



d i s k

časopis pro studium dramatického umění

7 březen 2004

Obsah

ÚVODEM | 3

NIC NOVÉHO POD SLUNCEM? (SCÉNA A KULTURA) JAROSLAV VOSTRÝ | 6

POLTIHO TŘICET ŠEST DRAMATICKÝCH SITUACÍ JÚLIUS GAJDOŠ | 21

DRAMATA PRO LOUTKY – NEBO PRO BLÁZNY? KAREL MAKONJ | 30

PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU NA KONCERTNÍM PODIU ILJA HURNÍK | 44

RUY BLAS V COMÉDIE FRANÇAISE DANIELA JOBERTOVÁ | 65

STANISLAVSKÉHO 'SYSTÉM' PODRUHÉ: OD REVOLUCE K EVOLUCI JAN HYVNAR | 79

ZRANĚNÝ LÉČITEL VILIAM DOČOLOMANSKÝ | 89

O STUDIU ZÁKLADŮ HERECTVÍ MIROSLAV KROBOT | 96

DISK A GENERACE ROKU 1945 ZUZANA SÍLOVÁ | 111

ČINOHERNÍ STUDIO, ŠKOLA PRO VÝCHOVU HERECKOU
A VŠEOBECNĚ DIVADELNÍ V PRAZE JIŘÍ FREJKA | 131

TŘI INSCENACE O VYROVNÁNÍ S MINULOSTÍ ZUZANA SÍLOVÁ | 134

SUTNAR ZPÁTKY DOMA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 140

TÉMA – SYMBOLISMUS ALENA MORÁVKOVÁ | 143

SOUPIS REPERTOÁRU NÁRODNÍHO DIVADLA –
DIGITALIZACE ARCHIVU ND ZDENA BENEŠOVÁ | 147

SEZNAM SITUACÍ PODLE POLTIHO | 149

ŠÍLENÍ (LITERÁRNÍ FILMOVÝ SCÉNÁŘ) JAN ŠVANKMAJER | 156

SUMMARY | 176 – RÉSUMÉ | 177

Autoři fotografií: M. Novotný (str. 7-8), C. M. Magliocca (str. 67, 71, 75), J. Kratochvil (str. 91), K. Drbohlav (str. 120-124, 127, 129), J. Dvořák (str. 135), P. Křivánek (str. 136-137), M. Schmiedberger (str. 139).

Poděkování Archivu Národního divadla a divadelnímu oddělení Národního muzea; zvláště děkujeme F. Pistoriusové, J. Adamové, M. Kučírkové a R. Lukavskému za zpřístupnění soukromých archivů.

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 Vostřý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hyvnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Miholová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. V roce 2004 vycházejí 4 čísla (7.–10.), 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.

Rada článků tohoto čísla se zabývá problematikou, kterou by bylo možné nejspíš označit podtitulem úvodní studie Jaroslava Vostrého „Scéna a kultura“, resp. „scéna a tradice“. V citované studii s hlavním titulem „Nic nového pod sluncem?“ vychází autor z Hružova scénografického řešení inscenací *Mandragory* a *Zločinu a trestu* v Činoherním klubu z poloviny 60. let. Ukazuje nejen na jeho jistou podobnost s principem uplatněným v Kyselově scénografii přelomové Zavřelovy inscenace Dykova *Zmoudření dona Quijota* z roku 1914, ale i dále a hlouběji: viděna zpětným zrcátkem, vede naznačená cesta až k oltářnímu triptychu a odtud k římskému divadlu a vítěznému oblouku. Podrobíme-li je pozornějšímu rozboru, prozradí netradiční Hružovo a Kyselovo řešení nakonec svou 'tradičností'; tou se zde ovšem nerozumí nějaké vědomé udržování jisté 'formální' či 'obsahové' linie a s ní spjatých vyjadřovacích způsobů, ale zakotvenost v západní kultuře, jejímž základem je dialog různých principů umožňujících její neustálou obnovu.

