu dusno! Nedá sa tu dýchať.
- Splachovač, zatvorenie dverí.*
- Otec** Čo je zasa?
- Matka** V tomto ideš behať?
- Otec** Prečo behať?
- Matka** V obleku?
- Otec** Idem sa prejsť.
- Matka** Vieš, čo sa vonku robí?
- Otec** Toľko prebehnem.
- Matka** Celý sa spotíš.
- Otec** Dám si pozor.
- Matka** Asi by som mala začať aj ja.
- Otec** Čo?
- Matka** Prečo... už sa mi o tom aj snívalo.
- Otec** (*od zlosti prská*) Čo je toto za somarinu. *Buchnutie dverí, repliky doznievajú.*

Matka Prečo somarina... človeku sa môže všeličo snívať.

Iný byt.

Dcéra Lietala som, neveríš? Prvýkrát... okolo mňa nič – len prázdno...a ja sama uprostred... bála som sa... z ničoho nič som dostala strach... že do niečoho vrazím...

Motocyklista To je normálne.

Dcéra Sľúbil si mi...

Motocyklista To vieš, ľudia toho nasľubujú...

Dcéra Zabudol si.

Motocyklista To zase ja, keď niečo sľúbim, tak...

Dcéra Vieš, na čo myslím?

Motocyklista Na to s tým vetrom a lietáním.

Dcéra Na niečo iné.

Motocyklista Stačí povedať.

Dcéra Na tvoj sľub, že ma vezmeš ďaleko.

Motocyklista Kam chceš.

Dcéra Tam, kde sa dá stratíť. Tu sa ešte aj hlas vracia. Predstavujem si... počúvaš ma?

Motocyklista Jasná vec, princezná.

Dcéra Prečo princezná?

Motocyklista Pre princezny sa robí všetko.

Dcéra (sa smeje) Tak si zvedavý?

Motocyklista Jasná vec.

Dcéra Predstavujem si... kukuričné pole... velikánske kukuričné pole, v takom sa dá ľahko stratíť. Neboli by sme tam iba my. Veľa ľudí, ale v kukuričnom poli aj keď je veľa ľudí, nevidia sa!

Motocyklista Iba keď sú celkom pri sebe. To je dobré.

Dcéra A keď chceme byť sami, spravíme pár krokov a je to.

Motocyklista Poznám také pole.

Dcéra Naozaj, vieš kde je?

Motocyklista Neďaleko. Stačí nasadnúť.

Dcéra Iba nasadnúť... (Smiech, motocyklista napodobňuje zvuk motorky)

Zatvorenie dverí.

Otec Som v obleku a ty... si v župane!

Žena Nebaví ma to! Beháš si sem kedy chceš. Nakoniec mi zničíš život.

Otec Aký život. Byt som ti zohnal. A som v obleku, tak čo ešte chceš?

Žena Ešte to, že tu na teba vyčkávam. A ty prídeš vtedy, keď mám všetkého dosť.

Otec Čoho dosť. Aj ja tu zijem.

Žena Čakanía, teplák, tých teraz nie, ale potu.

Otec Čo to rozprávaš. Vôbec som sa nespotal. Tých pár metrov, čo som prebehol. Keď prášil!

Žena Aj toho bytu. Stačil by mi menší, ale bez chlapa.

Otec Vieš ty, čo ma to všetko stálo? Čo ma to stojí?

A čo ma to môže stáť, keď ma niekto zbadá? V teplákach to aspoň vyzeralo, ale teraz...

Žena Nie, život nemôže byť až taký zlý. Už závidím aj tvojej žene, že je studená ako tá žehlička, ale že to s tebou vie, aj tomu na tej motorke, ako na ňu dupe. A ja tu medzi tými stenami žijem ako v hmle. Ale už sa dusím. Nič v nej nevidieť, preto vrazím do takých ako si ty. Omráči ma to, a tak som chvíľu spokojná. Ale to je všetko. Nedávajú si dole tie tepláky.

Otec To sú normálne nohavice.

Žena Zmizni! Okamžite zmizni aj v tom, čo máš na sebe!

Otec Ty nič nemôžeš robiť bez scén. Čo to robíš?!
Žena ho tlačí k dverám, sem tam padne stolička, buchnutie dverí. V clone vzlykot, z ktorého vyrastá smiech Dcéry a zvuk motorky. Prítomné dychy sa zrýchľujú na vrchole sa zrazia. Ticho, potom krátky kvilivý zvuk.

Mimi Andy, počul si? Akoby niekto plakal.

Kalchas (recitačne) Takto kvíli ľudská duša, keď telo je skúšané bolesťou.

Mimi Keby jedna duša. Tam ich bolo viac. Alebo taká jedna spoločná.

Kalchas Stojíme tu už poriadne dlho.

Mimi Všetko sa zastavilo. Aj zametať si prestal. Andy, to možno kvôli nám. Kvôli dvom studeným žabám zastal tento svet. Možno, aby sme ešte na chvíľu pocítili kúsok života, kým ten náš z nás navždy vybehne. Možno aj zvonenie som počula. Nakoniec uverím všetkému, čo si mi natáral. Aj anjelo by som zbadala, keby som veľmi chcela. To si ty zastavil.

Kalchas Nie iba ja, ľudská bolesť.

Mimi Máš miesto v nebi, Andy, viem to. Pod! Tie klobásky ti odpúšťam. Polož si tu strápenú hlavu na moju dýchavičnú hrud'

Šúchavé kroky.

Mimi Dobré sa rozkročím. Nič sa neboj. Nejaký čas to vydržím. (Zrazu nervózne) Tam nie! Na druhú stranu. Tú pravú už vydrancovali moje deti. (Opäť chlácholivo a pokojne) A plač ak sa ti chce. Starý človek občas potrebuje matku. Ale kde ti ju vezmem? Kde?

Monštrancie v clone.

Mimi Andy! Počujem zvončeky!

Kalchas Rýchlo zavri oči a snívaj. Potom ti prezradím, čo to je.

Mimi Hneď mi povedz! Hneď, Andy!

Kalchas Nepočuješ? Príbory... paneláky jedia... moje klobásky.

Mimi Zostalo ti???

Zvuk monštrancii z clony.

Kostolník Už by som s tým nechodil, ale v kostole sa to nedá nechať.

Kalchas Strč si to vieš kam! Načo si prišiel?!

Kostolník Že sa ešte neporadili.

Kalchas A že sa budú radiť, kým nepomrú. A potom im to miesto bude dobré, čo!

Kostolník Čo tak zrazu. Nie si prvý ani posledný.

Kalchas Šáliš boha večným svetlo a ľudí rečami. Ale mňa už nebudeš. (*Chrchle, odplúva*) To, čo počuješ, ti patrí. Takým ako ty, čo ma nútia, patrí moje chrchlanie. Zlosť a nadávky, ktoré po celé roky v sebe nosím, takto zo mňa vychádzajú, takto!

Švihá metlou, Kostolník jojká a zvoní.

Kalchas V ľudskej reči by si to aj tak nikto nevyšmol.

Mimi Andy, aký si ty prudký?!

Kalchas Ale mne zožrali žľč a kus srdca.

Kostolník Čo robíš... zasa prášiš... nevidím ani na krok... ako sa odtiaľto... dostanem... Kalchas... Andy... An-An-a...

Kalchas Ja nech prášim, nech sa dusím, len aby som bol ticho, čo? Nech slúžim, nech vyzametám, všetko svinstvo. Lenže takýto...

Švihanie metlou.

Mimi Andy, kde si? Naprášil si, ale aspoň si ho poriadne vytrestal. (*Smiech, kašeľ*)

Kalchas Vytrestal...? Zabil som ho!

Mimi Ale no... V takejto hmle sa to nedá rozpoznať.

Kalchas Zabil som ho a hotovo!

Pauza.

Kalchas A ty? Pozeráš sa? Otváraš konečne to svoje trojuholníkové oko? Alebo zasa nechávaš všetko len tak?! Nech čakám ďalej ako nájomník? Tu? (*Plačlivo prosí*) Urobme... urob konečne ten svoj sľubovaný súd... urob ho... a ja sľubujem, že budem ticho.

Mimi Andy, čo robíš?! Pozri, je jeseň. Jeseň akoby nám dvom z oka vypadla. Lístie padá... nepadá. Počkaj, tu máš, sú nové, naozaj nesmrdia a mám ich plnú tašku. Však vieš, vyhadzuj, tak... (*Vyhadzujú peniaze*) Lístie padá! Smelo! Vyhadzuj! Len nepros, na staré kolená nepros... prosím ťa.

Z clony stavebné stroje všetko pohlcujú a odvážajú kamsi...

Koniec

Osoby

Paní Dynybylová

Růžena, její dcera

Jakub Johánek, soukromý docent ethiky

Dr. Plevka, kamarád

Tonda

Lojza

Policejní komisař

Divíšek, student z pátého poschodí

1. nosič

2. nosič

3. nosič

První dějství

Pracovna soukromého docenta filosofie se zvláštním zřením na ethiku, dra Jakuba Johánka. Vpravo koupelna, vlevo spací alkovna, v zadu dveře na chodbu. Pracovna docenta Johánka vypadá asi na vlas tak, jak si lidová fantasie představuje pracovnu učence: samé knihy s papíry, na stole, na zemi, na židličkách i na skříňkách; mezi tím tu a tam deštník, ručník, kravata a jiné potřeby hrubé a hmotné skutečnosti. Jinak prázdno, jen trochu prachu víří ve vzduchu. Mocné bouchání na dveře.

Hlas paní Dynybylové Hola, hola, pane profesore!

Hlas dr. Plevky Haló, Jakube, haló, vstávej!

Dynybylka Vstávají, už je deset hodin! Dyť já musím uklízet!

Plevka Tak dělej, musíme k soudu! Hej, Ja – ku – be!

Dynybylka Jezusmarjá, nezabil ho někdo?

Plevka Ale kdepak, chrní. Jen ještě zatlučte, paní správcová.

Dynybylka Hluk a bouchání v domě se přísně zapovídá. (Tluče a řve) Holá, holááá! Vstávat!

Pane profesore, maj tu návštěvu!

Plevka (současně) No tak, Jakube! Vstávej! Probud se, člověče!

Dynybylka Počkají! Když mluvíme voba najednou, tak to von nerozumí. Teď voní.

Plevka Jakube – vstá–vej!

Dynybylka A teď já. Pane profesore, lezou–z–tý–postele, majtuhosta – jámámuklízet notakvstávají!

Plevka Jestli se mu nic nestalo.

Dynybylka Depak, pan profesor je pořádněj a pořádnýmu člověku se nemůže nic stát. Kříčej sám!

Plevka Haló.

Dynybylka A teď voba.

Plevka + Dynybylka Jakube! Vstá–vej!

Plevka Vylomíme dveře, paní správcová.

Dynybylka A budou to platit? Beztak už vodřeli nátěr.

Plevka Jakube, jsi živ?

Dynybylka Tu mají, bouchají do kýblu a já budu tlouct do putýnky. Tak, teď!

Bubnují.

Dynybylka To je skoro jako Armáda spásy, že jo.

Bubnují dál.

Plevka Dost, teď ticho.

Pausa.

Dr. Johánek (vypotácí se z alkovny, na jedné noze střevíc, pomačkaný kabát, úplně zpitomělý) Co – co – co že je tak ticho? Co se stalo?

Plevka Haló, halóóó!

Johánek (jde k telefonu a vezme rozespale sluchátko) Haló, kdo tam?

Plevka Chvála bohu!

Johánek Zde docent Johánek, kdo volá?

Plevka Tady Plevka, tak pojď už, Jakube!

Johánek U telefonu. Co si přeješ?

Plevka Otevři, člověče, já jsem za dveřmi!

Johánek Odkud telefonuješ?

Dynybylka No tak, pane doktore, haló!

Johánek Kdo volá?

Dynybylka Já, Dynybylka.

Johánek Zde docent Johánek – co si přejete, paní Dynybylová?

Plevka Tak otevřeš, nebo ne?

Johánek Počkejte u telefonu, já musím jít otevřít. Zdá se, že někdo klepe. (Položí telefon a jde otevřít)

Dynybylka (vřítí se dovnitř) Jezusmankote, to to dalo práce, já myslela že už je po nich už sem chtěla pro policajta to by člověk dřív probudil Jungmannův pomník tady mají hosta takovej randál po do-

mě co tomu řekne domácí já tak držím na ticho eště dostanu krz jiný huby to má chudej člověk za všechnu práci Ježíši voni vypadají jako utopená kočka šťastný dobrotyro.

Johánek Ano – já – mě právě volal telefon, že ano? Já – hned – *(Vezme telefon)* Haló, zde soukromý docent Johánek. *(Lehne obličejem na sluchátko a usne)*

Plevka Paní Dynybylová, to ho musíte často takhle budit?

Dynybylka Co jich nemá, tohle je ponejprv co tady bydlí. Von dycky vstává, když ten starej pán ve druhym patře dostane kašel, to je na vlas v sedm podle rádiovýho času. Pak mu du vyčistit šaty – – Šmarjá, kde má kalhoty?

Plevka Kde by je měl? Na nohou.

Dynybylka Ale tam nemaj bejt! Kalhoty maj bejt ráno přes židli! A když nejsou přes židli, tak to von v nich spal. Ježíšmarjá, to není možná!

Plevka Co není možné?

Dynybylka Copak nevědí, kdy muskej spí v kalhotech? Mužskej spí v kalhotech, dyž je pod vobraz, jako ten Noe, vědí, co se mu ten Chám posmíval, že spí v kalhotech jak to stojí v Písmu. Ale náš pan profesor není žádnej Noe, dycky dá kalhoty přes židli, je inteligent a abstinent, všechna čest, já dycky říkám starýmu, koukej, takovej učenec, grejcar to nemá – a – Ježíšmarjá, co von tak potichu telefonuje?

Plevka Hej, Jakube? On zase spí! *(Jde k němu a zatřese jím)* Jakube – probud' se!

Johánek *(vytřeští oči)* Ty – – to jsi ty? Právě jsem s tebou telefonoval – ale nikdo se nehlásil – – – Ovšem, když jsi tady, nemohls být doma, to je jasné.

Plevka To je dost, že je ti něco jasné. Tak alou, ustroj se a jdem.

Johánek Kam tak po ránu?

Plevka K soudu, tak už se probud', člověče, takové jedinečné dědictví a ty bys je zaspal.

Johánek Dědit, dědit – já už vím – někdo má něco dědit, že ano?

Plevka Ano – a ten někdo jsi zvláštní náhodou ty.

Johánek Ano – už vím. Chudák teta Stázi, že ano?

Plevka Pro tu neplač, po té nic nezbylo. Teta Stázi je opravdu chudák; umřela před osmi léty, tak jí přej pokoj a jdi se umýt. V jedenáct hodin tam máš být.

Johánek Já vím – u soudu – a proč?

Plevka Abys převzal dědictví po strýci Ottovi. Proboha, vzpamatuj se!

Johánek Máš pravdu, strýc Otto. Strýc Otto umřel, že ano? Chudák, kdo by to byl řekl, takový zdravý člověk! Třicet let jsem ho nezřel – Tak se podívejme, strýc Otto zemřel! Tak náhle, ten musel být asi překvapen.

Plevka Už před půl rokem. Člověče, stroj se! Dnes se má po něm projednat dědictví – a ty jako jediný pozůstalý truchlíci – –

Johánek Ano – už jdu. *(Sedne si)*

Plevka A já jako tvůj právní zástupce –

Johánek Strýc Otto – kdo by si to byl po – myslel! *(Usne)*

Plevka Už zase spí. Paní Dynybylová, natočte mu vodu do vany, snad přijde k sobě.

Dynybylová S vdpuštěním, že sem tak smělá, pan profesor bude dědit?

Plevka Bude, podaří-li se nám ho probudit.

Dynybylová A moc bude dědit?

Plevka Jedinečné dědictví, paní Dynybylová.

Dynybylka A jeje. Ale dou. Kdo by to byl do něj řek!

Plevka Hotový poklad, paní Dynybylová.

Dynybylka Marjápanno. A to já mu du natočit vodu. Hotovej poklad! Dyť von vypadá, jako by neuměl do pěti počítat, a zatím bude dědit! A to já mu natočím plnou vanu. Jedinečný dědictví! *(Zajde do koupelny)*

Plevka *(třepe Johánkem)* Jakube, musíme jít!

Johánek *(se brání)* Nech – nech mne! Já – já nikam nejdu – Já – mně je děsně špatně – já jsem celou noc nespal – Já nemohu –

Plevka Člověče, víš, kolik hodin jsi dnes prospal?

Johánek Já nevím – asi – asi čtyři, že ano? Čtyři hodiny. Nech mne ještě chvílku – –

Plevka Vždyť spíš deset hodin, ty sysle! O půlnoci jsi šel na kutě a my tam zůstali až do tří.

Johánek *(zneklidněn)* Tam? Kde totiž?

Plevka V baru Olympii. Oslavovali jsme tvé dědictví, zatím co ty jsi šel chrnět. Pěkný kamarád.

Johánek Já že jsem šel spát? Odkud?

Plevka Z Olympie, tak dělej!

Johánek Počkej – z jaké Olympie?

Plevka No z toho baru!

Johánek Z jakého baru?

Plevka Z Olympie. Ani jsi nechtěl, ty škrobo, oslavovat dědictví. Musili jsme tě tam vtáhnout násilím.

Johánek Počkej – počkej – na nějaké násilí si vzpomínám. Ano – nějaké násilí. – – Kdyby mne tak nebolela hlava.

Plevka To přejde, to je po whisky.

Johánek Po jaké whisky?

Plevka Black and white.

Johánek Co to je?

Plevka To je to, co – jsi pil.

Johánek Já? Já že jsem něco pil? Už vím, mělo to takové kuličky jako sodovka. Zcela správně, byla to sodovka, že ano?

Plevka Ano, sodovka; jenže já jsem to za tebe platil jako whisky. A teď se jdi umýt.

Johánek Poslyš, nebyla tam taková mosazná koule?

Plevka Kde? V tom baru?

Johánek Já nevím. Taková mosazná koule na zábradlí. Jako u leydenské láhve, víš? Já se docela určitě pamatuju na nějakou mosaznou kouli.

Plevka A na tu černou holku se nepamatuješ?

Johánek Na jakou holku?

Plevka Na tu španělskou tanečnici, co ses jí dvořil.

Johánek Já – dovol –

Plevka Říkala si Concha, ale to je Tonča, Tonka čili Tony, víš? Je to hodná holka, z Vršovic, ale ruku's jí líbat nemusel, není na to zvyklá.

Johánek Já že jsem jí líbal ruku?

Plevka Já nevím, snad to nebyla jen ruka, ale holka se z toho rozbřečela, to že se jí ještě nestalo, aby si jí někdo tak vážil a tys měl tu řeč k celému sálu, hochu, to byla paseka!

Johánek Já? Jakou řeč?

Plevka Skvělou. Kamaráde, takový úspěch jsi jakživ neměl. Vstal jsi a začal jsi, že jsi soukromý docent Jakub Johánek, dámy a pánové, a že se slzami pohlížíš na jejich život, protože život je život, pánové, to je úžasný objev; jen pohlédněte, jak tady kolotají ty lampy a hvězdy, a já už nevím, jak to bylo dál. Pak tě nosili na ramenou po sále, ať žije Jakub Johánek, muzika spustila fanfáry. Vidíš, to bych do tebe neřekl, jak to dovedeš roztočit.

Johánek (*v hrozně úzkosti*) Ty – – Plevko – Jindřichu, já – já o tom nic nevím. To není pravda, že ano?

Plevka Tak se zeptej Karla, Ferdy, Marie, Jarouška, Tonky, Anky, Inky a devadesáti dalších svědků tvého pustého a zhýralého řádění. A teď se plav umýt, soukromý docente!

Johánek Jindro, to je strašně: já se nepamatuju na nic, jen na tu mosaznou kouli a na nějakou velikou pleš. Ty, byla tam nějaká pleš?

Plevka Ta pleš, to byl jeden bankovní ředitel. Ty sis vzal do hlavy říkat mu starý zvrhlíku a chlípny kmete. Ten měl radost, to si můžeš myslet.

Johánek (*chytá se za hlavu*) Nic nevím! Nic nevím! Jindro, řekni, byl jsem snad dokonce – – opilý?

Plevka To jsi dokonce byl. Po pár skleničkách whisky, ty hrdino! Vidíš, to jsou následky abstinence. To ti je hrůza, co takový abstinents vyvádí, když je v ráži.

Johánek Ty, Plevko, a – – zpíval jsem?

Plevka Zpíval.

Johánek To je děsné.

Plevka Ty chytráku, tys věděl, že máš dost a proto jsi se ještě před půlnocí vytratil, vid? Šel jsi domů, co?

Johánek Plevko, to – to je hrozná. Vždyť já jsem vůbec nešel domů!

Plevka Tak kam jsi to, člověče, šel?

Johánek To je právě to. Já nevím. Já vůbec nevím, že jsem šel. Já myslím, že jsem vůbec nešel.

Plevka Ale jdi. Cos tedy dělal, když jsi odešel?

Johánek Já nevím. Počkej, snad – jsem vůbec neodešel. Kdybych šel domů, tak bych to věděl, že ano?

Plevka Jak jsi se dostal domů?

Johánek Nemám tušení.

Plevka A kdy ses dostal domů?

Johánek Nevím. Nic nevím. Jindro – snad – snad už svítalo.

Plevka (*hvízdne*) K páté ráno? Jakube, kdes byl od půlnoci až do pěti?

Johánek Nevím.

Plevka Cos dělal?