Na zásadní význam takového dialogu pro rozvíjení jednotlivých uměleckých tendencí upozorňuje také studie Jana Hyvnara „Stanislavského 'systém' podruhé: od revoluce k evoluci“, věnovaná přijetí zásad Stanislavského v poválečném českém divadle. Tyto zásady, reprezentující nové divadelní paradigma, tu začaly být plodně využívány teprve v okamžiku, kdy skončilo jejich úřední zavádění (o něm psal Hyvnar v minulém čísle). Teprve pak bylo možné skutečné pochopení, nemyslitelné bez konfrontace Stanislavského zásad s avantgardními principy aktualizovanými zejména Brechtovým divadlem. Dialog 'avantgardních' a 'klasických' principů byl ostatně už základem nadějného nástupu nové poválečné generace, spojeného se založením divadla DISK a pražské vysoké divadelní školy, o kterých píše Zuzana Sílová ve stati „Disk a generace 1945“. Příležitost k novým pokusům navázat na svůj nadějný nástup získala tato generace, jak je vidět i z Hyvnarovy studie, zase až v druhé polovině 50. a – pokud jde o nové chápání Stanislavského – vlastně až na začátku 60. let. Význam, který měl pro poválečnou generaci i jako pedagog režisér Jiří Frejka (v dubnu uplyne od jeho narození 100 let) ukazuje také jeho návrh na založení soukromé divadelní školy, uveřejněný zde poprvé.

Ve studii „Po zarostlém chodníčku na koncertním pódiu“ s obsažnou podkapitolou Autenticita a tradice se pozoruhodný skladatel, klavírista, pedagog a literát Ilja Hurník (1922) věnuje interpretaci jmenovaného Janáčkovy klavírního cyklu. Jde o příspěvek nejenom k interpretaci této skladby, ale k porozumění Janáčkově hudební řeči vůbec (zde jsou zásadně důležité i její souvislosti s mluvou skladatelova rodného kraje, na které Hurník upozorňuje). A lze mluvit i o příspěvku k obecné teorii interpretace, která teď nemá v našem divadelním prostředí – na rozdíl od hudebního – z různých příčin zrovna na rú-

žích ustláno. Svou roli tu sehrálo prosazování tzv. 'neinterpretacího přístupu', upřednostňujícího málem od 70. let sebeprosazování režiséra na úkor plnohodnotného dialogu se zvoleným titulem – i když je stále jasnější, že jedině pomocí takového dialogu (jak zdůrazňuje stař „Nic nového pod sluncem?“) se aktivita inscenátorů stává součástí rozvíjení kultury. Je pochopitelné, že v ovzduší kulturního nihilismu šířeného totalitními režimy a v mnoha ohledech přetrvávajícího, ba dále pokračujícího i dnes se může takovému dialogu těžko dařit. Zatímco minulé režimy nepřály žádnému dialogu zejména vzhledem ke svým totalitně ideologickým nárokům, nepřije mu dnes (a tedy ani divadelní interpretaci) i všeobecný nedostatek úcty vůči čemukoli (kořenící ostatně také v minulém režimu), spojený s ideologií sebeprosazování. O to je Hurníkova studie ze 70. let, dosud nikdy nezveřejněná, aktuálnější. Mimo jiné také jasně ukazuje, jak je skutečná interpretace vzdálená pouhé 'intelektuální' spekulaci, protože je kromě představitosti, podněcované odbornou erudicí, závislá především na míře senzitivity (kterou u vnímatelů sama rozvíjí). Právě pěstování senzitivity ovšem současné životní prostředí plně hlučných podnětů, před kterými je třeba se chránit, pochopitelně příliš nepřije, a tak se i v souvislosti s Hurníkovou studií jeví tím naléhavější potřeba kulturní ekologie: neměla by se z tohoto hlediska stát předmětem ekologické ochrany i sama interpretace?

Příspěvkem k problematice kulturní kontinuity a možností interpretace klasických dramatických předloh je také studie Daniely Jobertové, věnovaná inscenační tradici Hugova dramatu *Ruy Blas* v Comédie Française. Autorce, která vychází z 'příběhu hry' nahlíženého na pozadí 'příběhu jedné země' a zejména ovšem 'příběhu jedné instituce', se stala podnětem inscenace, kterou byla roku 2001 pověřena režisérka Brigitte Jaquesová-Wajemanová. V její inscenaci hrálo klíčovou roli téma identity a téma snu, které se stalo i východiskem scénického řešení. Rozbor inscenace ukazuje, jak se součástí dialogu, o který při inscenování klasiky jde, nutně stává i kritika – samozřejmě kritika, která nedává přednost známkování před interpretací: není jedním z důvodů, proč značná část vlivné domácí kritiky preferuje 'neinterpretací' přístupy některých českých režisérů, nechut' či neschopnost se do podobného dialogu vůbec zapojit?

Pokud jde o souvislost schopnosti interpretace s úctou ke zvolené předloze, ukazuje ji i srovnání tří inscenací různých her v Plzni, v Ústí a na Vinohradech, podniknuté v článku Zuzany Sílové „Tři inscenace o vyrovnání s minulostí“. A když už je řeč o schopnosti: je příznačné, že v našich dnešních poměrech jde do značné míry o schopnost vymknout se jistým 'muzikálovým' či 'sklepním' inscenačním zlovykům, vyplývajícím v obou případech z odhodlání za každou cenu bavit publikum.

Je to také úpadek umění interpretace a zjednodušené chápání vztahu divadelnosti a dramatickosti v současném českém prostředí – kde má přitom umění interpretace takovou tradici –, které aktualizují potřebu nového pohledu na vývoj dramatu a jeho teorii. Její vývoj na západě v posledních dvou stech padesáti letech je přitom asi opravdu možné charakterizovat nejspíš sloganem 'od metafyziky k technice', ob-

saženým v podtitulu studie Júlia Gajdoše. Ze dvou 'postklasických' koncepcí dramatu, z nichž jedna je dědičkou romantické teorie sebevyjádření a druhá se tak či onak váže k teorii 'dobře napsané hry', se Gajdoš v plánované řadě studií obrací nejdřív k té druhé, konkrétně k 36 dramatickým situacím Georga Poltiho. Jím totiž tato druhá linie, příznačná pro 2. polovinu 19. století, svým způsobem teoreticky vrcholí: ovlivněný dobou více než svými předchůdci, orientuje se Polti především na diváka, aby v dominantní snaze po úspěchu naplnil jeho očekávání. Jeho specificky pojaté „dramatické situace“ (jejichž seznam také otiskujeme) mají dramatikovi usnadnit vytvoření díla, kterému se dnes říká bestseller nebo filmový trhák; dnešní teoretiky takto orientované produkce (tj. autory stále úspěšných rukovětí určených zejména pro filmové scénáristy), můžeme právem pokládat za Poltiho dědice.

Dramatikou 20. století, konkrétně symbolistickou i tou, která se někdy přiřazuje pod pojem 1. divadelní avantgardy, se ve své studii „Dramata pro loutky – nebo pro bláznů?“ zabývá Karel Makonj: rozbor děl vídeňského loutkáře českého původu R. Teschnera, českého spisovatele J. Karáska ze Lvovic i vídeňského dramatika A. Schnitzlera a krátkých her E. G. Craiga z poměrně neznámého cyklu her pro loutky je mu přitom i tentokrát materiálem k hledání specifčnosti loutkové hry a loutkového divadla vůbec. Symbolistická dramatika a divadlo v zrcadle slovenských a českých publikací poslední doby je námětem poznámky Aleny Morávkové.

Tematika kulturní kontinuity tvoří také pozadí článku Miroslava Vojtěchovského o nedávné pražské výstavě díla Ladislava Sutnara („Sutnar zpátky doma“), zatímco obsah stati Miroslava Kroboty „Výuka základů herectví“ a článku Viliama Dočolomanského „Zraněný léčitel“, věnovaného Idě Kellarové, míří k otázkám odkrývání a kultivace talentu, které mají v tomto časopise, vydávaném divadelní fakultou AMU, své stálé místo. V souvislosti s Krobotovým textem věnovaným herecké výchově na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU si pravidelný čtenář tohoto časopisu jistě vzpomene na „Zprávu o prvním ročníku“ z 1. čísla Disku, v jejímž rámci psala u výuce základů (činoherního) herectví Eva Salzmannová; u článku Viliama Dočolomanského stojí za to připomenout jeho „Španělskou inspiraci“ z 3. čísla: není divu, že upozornění na další zdroje hereckého školení, které Dočolomanský sleduje, vzbudilo už v souvislosti s touto studií značný ohlas.