Johánek Nevím. Pamatuju se na tu mosaznou kouli a nic, konec. Pak svítání. Ptáci, slyšel jsem zpívat ptáky. A to jsem se tak styděl, že ptáci už zpívají – Víš jistě, že jsem nebyl s vámi až do rána?

Plevka Portýr z baru tě viděl jít ven, holenku.

Johánek Já o žádném portýrovi nevím. Leda že by měl mosaznou kouli nebo pleš. To je hrozný pocit, Jindro: jako by se mně zastavila paměť, jako by v čase byla díra jako v propálených šatech. Není to – poslyš – není to nějaká duševní porucha?

Plevka Tedy – podle všech příznaků to je stav, který je charakterisován tím, že soukromý docent Johánek podle výpovědi očitých svědků splnil předpoklady podle paragrafu toho a toho, takže se klade otázka, jednal-li či nejednal-li za okolností snížení, zatemnění či vůbec porušení odpovědnosti neboli přičetnosti – sleduješ mne, Jakube?

Johánek (*úzkostně*) Ano, ano, jen dál.

Plevka Následkem požití pěti, pravím pěti skleniček whisky, čímž nastala dočasná porucha paměti, provázená ochrnutím mravních zábran, oslabením vůle a zejména ztrátou vědomí, takže výše řečený soukromý docent po pět hodin jednal ať tak či onak pod bezudnými impulsy podvědomí, jak je zřejmo z typického příznaku, že se nepamatuje na nic, co se s ním dalo během oné doby, kderýžto stav v odborné řeči mazavků, pijáků a flamendrů sluje vystižným názvem okénko.

Johánek Okénko? Co to je?

Plevka Mezera ve vědomí. Otrava alkoholem.

Johánek Proboha. A kdy se to stává?

Plevka To se stává, když průměrně situovaný inteligent pije nad své příjmy. Mně se to stalo, když jsem oslavoval maturitu. Tenkrát jsem vytloukl okna v zádušním úřadě.

Johánek (*zpcen*) To je děsné. Myslíš – že jsem také vytloukl okna v zádušním úřadě?

Plevka Možná, jen když tě při tom nechtyli. Teď se jdi vykoupat, alou!

Johánek Jindro – a co dělají jiní lidé, když podléhají bezuzdným impulsům podvědomí?

Plevka Ledacos. Třeba vraždí a podobně. Podvědomí je potvora.

Johánek Nikdy jsem žádné podvědomí neměl. Je to poprvé, co – Jindro, teď teprve začínám chápat, jaké strašné věci jsou v člověku utajeny! Člověk se svou civilizací, se svými mravními zásadami a konvencemi, se svou sociální maskou, to je jen umělá a tenká slupka, pod kterou se zmiňují úžasné a podvědomé animální síly –

Plevka No, no, Jakube, nepřeceňuj tak své animální síly –

Johánek Já to cítím, Jindro. Dnes v noci se odchlípala ta povrchní slupka a pod ní se zjevilo něco tak spodního a nespoutaného – Kdybych si jen vzpomněl, co to bylo! Představ si, jaká by to byla úžasná psychologická studie.

Plevka Úžasná, jen už pojď!

Johánek Počkej, Plevko, já – já nikam nejdu. Mně teď napadají takové úžasné věci – z hlubin lidského podvědomí, rozumíš? Kdyby mne jen nebolela hlava – To bude strašný mravní dokument, vědecká sensace, Jindro!

Plevka Dobrá, člověče – jen se jdi vykoupat.

Johánek Nač – nač se koupat? Ať lidé vidí tu strašlivou špínu, ten skrytý kal podvědomí. Plevko, to bude kniha!

Dynybylka (která už stojí hezkou chvíli ve dveřích koupelny) Vystydne jim voda, dou se koupat.

Johánek Ano paní Dynybylová, již jdu.

Dynybylka A kde mají tu druhou botu?

Johánek Jakou botu?

Dynybylka Tu botu, co nemají na tý druhý noze.

Johánek Já? Skutečně – Prosim za prominutí, ale já nevím. Není – nenechal jsem ji v ložnici?

Dynybylka A to taky jakživo nebylo, aby pan profesor chodil spát v botách (do ložnice) jako Noe.

Plevka Přeháníte, paní správčová, tentokrát to byla jen jedna bota.

Johánek Jindro, já si připadám jako Rip van Winkle.

Plevka Jako kdo?

Johánek Jako Rip van Winkle. Víš, ten spáč z Kaat-skilských hor.

Plevka Aha, už vím. Kde to je?

Johánek V Hudsonu.

Plevka Aha. A ten pán měl jen jednu botu?

Johánek Ne, ale spal několik století; a když se probudil, viděl tu strašnou změnu kolem sebe –

Plevka (zívá) A ty máš pocit, žeš spal několik set let?

Johánek Ne, ale že se všechno kolem změnilo.

Dynybylka (se vrací) Kde maj tu druhou botu, tam žádná nejní. Kde se zouvali?

Johánek Já – jsem se, prosím, vůbec nezouval. Snad jsem ji jen tak ztratil, že ano?

Dynybylka Jedna rukavice, to se ztratí, ale aby ztratili botu, to zas ne. Vono se lecos ztratí, vona se ztratí košile, von se ztratí pár bot, ale jedna bota se nikdy neztratí.

Plevka Jdi se koupat, já to budu poslouchat za tebe.

Johánek Děkuji ti, Jindro, ty jsi skutečný přítel. (Zmizí v koupelně)

Dynybylka (ukáže hlavou ke koupelně)

Plevka (potřeše hlavou)

Dynybylka (máchnou rukou)

Plevka (pokrčí rameny)

Dynybylka Jojo.

Plevka Ba.

Dynybylka Co je to platný.

Plevka Má řeč. (Vyndá z kapsy noviny)

Dynybylka Propil paměť, co? To já znám. Dynybyl se mi jednou vo posvícení taky takhle zrychtoval. Našla sem ho ráno vožralého na kolotoči a když se vyspal pod mým dozorem, tak mi dokazoval, že celou noc vodemylal partajím. Nebude jim vadit, když tady budu utírat prach?

Plevka Ne. Však je tu prachu, na prst.

Dynybylka To je z těch knížek. Mně taky nepřekáží, že čtou. To můj starej, dyž chytá na sluchátka vlny, taky říká, jen mluv, mně to nevadí, a já, jen si chytej, mně to nepřekáží. Radši chytat vlny než jít do hospody, že? Jestli jich ruším ve čtení, tak řeknou.

Plevka Hm.

Dynybylka No proto. Ale von pan profesor nikdy nechodí do hospody, jen na voběd do restaurace a to pije malinovou šťávu, třeba po huse ji pije, to je mu jedno – von taky na hospodu jakživ neměl, ale teď, dyž dědil jedinečný dědictví, tak to je něco jinýho, to se musí zamhouřit voko – nemám pravdu? Jestli jich ruším ve čtení, tak řeknou.

Plevka Ne, ani trochu.

Dynybylka Já ani nevěděla, že pan profesor byl večera z domu. No jo – já sem šla po šestý na májovou u svatýho Ignáce, pak sem byla na tý komunistický schůzi v Karlíně a pak eště u duchařů v Haštalský ulici. Já říkám, člověk si musí rozšířit vobzory, jak to říkal pan páter, soudruzí, musíte mít směrnicí ve světověch votázkách –

Plevka To že říkal ten pan páter na májové?

Dynybylka Baže. Buď von, nebo ten pán v Karlíně. Jeden říkal, bratři v Kristu a druhej říkal soudruzí, tak si vyberou. A u nás duchařů se taky říká bratře a se-

stro, člověk se pak necejtí tak sám na tom světě a aspoň má bohatý příbuzný. Vona naše paní domácí je taky sestra, ale vona říká, že povad' sestra a povad' milostpaní, dou dáš at' to tady utřu, tak. A snad se pan profesor nebude povad' stěhovat, když podědil?

Plevka Snad ne.

Dynybylka Taková tichá patraj, to by byla škoda, inu Pán Bůh dal, Pán Bůh vzal a tichá voda břehy mele. Prosimich, čeho von je profesorem?

Plevka Profesorem ethiky.

Dynybylka Aha, a co je to ta ethika?

Plevka To je po česku dobrověda.

Dynybylka Tak proč to neřeknou hned po česku?

A co je to, prosimich, ta dobrověda?

Plevka To je – to je nauka – o dobru a mravnosti.

Dynybylka Ale dou! Copak tím se může někdo živit? Já ještě neviděla žádnou partaj, která by se živila dobrem a mravností. No, vono to taky málo nese, že? Na ženu a děti by to nestačilo, ale když je dědictví –

Plevka (*u koupelny*) Tak už budeš, Jakube?

Johánek Hned, hned. Ať mi podá paní Dynybylová nějaké šaty.

Dynybylka Jo, nějaký šaty. Jako by měl aspoň troje. (*Zajde do ložnice*)

Plevka Poslyš, Jakube, nebyls dnes v noci v Radlicích?

Johánek Já nevím. Kde to je?

Plevka Tady čtu v novinách, že tam neznámý opilec pobodal Františku Slípku, malíře pokojů.

Johánek Dej mi pokoj, já žádného malíře pokojů ani neznám.

Plevka Proto's ho ještě mohl pobodat. A v Břevnově někdo tu noc vyloupil trafiky.

Johánek Copak já vím, jak se vylupují trafiky?

Plevka Nemáš ponětí, co všechno člověk dovede v podvědomí. Naštěstí tyhle noviny jsou včerejší dnešní ranní večerníky. Doufám, že na včerejší noc máš alibi. Co se týče dnešní noci –

Johánek Prosím tě, nestraš! (*Do koupelny*)

Plevka Toho se dočteme až zítra ráno. Tak dělej!

Dynybylka (*se vrací*) Ty rukávy jsou sic drobet votřepaný, ale dědit se v nich může.

Johánek (*volá*) Děkuju! A nebude tam nějaký čistý límec?

Dynybylka Čistej límec, no jo. Von už si může něco dovolit. A viděj, já mu to štěstí přeju, jemu jo.

Johánek A kravatu.

Dynybylka A kravatu. Já říkám, někdo má štěstí a někdo ne. Co sem to měla přinýst?

Plevka (*zařve*) Kravatu.

Dynybylka A jo. (*Do ložnice*)

Johánek (*vyjde z koupelny polooblečen*) Jindro, já

se hrozně stydím, že jsem se tak opil, ale na druhé straně ti děkuju, že jste mě svedli k takové velké zkušenosti.

Plevka Ale jdi, není zač.

Johánek Mně se tím otevřel neznámý svět. Svět podvědomého chaosu, živelných pudů a zvířecích impulsů. Já o tom napíšu knihu drtivé a bezohledné introspekce. Kdybych jen věděl, co se se mnou dalo.

Plevka Když spíš, tak to také nevíš.

Johánek Ano, ale spánek vylučuje vědomí – a vědomí je děsná odpovědnost. Kdybych jen věděl, kde jsem byl!

Plevka Mezi půlnocí a úsvitem.

Johánek Ano, to zní skoro symbolicky, že!

Dynybylka Čistej límec a kravatu. (*Přinese dvě kravaty*)

Johánek Děkuju, paní Dynybylová. Připadám si jako jeskynní člověk zmítaný bestialními instinkty.

Dynybylka No né, tak zlý to zas není, vono to na nich není ani vidět, to můj starej je ještě horší, když to na něj přijde, vsecky mužský sou takový, já už votvírala domovní vrata všelijakejm nedopitům, pámbů mi hřichy vodpusť, vono je to jako zvířata –

Plevka (*zachraňuje*) Pojď honem, Jakube, pojď, pojď, to už si zapneš cestou. (*Strká ho ven*)

Dynybylka To já zas znám lidi, to ani advokát je tak nezná, von se člověk pozná teprve podle vopice, někdo vypadá jako putička – jo tak – voni už sou pryč. (*Sedne si*) Heleme ho, ani vo sobě nevěděl. – No jo, dyž podědil hotovej poklad – Ale že ani neví jak se dostal domů – Šmarjá – von by ten poklad za to stál!

Růžena (*vstříc hlavu do dveří*) Mami! Mami!

Dynybylka Co chceš? Nech mne přemejšlet.

Růža Mami, pote dolů.

Dynybylka Já mám jiný starosti, kdybys mně radši pomohla uklízet.

Růža Mami, von je u nás Tonda, prej chce s váma mluvit.

Dynybylka Tonda? Ať mně dá pokoj, kluk zlodějská.

Růža Mami, von nám tam třeba něco ukradne.

Dynybylka Počkej, tady budeš! Nám chudejm není co ukrást, leda to dobrý meno, proto sem ti dycky říkala, holka, drž na svý dobrý meno, člověk neví, kdy ho může potřebovat –

Růža Mami, já tu utřu prach. –

Dynybylka Jen to nech, dyť člověk je prach a v prach se vobrací, já sem ti dycky dobře radila, holka, už ti bude vosnácet let, koukej, jak ti sílej ramena, už bys mohla mít rozum, každej svýho štěstí strůjce –

Růža Já za to nemůžu, mami.

Dynybylka Zač nemůžeš?

Růža Že – že nemám místo, mami. Vy ste mně dycky

říkala, di na modistku – Mně je to jedno, mamí, já bych dělala všechno, ale vono je holek moc –

Dynybylka Já vím, vona je nadproducke, vona je krise, vono je moc holek a žádnej vodbyt – Já tě to dobře říkám, holka, koukej, ať uděláš svý štěstí!

Růža Mamí, kdybych byla hoch, tak bych šla na pilota nebo na šoféra.

Dynybylka Bodejt', na šoféra, abys někoho přejela, abys rozbila vůz a musela platit škodu, to si vyžeň z hlavy, šofér to nikdy nikam nepřivede, šofér pi-je, šofér smrdí, šofér musí každému smeknout, Růženo, dyť já myslím jen na to, abys to přivedla vejš než my, abys nemusela každý partaji říkat rukulí-bám. Já jen dřu jako kůň pro tátu i pro tebe a i na schůze chodím, abych se dověděla, jak pro vás vopatřit někde náky to štěstí –

Růža Já vím, mamí.

Dynybylka Já chci, abys byla taky jednou milostpaní.

Růža Maminko, já vím, že to se mnou myslíte dobře, ale –

Dynybylka Jaký ale –?

Růža Mamí, já – já bych chtěla něco dělat, něco bejt. Vy mně rozumíte. Vy chcete, abych byla paní, a já – já chci –

Dynybylka No, co chceš víc?

Růža Já chci bejt člověk, mamí, já chci něco umět, já to chci sama někam přivést –

Dynybylka Koukejme – a kam?

Růža Já nevím. Třeba – třeba jako ta Helenka Willsová.

Dynybylka Tu neznám. Co vona je?

Růža Vona hraje tenis. Nebo hrát na divadle.

Dynybylka Hráť na divadle? Ty?

Růža Já bysem chtěla bejt velká herečka, mamí.

Představte si, že bysem hrála ve Stavovskym Popelku Patsy –

Dynybylka Šmarjá, dost, dost, Růženo, kdopak tohle jakživ slyšel, to tak, jít k divadlu, holka, co pak máš vo tom poněť, Kristovyrány –

Růža To si zas nemyslete, mamí, já bysem dovedla hráť! Von Pepík, ten můj krejčí, je u ochotníků a říká, Růžo, kdybys chtěla –

Dynybylka A to tě má k pěkněj věcem, ten tvůj křivonohej krejčí! Já mu to zatrhnu! Pro všechny svatý, jít k divadlu!

Růža A proč bysem nešla k divadlu?

Dynybylka Protože tě tam nedám a protože ti dyc-ky dobře radím a protože se to na naši rodinu ne-
pasuje a protože na to nemáš ksicht a protože bys to neuměla –

Růža To nevíte!

Dynybylka Já vím všechno, mně nebudeš nic malovat. Počkej – ty že bys dovedla hráť?

Růža Pepík mě trochu učí, a mamí, já mám v sobě takový věci že – víte, že bych si je aspoň chtěla zahrát –

Dynybylka Počkej, nemluv pořád, neskákej mě do řeči, mlč a buď tiše. Růženo, já ti něco povím! Pan profesor podědil. Hotovej poklad.

Růža Co nám je do toho?

Dynybylka Moc. Řeči a peníze nemají jít z domu.

Von se pan profesor třeba bude chtít stěhovat do lepšího, a to by bylo zrovna dobře připoutat ho nějak sem, a vona je tu taková okolnost – Tak ty jako myslíš, že bys uměla hráť divadlo?

Růža To víte, že jo, to přece každá holka umí.

Dynybylka Tak poslouchej, Růženo, – moudrýmu napověz a na hloupýho vem hůl. Tady jde, holka, vo veliký věci. Tak pan profesor podědil jedinečný dědic-tví. (V pootevřených dveřích se ukáže hlava Tondy)

Dynybylka Von je teď skrz tu pozůstalost u soudu. A až se vrátí, tak já tě zavolám. A ty se tady postaviš ve dveřích, koukej, takhle.

Růža Co to má bejt?

Dynybylka Panenskej stud. A já ti řeknu: Růženo, mý nešťastný dítě, vopakuj, k čemu ses mně přiznala! –

Růža K ničemu, mamí.

Dynybylka To vidím, že jsi k ničemu. Drž hubu. A jak já to povím, ty si zakreješ voběma rukama ksicht a řekneš: Matinko, probůh, nenuťte mne k tomu! Já se tak hrozně stydím.

Růža Proč?

Dynybylka To uvidíš. A já řeknu: Nic platný, dítě, teď vopakuj před panem profesorem slovo za slovem, jak mně to řekla, co se stalo dnes v noci. A ty se rozpláčeš.

Růža A proč, mamí?

Dynybylka Protože je to hrozná hanba, rozumíš?

A ty řekneš: Maminko, když to musí být, ale já to nepřežiju, já skočím do vody, tak byla půlnoc pryč a vy ste spala a tatíček spal po denní práci, počkej, po těžký denní práci – a von někdo zvoní u domovních dveřích a já svý ustaraný rodiče nechtěla budít, tak sem vzala maminčin šátek a šla sem otevřít –

Růža Dyť to není pravda, mamí!

Dynybylka Neskákej mi do řeči. A von tam stál – řekneš, pan profesor a povídá, jejej, to je naše Růženka, naše poupátko – –

Růža To není pravda! Von se na mě nikdy ani nekoukne, von ani neví, že sem na světě! –

Dynybylka Ted' mlč a poslouchej. A von pan profesor řek, totiž ty řekneš, že von řek, Růženko, šla mně vodestlat a tys tedy šla do druhýho patra no a von za váma zamk a potom – počkej, jak vono to chodí po pořádku? Jo, potom tě vzal za ruku

a chtěl tě k sobě přivínout, ale ty ses bránila, rozumíš a chtělas křičet, ale von ti zacpal hubu a políbil tě na ústa.

Růža Mami, to není pravda, to není pravda, pan profesor si mě nikdy ani nevším, von není takovej, von by si nedovolil – Mami, mami, dyť von je takovej svatej!

Dyňbylka Mlč, každej mužskej je všeho schopnej. Von tě teda násilím políbil a pak – pak se musíš dát do breku a řekneš: Mami, já to nemůžu říct, já se tak stydím.

Růža Ale –

Dyňbylka Žádný ale. A já pak začnu lomit rukama a křičet: Dítě přenešťastný, došlo k tomu nejhoršímu? A ty nebudeš schopná slova a jen tak zoufale a ztraceně kejvneš hlavou, že jako jo. Růženko, můj dítě zlatý, dovedla bys tu úlohu pěkně zahrát?

Růža Já nevím, mami, já – já myslím, že snad – já – mami, to já bysem nemohla za nic na světě.

Dyňbylka Tak vidíš, A to bys chtěla bejt herečkou?

Růža To je něco jinýho, ale před ním – Mami, von má takový voči, von se mě nikdy nevším. To si přece nemůžu ani představit že von by – – to nejde mami! Ale kdybysem mohla říct, že to byl ten student z pátýho patra, to by spíš šlo –

Dyňbylka Vopovaž se! Snad si nezačneš s nějakým studentem!

Růža Kdepak. Ale maminko, já přece nemůžu říkat, že by mě pan profesor dal pusu, to ani není možný!

Dyňbylka Možný by to bylo, to zas jo.

Růža Ale dyť to není pravda, von to neudělal. –

Dyňbylka Jo, to víš ty a to vím já, ale von, Růženko, von to neví.

Růža Ale to přece musí vědět!

Dyňbylka To je ta okolnost, že to neví. Von byl poprvé v životě vopilej. Von nemá potuchy, co dělal vod půlnoci do rána. Neví, jak se dostal domů a nic, dočista nic. A maj se jeho nevědomosti zmocnit vyděračský živlové? Tak je to, holka zlatá. Kdybys mu řekla, že vylez tady před barákem na akát, tak tomu bude taky věřit.

Růža A proč bych mu říkala, že vylez na akát?

Dyňbylka No právě. Z toho bysme nic neměly. Ale dyž mu řekneš, co sem ti říkala, tak –

Růža (*s velkýma očima*) Tak co?

Dyňbylka Estli je čestnej člověk a kavalír, tak si tě musí vzít, rozumíš? Dívčí čest, ta holka není jen tak, to já vím jako matka, co to čest je. Ale estli von je sprostopášník a svůdník, kterej nemá svědomí, tak se aspoň musí vo tebe postarat. Dědil, má na to.

Tak, beruško, a teď víš všecko.

Růža A já vám povím, mami, že to neudělám!

Dyňbylka A koukejme na spratka!

Růža Mami, i kdyby to byla pravda – tak – tak bysem jemu nic neřekla. Ani jemu, ani vám. (*Zasněně*) Mami, to by byla má věc a já – já to neudělám, já nemůžu.