V příloze uveřejňujeme literární scénář Jana Švankmajera k filmu „Šílení“, který bude mít jeho autor snad jednou (a to v době, doufejme, nepříliš vzdálené) také příležitost natočit.

red.

Nic nového pod sluncem?

(Scéna a kultura)

Jaroslav Vostrý

Scénografická řešení *Mandragory* (obr. 1a) a *Zločinu a trestu* (obr. 2a) v Činoherním klubu (režisérem první inscenace byl Jiří Menzel a druhé Evald Schorm a obě jsme uvedli v sezoně 1965–66) mají mezi Hružovými kreacemi v tomto divadle zvláštní místo.¹ Mohou být proto velmi dobrým východiskem k přemýšlení o námětu, který naznačuje zejména podtitul tohoto článku.

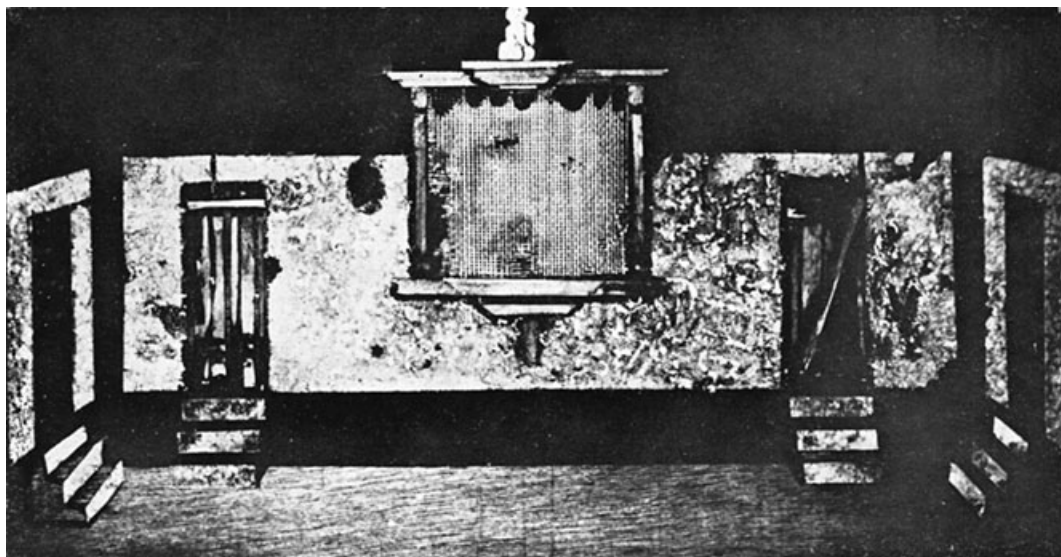
Ačkoli ani přínos dalších scénografů, kteří spolupracovali s Činoherním klubem ke konci jeho prvního období (tj. Libora Fáry i Jana a Evy Švankmajerových) rozhodně nebyl zanedbatelný, vklad Luboše Hružy, který přišel s Janem Kačerem a skupinou jeho herců z Ostravy, lze označit za určující. I Věra Ptáčková připomněla ve své knize *Česká scénografie XX. století* z roku 1982 (kdy byl Luboš Hružka už třináctý rok v emigraci), že proporce jeviště ve Smečkách byly v podstatě velmi nevýhodné hlavně svou mělkostí. Jevištní reliéf, nejnápadněji zdůrazňovaný v *Revizorovi* (1967) a využívaný ve všech inscenacích zejména „v kontaktu i konfliktu“ vznikajícím mezi jevištěm a hledištěm, změnil Hružka podle Ptáčkové „ve výhodu“.² Hružův přístup měl ovšem i jiné aspekty.

Už v článku z 3. čísla Disku jsem upozornil na možné srovnání obou citovaných Hružových scénografií s Kyselovou výpravou k Zavřelově inscenaci Dykova *Zmoudření dona Quijota* v Městském divadle na Vinohradech z roku 1914 (obr. 3), která má ve vývoji českého divadla iniciační úlohu. Jedině zvolená stylizovanost umožnila využít ty charakteristické rysy Dykovy hry, pro které se zdála Národnímu divadlu nehratelná. Ostatně, nehratelná se zdá i pro současnou českou činohru, která sice nemá potíže se scénografickou ‘stylizací’, ale zapomněla na ty možnosti scénického působení a působivosti, které má scénicky zamýšlené a posléze i opravdu scénicky znovustvořené slovo.