Dyňbylka Helejte se, to by byla tvá věc! Mně by do toho nic nebylo, mně, tvé matce!? To už ty se taky hlásíš k tomu modernímu světu? Co – co se máš co smát svý matce do vočí!

Růža Nic, mami, – mně jen tak napadlo, jaký by pan profesor dělal voči, kdybych mu to řekla.

Dyňbylka (*naděně*) No právě, to bych taky ráda viděla! Tak teď to vopakuj. Já tě zavolám, ty přijdeš – ještě blíž a nezapomeň na panenskéj stud. A já ti řeknu: Růženko, můj nešťastný dítě, vopakuj tady, k čemu ses mně přiznala. Zakrejt voči, tak.

Růža Maminko, nenutte mne k tomu, já se tak hrozně stydím.

Dyňbylka Dobře; nic platný, dítě, teď vopakuj před panem profesorem, co se stalo dnes v noci. Tak plač, ty huso!

Růža Mami, já to nepřežiju, já bysem radši do vody skočila, já –

Dyňbylka Má zlatá beruško, jen mluv.

Růža (*velhává se najednou do povídání*) Když, když půlnoc odbyla, zvonil někdo u vrat. Já jsem vás nechtěla budít – svý draze milovaný rodičové – já vyskočila – vzala mamčin vlnák – a šla v otevřít dům. Venku stál pan profesor –

Dyňbylka Dobře.

Růža (*vemlouvá se do představy služkovské písničky*) Vzal mne za bradu a řekl, vida, to je naše Růženka, dosud jsem si jí nevšímli, Růženko milá, šedovoká, vodestelte mně mou postýlku.

Dyňbylka Dobře. Dál.

Růža A vzal mě za ruku, tak pěkně a jemně, a vedl mě k sobě. A tam – a tam –

Dyňbylka No? –

Růža Mami, já nemůžu!

Dyňbylka Eště kousek.

Růža Tam – tam mě vzal za lokty – a přitáhl blíž – a –

Dyňbylka – a?

Růža – a políbil.

Dyňbylka Dál!

Růža Ne, ne, mami, prosím vás, dál nic, dál nic. Von je to tak krásný. Maminko, nekažte mně to!

Dyňbylka Tak aspoň se dej do breku. A před ním to moc nechval. – Dítě nešťastný, došlo k tomu nejhoršímu?

Růža (*pláče opravdu*) Ale tak mě nechte, mami! Já nechci, dejte mně pokoj!

Vejde Tonda, který mnoho slyšel.

Tonda Brejden, teta, co tu máte?

Dynybylka Co sem ležeš?

Tonda Nic, teta. Kde je strejda?

Dynybylka Co je ti po tom?

Tonda Děkuju uctivě za uvítání. Růžo, co brečíš?

Dynybylka Jdi dál, to je rodinná věc.

Tonda No, to já zas du. (*Sebere na stole rukavice*)

Pěkný rukavice.

Dynybylka Tvý nejsou. Jdi už.

Tonda (*položí jednu zpátky, druhou stopí do kapsy*)

Nono, abych tu něco nesněd. Hele, teta, tahle kra-
bátle by se mi šikla.

Dynybylka Dej ji na místo, jo!?

Tonda No, no, vo jednu kravatu!

Dynybylka (*rozpáleně*) Nech to, to je n a š e.

Opona

Druhé dějství

Týž pokoj o něco později stejného dne.

Johánek (*jde k rampě*) Dámy a pánové! Dostalo se mi té cti, abych jaksi – částečně promluvil o některých zvech, totiž – abych tak řekl, o jistých atavických silách našeho já. Dámy a pánové, jak praví André Saint-Bouillon ve své pronikavé studii *Essai sur le Subconscient*: vědomí, toť pokožka, toť ochranný obal našeho já; chceme-li proniknout do svého vlastního nitra, musíme porušit tuto zevní, kompaktní epidermis svého vědomého života. Ano eh hm – dámy a pánové, jak pravý hluboký španělský myslitel Alfonso de Andrade, – celé dějiny lidstva podobají se vychládání naší planety; zatím co země se více a více ochlazuje nánosem civilisace, hárají v hlubinách vulkanické prásily, nekrotné a nepoznané od počátku světa. Jen ve výjimečných okamžicích, za katastrofálních otrěsů, za šílení žívlů se nám jako by okénkem otevře pohled do žhavého jádra našeho světa – (*Klepání*) Hned, okamžik. – Našeho světa, že ano. Dámy a pánové, takové výjimečné okamžiky a otrěsy jsou i v našem osobním životě. Jsou vzácné okamžiky, kdy s eruptivní silou vyšlehnou z našeho civilisovaného a vychlazeného já spodní a pravěké, elementární síly, že ano. Síly, které velký anglický psycholog Robert Morisson nazývá nízkými pudy. Síly, které nejhlubší slovanský básník a myslitel označil jako běsy. Dámy a pánové, kdybychom si mohli alespoň za výjimečných okolností vybatit k vědomí ten dřímající a pudový prasev v nás, jaké by to bylo obohacení, jaké nesmírné rozšíření našeho vědomého já!

Dámy a pánové, jaké nové pole ethického studia! (*Klepání*) U všech všudy, co pořád – Dále!

Dynybylka (*vejde svátečně nastrojená*) Že sem tak smělá a musím jich vyrušovat.

Johánek Ano já – já pracuji na podvědomých silách svého já, paní Dynybylová. Připravuji totiž jakousi přednášku. Ale máte-li na srdci něco důležitého –

Dynybylka To bych řekla, že je to něco důležitého, to já bych zbůhdarma nešla do čtvrtého štoku, to už musí bejt, pro kristapána, dyť sem matka, a když se stane takovej pád – že jo –

Johánek Jaký pád se stane?

Dynybylka Von už se stal, pane profesore, to je to strašný, von se ten pád už stal, a proto (*falešně moldánky*) proto halt sem tady, a radši bych se viděla nevim kde –

Johánek Vy mne lékáte, paní Dynybylová.

Dynybylka Já jich neleám, leknutí není nic platný, vod leku sou dřevěný nohy, vod leku je vopar, ale nic víc – teď už je pozdě se lekat –

Johánek Zcela správně; ale co mi chcete říci?

Dynybylka Říct, vono se řekne říct, ale mluvit, to je střílet do větru, že jo, vono se toho moc namluví, to já znám ze schůzí, to já znám z románů, mně nikdo nic nenamluví, já vím, každěj muskej má řečí jako pes blech, proto se říká, co muž to slovo, ale taková mladá holka, ta těm muskejům řečem věří, vona nemá tu zkušenost, né že by byla do větru, to zas nikdo nemůže proti ní říct ani slovo, dyť vona je jako vovečka, no řeknou sami.

Johánek Zajisté, ale já totiž nevim o které dívce mluvíte.

Dynybylka Vo který dívce, dyť mám jen jednu, že jo, Růženu, Růžu, naši ubohou Růženku, co jí ondyno potlapali ty umytý schody, ale vona neřekla nic, vona řekla mami, to nevdá, já je umeju znova, von si pan profesor nevším, že má boty jako čuně, taková je to hodná holka –

Johánek Ale to je mi velmi líto, paní Dynybylová, že – že jsem pošlapal umyté schody. Neobyčejně líto, opravdu.

Dynybylka Jo, líto – lítost je málo platná, tady nejde vo lítost, tady de vo potlapanej život chudý a nevinný dívk, tady de vo zlomený srdce mateřský, tady de vo ten hrích na mým jediným dítěti –

Johánek Paní Dynybolová, mně je skutečně strašně líto, že jsem to udělal.

Dynybylka Eště že se přiznaj, já znám případy, že takovej bídák všecko zapře a pak se s tím musí k soudu, že jo – ale co se stalo, stalo se, do nich by to byl člověk neřek, voni byli takovej tichej na všechny strany, vono se po domě říká, že sou dřevěnej, ale tichá voda břehy mele, a když Pán Bůh dopus-

tí i motyka spustí. Tak teda voni si sou vědomej, co udělali mý dceři Růžene.

Johánek Ano, zajisté, byla to ode mne jistá bezohlednost, že ano. Poděkujte za mne, paní Dynybylová, slečně Růžence.

Dynybylka Zač?

Johánek Že byla ke mně tak laskavá a nedělala žádné křiky.

Dynybylka Já jí to vyřídím, ale –

Johánek A ujišťuji vás, že si dám příště lepší pozor.

Dynybylka To bych prosila, ale –

Johánek Máte ještě něco na srdci, paní Dynybylová?

Dynybylka (*slavnostně*) Já mám na srdci osud svého dítěte.

Johánek To je správné. Jste vzorná matka, paní Dynybylová.

Dynybylka To taky sem. Však proto sem přišla.

Johánek Děkuji vám, milá paní. Já vám znova slibuji, že příště dám na ty schody pozor.

Dynybylka Na jaký schody?

Johánek Abych je nezablátil, že ano.

Dynybylka To jo, to jim chválím, ale já nemluvim vo žádnéch schodech, já mluvím vo tom nešťastným dítěti, já jí dycky říkám, Růženo, dej si pozor na zdělance, dyť je vo tom kniha, menuje se Zrada zdělanců, tam sou všecky ty jejich finty, fortele a falše vypsány, že jo –

Johánek Ano, do jistě míry ano, ale –

Dynybylka Eště že se přiznaj. A já jí učím, Růženo, nekoukej nahóru, nekoukej dólu, koukej jenom na svou čest, že jo, to je jedinej klenot, kterej máš po mně, já jí dost varovala, ale vo nich, pane profesor, vo nich sem dycky říkala, jenom náš pan profesor, Růženo, ten je jinej, toho se bát nemusíš, toho pěkně pozdrav, že jo, já bych si teď vlasy rvala, dyť já sem toho příčina, toho neštěstí Růženciňo!

Johánek Proboha, jakého neštěstí?

Dynybylka Toho neštěstí, že vona jim věřila, že si nechala pošlapat svůj bílej květ.

Johánek Jaký květ? Na těch schodech?

Dynybylka Né, to nebylo na schodech, to bylo tady. Vona mně dnes ráno všecko řekla, s pláčem se přiznala, já sem ani nevěřila svej m uším, ale už je to tak, že jo, dyť voni mý dceři vzali všecko, voni jí zničili život –

Johánek Kterí oni?

Dynybylka Žádný voni. Voni!

Johánek Já?

Dynybylka No dyť jim to říkám už hodinu, dyť holka leží doma bez sebe –

Johánek Ale, ale, co se jí stalo?

Dynybylka Co se jí stalo, no co se stává chudejm

holkám, že jo, násilí se jí stalo, dyť voni jí vylákali nahoru a tady jí zacpali hubu.

Johánek Ale to je zločin! A kteří ničemové to udělali? Kdo jsou ti oni?

Dynybylka Žádný voni, to ste byl vy!

Johánek (*užasle*) Já? Ale to přece – To je omyl, že ano? Co vlastně – A prosím vás, kdy?

Dynybylka Dnes v noci. Mezi půlnocí a úsvitem.

Johánek Ale – (*zhrouť se*) To je strašně.

Dynybylka Eště že to uznaj!

Johánek (*zdešeně*) Mezi – půlnocí a – úsvitem! A jak – jak se to mohlo stát?

Dynybylka No tak, že jo. Ale když jim nestačí, že to udělali, a chtěj to eště slyšet vod zlomený matky, tak se stalo tím způsobem, že vona byla půlnoc pryč a voni zvonili u domovních vrat, že jo –

Johánek Ano – a dál?

Dynybylka A dál, vona jim šla Růženka votevřit, že jo, a voni jí řekli šla mně vodestlat, že jo, a vona šla, vona je taková poslušná, že jo –

Johánek A dál, dál?

Dynybylka A dál – voni jí zacpali hubu, že jo a vona ztratila vědomí, protože je slušná a (*pláč*) stala se vobětí zvrhlíka.

Johánek (*chytá se za hlavu*) Paní Dynybylová, to je – to není možné. To je jistě nějaký omyl! Já o ničem takovém nevím! Já vám mohu odpřisáhnout – já se nemohu upamatovat, že – že bych –

Dynybylka To by doved každej říct, že se nepamatuje, že jo, to se nedá jen tak zapřít, to by museli mít alibi, to by museli mít svědky, co dělali mezi půlnocí a úsvitem.

Johánek To – to skutečně nemohu říci, paní Dynybylová. Náhodou – náhodou to opravdu nevím. Ale vy také nemáte svědky, že – že jsem – – že ano?

Dynybylka A to zas jo, já mám svědka na každý slovo, mně to dosvědčí Růženka, že jo –

Johánek Ale slečna Růženka –

Dynybylka Růženka má taky svědka, tej to zas dosvědčím já, že jo – a vo mně nemůže nikdo říct, že bych lhala, to se ví, na chudýho si každej tróufá, díť mně zkazej a eště z jednoho lhářku udělaj, Ježíškriste, taková hanba –

Johánek Paní Dynybylová, já – já vám věřím – já si velmi vážím vašeho podezření, ale – prostě – já si opravdu nejsem vědom –

Dynybylka Tak já jim to dokážu, mě každej zná, že mluvím pravdu, (*mocným hlasem*) Růženo, pocem (*tíšeji*) a prosímich, jednaj šetrně s tou potlapanou nevinností.

Růžena (*vejde, rovněž ve svátečních šatech, zřejmě připravena za dveřmi*) Mami, mami, né!

Dyňbylka (*tragicky*) Pocem, nešťastný dítě, a pověz tady panu profesorovi do vočí, jak se to říká u soudu, pravdu, celou pravdu a nic než pravdu. No tak!

Růža (*po okamžiku*) Mami, já nemůžu.

Dyňbylka *Cóóó? (K Johánkovi)* Vědí, to vona se tak stydí. Tak vopakuj, dítě, cos řekla svý zdrcený matce. No tak, bude to?

Růža (*se odvrací*) Mami, prosím vás –

Dyňbylka A viděj, před chvilkou mně to tak krásně řekla. Vono to bylo tak dojemný. Řeknou jí, že by to rádi slyšeli, jo!

Johánek Za – zajisté, slečno Růženko. Prosím vás snažně, abyste – – abyste beze všeho ostychu – – řekla, co máte na srdci.

Růža (*sebere se*) No tak jo. To bylo tak. (*Postaví se se svěšenou hlavou*)

Dyňbylka Vědí, to vona teď vnitřně bojuje s tím panenským studem. Tak dělej.

Růža (*jemně, bez pathosu, tónem lidové balady*) Mně už je všecko jedno, já bych jen umřít chtěla.

Dyňbylka Viděj, jak trpí. – A co se ti stalo, mý dítě jediný?

Růža Neptejte se mne, maminko, neptejte, mý ústa sou zamčený.

Johánek Ale slečno, jenom nám řekněte –

Dyňbylka Nepletou se do toho, to já s ní spravím sama. – Má beruško, řekni, ublížil ti někdo?

Růža Ano, maminko, von zničil můj mladej život.

Dyňbylka Ah, ty přenešťastná, a jak se to mohlo stát? Helejte, svěř se svý laskavý matce, že jo!

Růža Dnes v noci jsem nemohla spát, smutný myšlenky se mně točily v hlavě, já nevím proč, jen mně tak ouzko bylo u srdce.

Dyňbylka Tos mně ani neřekla. Vopakuj jen to, cos říkala mně.

Růža Nechte mne, mami, já toho mám v hlavě tolik. Maminka spala a já byla tak sama. A pak zazvonil u vrat zvoneček a já sem si řekla, nebudu maminku budit, když chudák tak spí.

Dyňbylka (*dojatě*) To je hodný dítě, že jo.

Růža A vzala sem si mamčin vlnák a šla sem votevřít. A von tam stál pan profesor –

Dyňbylka (*napovídá*) A byl –

Růža Nic nebyl! To není pravda!

Dyňbylka Dyťs říkala, že byl jako tento, jak se to říká, pod vlivem alkoholu, že jo.

Růža Ne. mami, nebyl. Ale tak smutnej nebyl, jako bejvá. A když mne viděl, tak řek, Růženko milá, šedovoká, to už jsem vás dlouho neviděl. Jak to přijde, že jsem si vás dosavad ani nevším? Když já, Růženko, musím tolik myslet a číst, jakejpak já mám život –

Dyňbylka A řek, abys mu šla vodestlat.

Růža To taky řek, a povídal, že má taky smutný myšlenky, a dycky je sám a po celý noci píše a tak – a pak řek, abych mu šla vodestlat postýlku.

Dyňbylka Tak viděj.

Růža A já sem s ním šla a tady – tady, co stojím – von mě vzal za ruku a řek, já vám děkuju, Růženko, Před váma tady eště žádná nebyla –

Dyňbylka A von tě popad –

Růža Ne, von – von mě jen za lokte vzal – tady, co stojím a díval se mně do vočí –

Johánek (*přistoupí k ní*) Jak – jak že jsem vás vzal?

Růža Z – z – za lokte, tak jako teď – a přivinul blíž –

Johánek (*bez dechu*) A dál?

Růža A já sem se celá viděla ve vašich brejlích – – a pak – a pak –

Dyňbylka A pak?

Růža (*vytrhne se Johánkovi*) Já už nevím, já už nic nevím. Nechte mne, mami! (*Zakryje si tvář*)

Dyňbylka Pak byl na tebe surovej, že jo, jen to řekni.

Růža To není pravda!

Dyňbylka A začal tě škrtit, že jo!?

Růža Neškrtil! Mami, prosím vás, ne!

Dyňbylka Vopakuj po mně: Škrtil!

Růža Jen – – jen trošičku, mami, jen tak zlehýnka –

Dyňbylka A co ta zacpaná huba?

Růža Ano. Já mu zacpala hubu, aby nekřičel –

Dyňbylka A von s tebou šmejkal, že jo.

Růža Ale tak už mne nechte, mami. Já nic nevím.

Johánek Tak už ji nechte, paní Dyňbylová!

Dyňbylka (*rýpne Růžu do žeber*) Vona pak ztratila vědomí, vědí? Proto se na nic nepamatuje, hu-sa pitomá.

Johánek To docela stačí, co řekla. Tedy, paní Dyňbylová, já skutečně nevím, co jsem dnes v noci dělal.

Dyňbylka Tady to slyšeli.

Johánek Ano. Ale když – – – když jsem t e d' vzal slečnu Růženku za lokty, tak – – tak se mi opravdu zdálo – – jako bych se na něco rozpomínal. Takový zvláštní pocit, jako by se to – – – skutečně mohlo stát, že ano.

Dyňbylka Ale! A jejej!

Johánek Ano. Takové zvláštní vzrušení, jako bych to už jaksi zažil. Bylo to jako úder, jako dotek něčeho – – strašně známého, víte!

Dyňbylka (*podezřivě*) Koukejme. A kdy to jako zažili?

Johánek Patrně – – – patrně dnes v noci, že ano. Zkrátka, jsem nucen uvěřit, že – že – že jsem se opravdu zachoval tak nenáležité a – – jaksi zvířecky, že ano.

Dyňbylka (*neklidně a vyjeveně*) Cóóó? A heleme se.

- Růženo, pocem! Tady von říká, že – (*divoce*) Halt!
A teď řeknou, kdo jim dnes v noci votevřel dům?!
- Johánek** Já nevím. Já totiž – – zvláštní náhodou se nemohu upamatovat, jak jsem se dostal domů.
- Dybybylka** Počkat! Dybybyl jim nevtíral, protože Dybybyl je u bratra v Novým Strašecím. Já sem jim nevtírala, protože to bysem já musela vědět, že jo. Ježíšmarjá, Růženo, kdo mu v o t v í r a l ?
- Růža** Mami, dyť – – dyť sem řekla, že já.
- Dybybylka** (*znepokojená*) A kdo ti to dovolil? Copak se sluší, aby mladá holka šla vodemknout každému vopilýmu? Proto já tě hlídám? Počkej, ty dostaneš. A co dál? A co von?
- Růža** Mami, já už sem všechno řekla. Všecko, jak to bylo.
- Dybybylka** Jezusmarjá, tak vono vopravdu – kristovanoho, holka, ty dostaneš řezu! (*Vypukne v pravý pláč*) Proboha živýho, dítě, tohle to se nemělo stát.
- Růža** No tak, mami, neplačte, to je má věc.
- Dybybylka** (*vzlyká*) Já to s tebou myslela dobře, já sem chtěla mít z tebe něco lepšího, a teď tohle, co z tebe bude, co z tebe bude!
- Johánek** Ale paní Dybybylová, vždyť já, rozumí se – Slečno Růženko, prosím vás, nechte nás teď o samotě, že ano.
- Dybybylka** (*v pláči usedne*) Čeho se jeden nejmiň nadá –
- Johánek** (*doprovází Růžu*) Já, Růženko – – já si ani netroufám vás prosit o – – o – – o odpuštění – – já vám ani nemohu říci –
- Růža** Dyť já nemám co vodpustit – –
- Dybybylka** (*v neúkojném pláči*) Di – – di škrabat brambory – – co je to teď platný – – di, dítě – – di – –
- Růža** Mami –
- Dybybylka** A dej vodu na plotnu. Di.
- Růža odejde.*
- Johánek** (*po pause*) Paní Dybybylová, samozřejmě, že já – – že vám dávám své čestné slovo, že – že učiním jako čestný muž vše, co jaksi, že ano – Ovšem že již nemám práva mluvit o sobě jako o čestném muži. Právě naopak, že ano.
- Dybybylka** (*vzlyká*) Ale co!
- Johánek** Prosím vás, neplačte! Já skutečně nemám poněti, jak se to mohlo stát. Totiž mohlo se to stát, že ano a stalo se to, ale já za to nemohu, jelikož – – jelikož jsem jednal v zatemněném smyslu, paní Dybybylová. Já prostě – – já jsem nevěděl, co dělám. Bylo to něco nepřičetného, podvědomého – ale tady je ovšem zásadní otázka: patří mé podvědomí k mému já nebo ne? To jest, jsem odpovědný za své podvědomí nebo ne? Podle zákona nikoliv; ale podle hlasu svědomí, paní Dybybylová, jakožto mravní subjekt ano. Prosím, sledujete mne?
- Dybybylka** (*tiše pláče*) Jen si mluvěj dál, já mám své starosti.
- Johánek** Tedy řečeno zcela prostě: jsou-li v nás podvědomé síly, kterých sami neznáme, vybaví-li se z hlubin naší animality latentní pudy a hereditární impulsy, les stavimes fauves, jak je nazývá Claude Chambard, pak musím uznat, že i to jest integrující, že ano, aktivní a bytostná část mého já. To jest velmi důležité, paní Dybybylová.
- Dybybylka** (*vzlyká*) No jo, ale co bude z Růženy?!
- Johánek** (*zdrčen*) Máte pravdu. Na to věda nestačí. Můj čin, i když byl spáchán v poruše vědomí, je neodpuštělný, ničemný a bestialní. Byl to strašný zločin, paní Dybybylová. Případám si jako vrah, jako zvíře, jako nebezpečný šílenec –
- Dybybylka** (*vzlyká*) Ale neberou si to tak. Jak já muský znám, v tomhletem sou všechny stejný.
- Johánek** Ano – ale – je to strašné. Paní Dybybylová, teď teprve počínám s hrůzou sondovat lidské hlubiny svého já. Jsem brutální, smyslný, bezuzdný chlap –
- Dybybylka** (*vzlyká*) Ale dyť byli vopilej, to se tak nebere.
- Johánek** Ano, byl jsem opilý, ale – paní Dybybylová, vy nevíte všechno.
- Dybybylka** A pro Kristapána, co eště?
- Johánek** Když – když jsem před chvílí vzal slečnu Růženku za lokte, abych jaksi rekonstruoval onu hroznou scénu, že ano, tu – tu jsem pocítil zase takový slepý a strašlivý impuls; a to jsem nebyl opilý, paní Dybybylová, nýbrž právě naopak.
- Dybybylka** Jakej puls?
- Johánek** Strhnout slečnu Růženku k sobě, zacpat jí ústa, kdyby křičela a – já ani nevím co.
- Dybybylka** A škrtil?
- Johánek** Ano, vzít za krk a trochu škrtil. A právě z toho, paní Dybybylová, jsem si uvědomil, že jsem takových činů schopen a že se to, zkrátka, že se to snad možná asi nepochybně určitě fakticky stalo. To jest jasná dedukce, že ano?
- Dybybylka** No, když to sami přiznávaj, tak už asi jo. Já – já sem jen ráda že – že Růženku škrtili – a že vona se bránila – – a že za to nemůže.
- Johánek** Naprosto za to nemůže. Já nemám poněti, co jsem činil, ale patrně asi jsem ji škrtil. Já – já měl před chvílí takový dráždivý pocit, že by se to pěkně škrtilo. Zřejmě je to ještě nervová reakce toho, co jsem dnes v noci spáchal, že ano. Je to strašné, paní Dybybylová.
- Dybybylka** (*vzlyká*) Co pak pro nich, ale pro ni, pro Růženku –
- Johánek** Ano, já to chápu, ale – ve mně, paní Dyn-

bylová, ve mně se tím zhroutil celý pracně vybudovaný mravní řád. Já o tom všem napíši studii a použiji toho v přednáškách. Teď ještě jasně nevím, jak se s tím zázitkem vyrovnám –

Dybylka No vyrovnat se musej, že jo. To je jejich povinnost.

Johánek Ano, je to má povinnost badatele. Hlavně budu muset přepracovat svou teorii o mravní výchově, paní Dybylová. To je to nejdůležitější.

Dybylka A co míníš s Růženkou?

Johánek (*zdrčen*) Ano, máte pravdu. To – – – to mne nenapadlo, že mohou být – že ano – že mohou být následky.

Dybylka Šmarjá, to by tak ještě chybělo! Nelekej mě!

Johánek Paní Dybylová, rozumí se, že učiním vše – – že všechno, co mám – je k dispozici, že sám jsem k dispozici – že prostě – já vám dám na to ruku, paní Dybylová.

Dybylka Já jen – milostpane, proboha jich prosím, já jen aby Růženka nebyla nešťastná – když je to tak, to já musím za ní –

Johánek Ale buďte k ní šetrná. Ona – ona jistě za nic nemůže, že ano –

Dybylka (*ve dveřích*) Pamatujou, že mně na to dali ruku! Chudáček holka! (*Odejde*)

Johánek (*sám*) To je strašné! Co já teď – co se vlastně má dělat? (*Jde k telefonu a natočí číslo*) Há-ló, doktor Plevka? Zde docent Johánek. Prosím tě, Plevko, příteli, nemohl bys přijít ke mně? – Ano, hned. Ano, něco velmi důležitého – Něco strašného, ano. – Ano, kdybys mně poradil. – Ano, já čekám doma. (*Zavěsí telefon*)

Tonda (*vejde*) Brejden, panešef.

Johánek Dobrý den. Co – co si račte přát?

Tonda Panešef, já du krz tu jejich věc.

Johánek Skrže jakou věc? Prosím, kdo račte být?

Tonda A co jim je po tom?

Johánek Já jen – jak se jmenujete?

Tonda A nač to chtěj věděť?

Johánek Já jen – koho vlastně hledáte?

Tonda Já sem laskavě přišel jim něco říct. Já mám něco na svědomí, panešef.

Johánek (*vzdychne*) Každý máme něco na svědomí. A proč mi to chcete říci?

Tonda Inu, abych si ulevil. Vono to člověka žere a žere –

Johánek (*potěšen*) Ah tak, vy mne hledáte jako – jako profesora ethiky, že ano? Potřebujete rady nebo mravní posily, že ano?

Tonda No ba.

Johánek Posad'te se, dobrý muži. Mne váš případ

neobyčejně zajímá, vaše důvěra je mi poctou. (*Posadí se proti němu*) Tak prosím, chcete-li začít –

Tonda Vono to je těžká věc –

Johánek (*účastně*) Chápu; jen odvalu, příteli!

Tonda No tak teda, panešef, já sem jich viděl.

Johánek Koho – mne? A kdy?

Tonda No kdy. To vedí. Tuhle tu noc to bylo.

Johánek (*zdešen*) Vy jste mne viděl? Právě při tom, když – když jsem –

Tonda Nemlich při tom. A Lojza jich taky viděl.

Johánek Který Lojza?

Tonda Té můj kamarád. My voba sme na to mrkali.

Johánek (*zdrčen*) To je strašné! A kde – kde jste mne viděli?

Tonda No kde, to snad vědí sami. V Kobylisích to bylo.

Johánek Kdeže? V Kobylisích? Jakživ jsem nebyl v Kobylisích!

Tonda (*mravně dotčen*) No estli chtěj zapírat, panešef, tak kručínal –

Johánek Ne, ne, prosím.

Tonda No proto. Tak teda já a Lojza – Von totiž Lojza měl jednou z Kobylis holku. A tak von řek, poď na procházku do Kobylis. A tím pádem sme tam šli.

Johánek Ano, ale –

Tonda Žádný ale, pane! A tam, co je ta ulice, jak vohejbá doprava, jáříku, Lojzo, že von tohle je pan profesor Johánek!

Johánek Vy mne znáte?

Tonda Ce ví. A tak tým pádem sme šli za nima až tam, co je hotel Sláma.

Johánek Hotel Sláma?

Tonda No ten stoh. Stoh slámy, vědí? Vono se tam říká hotel Sláma, protože tam někdy přespávaj sigři.

Johánek (*nešikovně*) S–sigři?

Tonda No, dacani. Vypečený mládenci. Tým pádem to tam známe.

Johánek Ale já nechápu, pane – pane, co bych na takovém místě hledal?

Tonda No šak. A Lojza řek, helejce, Tondo, že von tu hledá plyněru!

Johánek (*bezradně*) Plyněru?

Tonda Krući, neptaj se tak blbě, nebo –

Johánek Posím za prominutí, já – já –

Tonda To může jednoho dožrat, takový pitomý votážky. Dyť rozuměj česky, no ne?

Johánek Ano, pane, promiňte.

Tonda (*velkomyslně*) No dobrá, panešef. Tak tým pádem sme je viděli.

Johánek Ano, ale –

Tonda A voni – hergot – estli to chtěj zapírat –

Johánek Ne, ne, ne!

Tonda No proto. Tak voni ten stoh zapálili.

Johánek (*vyskočí*) Dovoľte –

Tonda (*vstane*) Kruci, estli chtěj říct, že lžu –

Johánek Ne, ne. (*Sedne si bezmocně*)

Tonda (*sedne si sebevědomě*) No proto. Tak voni to doznávají, panešef.

Johánek Já, já totiž – já nechápu, proč bych ten stoh zapálil, že ano.

Tonda (*krčí rameny*) Nalítej. Rozšoupnutej, načisto voddělanej.

Johánek Chcete říci, že – že jsem byl opilý?

Tonda Jako kanón, panešef. Správně nadráťovanej, to se musí znalecky nechat.

Johánek To je strašlivé. A víte to jistě pane – pane –

Tonda Tonda.

Johánek – pane Tondo?

Tonda Ce ví. Dyž j á to řeknu.

Johánek Vždyť nemám ponětí, kde Kobylisy jsou!

Tonda Krucinál, estli chtěj říct, že žádný Kobylisy nejsou –

Johánek Ne, ne – prosím.

Tonda No proto!

Johánek A kdy, v kolik hodin že jste mne tam viděl?

Tonda No, to mohla bejt jedna pryč.

Johánek (*s úlevou*) Tak to je jistě omyl, pane Tondo. Já – já byl totiž po půlnoci zaměstnán někde jinde. Na to mám svědka.

Tonda No, vono mohlo bejt spíš tři nebo čtyři. Prosimich, našinec nemá hodinky. Bylo to mezi půlnocí a osvitem.

Johánek Mezi půlnocí a úsvitem! To je – to je ovšem – to je strašné. A máte na to nějaké důkazy?

Tonda Ce ví. Dycinky důkazy. (*Vyndá z kapsy večerní noviny*) Přečtou si to tadyhle.

Johánek (*čte*) Dnes k ránu – – shořel v Kobylisích stoh slámy. Škoda činí osmnáct tisíc korun. Požár byl patrně založen. Po pachateli se pátrá.

Tonda Tak tady to maj. Po pachateli se pátrá.

Johánek Ano, ale – – tady nestojí, že – že jsem to byl já!

Tonda Když to řeknu já – – a když to řekne Lojza – já jim radím, panešef, nepřejou si Lojzu!

Johánek Ne, ne! Právě naopak. Ale zcela objektivně nelze předem vyloučit domněnku, že celá věc je patrně snad možná jen omyl v osobě, že ano –

Tonda (*vyndá z kapsy rukavici*) Ale tohle není vomyla, panešef. Řeknu sám, co to je.

Johánek (*krátkozrace*) Nemylím-li se, je to rukavice.

Tonda To se teda nemejle. Já bysem rád věděl, čím je. A von Lojza by to taky rád věděl –

Johánek To je – to je – to by mohla být – – Nemám ponětí – čím by mohla být –

Tonda Má jistě né. Kouknou se, kde maj svý rukavice, jo?

Johánek Ano, zajistě. (*Hledá*) Já někde měl pár rukavic – ještě včera – – Aha, tady jsou. Ale je tu jen jedna – – jenom levá.

Tonda Tak tadyhle má bratříčka.

Johánek Ano, zcela správně. Je to určitě má rukavice. Kde – kde jste ji našel?

Tonda Ležela u toho vohně. Já ji čajznu, aby ji nenašli poldové. Voni ty mezulání z takový věci dělaj víc než našinec. Kouknou, tadyhle je jeden prst propálenej. (*Zastrčí ji do kapsy*) Daj ji sem. Tak tu rukavici maj u mě skovanou, panešef.

Johánek To je zvláštní, že ano – (*Náhle pochopí*) Kriste Ježíši, to je důkaz. Já jsem žhářem! Patrně – podle všeho jsem v noci ještě odešel z domova a – – To je příšerné!

Tonda Za to jim zaválej nejmíň dva roky, panešef.

Johánek Dva roky vězení!

Tonda No, že to sou voni, já bych jim dal jen půldruhýho roku.

Johánek (*zoufale*) Bože na nebesích!

Tonda No že to sou voni, – co by za tu rukavici dali?

Johánek Nevím. Pár – pár stál čtyřicet korun.

Tonda Ale jedna přijde draž, panešef. Estli chtěj, já jim ji prodám.

Johánek Zač? – Vy chce říci –

Tonda – že jim tu rukavici prodám. Vona má ekstra sběratelskou cenu. Je to jedinej důkaz, že jo – že strkali ruku do vohně.

Johánek Ano. Já – – já začínám chápat.

Tonda To je dost. Tak nám podaj ofertu. Jo, a pak to, že sme za nima šli, já a Lojza. Voni se táhli jako slavnej funus. To je ztráta času a ušlej zisk. To neznej Lojzu, ten někdy vydělá v noci za hodinu deset nebo dvacet táců.

Johánek Jakých táců?

Tonda Počkej. A pak je tu hlas svědomí. To nebude tak lehký, držet v sobě takový tajemství. To člověka žere a žere – To by se muselo platit vod hodiny. Kolik daj za hodinu mlčení?

Johánek Nemám ponětí. Já mám za přednášku sedmáct korun.

Tonda Jó, mlčení je dražší. No, von Lojza je v tom ohledu kvalifikovaná síla, a já sem taky kvalifikovaná síla – No tak, pro nich by to bylo šest kaček za hodinu. Přes čas a v neděli vo korunu víc.

Johánek Ano, jenže já –

Tonda Počkat. A dvě procenta z obrátu. Kolek jim slevíme. Tak si to spočítaj.

Johánek Ano, ale –

Tonda Sou rád, že maj co jednat se mnou. Lojza by

jím to tak lacino nedal. Ale já jím to udělám, voni se mně líběj.

Johánek Jste velmi laskav, pane – pane –

Tonda Tonda.

Johánek – pane Tondo, ale já skutečně nemohu –

Tonda No tak co dělat. Mlčet je zlato a voni to nechápaj. Tak já tu rukavici donesu na komisařství.

Johánek Prosím vás, nechte mi aspoň den na rozmyšlenou!

Tonda (*podezřívě*) Žádnej podfuk?

Johánek Ne, na mou čest! Čestné slovo – – že – – že už neudělám nic – –

Tonda Dóbro. Ale zejtra přijdu s Lojzíkem vo – desátou ráno?

Johánek Bude mne těšit.

Tonda Nebude. Tak, daj sem gáži.

Johánek Jakou gáži?

Tonda Za dvanáct hodin dyškretnosti po šesti káčě, to dělá sedmdesát dva, že jo, dvakrát sedmdesát dva, to je stočtyřiačtyřicet –

Johánek Ale já –

Tonda A foršus do zejtrka – Kolik hodin našeho těžkýho mlčení si chtěj abonovat.

Johánek (*hledá ve své tašce*) Pane Tondo, já skutečně nevím – Já víc nemám než... já vám dám všechno co mám u sebe, ale –

Tonda (*bere peníze*) Jenom padesát kaček? (*Hluboko dotčen*) Jo, panešef, to nejde. Voni neznaj cenu svědomí. Dyť já a Lojza, my musíme toho červa utopit, a s tím je velká reže. Vědí, co je to za práci, žrát se vejčtíkama svědomí, že zamlčujem takovej strašnej zločin? Dva mladý silný lidi? Krucinál, to chtěj tak vokrásť chudýho člověka?

Johánek Na mou čest, já momentálně víc u sebe nemám!

Tonda Dyť podědil!

Johánek Ano, ale to dědictví má teprve přijít a – Vůbec, jak o tom víte?

Tonda Má věc, panešef. Já umím mlčet.

Johánek (*udolaně*) Pane Tondo, já musím tu celou věc do zítřka rozmyslet. – Případně opatřit nějaké – – nějaké odškodné pro vás, že ano.

Tonda To případně musej. To jo. Panešef, de se. Kruci, nezapomenou zejtra v deset! Břejden. (*Odchází*)

Johánek (*zdrčen*) Na shledanou, pane Tondo. – Bože, co mám dělat, co si teď počnu? – – Ta rukavice – – ta rukavice ovšem dokazuje – – Kdybych aspoň věděl, kde ty Kobylisy jsou. – Stoh – hořící stoh – – Šlehající plameny – – Kriste pane. Kriste pane. (*Přechází rozčilen*) Ano, plameny – kotouče jisker – kde – kde jsem to viděl? Snad je to dědičné zatížení, že ano – (*Zastaví se na rampě*) Dámy

a pánové, já – – Jsou jistě chorobné zjevy, že ano – Já – – Promiňte, já nemohu přednášet! (*Zhroutí se do židle*)

Zaklepání.

Plevka (*vejde*) Nazdar, Jakube! Tak co máš?

Johánek (*s úlevou*) To jsi ty, Plevko? Já jsem se lekl že – – že je to policie.

Plevka Co máš s policií? Člověče, ty vypadáš.

Johánek Ne, nepodávej mi ruku! Já už totiž vím, Jindro, co jsem dnes v noci dělal.

Plevka No chvála Bohu, tak už ses probudil.

Johánek Ano, probudil – jako Rip van Winkle. Jen jednou, Jindro, jen jednou jsem sešel ze své cesty – a teď se probouzím – – v docela jiném světě. Ve světě takové strašné, strašné lidské zvrhlosti – –

Plevka Ale jdi – a kde máš tu zvrhlost?

Johánek (*ruku na srdce*) Tady, tady, Jindřichu. Sám v sobě – a v celém lidstvu.

Plevka Koukejme. A kvůli tomu mne voláš, jako kdyby ti hořela koudel?

Johánek Žádná koudel. Sláma, Jindřichu. Stoh slámy v ceně osmnácti tisíc korun. Ale já ti to musím říci po pořádku. Dnes v noci, jsa pod vlivem opojných nápojů, jsem, Jindro, znásilnil dceru své posluhovačky, zdejší domovnice, ana mi šla otevřít.

Plevka Ana co?

Johánek Žádná Anna. Růžena Dynybylová. Zacpal jsem jí ústa a – stalo se.

Plevka Ale jdi! Jakube, tohle mi na tebe nekouká.

Poslechni, nenamluvila ti to paní Dynybylová? Ta ženská má hubu –

Johánek Do jisté míry mi o tom ovšem řekla, ale – Jindro, já se nejasně rozpomínám, že se něco takového asi snad patrně stalo. Víš, já jsem v té chvíli o sobě bohužel nevěděl, ale čím dále na to myslím, tím víc se mi zdá, že – že na tom snad určitě něco je. Zkrátka já téměř vím, že jsem se toho dopustil.

Plevka (*pískne*) I safraportě! To je ovšem nemilá věc, ale – Nu, bude to nejspíš něco stát. Jsi ty kujón, Jakube! A v baru jsi se choval jako svatoušek! To nebyla pravda, co jsem ti ráno říkal o tvém řádní; seděl jsi s námi jako zařezaný.

Johánek To – to byly ještě konvenční zábrany mého vědomého já, víš? Teprve pak ve mně propukl ten zvířecí pračlověk s palicí v ruce.

Plevka S jakou palicí? Tys ji omráčil palicí?

Johánek Ne, já aspoň nevím – o tom mně dosud nic neříkala. Já jsem ji totiž škrtil, Jindro.

Plevka No poslechni – Na tohle už je pár paragrafů.

Johánek A to ještě není všechno.

Plevka A pro Krista Pána. Počkej, já nejdřív promluví s tím děvčetem.