U Zavřela a Kyselý šlo o stylizaci víceméně v prvotním významu, a to konkrétně o stylizaci do *oltářního triptychu* (obr. 4). Řešení v divadelním kontextu zcela nezvyklé a prudce netradiční jako by se tím způsobem opíralo o cosi velice tradičního. Šlo skutečně o stejnou taktiku, o které mluví Ernst H. Gombrich, když poukazuje na podobnost kompozičního rozvrhu proslulé *Snídaně v trávě* Édouarda Maneta (obr. 5), ve své době tak skandální, s pravou částí Raffaelovy

¹ Měl jsem příležitost na ně v tomto časopise už upozornit; viz Vostrý, J. „Od podívané ke scénickému obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, 2. část, *Disk 3* (březen 2003), s. 26–27.

² Věra Ptáčková píše: „Dramatickým napětím nabitá hranice mezi zónou diváků a zónou herců provokuje kontakt i konflikt, nastavené zrcadlo nestojí vkusně opodál, aby jenom naznačovalo – překlápí se na diváky a jeho zkresení roste se čtvercem blízkosti“ (*Česká scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 240).



1a Luboš Hruža: Machiavelli, Mandragora – Činoherní klub (1965), režie Jiří Menzel

1b Jiří Hálek (pan Mikula), František Husák (Kallimach), Petr Čepek (Ligur), Jiří Hrzán (Syr)

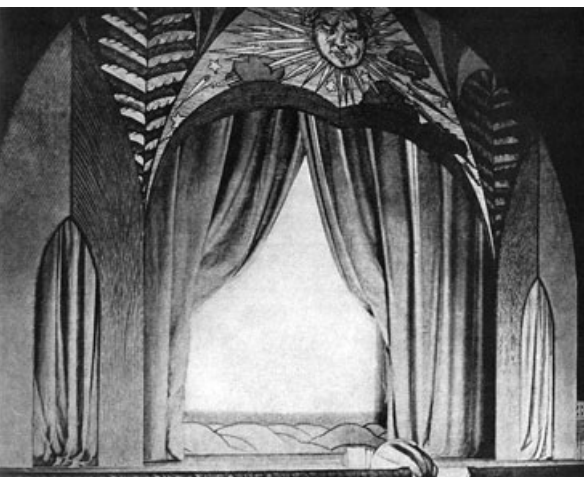




2a Luboš Hrůza: Dostojevskij-Vostrých, Zločin a trest – Činoherní klub (1966), režie Evald Schorm

2b byt Porfirije Petroviče – Petr Čepek (Razumichin), Jiří Kodet (Poručík), Jan Kačer (Raskolnikov), Josef Somr (Porfirij Petrovič)





▲ 3 František Kysela: Viktor Dyk, Zmoudření dona Quijota – Městské divadlo na Královských Vinohradech (1914), režie František Zavřel

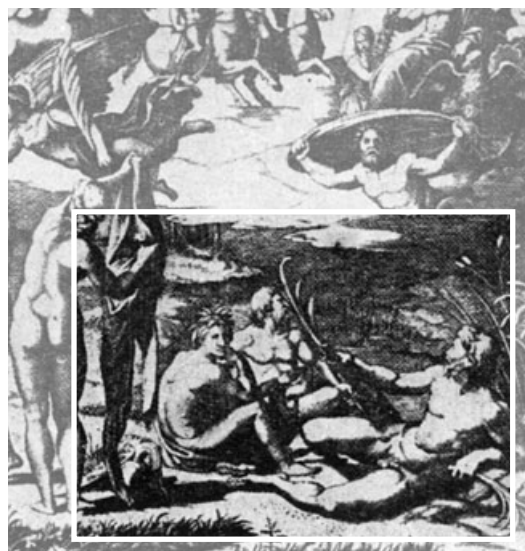
▶ 4 Masaccio: Triptych ze San Giovenale (1422)