- Johánek** Ne, počkej. A když jsem toho spáchal, odebral jsem se do – do Kobylis, a tam – a tam –
- Plevka** No, co?
- Johánek** Tam jsem zapálil stoh slámy v ceně osmnácti tisíc korun. Je to už v novinách.
- Plevka** (*nedůvěřivě*) Prosím tě, co to žvaníš? Proč bys to byl dělal?
- Johánek** Patrně latentní pyromanie. Já si vzpomínám, že jako malý kluk jsem si hrál se sirkami. A jednou, Jindro, o prázdninách jsem rozdělal ohniček. Tak tady to vidíš.
- Plevka** Prosím tě, já jsem se jako kluk nadělal ohničeků!
- Johánek** Tak to je pyromanie, Plevko; radím ti, měj se s tím na pozor.
- Plevka** A kdo ti, Jakube, říkal o tom stohu?
- Johánek** Mne tam viděli dva páni. Pan Tonda a nějaký pan Lojza. Přijdou ke mně zítra o desáté hodině.
- Plevka** Aha. Pro peníze, vid'?
- Johánek** Ano, totiž – prosím tě, jak to víš?
- Plevka** Ti dva páni, kamaráde, jsou asi vyděrači. Nejspíš tě viděli, když jsi se vracel domů jako náměsíčník –
- Johánek** (*s úlevou*) Myslíš? A na mne ten pan Tonda dělal takový dobrý dojem! (*Sklesle*) Ne, Plevko, mýlí se, oni totiž našli na místě činu mou polospálenou rukavici.
- Plevka** I hrom aby – Počkej. Třeba jsi tu rukavici ztratil cestou z baru.
- Johánek** (*s úlevou*) Ano, to je ovšem možné, že ano? (*Sklesle*) Ne, není to tak. Já si nemohu pomoci, Plevko, ale mně se skutečně zdá, že jsem dnes v noci spáchal něco strašného.
- Plevka** Copak ti nestačí, žes škrtil holku?
- Johánek** Nestačí, Jindro. Ty neznáš hlubiny podvědomí. Ty nevíš, jaké běsy mám tady, v hrudi.
- Plevka** Počkej. Ty jsi se tedy z baru vrátil domů a zde jsi zneužil dceru své domovnice podle paragrafu 125.
- Johánek** Ano. Ona mi totiž přišla otevřít a já jsem jí řekl –
- Plevka** Počkej. Čím míň se na to pamatuješ, tím lépe. A teprve pak jsi šel do Kobylis, že?
- Johánek** Ano. Patrně jsem to udělal po pořádku.
- Plevka** A teď mi, člověče, řekni, jak jsi se dostal z domu? Máš domovní klíč? Ne. Otevřel ti někdo dům? Viděl tě někdo vycházet?
- Johánek** Já – – já o tom nic nevím. Já skutečně nechápu, jak jsem se dostal z domu. To je záhada, že ano. (*Žalostně*) Plevko!
- Plevka** Co je?
- Johánek** Vždyť já jsem musel spáchat ještě něco!
- Vždyť já jsem někde nechal jednu botu! Jindro, ta záhada vyjde najevo až najdou tu mou botu! To je strašné!
- Plevka** Chvála bohu, že se té noci nestala žádná vražda. Patrně by měla mrtvola tu tvou botu pod hlavou. Člověče, ty ses činil!
- Johánek** Ano – já cítím, že jsem spáchal ještě něco jiného. Kdybych si mohl vzpomenout!
- Plevka** Tak poslouchej, Jakube, tu slámu si zatím vypust z hlavy, rozumíš? Já se na ty dva pány přijdu zítra ráno v deset hodin podívat.
- Johánek** Ale já jsem jim slíbil –
- Plevka** To je jedno, cos jim slíbil. Jen když's jim nic nedal.
- Johánek** Totiž – já jsem dal panu Tondovi padesát korun –
- Plevka** To je ovšem chyba!
- Johánek** Já vím, ale já jsem víc neměl.
- Plevka** A teď si zavolám to děvče. (*Vyběhne na chodbu a řve*) Paní Dynybylová! Paní Dy–ny–by–lo–vá! Pošlete sem nahoru tu vaši žábu. (*Vrací se*) A pak tady chvíli to děvče zdrž, a já půjdu vyslechnout mámu. Ale žádné násilí, Jakube, to ti říkám!
- Johánek** Ne, ne!
- Plevka** Doufám, že si budou výpovědi těch dvou ženských v něčem odporovat. V tom případě jim ovšem nedáme ani grejcar, rozumíš?
- Johánek** Ale to nejde! Když přece vím, že – – že jsem jí ublížil –
- Plevka** Neplet se do toho, Johánku. Za druhé se pokusíme opatřit důkazy, že ta holka je prohaná, od dětství zkažená, lehkomyšlná, hysterická nebo něco takového.
- Johánek** Ne, Plevko, to nesmíš! Já mám dojem, že to je velmi slušné, milé a dobře vychované děvče.
- Plevka** A hezké?
- Johánek** (*zmaten*) Ano, já myslím totiž – pokud jsem si všiml, že ano?
- Plevka** Hm; pokud sis všiml. A za třetí se v případě nutnosti povede důkaz, že jsi byl namol opilý, neodpovědný, nepřičetný a třeba zatížený, což by umožnilo užití paragrafu 2 L. C.
- Johánek** (*pobouřen*) Dovol, to si vyprosím! Představ si, jak bych vypadal já, soukromý docent ethiky, jako nepřičetný alkoholik.
- Plevka** A představ si, jak bys vypadal ty, soukromý docent ethiky, jako trestanec, který si má odbručet v kriminále nějaké dva roky pro násilné smilstvo.
- Johánek** V kriminále – poslyš, Plevko, to je ohromná myšlenka! To mne vlastně nenapadlo!
- Plevka** Co tě nenapadlo?
- Johánek** Že bych mohl sedět v kriminále! Představ

si, jaká by to byla látka ke studiu! Výčitky svědomí – trest – odpykání viny – Jindro, to by byl překrásný materiál pro psychologickou analýsu! Víš, jako – „De profundis“ od Oskara Wildea, ale vědeckěji zpracováno – Plevko, to bude mé největší vědecké dílo!

Plevka Tak si to vyžeň z hlavy, Johánku; po mém soudu to spraví pár stovek u Dynybylky.

Johánek Ale mé svědomí, Jindro, mé svědomí se tím nespraví.

Plevka Snad nechceš, abych i tvé svědomí spravoval pár stovkami, co? Tak kde je ta holka?

Johánek Prosím tě, buď šetrný k tě pošlapané nevinnosti.

Plevka Buď bez starosti. To víš, nevinnost – je ten pravý obor nás advokátů.

Johánek Plevko – pamatuješ se, jak jste mi na gymnasiu říkali? Říkali jste mně, že jsem jelimánek.

Plevka Nu a?

Johánek (*s jistou hrdostí*) Tak se podívej, k čemu to ten jelimánek přivedl. Na těžkého zločince, Jindro. Na divou bestii v lidské podobě! Vy jste mně vždycky křivdili, Plevko. Teď to vidíš, že? Vidíš, že nejsem tak papírový a bezkrevný a – a takový bačkora, vid?

Ostýchavé zaklepání

Růžena (*vejde*)

Plevka Tak, slečinko, pojďte sem blíž. Tady přítel Johánek mi říkal – Poslechni, Jakube, ty jsi ale starý hříšník, vždyť ona je ještě – Růženko, tuhle můj klient mně říkal, že jaksi – jakpak bych se vyjádřil? Že mezi vámi a jím k něčemu došlo. Tak co, holčičko, je to pravda?

Růža Co vám je po tom?

Plevka Nu, něco mně po tom je. Já jsem totiž jeho právní zástupce. Musíte se pěkně vyzpovídat, jako bych byl pan páter, rozumíte? No tak, poupátko, co se stalo?

Růža Po tom nikomu nic není!

Plevka Je, děťátko, je. Podle zákona ano. Tak co, Růženko, ublížil vám nějak pan profesor?

Růža To je má věc!

Plevka Nu, jeho věc je to do jisté míry také, nemyslíte?

Růža Není. To je jen má věc.

Plevka Hm, to je sice velmi pozoruhodný názor, ale bohužel zákon jej nesdílí. Upozorňuji vás, Růženko, že na vaší výpovědi závisí vaše eventuelní nároky.

Růža Já žádné nároky nemám.

Plevka Ale jděte. To je škoda, že nejste plnoletá, abych vás mohl vzít za slovo. Myslím, že vaše maminka se dívá na věc jinak, ne?

Růža (*přemáhá pláč*) Každý, každý mně do toho mluví – maminka – vy – Já od nikoho nic nechci – já – to je můj tajemství.

Johánek Plevko, prosím tě, netrap ji teď. Já bych totiž slečně Růžence něco řekl mezi čtyřma očima.

Plevka Řekni jí to raději mezi pěti – já jedno zamhouřím.

Johánek Ne, Plevko, ty nevíš, co je to stud. Prosím tě, jdi teď!

Plevka Poslechni, Jakube, ne abys –

Johánek Ne, já už jí nic neudělám, neboj se.

Plevka To ne, ale ne abys jí něco sliboval, ty – jelimánku. Já si zatím promluví s paní Dynybylovou. (*Popadne klobouk a letí*) Žádné hlouposti, Jakube! (*Pryč*)

Johánek Slečno Růženko, já – totiž vy – totiž já, že ano, abych tak řekl – Prosím vás, nedívejte se na mne.

Růža Kam se mám dívat?

Johánek Kam? Třeba tady na ten klobouk. Růženko, já – to je totiž velmi vážná věc.

Růža Měl by mít novou pentli.

Johánek Kdo? Co? Jakou pentli?

Růža Ten klobouk.

Johánek Růženko, tady nejde o klobouk.

Růža Já bysem vám ji přišla.

Johánek Prosím vás, nechte to teď. Já totiž – slečno Růženko, já vám musím říci, že jsem změnil své rozhodnutí. Já se s vámi totiž nemohu oženit.

Růža (*zajíkle*) Se mnou? To mne nikdy nenapadlo – ani ve snu –

Johánek Mne ano. Aspoň v první chvíli. Bylo by to to jediné, co bych jako čestný muž – vzhledem k okolnostem – Když jsem zničil váš život – – – prosím vás, tak se na mne nedívejte!

Růža Se mnou, dyť to není možné!

Johánek Ovšem že není. Naopak, je to absolutně vyloučeno, a já si velice vážím vašeho odmítavého stanoviska. Chápu, že surový chlap a ničema, který se k vám tak nízce zachoval, ve vás musí budít – – hrůzu a odpor, že ano.

Růža Ale dyť –

Johánek Ne, Růženko, neříkejte nic. Já vím, jak cítíte. Já jen konstatuji, že jsem ještě před chvílí považoval za samozřejmé jaksi nést plné důsledky svého činu a – Ale to je to hrozné, Růženko. Nejde to. Já se totiž nemohu a nesmím ženit. Abyste věděla, já jsem zatížený člověk. Já jsem sexuální zločinec, pyromanik a nevím co ještě. Já se nikdy neožením, Růženko.

Růža Proč?

Johánek Protože bych mohl mít děti, když dovolíte.

A ty děti by mohli zdědit mé zločinné sklony a – to prostě nejde. Ostatně, myslím, Růženko, že budu sedět v kriminále. Já jsem se totiž dopustil něčeho strašného. Před vámi stojí zločinec.

Růža To není pravda!

Johánek Je. Já jsem nebezpečný člověk, Růženko.

Raději se mnou ani nemluvte.

Růža Proč?

Johánek Protože jsem špatný.

Růža To je jedno, já taky.

Johánek To jistě není pravda!

Růža Je. Já – já jsem lhářka. A já už jsem taky kradla. Mamince pětikorunu.

Johánek To nic není. Ale míváte někdy zločinné myšlenky?

Růža No jejej. A jaký.

Johánek Třeba – někoho škrtit?

Růža Škrtit, nebo tahat za vlasy.

Johánek (*šťastně*) Nebo – zapálit stoh?

Růža No jejej. Nebo hodit někomu na hlavu květináč.

Johánek To je zvláštní. Myslím, že v každém člověku je všechno, že se v něm dobro a zlo pere jako škodlivé bakterie se sapsoty. Člověk je tajemství. – To je od vás ohromně sympatické. Tak vy také znáte to neodolatelné a sladké puzení – něco provést – něco nezodpovědného –

Růža Zním.

Johánek Děkuji vám. Vy jste milá, Růženko. A kdyby – – kdyby to na mne přišlo teď –

Růža Já – – se nebojím.

Johánek To je zvláštní, ale já ano. Já se bojím sama sebe. Prosím vás, jděte, jděte, jděte. Nebo zas něco provedu!

Růža Co?

Johánek Nic – nic už. Jděte, proboha, jděte už. Růženko, v této chvíli jsem vykonal něco velikého, něco osvobozujícího!

Růža Tak mám jít?

Johánek Ano. Já jsem totiž překonal sama sebe. Zvířetízil jsem nad slepým impulsem vášně. Růženko, přeče jen ve mně procitla mravní kázeň – ale prosím vás raději, abyste šla dál.

Růža A – a už nic víc?

Johánek Ne – raději ne. Sbohem.

Růža (*odejde zklamaně*)

Johánek (*k obecenstvu*) Se ipsum vincere, maxima est victoria. Ale to je divné, já mám takový zvláštní pocit. Mně se zdá, že (*vydýchne*) že jsem osel.

Opona

Třetí dějství

Táž scéna o den později.

Hlas 1. nosiče Nazdvihni to!

Hlas 2. nosiče Vem ji na štorc!

Hlas 1. nosiče Tak sakra, toč se!

Hlas Dynybylky Nevodřete tu zeď. Šmarjá, dejte pozor!

Dynybylka (*otevře dokořán dveře*) Tak to přijde sem, panenka svatohorská, ať nevodřete to futro, pozor na tu bednu, pozor na ty dvěře –

1. nosič To – to je těžší než píáno!

2. nosič Ta – ta – takovou tíhu sem eště nestěhoval.

Dynybylka Tak to postavte tady, ale vopatrně, ať se v ní nic nerozbije, pomalu, Jezus, pomaleji, ať nevodřete podlahu –

1. nosič Tak ji posad', Franto!

2. nosič Pouštěj.

1. nosič Sedí?

2. nosič Pusť ji. (*Mohutný výdech*) Krucinál!

1. nosič Mordhadry!

2. nosič Potvora. (*Utírá si pot*)

1. nosič Neřád zatracená. (*Utírá si pot*)

2. nosič To v ní musí bejt volovo.

1. nosič Ty seš volovo. To je spíš vertajmka, čéče.

Tudle jsem stěhoval vertajmku do šestýho štoku –

2. nosič Ty seš vertajmka. Vertajmka má jiný balení. Tohle je spíš mramorová socha, rachotilo to jako kamení.

1. nosič Ty seš socha. Copak socha rachotí?

2. nosič Ce ví. Dyž je rozbitá, tak rachotí jako šterk.

Dynybylka Žádná socha. Tam je poklad, abyste věděli.

1. nosič Jakej poklad?

Dynybylka Já nic nesmím říct, já vo ničem nevím, já se do ničeho nepletu, ale tohle to (*slavnostně*) je jedinečný dědictví.

2. nosič A sakra!

1. nosič Hergot!

Dynybylka Já nic neříkám, ale von náš pan profesor podědil poklad.

1. nosič Jó, někdo má štístko!

2. nosič A druhý aby se na něj dřeli.

1. nosič To ani není spravedlivý, že jo, mladá pani.

Dynybylka A to zas prr, to bych se na to podívala, dyž má někdo draze milovanýho strejčka, aby po něm ani nesměl dědit, k čemu pak takovej strejček je, každej má právo mít svýho strejčka, kdybyste zrušili dědictví, tak byste zrušili ten vznešený rodinej cit –

2. nosič Mně je to fuk. Daj nám na pivo a de se.

Dynybylka Na pivo, to tak, hejřit a mrhat, to vy umí-

te, pak máte něco mít, dyž všeko propijete, to po vás žádný dědictví nezůstane, vy ste pěkný předci, pamatujte, aby z vás taky někdo jinej něco měl –

1. nosič Mladá paní, dyť vy z toho dědictví taky houby máte.

Dyňbylka Já nic neříkám, ale to se tuze mejlíte. Tady máte každej pět korun, je to z mý vlastní kapsy, začněte s tím nověj život, hled'te ukládat, abyste nežili jen pro sebe jako ty divý zvířata, že jo, a nedupejte po schodech jako koně –

2. nosič Pojď radši, Vincku, a pěkně poděkuj za pěkný rady pro život.

1. nosič A řekni rukulíbám, Franto. Že se nechám poroučet.

(Odejdou)

Dyňbylka Sou to teď lidi! *(Nad bednou)* Pane na nebi, estli to má cenu podle váhy – *(pečlivě utírá prach na bedně)* Ani dědictví by jednomu nepřáli – a co se člověk nadřel s vosudem, než k tomu došlo. – Ale co toho v tej truhle musí bejt!

Johánek a Plevka vejdou.

Dyňbylka Tak tady jim donesli tu bednu, vono to asi bude to dědictví, já jim povídám, Jezus, dejte pozor, tam sou samý drahocenný věci, a dala sem každému deset korun, vona je to tíha, že jo, to dělá dvacet korun, Pámbu šťastný dobrýtro.

Johánek Dobré jitro, paní Dyňbylová –

Plevka Tak co, milá paní –

Dyňbylka Žádná milá paní, já sem milá jen vocad' až pocad', a estli zas přišli s jejich fintama a fortelema krz mou Růženku –

Plevka Nechte to teď, paní Dyňbylová. Prosím vás, jděte!

Dyňbylka Jo, jděte, když já tu musím utřít prach, to nejde, aby tu zůstal prach po celej rok –

Plevka Ukažte, já to tu utřu za vás. *(Vezme jí utěrku)* Abych nezapomněl, dole po chodbě vám běhá cizí pejsek a kropí na schodech –

Dyňbylka Jezusmarjá. *(Letí ven)* Deš ven! Deš ven! *(Pryč)*

Plevka *(utírá v zamyšlení prach)* Nestarej se tedy, s tím tvým panem Tondou budu hotov, nežli řekneš švec. Kamaráde, horší je to s Dyňbylkou. Včera mně dvě hodiny brečela, a co prý, když mně zkazili mou nevinnou Růženku – ta se s tou holkou nadělá!

Johánek *(sedí sklesle)* Má pravdu.

Plevka *(utírá prach)* A pak začala hlásat, že to tak ne nechá, že si musíš její drahocennou slečnu dceru vzít – Hochu, to ses do něčeho dostal. Nu, nejdřív to dám do pořádku s tím tvým přítelem Tondou –

Johánek Jindro, s tím už to dám do pořádku sám. Já – já jsem si sem pozval policejního komisaře –

Plevka – aby zatknul Tonda a spol?

Johánek Ne, ale aby zatknul mne. Já totiž chci udělat doznání.

Plevka Jaké doznání? Zbláznil ses?

Johánek Já se chci přiznat, že – – že jsem asi skutečně včera v noci zapálil ten stoh. Myslel jsou na to celou tuhle noc a – – – nemohu jinak, Jindro. Stále – stále vidím ty šlehající plameny – A když jsem ráno otevřel noviny a četl vraždy, loupeže a přepadení, říkal mi naléhavě můj vnitřní hlas: ano, toho, toho a toho také jsi se mohl dopustit – Plevko, slyšíš někdy hlas svědomí?

Plevka Jak živ ne. Jako svědomitý a oblíbený advokát si to nesmím dovolit. Poslechni, Jakube, víš do cela určitě, žes ten stoh zapálil?

Johánek Jsem si tím jist. Totiž některé okolnosti mi nejsou jasné, ale vnitřní přesvědčení mně praví, že – – – že se to patrně muselo stát.

Plevka Hm, to teda bude stát těžké prachy. Já to ovšem za tebe zatáhnu.

Johánek Ne, Jindro. Nic takového. Já si chci odpykat svůj trest.

Plevka Nesmysl.

Johánek Už je rozhodnuto. Musím odpykat svou vinu in carcere et catenis. Prožít ta hrozná muka, pochopit duši zločince, vrátit se smířen a očistěn – Plevko, to bude úžasná kniha! Právě jsem se rozhodl, že jí dám název „Světlo v temnotách“. Nebo případně „O některých subjektivních zkušenostech kulpatibility“. Abys věděl, dnes v noci jsem začal psát první kapitolu. Zpověď žháře.

Plevka Hm. A zpověď svědce bys napsat nechtěl?

Johánek Měl bych – ale – To se mi zdá být pro veřejnost méně vhodné thema, nemyslíš? Jindro, já už se tak těším na ty zážitky v žaláři! Když už jsem schopen všeho, chci být schopen i toho, co je největší a nejlidštější: totiž trpět.

Plevka Tedy poslyš, Johánku, nedělej žádné hlouposti. Za prvé –

Zaklepání.

Policejní komisař *(vejde)* Já jsem policejní komisař Klindera.

Johánek Soukromý docent doktor Johánek.

Plevka Plevka.

Komisař Dnes ráno se odtud telefonovalo na komisařství, že ano –

Johánek Ano, že – že tu bude o desáté hodině objasněn zajímavý kriminální případ. Račte se posadit.

Komisař Za pět minut deset. *(Sedne si)*

Plevka Pane komisaři, rád bych vás předem upozornil, že můj přítel Johánek je – hm – následkem přepracování – hm – poněkud vyšinut z rovnová-

hy – Řekl bych, že podléhá jistým sugescím a – (důvěrně) Prosím vás, vypadněte odtud. Já vám to pak vysvětlím. Já jsem totiž jeho právní zástupce.

Johánek Plevko, já se co nejrozhodněji ohražuji – –

Plevka Tak to vidíte. Vyložený případ manie. Vzal si totiž do hlavy, že minulé noci zapálil Valdštejnský palác a Eiffelovu věž. Pořád o tom mluví.

Komisař Ale chudák!

Plevka Ano, chce na sebe podat udání a kdesi cosi.

Johánek Ale dovol –

Plevka Prosím tě, nerozčiluj se. Pan komisař ti to věří a zahájí příslušné vyšetřování. Pane komisaři, mne velice těšilo –

Zaklepání.

Johánek Dále!

Plevka Počkat, to neplatí!

Tonda (*strkaje před sebou Lojzu*) Tak bysme tady byli, panešef.

Komisař A hele, Tonda! Pozdrav bůh. Lojzo, to jsi ty?

Lojza Tondo, ven!

Komisař (*postaví se ke dveřím*) Nehoň si tričko. Vo co de?

Tonda (*k Johánkovi vyčítavě*) To není ferplej, panešef.

Johánek Totiž, ti pánové, pane komisaři, přišli na mou prosbu –

Tonda No jo, pane rado, von si nás pan profesor pozval, že jo, Lojzo? Ale dyž tu má jiný milý hosty, tak my se tu stavíme podruhé, že, Lojzo? A de se.

Johánek Totiž já jsem si přál, aby ti pánové dosvědčili, že ano –

Tonda Depak, my nic nevíme, že, Lojzo?

Lojza Depak.

Johánek Já myslel ten stoh, pánové –

Tonda Já vo žádným stohu nevím. A Lojza taky né.

Lojza Depak.

Komisař Tondo, jaký stoh?

Johánek Ti pánové mne totiž viděli, že ano –

Plevka Ti pánové totiž namluvili mému ubohému příteli, že zapálil v Kobylicích stoh.

Tonda Hele, a kdo je todle?

Plevka Doktor Plevka, prosím.

Komisař Tak jak je to s tím stohem, Tondo?

Tonda Pane rado, já vo ničem nevím, vid', Lojzo?

Lojza Depak.

Tonda A v Kobylicích, pane vrchní rado, tam sem nebyl – kolik let, Lojzo?

Lojza Depak.

Johánek Ale, vždyť jste říkal, že – že –

Tonda Beztarosti, panešef, Tonda umí mlčet, vid', Lojzo?

Lojza Ce ví.

Komisař (*k Johánkovi*) A kolik jste jim dal?

Johánek Padesát korun, ale –

Komisař A dnes si přišli pro víc, že? Děkuju, to stačí.

Tak se de, mládenci.

Johánek Kam?

Komisař Na komisařství.

Johánek A proč?

Komisař Když to chcete vědět, tedy pro vydírání.

Plevka Jehož se vyše jmenovaní dopustili tím, že vyhrážejíce soukromému docentu Johánkovi prozrazením činů jím domněle spáchaných, co do obsahu nepravdivých a jeho dobrou pověst ohrožujících, dále využívajíce jeho bezbrannosti a lehkověrnosti vymáhali na něm peněžní výhody v částce přesahující padesát kácé. Bod. Vyhražuji si rozšíření žaloby pro zločin podvodu, popřípadě pro zločin pomluvy, paragraf 209. Tak.

Tonda A já. Voni nám zaváleli, panešef.

Lojza Já ti to říkal, Tondo, ty vole –

Johánek Ale pánové, to je naprostý omyl. Já jsem ty dva pány zavolal, aby prostě – – podle svého nejlepšího vědomí a svědomí dosvědčili, že – že jsem skutečně zapálil stoh slámy v Kobylicích, že ano?

Tonda Panešef, nebavěj!

Johánek Já se totiž, pane komisaři, k řečenému činu v plném rozsahu přiznávám.

Komisař To je ovšem něco jiného.

Plevka To není pravda! Můj přítel mluví pod vlivem okamžité poruchy smyslů –

Johánek (*velmi vážně*) Plevko, já vím, že to se mnou myslíš dobře; ale můj zákon je vyšší a silnější než tvé kličky. Potlačit svědomí, Jindro, znamená potlačit v sobě celého člověka. Pane komisaři, prosím, abyste mě prokázal tu čest a zatkl mne. Ti dva páni mne viděli na místě činu. Přišli sem splnit svou občanskou povinnost a vydat svědeckví pravdě.

Komisař (*nedůvěřivě*) A proč byste, pane, zapaloval stoh?

Johánek Pyromanie, pane komisaři. Byl jsem totiž opilý.

Komisař (*drbe se*) Safra, to je hloupé. A já mám takovou chuť na tyhle dva. Já jim nevěřím ani slovo.

Tonda No, pane nejvyšší rado, když to říká sám pan profesor –

Johánek Ano, já doznávám, že jsem schopen všeho. Řekněte, co víte!

Tonda Já už sem to zapomněl. Vono – vono to teď už nemá žádnou cenu, vid', Lojzo?

Lojza Depak.

Tonda Kápnou sám co chtěj, vid', Lojzo?

Lojza Ce ví. Tak pod!

Tonda A já jim povím, panešef, že nám tohle neměli dělat, vid', Lojzo?

Lojza No ba.

Johánek Co – co jsem vám neměl dělat?

Tonda To s tím kajícím přiznáním. Dyť my sme tím pádem přišli vo práci, vid', Lojzo?

Lojza No. Tak pod'!

Komisař Počkat. A teď hezky rychle: Jak to bylo s tím stohem?

Ve dveřích hlava Dynybylky.

Tonda Já vo žádným stohu nevím, vid', Lojzo?

Komisař Poslouchej, Tondo, my tě na direkci naučíme mluvit!

Tonda Ať to řekne pan profesor, že jo.

Johánek Já sem –

Komisař Počkat. Tak Tondo, bude to?

Tonda No tak já a tudle Lojza – – vid' Lojzo?

Lojza No.

Tonda My sme pana profesora viděli, že Lojzo?

Komisař Kdy?

Tonda Včera v noci, že jo. Mohlo bejt – – mohlo bejt mezi půlnocí a úsvitem.

Komisař A kde?

Tonda V Kobyliších, tam, co je hotel Sláma.

Johánek To je totiž ten stoh, pane komisaři, kde přespávají sígři a dacani.

Komisař Hm, to vy tam tak dobře znáte? – A dál?

Tonda No a von pan profesor ten stoh zapálil, vid', Lojzo?

Do pokoje vrazí Dynybylová, za ní Růžena.

Dynybylka To není pravda!

Růža To není pravda!

Dynybylka To je lež, ten kluk mizerná lže, von pan profesor má na včerejší noc alibi –

Komisař Jaké alibi?

Dynybylka Von pan profesor v tu dobu – – – – ničil život mé dcery Růženy.

Komisař Co že dělal?

Dynybylka No, že to tak musím říct: zkazil ji, že jo. Zrovna mezi půlnocí a osvitem, tady na tom fleku.

Komisař Tak se podívejme!

Johánek (*v hrozných rozpacích*) Já – já se totiž – doznávám, že – že jsem se skutečně dopustil – i tohoto strašného zločinu.

Komisař Ale dejte pokoj! Jak jste to mohl všechno zastat?

Johánek Já se – nepamatuji – ale paní Dynybylová mluví pravdu. Musím se přiznat, že jsem té neblahé noci slečně Růžence velmi ublížil.

Komisař Ale pak jste nemohl být v Kobyliších, že?

Johánek Myslím, že jsem tam také byl. Já se obávám, že jsem byl ještě někde jinde.

Komisař Kde, prosím?

Johánek Nemám tušení. Ale někde jsem té noci ztra-

til jednu botu. Až se nejde ta bota, pak bude možno zjistit – všechno, že ano.

Komisař Tohle přestává všechno.

Johánek Ano. Prosím, abyste mne zatkli.

Komisař Počkejte. Buď' jste udělal to jedno nebo to druhé, ale oboje najednou, to nejde. Lidičky, někdo tady lže a vydírá, a ten někdo půjde se mnou na rekreaci. Pane profesore, seberete svých pět dohromady a upamatujte se: ráčil jste být s touhle slečnou – anebo jste ráčil zapalovat slámu?

Johánek Já jsem byl – – – Kdybych to věděl!

Komisař Tak, teď' vy, paničko!

Dynybylka Jako že je Pánbu nade mnou, já to vodpřísáhnou, dyť tady de vo mý nešťastný dítě, že jo, jako voko v hlavě sem ji chovala a teď' taková rána –

Komisař Halt! Tondo!

Tonda Teta, vy lžete. Von byl v Kobyliších, vid', Lojzo?

Dynybylka Ty kriminálníků, ty zloději, ty chceš pana profesora jen vodřít –

Tonda Teta, von někdo slyšel, jak ste tu holku naváděla, co má říkat, že jo.

Dynybylka To je lež, pane rado, ať řekne pan profesor, kdo mu votevřel dům, to von dobře ví, a dyž byl s Růženkou, tak nemoh bejt v Kobyliších, to dá rozum, že jo –

Tonda Se ví, teta. A dyž byl v Kobyliších, tak nemoh bejt tady, vid', Lojzo?

Johánek Totiž – odpusťte, že se do toho míchám, ale – pan Tonda má v rukou důkaz, že jsem byl v Kobyliších, že ano.

Komisař Jaký důkaz?

Johánek Ohořelou rukavici, kterou našel na místě činu. V té rukavici jsem totiž poznal svůj majetek.

Tonda Panešef, tohle si měli nechat pro sebe. S nima není žádněj kšeft.

Komisař Ukaž tu rukavici!

Tonda Žádnou nemám.

Komisař Tondo, neba.

Tonda (*neochotně*) No jo. Tak si ji dejte vycpat. (*Vyndá rukavici*)

Dynybylka Ty zloději, dyť tys ji tady včera ráno šlohnul! Já ho viděla, pane rado, eště říkal, teta, copak vo jednu rukavici –

Tonda A vy ste učila tu holku, co má říkat, vid'te, teta, že jo.

Dynybylka Šmarjá, Tondo, že se nestydíš, to seš synovec?

Tonda A to ste teta? Takhle mě do toho namočit?

Lojza Nech ji, Tondo, pod'!

Plevka Konfrontace se povedla.

Komisař Tonda půjde za chvíličku, Lojzo, ale jen s tátou Klinderou.

Lojza Hele, Tondo, von tě zbalil?

Tonda Tebe taky, ty vole.

Komisař To se ví. A teď vy, paní Dynybylová, tak jakpak to vlastně bylo, co?

Dynybylka To je rodinná věc, pane rado, že jo –

Komisař Jen se nežinyrujte, maminko –

Dynybylka No tak, že to sou voni, pane rado. Tak vona byla půlnoc pryč, že jo – a tuhle pan profesor zavonil u vrat – no a Růženka mu šla votevřit a vodestlat – no – a tak se to stalo.

Komisař Co se stalo?

Dynybylka No, to vědí.

Komisař Nevím.

Dynybylka No, to si dovedou představit, že jo.

Komisař Nedovedou.

Dynybylka No, von ji škrtil, že jo.

Komisař Jděte!

Johánek Bohužel se to stalo.

Růža Mami –

Dynybylka Ty mlč. A vona vomdlela.

Růža Maminko, to není pravda. Von není takovej!

Komisař Aha. Růženko, šla jsem. Tak jak to bylo?

Dynybylka Pane rado, vona je na to ještě hloupá, spolehnou se na mne –

Komisař Tak Růženko. Když byla půlnoc pryč –

Růža Hned. *(Téměř visionářsky)* Když byla půlnoc pryč, zazvonil u vrat zvonek, a von tam stál pan profesor –

Dynybylka Tak viděj –

Komisař Byl opilý?

Růža Byl. A já mu řekla, pane profesore, já už vás tak dávno neviděla, já vám pomůžu do schodů, já vám boty zuju, já vás uložím do postýlky –

Dynybylka Cože? Růženo, je to pravda?

Růža Je, mami. A když sem ho dovedla sem, tak sem mu řekla, vy ste tu dycky tak sám, co že vám smutno není, kdybyste slovíčko řek, já bysem k vám dycky přišla –

Tonda A hele, to je správná holka, co teta?

Dynybylka Rány boží, Růžo, ty dostaneš. Šmarjá Josef, to je vostuda!

Růža A von řek, radši jděte domů, Růženko, a já řekla, že už tu vstanu až do úsvitu.

Johánek Ale škrtil jsem vás, že?

Růža *(mlčky vrtí hlavou)*

Johánek Byl jsem surový, že ano?

Růža Nebyl. *(Tichounce)* Dyť vy máte voči jako chlapecek.

Komisař Hm. Mně se zdá, paní Dynybylová, že to další je opravdu jen vaše rodinná věc. Nám po tom nic není, ale dejte si na tu holku pozor.

Dynybylka Pane rado, já – já – vona –

Tonda Hele, tetě jednou došla řeč.

Komisař Tak konec, Tondo, nic naplat. A vy, paní Dynybylová, buďte tak hodná – Já bych na komisařství rád protokoloval vaši výpověď o té rukavici.

Dynybylka A to jo. To já du. Já ti ukážu, ty zloději, že mám ještě řeči dost. *(Běží ven)*

Komisař Tak ukaž, Toničku, pravou ruku – A ty, Lojzo, levou. *(Dá jim řetízky)* Vy v tom už, chlapci, umíte chodit! Tak de se?

Tonda De se, vid', Lojzo?

Lojza No.

Komisař Mám tu čest se vám poroučet, pánové. Táta Klindera má zas jednu svou rodinku pohromadě.

Tonda Panešef, voni to ale zvorali!

Lojza Nech ho. Póď, Tondo!

Johánek *(doprovází je ke dveřím)* Mně je skutečně velmi líto, pane Tondo; ale já neměl tušení že – že račte být gauner. *(Doprovází až na chodbu)*

Plevka *(tíše)* Růženko, vy jste rozumné děvče. Dobře jste to udělala. Pomohla jste panu profesorovi skutečně z nesnáží.

Růža Když – von je tak hodnej a nikdo se vo něj nestará.

Plevka *(pohladí ji po vlasech)* Ale mně se zdá, holčičko, že jste sama sobě trochu uškodila.

Růža Copak já – Ale von by se trápil, že kdovíco proved – To já se netrápím, na mně přece nezáleží –

Johánek *(se vrací)* Jsem velmi udiven, Jindro, velmi udiven, přímo ohromen –

Plevka Nu tak vidíš, kamaráde, dobře to dopadlo, co?

Johánek Dobře? Ty tomu říkáš dobře? Jindro, mně je naopak hrozně. Předtím jsem si myslel, že já – že jen já sám, rozumíš, jsem špatný, bídny, zločinný chlap. Ale teď, Plevko, teď jsem udělal strašnou zkušenost – o těch druhých. Pane na nebi, v jakém světě to žiju! Na koho se podívám, všude lež, podvod, špinavost, úklad a vydírání – – I ty jsi lhal, Jindro! Já neměl ani ponětí, jací jste, vy všichni! Mně je, jako bych dostal palicí do hlavy. Svou vinu bych mohl odpykat; ale čím vykoupiť špatnost těch druhých?

Plevka *(bere klobouk)* Napiš o tom knihu, Jakube. Musím letět. Myslím, že bys tadyhle Růžence mohl říci aspoň děkuju. *(Odejde)*

Johánek Hm, ano – tak tedy vy – – Poslyšte, slečno, já – totiž vy – Mne se hluboce dotklo, že jste byla jaksí vyzývavá, následkem čehož – arci i mou vinou – Totíž já bych to byl nikdy do vás neřekl, Růženko.

Růža Dyť sem vám řekla včera, jaká sem.

Johánek Ano, ale takové mladé děvče – a řekl bych i hezké a inteligentní děvče jako vy – Váš je přece

škoda na – na jistý způsob života, abych se tak vydělil.

Růža Na jaký způsob života?

Johánek Míním – nabízet se v noci roztržitým mužům a podobně. Považoval jsem vás za takovou skromnou a citlivou a –

Růža Mě? Dyť ste vo mně ani nevěděl.

Johánek Naopak, věděl. Totiž měl jsem o vás jistý otecký zájem – že ano. Chtěl jsem vás již víckrát oslovit – totiž to jsem si vždy uvědomil až do datečně. Mluvim s vámi teď jako – bych byl – váš otec, Růženko. Proč jste to udělala?

Růža Co že sem udělala?

Johánek Že jste šla se mnou a tak dále. Proč jste to udělala?

Růža Já nevím. Neptejte se mě.

Johánek Na to se vás musím ptát. To je totiž velmi důležité – psychologicky.

Růža Tak teda – Neměl jste někdy pocit že ste zavřené? Že musíte, musíte něco udělat, rozrazit voko – nebo si to aspoň představovat? Něco docela jiného – něco třeba nemožného?

Johánek To je zajímavé. Ten pocit mi totiž není zcela cizí. Máte pravdu – jako by byl člověk zavřen ve vězení, do vězení své vlastní povahy, svých zvyků a názorů, a jako by čekal, že přijde něco neobyčejného. (*Přemne si čelo*)

Růža A jednou něco provede. To je tak krásný, když se do toho řítí, ať to stojí co stojí. A když člověk padá, tak aspoň letí, letí, vznáší se –

Johánek (*vyskočí*) Růženo, víte že – že jste hrozně nebezpečná holka? Vy byste člověka dovedla vyprovokovat k tomu, aby se vznášel. Život není na to, aby se člověk vznášel.

Růža Tak k čemu je?

Johánek K čemu? Aby stál na svém místě a hlídal svoje vlastní vězení – Aby – například – Poslyšte – snad si nějak představujete, co budete v životě dělat, ne?

Růža O já, já si toho napředstavuju!

Johánek Tedy co, na příklad?

Růža – To je má věc!

Johánek Moje do jisté míry také. Snad bych vám mohl být nápomocen radou – nebo zkušenostmi, že ano. Tak například?

Růža Například – jako ta Dáma s kamélijema – jak vona se pro něj vobětovala a umřela – – v takový krásný čistý košili s kanýrama.

Johánek To jsou jen sny.

Růža Ba né. Já už jsem si takovou košili spíchla. Anebo že by si ji vzala vona by mu všechno dělala – museli by být chudí – a von by psal a já bysem vydělávala – – třeba u modistky.

Johánek A děti nic?

Růža No jéj.

Johánek Tak vidíte, Růženko. Právě proto byste měla přemáhat svou lehkomyšlnou a bezuzdnou – vášnivou a jaksi romantickou povahu, že ano – abyste se připravila na tiché rodinné štěstí a podobně. Poslyšte – máte již – do jisté míry – svého chlapce?

Růža – – No, to mám.

Johánek (*zaražen*) Ale – a kdo to je?

Růža Von – von je krejčím.

Johánek Ah tak, krejčí. A máte ho ráda?

Růža Moc né. Von má trochu křivý nohy.

Johánek Růženo, to je hrozné. Máte-li svého hochu, jak jste mu to mohla udělat? Představte si, že by se dozvěděl, kde jste strávila včerejší noc! Vlastně je vaší povinností, abyste mu to řekla, že ano –

Růža Já mu to řeknu a just.

Johánek A nemyslíte na to, jak tomu ubohému, hodnému chlapci bude?

Růža Ať si jde, já se ho neprosím.

Johánek Růženo, já se strašlivě stydím, že jsem tomu mladíkovi tak ublížil. To je tragické – a to mne nesmírně mrzí, že – že máte svého hochu. To je zvláštní – mně to trápí víc než – než cokoli jiného. Patrně – ano, patrně je to svědomí. My jsme se na něm hrozně provinili, Růženo!

Růža (*sladce*) My – my?

Johánek My dva. Já totiž – já si dovedu představit, co to je žárlivost. To musí být děsný pocit, Růženo. A hm – proč jste si vlastně toho krejčího namulvila? Já myslím, že tak mladé děvče nemá vůbec chodit s dnešními poválečnými mladíky. Zdá se, že vaše paní matka –

Růža Maminku nechte. Maminka to myslí dobře!

Johánek Myslím, že by vám neměla trpět styky s nějakým krejčím. Já vás upozorňuji, že krejčí bývají světáci. Je to prostě má povinnost – abych na vás jaksi dohlédl vzhledem k tomu, že mezi námi k něčemu došlo. Totiž proto ne. Chci říci proto, že – že vás nepovažuji za tak zkažené děvče a vůbec.

Růža Jak jste to řekl? Zkažený děvče?

Johánek Totiž – já – v běžném smyslu –

Růža Maminka by to neřekla. Maminka by řekla nešťastný děvče –

Johánek Mně se zdá, Růženko, že nás nešťastných je víc.

Dynybylka (*vrazí dovnitř s dlátem a kladivem*) – Tak už sem doma. Já jim to tam řekla, všechno si ty páni napsali, každého mého slova si vážili – Ty seš eště tady? Nešťastný děvče!

Johánek Co s tím kladivem, paní Dynybylová?

Dynybylka Na to dědictví. estli nic neschází, že jo. Vo-

no se dnes moc krade, von není spoleh na nikoho, ale von ten Tonda je, milostpane, jen taková nevlastní přízeň von je vod mý sestřenice švagra synovec – zloděj zlodějská, tak já tady voddělám to víko –

Růža Já vám pomůžu, mami.

Dynybylka Nešahaj na to! Ty nesmíš! (*Tiše*) Holka, dyť nevíš, estli ti něco není.

Johánek Ale to tak nepospíchá, paní Dynybylová.

Dynybylka Já vím, to má svůj čas. Vono se přitom nesmí nic těžkýho zdvíhat, že jo. Jen estli to je dobře zabalený.

Johánek Mám vám pomoci?

Dynybylka Né, voni sou bózí dřevo, voni by si eště uskřípli prst, to by jim to dědictví špatně začínalo, dou dál ať se jim něco nestane šak teď si koupěj nověj koberec, že jo, a nověj nábytek a košile maj taky špatný já vim vo jednom domě, kterej by byl k dostání já bych k nim šla za domovnici, krásnej dům s vejtahem žádný běhání po schodech pozor už to povoluje – (*Zvedá víko, slavnostně*) tak dou sem a vemou co je jejich.

Johánek Poklad strýčka Otty.

Dynybylka Šmarjá ty zlodějové zlodějský, milostpane, telefonujte na policii, dyť voni jim to vykradli, ty raubíří špeditérský, dyť voni jim tam nandali jenom štěrk –

Johánek To není štěrk, paní Dynybylová. To jsou totiž trilobiti strýčka Otty.

Dynybylka Co že to je?

Johánek Trilobiti. Otiský. Podívejte se, tady ta předpotopní zvířátka.

Dynybylka Todle? Dyť to vypadá jako šváb, já bysem to nevzala do ruky – A co tam je eště?

Johánek Samí trilobiti. Strýček Otto je sbíral celý život.

Dynybylka A ten štěrk, to má bejt ten poklad?

Johánek To je poklad.

Dynybylka A to má nějakou cenu?

Johánek Ohromnou cenu, paní Dynybylová. Ovšem jenom vědeckou.

Dynybylka A zač to prodaj?

Johánek Totiž – to se nedá prodat. Ale já to nabídnou darem museu.

Dynybylka A jéj. Tak vono tak? A tak voni zas nic nemaj. A co my – co my tady? Takhle vokrácť naděje chudýho člověka. A voni sou pěkněj – Pro Kristovy rány, to je neštěstí!