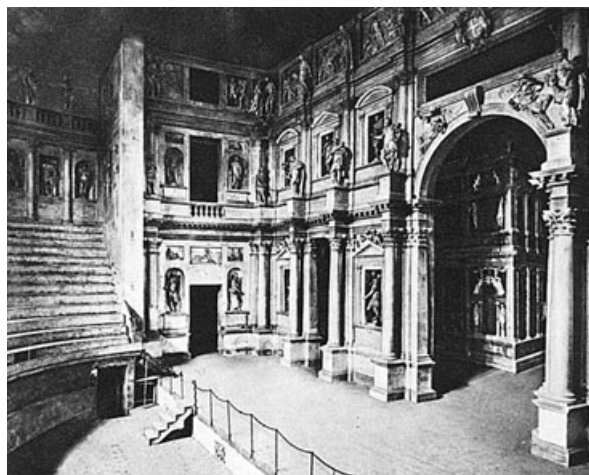
▼ 5 Édouard Manet: Snídaně v trávě (1863)

▶ 6 Marcantonio Raimondi: Paridův soud podle Raffaela (1515)

kompozice zachycené na Raimondioho rytině *Paridův soud* (obr. 6)? Připomeňme si, co Gombrich o Manetově *Snídani v trávě* píše:

„Jak je známo, nezakládal se tento odvážný a hrdinský čin naturalismu na nějakém incidentu z okolí Paříže, jak se domnívala pohoršená veřejnost, ale na leptu z Raffaelova okruhu, který sám Fréart de Chambray vychvaloval jako mistrné kompoziční dílo. Díváme-li se na věc z našeho hlediska, ztrácí tato výpůjčka



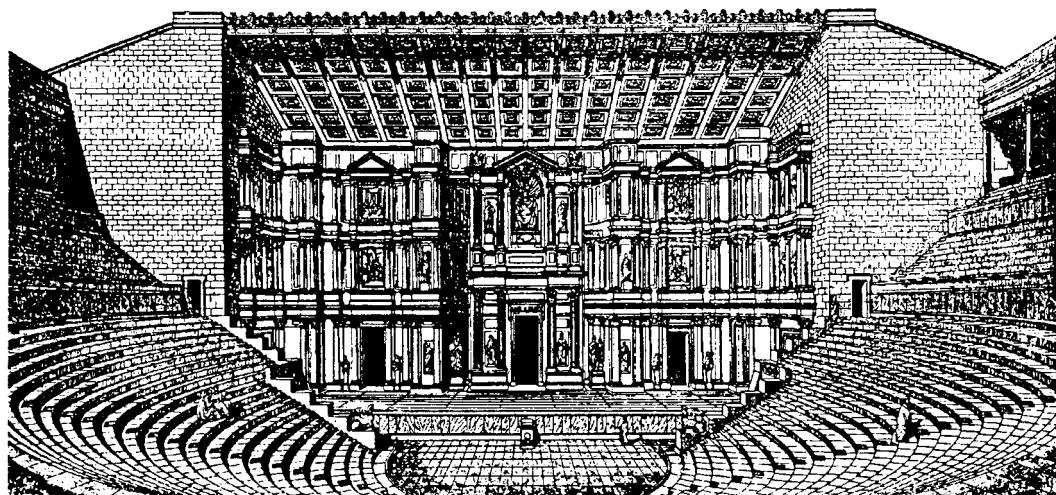


mnoho ze své udivující povahy. [...] Jak jsme viděli, je naturalistické zobrazení velmi úzce spletená konfigurace relací, které lze obměňovat jen po určitý limit, protože jinak by se stalo nesrozumitelným pro umělce i pro diváky. Manetův čin, jeho pozměnění Raffaelova kompozičního schématu, svědčí o tom, že znal hodnotu průpovídky 'jedno po druhém'. Jazyk se vyvíjí zaváděním nových slov, ale jazyk složený pouze z nových slov a z nové skladby by se nedal rozlišit od hatmatilky.³