Růža Ale mami –

Dynybylka A ty mlč! tak tohle je to celý dědictví? Šmarjá, holka, počkej ty dostaneš! Zohodit se s takovým, s ta – ko – vým –

Čtvrté dějství

Týž pokoj o den později. Dynybylka sedí, Růža utírá prach.

Růža ... mě svět nic nemrzí,

– mě jen srdce bolí,
mě jen srdce bóóóí,
plakala bych hned.

Dynybylka Se mu s tím zbytečně utíráš. Já nevím, kde se z takovýho tichýho, nanicovatýho starýho mládence nabere tolik prachu.

Růža To neříkejte, mami. Nanicovatej von není.

Dynybylka Ty to víš líp, vid?

Růža To vím, mami. Von je – von je svatej.

Dynybylka Jo, divnej svatej.

Růža Mami, každej svatej musí bejt divnej. Jéj, já bysem nemohla bejt svatá. Mami, věříte na svatý ženský?

Dynybylka Né. Depak.

Růža Já taky né. Já myslím, že to není možný. Ale muskej může bejt svatej, mami. Von i ten krejčí – Já se s ním včera rozešla.

Dynybylka Di, a proč?

Růža Já sem mu řekla, že ho nechci.

Dynybylka Jen abys, holka, nelitovala. Jo, každej svýho štěstí strůjcem, já sem pro tebe udělala, co sem mohla, seš jednou dospělá, že jo, teď už s tebou nebudu mluvit jako s malou –

Růža (*pozorně*) No a?

Dynybylka No, když už se to jednou stalo, že jo, tak ho hled' upoutat, když halt není krejčí, ať je aspoň docent, to víš, vybírat si nemůžeš.

Růža Mami, to přece není možný!

Dynybylka Proč by to nebylo možný, jeden oficiál si vzal služku, jeden drogista si vzal kuchařku, když ženská chce, tak je všechno možný.

Růža Mami, prosím vás, to si ani neberte do hlavy.

Dynybylka (*vzdychne*) No jak myslíš, teď už máš svou hlavu, že jo, já ti jen radím jako ženská ženský – (*Vstane*) Ach jeje, mně se to všecko vrazilo do nohou. A tu bednu s těma kamenejma broukama by taky moh dát pryč. A s tím prachem se marně utíráš – (*Odejde*)

Růža (*utírá ještě prach, dívá se do knih na stole, něco tam najde, co si šeptá, pak jde k věšáku, kde visí Johánkův svrchník*) Pane profesore, milej, brejlatej, jak bysem já na vás mohla myslet? Dyť já sem hloupá a neučená. – Počkej. (*Položí si kolem krku prázdné rukávy*) Jej, co to děláte, dyť vy mě škrtíte – nikdo by neřek, že ste tak silnej – mně je tak dobře u vás. – –

Johánek vejde.

Opona

Růža Marjápanno! (*Oprašuje svrchník*)

Johánek (*roztržitě*) A, to jste vy. Dobré jitro.

Růža Já – já už jdu.

Johánek Ano. Já mám totiž nějakou práci. – Nebo ne, počkejte. Já jsem vám chtěl něco říci.

Růža Prosím, ano.

Johánek Já jsem byl totiž právě na policii, víte?

Růža Prosím.

Johánek Řekl jsem tam, že váš pan bratranec jaksi – vlastně nevydírál, rozumíte? Je to přece jen váš bratranec, že ano –

Růža Prosím.

Johánek Do jisté míry jsem ovšem sice lhal, ale když už je tolik špíny na světě – nač se jí mám vyhybat? Proč bych i já nelhal, nepodváděl, nesmilnil a podobně, že ano?

Růža Ano.

Johánek Prosím vás, počkejte. Já jsem vám chtěl něco říci. Já – Růženko, já jsem dnes v noci o vás přemýšlel.

Růža (*vydechne*) Jéj. A co?

Johánek Že bych měl dohlédnout na vaši výchovu a podobně. Mne totiž velmi zarazily některé vaše názory, ta jistá – – lehkomyslnost – – a volnost mravů – – hlavně v sexuálním ohledu, že ano.

Růža (*hloupě*) Ano.

Johánek Já vím, to není jen vaše vina. Celá poválečná generace je do jisté míry zpustlá – to je velmi vážný problém, Růženko. Myslím, že o tom napíší delší studii. O poválečném rozvratu mravních hodnot.

Růža Já vám to budu vopisovat, jo?

Johánek Na to je dost času. Ale teď –

Růža Já už budu hodná, pane profesore.

Johánek To také jest žádoucí. Pokud na mně jest – jsem jaksi ochoten – ba povinen – zkrátka, měla byste ke mně zajít častěji, abych na vás mohl působit.

Růža Ano. Já bych jen – už nic.

Johánek Jen to řekněte. Musíte být ke mně naprosto upřímná.

Růža Tak tedy: co je to kategorický imperativ?

Johánek Kategorický imperativ? Kde jste to sebrala?

Růža Prosím, v té knize co je na stole. Já sem do ní koukla a – já bysem tomu ráda rozuměla.

Johánek To je od vás hezké, že vás zajímají takové věci. Kategorický imperativ je – jak bych vám to řekl? Takový neodmluvný vnitřní hlas, který vám káže udělat to a to –

Růža Jéj – něco provést – To já teda znám!

Johánek Ne, to není to. Ale udělat něco velikého, obětovat se a podobně, rozumíte?

Růža Aha. A – no nic.

Johánek Jen se tažte, milé dítě.

Růža Já jen jestli třeba – láska může být ten kategorický imperativ.

Johánek Ne. Totiž záleží na tom, jaká láska. Smyslná láska jistě ne.

Růža A – nemyslná láska?

Johánek Nemyslná? Co tím míníte?

Růža No, třeba marná nebo tak.

Johánek Myslím, že ne. Já vám to vysvětlím v některé z příštích hodin.

Růža Tak jo. Tak já du.

Johánek Ano. Tedy jak řečeno, pokusím se utvářet váš mravní charakter a – – paralyzovat ve vás vliv prostředí, že ano. To je všecko.

Růža Tak děkuju.

Johánek Počkejte. Já – hm – já jsem vám chtěl ještě něco říci. Co to jenom bylo?

Růža (*utírá mlčky cipkem utěrky utřenou věc, čeká*)

Johánek (*v rostoucích rozpacích*) Já – ano. Já jsem totiž o vás v noci přemýšlel. Vy jste řekla – že – ano – že – že kdybych jen slovo řekl – že byste vždycky přišla – tak jako oné noci. Rů – Růženko – je to pravda?

Růža (*se skleslýma rukama*) To já nevím.

Johánek A kdybych – kdybych tedy – kdybych vás – Růženko – o to poprosil –

Růža Ne, prosím vás, ne! Neříkejte to! Proboha vás prosím, ne, ne! To já – to já nemůžu.

Johánek Ano. Totiž – – a proč ne?

Růža (*vypukne v pláč*) Vy – – vy si tedy myslíte, že – že jsem taková! Že – že sem špatná holka – – I kdybych byla, tak vy – vy si to nemáte myslet, vy ne – vy ne!

Johánek (*zdrčen*) Já jsem vás nechtěl urazit, Růženko! Bůh je mi svědkem že – že – Já jsem vás totiž jen tak zkoušel, Růženko! Totiž to je ovšem lež, ale – Prostě já jsem sprostý a nemravný člověk, že ano. Mně jen tak napadlo, že – že snad – – Prosím vás, neplačte!

Růža (*vzlyká*) Když vy si myslíte, že – že sem – že sem kór taková!

Johánek Nemyslím, Růženko, na mou čest ne! Naopak, já jsem naprosto přesvědčen, že ona událost byla jaksi – i na vaší straně – jen takové poblouznění smyslů – – takové okénko nebo co – Ježíšmarjá, tak neplačte! (*Hladí ji po vlasech*) Vždyť já si vás naopak velmi neobyčejně vážím, Růženko – – a mám o vás přímo – přímo oteklý zájem – – No tak!

Růža (*vzlyká mu do kabátu*) Mně už je dobře.

Johánek Mně taky, Růženko.
Zaklepání.

Johánek Kdo to u čerta – (*odstrčí Růžu*) No tak dál!

Student z hořejšího poschodí vejde s něčím zabaleným v podpaží. Oblečen a mluví jako Johánek ml.

Student Proším, studující filosofie Divíšek.

Johánek Co – co si přejete? – Slečno Růženko, já vás pak ještě zavolám. Zatím vám velice děkuji a – až potom.

Růža Proším ano. (*Vyklouzne ven*)

Johánek Tak čím vám mohu posloužit, pane – pane –

Divíšek Divíšek, studující filosofie.

Johánek Ano, to jste mi již říkal, pane – pane

Divíšek (*vzdychy s trhnutím hlavy v úklonu*) Divíšek.

Johánek Ah tak, Divíšek, ano. Zdá se mi, jako byste mi byl jaksi povědomý, pane Divíšek.

Divíšek Jsem totiž tak smělý, pane profesore, že jsem jaksi váš soused, ráčíte-li dovolit. Já totiž bydlím o patro výše. Přesněji řečeno, v pátém patře.

Johánek Ah tak. Asi jsem vás někdy potkal na schodech, pane – pane –

Divíšek Divíšek. Měl jsem častěji tu čest vás potkati, pane profesore. Ráčíte-li dovolit, já frekventuji vaše přednášky v oboru etiky.

Johánek (*srdečně*) Ale to jste měl říci hned, příteli! Posadte se, prosím, pan – Divíšek, že ano? Jsem vám plně k službám, pane Divíšek. Přejete si něco z oboru etiky, že ano?

Divíšek Ano, ale – já jsem si totiž dovolil vám přinést vaši botu, pane profesore.

Johánek Mou botu? Člověče, jak jste přišel k mé botě?

Divíšek Byla v mém pokoji, ráčí-li se pan profesor vlídně rozpomenout. Přesněji řečeno, našla se pod mou postelí.

Johánek Poslyšte, to – to – to mne velmi překvapuje. Nevíte, jak se tam mohla dostat?

Divíšek Pan profesor totiž byl tak laskav, že si ji zul.

Johánek Aha. To se zdá být dosti pravděpodobné, že ano? A – nevíte snad, kde jsem si ji zul?

Divíšek Proším, v mém pokoji. Pan profesor byl totiž tak laskav, že mne navštívil.

Johánek Já? A kdy, prosím vás?

Divíšek V předvěčerejší noci, ráčíte-li dovolit.

Johánek V předvěčerejší noci? – A pro Krista pána! (*Vyskočí, nabyvá horlivosti*) Člověče, já vás varuju, já vás dám sebrat, já – já – já už toho mám dost!

Divíšek (*polekán*) Proším za prominutí, ale – já jsem se jen osmělil – vám vrátit vaši botu...

Johánek Ano, to jste již řekl. Dovolte okamžik, já sem jen zavolám policii (*Jde k telefonu*)

Divíšek (*couvá ke dveřím*) Snad – snad jsem se do-stavil nevhod – –

Johánek (*přísně*) Nehoň si tričko! Takové dacany my známe. Holenku, k moderní etice patří i studium

kriminalistiky, víme? Já o tom ostatně napíši delší článek. (*Položí telefon*) Ale je mi vás líto, nešťastný, zbloudilý mladíku. Na vaší tváři vidím – kromě stop neřesti – jakousi jiskřičku inteligence. Jste patrně obět poválečné zvlčlosti mravů, že? Přijít lacině k penězům a prohřít je, co? Měl bych vás vlastně dát zbalit, ale to ještě uvidíme. Tak a teď rychle: jak jste přišel k mé botě?

Divíšek Já, račte prominout – Proším, pan profesor si ji ráčil sám zout.

Johánek Počkat, pěkně od začátku. Tedy, jak to bylo?

Divíšek Proším, já jsem se v předvěčerejší noci vracel ze – ze studentské schůze a na to jsem byl v kavárně – v Akademické kavárně, odkudž jsem se přesně po půlnoci odebíral domů. Když jsem se blížil k domovu, spatřil jsem ze vzdálenosti asi desíti – – přesně řečeno dvanácti kroků pana profesora, an hovoří.

Johánek S kým?

Divíšek S nikým, prosím. Pokud mohu posoudit, ráčil pan profesor mluvit sám k sobě.

Johánek O čem?

Divíšek To nevím, prosím. Já jsem se nemínil vměšovat, proto jsem si jen dovolil pana profesora uctivě pozdravit a odemykal jsem domovní dveře – – já si totiž platím klíč, jelikož častěji navštěvuji různé schůze –

Johánek Tak dál.

Divíšek A když jsem domovní dveře otevřel, ráčil pan profesor do nich vkročit, pravil „Děkuji mnohokrát“ a podával mi dvacetihalíř. Tu – – tu jsem se osmělil představit jako (*úklona*) Divíšek, studující filozofie, a nabídl jsem panu profesorovi, že si mu dovolím posvítiti po schodech svou kapesní baterkou.

Johánek Poslyšte, jaký dojem jsem na vás dělal?

Divíšek Jako vždycky, prosím, velmi hluboký dojem.

Johánek A šel jsem rovně?

Divíšek Ne prosím, točitě. Přesněji řečeno po točitých schodech. Cestou po schodech byl pan profesor tak laskav a přednášel o platnosti ethických soudů. Bylo to tak poutavé, že jsem si ani nepovšiml, že jsme již ve čtvrtém patře, a svítíl jsem panu profesorovi dále. Teprve v pátém patře jsem si uvědomil, že jsem pana profesora namáhal o patro výš. Byl jsem ovšem velmi na rozpacích, a mimo to se pan profesor právě velmi energicky ohražoval proti názorům novokantovců – – Neodvážil jsem se vyrušit – – Prostě jsem otevřel svůj pokoj, načež pan profesor byl tak laskav a poptil mne svou návštěvou.

Johánek A co dál? Jak jsem byl u vás dlouho?

Divíšek Prosím, ráčil jste mi prokazovat tu čest až téměř do úsvitu.

Johánek A co jsem dělal?

Divíšek Ráčil jste si sednout na kraj postele a pokračoval jste v přednášce. Náhle jste se ráčil v řeči zarazit a zvolal jste: Bože, teď, teď se mi jako zjevním objasnila ta největší věc na světě! Právě teď jsem pochopil ethické absolutno!

Johánek (*vyskočí*) Ethické absolutno? To že jsem řekl?

Divíšek Ano, prosím. A ihned jste ráčil rozvíjet naprosto nový velkolepý systém ethiky. Bylo to – bylo to – pane profesore, já ani nemohu říci, jaký nesmírný dojem –

Johánek A co jsem říkal? Člověče, stenografoval jste to?

Divíšek Prosím, já jsem chtěl, ale bylo to tak fascinující, tak úžasné, tak logicky vybudované, že – – – že já byl prostě uchvácen a –

Johánek Ale snad si v hlavních rysech pamatujete co –

Divíšek Prosím, já už se dva dny namáhám vzpomínout si alespoň na jedinou větu, ale – je to přímo nepochopitelné, pane profesore – jako by mně v paměti vznikla jakási mezera –

Johánek Okénko!

Divíšek Ano, prosím, jako okénko. Snad to jest následek toho příliš mohutného dojmu. Já jenom vím, že to bylo něco naprosto nového, geniálního a velikého.

Johánek To – to je ovšem strašná škoda, že ano? Pane kolego, snad si aspoň na něco, na jednu jedinou věc vzpomenete!

Divíšek Ano, prosím. Vzpomínám si živě, jak svítalo – – bylo slyšet kosy – a vy jste náhle řekl: Tak dost, jsem unaven. A počal jste se zouvat, a mně jste ráčil podat ruku se slovy: Tak sbohem, milý příteli, jděte už, já jdu spát. Tu – tu jsem si dovolil pana profesora upozornit, že vlastně bydlí o patro níže – a pan profesor podotkl: To nevdá, a odešel. Mne nyní nesmírně mrzí, že – že jsem panu profesorovi nenabídl svou postel – musím se opravdu omluvit.

Johánek Není zač, pane – pane –

Divíšek Divíšek. Račte odpustit, že jsem teprve dnes našel tu botu pod postelí. Já jsem si ji dovolil vyčistit –

Johánek Děkuji vám, pane kolego, ale – pro Krista Pána, tak to v y jste mi otevřel dům?

Divíšek Ano, prosím.

Johánek A já byl u v á s po tu celou dobu mezi půlnocí a úsvitem?

Divíšek Ano, prosím.

Johánek To je strašné! To – to ovšem mění celou situaci, že ano? Promiňte, pane – pane –

Divíšek Divíšek.

Johánek – pane Divíšek, ale já – já teď mám něco velmi naléhavého – – (*Strká ho ven*) Byl jste velmi laskav, pane – pane –

Divíšek (*vytrvale*) Divíšek.

Johánek Zcela správně. Děkuji vám srdečně, pane kolego! (*Vytlačí ho ven i s botou; venku řve novým hlasem*) Paní Dynybylová! Paní Dynybylová! Pošlete sem nahoru to vaše děvče! Ano, hned! Ale honem! (*Vrátí se*) To je velmi podivné, velmi podivné. (*Jde k telefonu a natočí číslo*) Haló, doktor Plevka? Tady Johánek – Ano, něco velmi nového – Ne, ne, nechod sem, není třeba, právě naopak – Jindro, já jsem z toho venku! Z čeho? No, ze všeho. Bez jakéhokoli závazku. Ano, právě s Růženkou – člověče, naprosto vyřízeno. Jsem volný, volný – ani stín závazku. To ti potom povím. Ano, volný jako pták. Tak vidíš, jak si dovedu sám pomoci. Vy jste mi vždycy křivdili, že jsem jelimánek. – Děkuji za gratulaci. Ne, t o nepůjdem zapít. – Nazdáár, Plevko. (*Zavěsí*) Tak, a teď – já jí to povím! (*Ostýchavě zaklepání; přísně*) Vejděte!

Růža (*vejde*)

Johánek To jste vy, slečno? Hm. Já jsem vás zavolal, že ano – abych – Poslyšte, Růženo, vy jste nadobro zkažené děvče. Skrz na skrz prolhaná. Vy jste mne obelhala.

Růža To není pravda.

Johánek Není, že jste té noci u mne byla. Slyšíte? Vy jste mně neotvírala dům, vy jste se mnou nešla, vy jste mne nesvedla, vy jste si to bohužel jen vymyslela. Je to tak nebo ne?

Růža (*zdrčena*) Je.

Johánek Ergo jste mne obelhala. To je velmi ošklivé, Růženo, velmi ošklivé. Vy jste – – jaksi zneužila toho, že jsem na několik hodin ztratil paměť – a chtěla jste mně namluvit, že – – že jsem se dopustil takové hanebnosti. – – Totíž – že vy jste se dopustila takové hanebnosti, že ano. (*Zarazí se*) A pro Krista, děvče, proč jste si to vlastně vymyslela? Co jste s tím chtěla? Proč jste tak lhala?

Růža (*bledá, vzdorovitá*) To je má věc!

Johánek Není. To byla – a je to také moje věc.

Růža Já jsem od vás nic nechtěla. Nic! To bylo jen mé – to byl můj vosud a žádnýmu po tom nic není, proč –

Johánek Snad – to byla jen chorobná lhavost, že ano; totiž to se stává v pubertě a – Vidíte, Růženko, vy jste měla takové neodolatelné puzení lhát – cokoli lhát –

Růža Neměla! Já nejsem lhářka! Já – já měla jenom takovej vztek –

Johánek Jaký vztek?

Růža No – přece na vás.

Johánek Na mne? A proč?

Růža Protože jste si mne nikdy nevyšiml – jako bysem byla kus dřeva – jako bysem byla klandr –

Johánek A proto jste měla vztek?

Růža No jéj. Já bysem vám hodila květináč na hlavu – já sem taková – já vím, že sem zlá – já sem se vám chtěla pomstít!

Johánek (*zmaten*) Promiňte, Růženko, mne nikdy nenapadlo – Ostatně, to je naprostý omyl, že jsem si vás nevyšiml! Já prostě naopak – Ujišťuji vás, že – že – Ale zpropadené děvče, když už jste se chtěla pomstít mně, proč jste si vymýšlela o sobě takové strašné věci? Vy, sama o sobě!

Růža Jaký strašný věci?

Johánek Nu – že – že – že jste z vlastní vůle šla ke mně a – a tak dále.

Růža A to je tak strašný?

Johánek Za – zajisté, Růženko, to je velmi strašné.

Růža Mně se to nezdálo strašný, vůbec ne. Ani trochu, kdepak.

Johánek Vy máte – – prapodivné názory, Růženko! Myslíte, že by na tom nic nebylo, kdybyste se nabídla cizímu muži!

Růža (*urazeně*) Cizímu ne! To zas ne!

Johánek Nu tak tedy – – obyvateli tohoto domu. Byla byste s to něco takového skutečně udělat?

Růža Jéj, kde pak, ani za nic!

Johánek Tak vidíte. A přece jste si to vymyslela.

Růža Myslit si to můžu, po tom nikomu nic není.

Johánek Ale proč jste si to vybánila právě o mně? Dal jsem vám k tomu nějaký podnět?

Růža No jéj.

Johánek Prosím vás, čím?

Růža (*opakuje svou*) Že jste si mě nikdy nevyšiml.

Johánek Já – vám jaksi nerozumím, Růženko.

Růža Kdepak, tomu muský nerozuměj.

Johánek Hm. Nu dobře. Připouštím, že si můžete myslet co chcete, ale říkat byste to neměla.

Růža Dyť – dyť já sem neřekla všechno.

Johánek Jak to? Co jste neřekla? Vy jste toho měla vymyšleno víc?

Růža No jéj.

Johánek Ale jděte. To mne zajímá. Co na příklad?

Růža Kdepak, to neřeknu!

Johánek Bylo to o mně?

Růža No jo.

Johánek A o té noci?

Růža No jéj. A vo jinech věcech.

Johánek (*nevědomky přechází štěstím do nářečí*)
No, vo čem?

Růža To nepovím. Vy byste se mi smál. Vy – vy si nikdy nic nevymejšíte?

Johánek No jéj. (*Jejím tónem*)

Růža A vo čom?

Johánek Depak, vy byste se mně smála.

Růža Nebudu, na mou duši!

Johánek Takový hlouposti. Kdybych měl víc peněz a tak.

Růža Jé – to já taky.

Johánek No, a co vy byste?

Růža Já? Já bysem si zařídila Maizon Růž, víte? Veli-kej nápis a telfón. A dělala bysem klobouky.

Johánek Klobouky, to nic není.

Růža Kdepak, to nese! Já vám mám takovejch nápadů na klobouky – – To máte jako psát básně. Ale víc se to platí. – A třeba by se tam šily modely – takový krásný šaty –

Johánek (*se zachmuří*) To – to vás navádí ten krejčí, že jo.

Růža Kdepak. Ten si na nic netroufá.

Johánek Vy teda – se nechcete vdávat?

Růža Já? Co vás nemá! Já se užívím sama.

Johánek Vy ste fajn holka, Růžo. Vy ste – (*vzpamatuje se*) Myslím, že by bylo lépe, kdybychom se zase vrátili –

Růža (*napjatě*) K čemu?

Johánek K spisovné češtině, že ano.

Růža Prosím ano.

Johánek Už v zájmu sebekontroly. Snad, totiž – kdybyste chtěla, bych vám po té stránce mohl dávat hodiny.

Růža Jéj, to jo.

Johánek Říká se ano.

Růža Tak jo. Tak ano.

Johánek Tak jo. Tak od zítřka (*zarazí se*) – Ne, to nepůjde. Řekněte sama, kam by to vedlo?

Růža To já nevím.

Johánek Myslím totiž – že vy – jako zachovalé děvče bohužel jaksi nemůžete – – Ostatně je tu ten krejčí, že ano? Vy teď už ovšem – – nemáte příčiny ho opustit – totiž – ten krejčí už nemá příčiny, aby jaksi –

Růža Cóóó?

Johánek Já myslím že – že vy zase budete chodit s tím křivonohým krejčím, že ano?

Růža (*sklopí hlavu*) Myslíte, že bych měla?

Johánek (*blíží se k ní*) Já – v tom případě bych raději – ovšem – aby si ten krejčí snad nemyslel, aby totiž nevzniklo křivé podezření. – Máte ho ráda?

Růža (*mlčí*)

Johánek (*těsně u ní*) Podívejte se mi do očí! No tak,

helejte, já bysem chtěl vědět, – Růžo – kdybyste mně řekla –

Růža (*zvedne hlavu*) Jéj.

Johánek No co?

Růža Já vám ještě nikdy neviděla zesponu nos. To je krásný.

Nikdo neví, jak se to stalo, ale Johánek drží Růžu v náruči a líbá ji někde mezi čelem a bradou.

Johánek (*konečně ji pustí*) Promiňte – já – Je mi hrozně líto, že – Prosím vás, kde jsme přestali?

Růža Na bradě.

Johánek Ne. Poslední slovo, Růžo, máte toho křeččího ráda?

Růža Já nevím – – – mně – je ho jen líto.

Johánek A mne vám není líto?

Růža No jéj. Estě víc.

Johánek A proč?

Růža No tak vůbec. A protože nemáte maminku. Vy nevíte, co taková maminka pro člověka udělá. Tohle spískala – – vona. (*Odvrtí se a utírá dál pokorně prach*)

Johánek (*u ní*) Nechte toho prachu, Růženko. (*A už jí má v náruči. Zaklepání Johánek neslyší*)

Divíšek (*vejde*) Já jsem zapomněl – Prosím za prominutí!

Johánek Co tu chcete – pane – pane –

Divíšek Studující filozofie Divíšek. Já jsem totiž zapomněl odevzdat tu botu.

Johánek Krucinál, vypadněte, ale honem!

Divíšek Prosím za prominutí – že jsem přišel nevhod – –

Johánek (*obdařen novou silou, chytne ho za límec s pomocí Růženy a tlačí ho ven*) To si myslím, pane – pane –

Divíšek Divíšek.

Johánek Moc nevhod. Mně se teď právě objasnila ta největší věc na světě. Já totiž chystám kni-

hu o lásce! (*Vystrčí ho ven*) To je totiž velmi zajímavý problém. Na jedné straně ten hrubý, animální vztah smyslů, ten brutální chtíč, že ano – a na druhé straně – – Sledujete mne?

Růža No jo.

Johánek A na druhé straně – ten metafyzický úchvat, takový úžasný pocit božství, víš?

Růža Jo, takovej božskej pocit. – Jezus, maminka. *Dynybylka vejde a mlčky, zkoumavě je obchází, přičemž Růža kryje Johánka čelem proti matce.*

Dynybylka Růžo, teď byl u nás ten tvůj křeččí – a von ti zkazuje –

Růža Mami!

Dynybylka No jo, tak já mu du říct, aby nečekal. (*Ve dveřích se obrací*) A já pudu na pani domácí, že vám to tu musí dát vymalovat, že jo – a v ložnici ty kamna, to nepude, pote se podívat a nový povlaky a nový košile byste měl mít (*vejde do ložnice*) v tech kamnech už se nedá topit, koukej, Růženo (*scéna je prázdná*) a záclony, to bys mohla spíchnout, holka, jak pak to tu vypadá –

Divíšek (*vejde tiše otevřenými dveřmi, trpělivě, potřetí*) Prosím, studující filozofie Divíšek. (*Krátkozrače se rozhlíží*) Já jsem, prosím, zapomněl odevzdat tu botu – Prosím, je tu někdo? (*Po špičkách ke stolu, postaví na něj botu, úlevně oddechne a po špičkách odejde*)

Dynybylka (*v čele mladých se vrací z ložnice*) A tady taky záclony, a ty knihy vyhodit, knihy sou pro svobodnýho a – Jezus, co tu chce ta bota? A kde zas maj druhou?

Johánek Druhou? To skutečně nemám ponětí –

Růža Mami, tady je... (*Vyndá ji zpod postele*)

Dynybylka No tak chvála Bohu, tak teda je pár pohromadě! (*Drží boty ve dvou rukou nad hlavou*)

Opona

Summary

The preceding issue of the revue *Disk* shows that contemporary theatre productions oscillate between two extreme poles of self-expression: between the musical (usually commercial) and the “cellar”; and it seems at the same time that theatre has no secure central point. Even the highly prized productions are rarely something else but the mixture of the two extremes poles. This year’s issue of the festival “Theatre”, organized annually in Plzeň, confirmed this tendency through a very specific selection of the presented titles; Jaroslav Vostrý’s article called *The Scene and the Fear* is a sort of continuation of the same author’s article *The Scene and the Cellar*. He uses not only the performances presented in Plzeň, but also Vladimír Morávek’s somehow quackish version of three plays by A.P. Chekhov (which has recently received one of the numerous Czech theatre rewards) and the National Theatre project called “The Booth”, in order to ask to what extent the present shape of the Czech theatre is determined by the fear of seeing itself in the margins. The identification of the interest of the audiences with the interest of the media, and of the reality itself with its image created by the media, invites us to ask whether the margin of the interest really corresponds with the margin of “real life”.

Given the confused and confusing image of contemporary theatre, especially the theatre connected to some highly contemporary events and therefore declared “topical”, it is undoubtedly interesting to pay attention to basic questions related to acting. Students of acting and recent graduates of the acting program of the Theatre Faculty find these questions “topical”, just as their teacher, an eminent Czech actress Jaroslava Adamová; their answers, presented in the present issue in an article called *Students of Acting and Jaroslava Adamová about Acting*, show a different view of what deter-

mines or can determine the shape of the theatre. An old questionnaire, dating from the times of the boom of modern Russian theatre, served as a basis for this experience; it was chosen in full conscience, and it should help us to find out whether the questions considered essential in an era so different from ours, are still valid, whether there is something that—in the framework of a dramatic theatre based on actors and acting—can outreach contemporary “trends”.

One of the ambitions of this revue is to discover and introduce phenomena that do not enter the narrow frontiers of dramatic, resp. scenic art. This is extremely important in the times of globalization that does not respect not only geographical frontiers, but also frontiers between artistic genres and species; it helps us to determine the position detained by our traditional dramatic art, and also to find new sources of inspiration. It is therefore not only in the framework of the studies of scenology that we publish at present an article by Helena Kubičková about Argentinean tango, a highly specific cultural phenomenon. Moreover, given the richness of contemporary pictorial and plastic creation, we could not forget the first issue of the Prague Biennial that took place within the Collections of Modern and Contemporary Art of the National Gallery and that is described by Jiří Machalický. And, finally, as far as geographical frontiers are concerned, we offer to the reader a report on contemporary Bulgarian theatre, written by a Bulgarian bohemist, playwright and at present a directing student at the Theatre Faculty in Prague, Nikolaj Penev.

Zuzana Sílová concentrates on the correspondence between Olga Scheinpflugová and Hugo Haas, written and exchanged after the end of the World War II till their respective deaths. It is not only a testimony of their moving destinies that were an important part of the destiny of Czech acting as

such during the last century; moreover, it reminds us of their acting cooperation, based on Olga Scheinpflugová’s own texts. These texts merit our attention because they belong to the tradition of scenic mime; far from aspiring to become a part of “high literature”, they are rather an expression of a comic invention, with an author writing texts directly for a group of actors; one text by Olga Scheinpflugová is also published in the present issue. And, as far as mime is concerned, this time especially literary mime that can never be completely cut from its scenic counterpart, a note by Přemysl Rut called *Same Ideas* compares thematically similar texts by Ladislav Smoček and Ivan Vyskočil.

Karel Makonj’s new article is a contribution to a series of studies dealing with *The Puppet Theatre as a Realisation of the Metaphor: Actor or Actor-Puppeteer?* This time, the author concentrates on two basic attributes of a puppet, its weight and its manipulation. He points out that the analysis of the structure of contemporary puppet theatre would be incomplete without taking into account the actor who, in the middle of last century, made his apparition on the stage of puppet theatres, underlining thus through his authenticity and humanity the puppet’s artificial, non-human character. He fights for the use of the word actor-puppeteer instead of the simpler word actor, because even if the actor does not directly play with the puppet, his expression is always determined by his relationship to the latter.

In the 3rd issue, we published the first part of a text by Otomar Krejča recalling his acting experience under the direction of E.F. Burian; the article combined Krejča’s diary with his comments written recently and represents an important contribution to the study of the Czech theatre in the second half of the XXth century. Krejča’s study continues in the present issue. Veronika Bednářová’s analysis of theatre on

Broadway and of the interaction between commercial and non-profit theatres comes to its conclusion.

The exhibition of the German photography of the XXth century does not attract our attention only because of its name (*Of Bodies and Other Things*), which is a somehow "trendy" contribution to ongoing discussions about the body and its self-staging. The present article has to do with formerly published studies, especially Miroslav Vojtěchovský's study dealing with staged photography; we would like to mention here that Miroslav Vojtěchovský is a teacher and a photographer, sev-

eral years ago head of the photography department at the Film and Television Faculty, who has recently returned from Washington; his teaching experience is reflected in an article called *With Squirrels in D.C.: Some Remarks about American Universities*. The reason why we present this particular sphere of art is not only scenology, but the larger context which has to be taken into account when thinking about essential questions brought about by contemporary dramatic, resp. scenic art. In the present case, it is, concretely, the question of the "direct" and the "stylized", the "objec-

tive" and the "subjective", "technically determined" or "free" representation, i.e. "representative (mimetic)" or "non-representative" approach. This question is closely connected to the question of dependence or independence of artistic products on the reality (see also the article *The Scene and the Fear*).

In supplement, a play by Július Gajdoš is published; the readers could have already made acquaintance with the particular poetics of this author (cf. his play *From the Pathology of Human Vitality*), as well as with his theoretic study called *Theatre There and There There*.

Résumé

Il semble bien que le théâtre contemporain, oscillant entre la comédie musicale (commerciale, mais dans la plupart des cas de provenance tchèque) et le théâtre de sous-sol, faille à proposer au spectateur un point central stable ; même la production favorablement accueillie mélange tous les genres. La sélection des spectacles présentés lors du festival Théâtre organisé à Plzeň en septembre de cette année confirme cette conclusion ; l'article de Jaroslav Vostrý intitulé *La Scène et la peur*, une sorte de suite de l'article *La Scène et le sous-sol* publié dans le numéro précédent, est consacré à cet événement. L'auteur s'intéresse non seulement aux spectacles présentés à Plzeň, mais aussi à une version scénique quelque peu esbroufeuse des trois pièces de Tchekhov par Vladimír Morávek (pour laquelle, d'ailleurs, le metteur en scène s'est vu décerner un prix) et au projet du Théâtre National intitulé « La Baraque » ; ce matériau lui permet de réfléchir sur la façon dont le théâtre tchèque contemporain est sous l'emprise d'une peur de se retrouver en marge de l'intérêt du public. La confusion de l'intérêt du public avec

l'intérêt des médias, de même que la confusion de la réalité avec son image créée par les médias, pose la question suivante, à savoir dans quelle mesure cette position en marge de l'intérêt public coïncide avec la marge de la « vie réelle ».

L'image confuse du théâtre d'aujourd'hui, telle que nous l'apporte l'actualité, nous invite à fixer notre attention sur des questions concernant l'art de l'acteur. Les étudiants et les jeunes diplômés se posent ces questions ; leurs réponses, ainsi que les opinions de Jaroslava Adamová, excellente actrice tchèque, qui sont ici présentées dans un recueil intitulé *Etudiants-acteurs et Jaroslava Adamová sur l'art de l'acteur*, peuvent procurer un autre point de vue sur ce qui détermine ou peut déterminer le visage du théâtre. Nous nous sommes inspirés par une enquête ancienne, datant des années du plus grand essor du théâtre moderne russe. Ce choix est tout à fait réfléchi : nous avons voulu savoir si les questions considérées comme essentielles autrefois sont toujours valables, et s'il est toujours possible d'y trouver des constantes qui dépassent

les « tendances en vogue » du théâtre tchèque.

L'ambition de cette revue est de tourner systématiquement l'attention vers les phénomènes qui échappent aux limites trop étroitement définies de l'art dramatique et scénique. La 'mondialisation' qui ne respecte ni les frontières géographiques, ni les frontières des genres et des domaines, rend cet intérêt légitime, voire tout à fait essentiel ; il est nécessaire non seulement de positionner l'art dramatique tel qu'il est pratiqué chez nous par rapport à ces pratiques culturelles, mais aussi d'y voir une source d'inspiration. Ainsi, Helena Kubíčková présente un phénomène culturel bien spécifique, le tango argentin. Etant donné la variabilité généalogique de l'art pictural et plastique contemporain et leur 'scénicité' actualisée, nous n'avons pas pu laisser de côté la première édition de la Biennale pragoise, qui a eu lieu dans les Collections de l'art moderne et contemporain de la Galerie Nationale et dont réfère Jiří Machalický. Enfin, en ce qui concerne encore une fois les frontières géographiques et leur ouverture dans différentes direc-

tions, Nikolaj Penev, bohémiste bulgare, auteur dramatique et actuellement étudiant en mise en scène à la Faculté du Théâtre, nous apporte l'analyse de son état actuel.

L'article de Zuzana Sílová est consacré à la correspondance entre Olga Scheinpflugová et Hugo Haas, écrite après la fin de la deuxième guerre mondiale. En rappelant leurs destins mouvementés qui ont influencé de façon importante le destin de l'art de l'acteur tchèque au siècle dernier, cette correspondance contient d'autres éléments intéressants : les rappels de leur collaboration artistique liée aux textes écrits par l'actrice elle-même. Ces textes méritent l'attention car ils appartiennent à la tradition du mime scénique : ils n'aspirent pas à trouver une place au sein de la 'haute littérature', mais ils représentent l'expression d'une invention comique destinée à la représentation et montrent un exemple d'une collaboration étroite entre l'auteur et les acteurs, pour lesquels ce dernier (en l'occurrence, cette dernière) écrit des textes 'sur mesure'. Une pièce d'Olga Scheinpflugová est publiée à la fin de ce numéro. Un autre exemple du mime, littéraire cette fois-ci, mais ne pouvant être séparé de sa forme scénique et toujours profondément ancré dans l'atmosphère de l'époque, est analysé dans la note de Přemysl Rut intitulée *Les mêmes idées* ; l'auteur compare des textes de Ladislav Smoček et ceux d'Ivan Vyskočil qui présentent des similarités de sujet.

Karel Makonj dans l'étude intitulée *Le théâtre de marionnette comme réalisation de la métaphore : Acteur ou acteur-marionnettiste* poursuit

son analyse de la poétique du théâtre de marionnette, voire théâtre alternatif, par rapport au théâtre dramatique traditionnel (voir ses articles dans les numéros 2, 3 et 5). Cette fois-ci, il s'attarde sur deux attributs essentiels du caractère de marionnette, à savoir sa masse et sa manipulation. Il souligne le fait que l'analyse de la structure du théâtre de marionnette contemporain ne doit pas oublier l'acteur (acteur-marionnettiste) qui a apparu de façon directe, 'dénudée', sur les scènes du théâtre de marionnette au milieu du siècle dernier afin de mettre en évidence son authenticité et son humanité comme contraste du caractère artificiel et non-humain de la marionnette. L'auteur insiste sur l'utilisation du mot acteur-marionnettiste, car même si ce dernier ne joue pas directement avec la marionnette, son expression est déterminée par son rapport à elle.

Dans le troisième numéro de cette revue nous avons publié la première partie du texte d'Otomar Krejča intitulé *Chez E.F. Burian* qui relie le journal de l'époque de l'acteur (et du futur metteur en scène) à ses commentaires d'aujourd'hui, et qui représente une contribution importante à l'étude de l'histoire du théâtre tchèque de la deuxième moitié du 20e siècle. La suite de l'article de Krejča est présentée dans ce numéro, tandis que l'étude de Veronika Bednářová consacrée au phénomène de Broadway se clôt ici par sa deuxième partie.

L'exposition de la photographie allemande, présentée dans la Galerie de la Ville de Prague, ne nous intéresse pas seulement à cause de son nom (« Du corps et autres choses ») qui

renvoie aux discussions sur le corps et sur la mise-en-scène du corps. L'article renvoie aux documents déjà publiés et consacrés à la photographie, et à l'étude de Miroslav Vojtěchovský intitulée *La photographie mise-en-scène* ; ce dernier, photographe et professeur, et encore quelques années auparavant directeur du département de la photographie de la FAMU, a récemment terminé un séjour pédagogique à Washington, qui est à la base de son autre article *Avec les écureuils dans le District de Columbia : quelques remarques sur l'enseignement supérieur aux Etats-Unis*. Nous publions cette contribution non seulement dans le cadre de la scénologie ; elle rend compte d'un contexte plus large sans lequel il est impossible de questionner l'art dramatique et scénique d'aujourd'hui. Dans le cas présent, il s'agit de la problématique du « direct » et du « stylisé », de « l'objectif » et du « subjectif », de la représentation déterminée techniquement ou au contraire libre, de l'approche représentative (mimétique) ou bien non-représentative ; nous sommes donc toujours dans la problématique de la dépendance ou de l'indépendance des produits artistiques de la réalité en tant que telle (voir la réflexion sur la qualité du théâtre contemporain, l'article *La Scène et la peur*).

En supplément, nous publions une pièce radiophonique de Július Gajdoš dont la poétique particulière a déjà été présentée à nos lecteurs à travers sa pièce *De la pathologie de la vitalité humaine* ; le quatrième numéro de la revue avait exposé son étude théorique intitulée *Théâtre ailleurs et Ailleurs ailleurs*.

Z titulů plánovaných do dalších čísel

121 LET POTÉ... NÁRODNÍ DIVADLO STÁLE HOŘÍ | JAN CÍSAŘ

ANKETA O HERECTVÍ (POKRAČOVÁNÍ)

SCÉNOLOGIE OSTRAVY | RADOVAN LIPUS

DRAMATICKÁ SITUACE | JÚLIUS GAJDOŠ

SCÉNOLOGICKÝ ROZBOR MOLIÈROVA TARTUFFA | JAROSLAV VOSTRÝ

DRAMATURG (O FRANTIŠKU GÖTZOVI) | ANDREA HÝBLOVÁ

ZRANĚNÝ LÉČITEL (O IDĚ KELAROVÉ) | VILIAM DOČOLOMANSKÝ

ROZHOVOR S LUŽKEM MUNZAREM

STANISLAVSKIJ A POVÁLEČNÉ ČESKÉ DIVADLO (2. ČÁST) | JAN HYVNAR

HEREC U E. F. BURIANA A JIŘÍHO FREJKY (POKRAČOVÁNÍ) | OTOMAR KREJČA

RUY BLAS V COMÉDIE-FRANÇAISE | DANIELA JOBERTOVÁ

HAPPYEND JAKO KATASTROFA | PŘEMYSL RUT

TÉMA: SYMBOLISMUS | ALENA MORÁVKOVÁ

MICHAEL YORK O HERECTVÍ | VERONIKA BEDNÁŘOVÁ

HOROSKOP PRO RUDOLFA II. | TOMÁŠ TÖPFER

NOVÁ HRA LENKY LAGRONOVÉ

ATD.

7. číslo vyjde v březnu 2004