I když vezmeme Gombrichovo upozornění v úvahu jako cosi nesporně důležitého, musíme zdůraznit, že Kyselova stylizace scény ke *Zmoudření dona Quijota* rozhodně nebyla zvolená z nějakých pouze formálních důvodů: jisté rysy svatosti přiléhající k formě oltářního triptychu dostával v průběhu hry i samotný Dykův don Quijote. Příslušná inspirace byla přitom v době uvedení díla na Vinohradech jistě nejen rozeznatelnější a takříkajíc zařaditelnější a použitá forma z hlediska možného smyslu, vznikajícího při vnímání představení, i návodnější než dnes. Už sama takto stylizovaná scéna poukazuje k příslušnému vzoru jako k jisté historicky starší formální konvenci, ke které se můžeme uchýlit, když nejsme schopni řešit svůj úkol v rámci současné konvence a přitom se nechceme octnout v komunikačním vzduchoprázdnu. Zvolená inspirace by se inscenátorům nevyrovnala, kdyby jim ji nenapověděly pocity související s myšlenkovým světem hry. Tak se jejich inscenace nejenom nějakou svou 'formální stránkou', ale celou *podstatou* přiřazuje k jisté tradici, kterou rozvíjí a současně opravuje, nemám-li říct popírá: místo uznaného svatého se na 'oltářním' obraze přece objevuje pošetilý hidalgo (stvořený ovšem aspoň v zásadě také 'k obrazu božimu'). Jestli už mluvíme o nějaké 'podstatě', nelze ji zkrátka v daném případě hledat mimo zakotvenost nového díla v příslušné *kultuře*.⁴

3 Gombrich, E. H. *Umění a iluze (Studie o psychologii obrazového znázorňování)*, Praha 1985, s. 366.

4 Také Manetovy důvody k použití Raffaelova schématu nebyly jen formální a souvisejí s inspirací Tizianovým obrazem *Koncert v přírodě* se dvěma hudebníky a dvěma nymfami (?) z roku 1576, stavějícím (ženskou) nahotu proti (mužské) oblečenosti: tak jako jde u Zavřela a Kysely z hlediska oficiálně uznaných svatých vlastně o desakralizaci, jde u Maneta o demytologizaci nahoty (oficiálně povolené přece jen v rámci mytologizujícího akademismu), a to v zásadní rovině aktuálního či opět aktualizovaného konfliktu civilizovanosti s přirozeností, skrytostí s odkrytostí, předstírání s (naturalistickou) pravdou, ale v jiné rovině i vyzývavé polooblečenosti (viz dívku v pozadí) a cudné nahoty.



◀◀ 7a Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza (dokončil Vincenzo Scamozzi 1585) – jeviště (střed zadního prospektu)

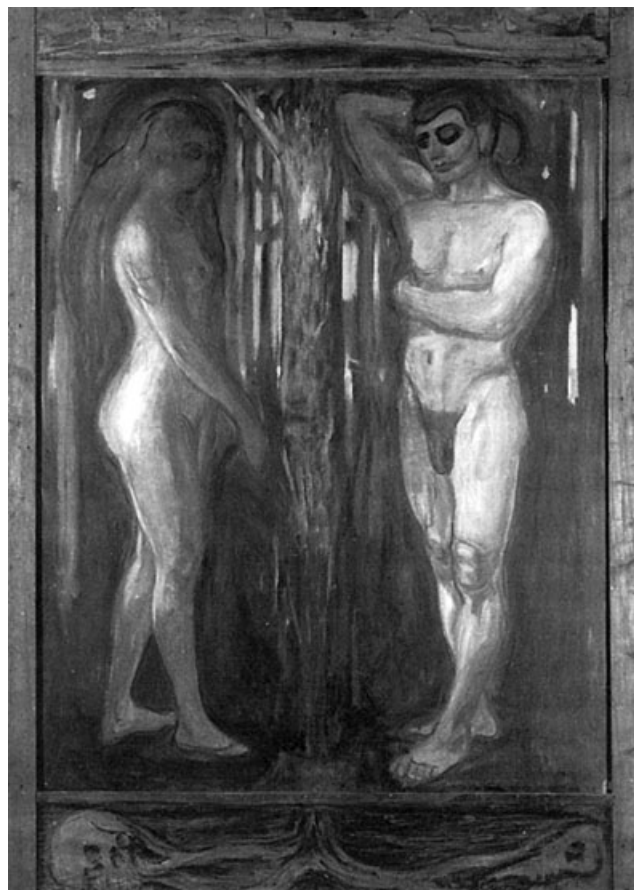
◀ 7b Teatro Olimpico – levá část

▲ 8 pravděpodobná původní podoba římského divadla v Orange

▶ 9 římský triumfální oblouk v Orange



Tato zakotvenost v příslušné kultuře, jejíž nejrůznější aspekty budeme mít ještě možnost sledovat, vedla také k Hružovu řešení scény pro adaptaci Machiavelliho *Mandragory*. Podíváme-li se na toto řešení jen z výtvarně scénického hlediska, připomínalo velké okno v centru scény střední část oltáře a dveře po stranách jeho postranní části vlastně dost nápadně, zvláště vezmeme-li v potaz i hereckou trojici sedící pod tímto oknem v závěrečné scéně (obr. 1a): copak nešlo v tomto případě vlastně o svéráznou predellu? Samo okno vedlo do ložnice



▲ 10 Edvard Munch:
Madona (1895–1902)

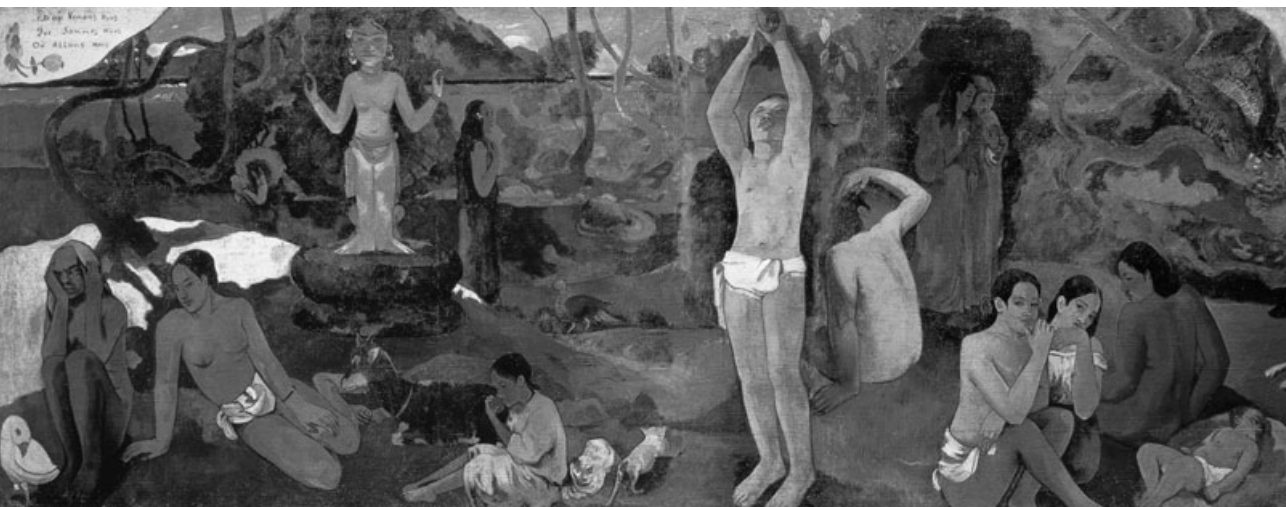
◀ 11 Edvard Munch:
Metabolismus (1899)

paní Lukrecie, do které se nakonec podařilo pomocí Ligurovy lsti dostat hejska Kallimacha: střední část triptychu zaujímala tedy místo Panny Marie s děťátkem manželka hloupého advokáta pana Mikuly, která se za přispění paní Sostraty přece jenom dala přemluvit k nevěře.⁵ Rouhání jakoby vyplývající z toho, že v samotném středu pomyslného oltáře se zde ocitl sex (ovšem životadárný sex), bylo v inscenaci spojené s dalšími 'karnevalovými' prvky (s jejich základními antinomiemi plodnosti a neplodnosti, života a smrti), které spolu s prvky posvátnými tvořily koneckonců vždycky dva póly jedné kultury.⁶

Mluvím-li u Hružovy scénografie *Mandragory* o triptychu, týká se to ovšem jen pozadí scény; kromě popsaného okna a postranních dveří fungovaly na scéně i dvoje dveře na bocích: jako celek připomínalo Hružovo řešení vlastně dispozice jevištní části slavného Palladiova divadla ve Vicenze, kde tři čelní (jeden hlavní a dva postranní) vchody s perspektivními průhledy do městských ulic

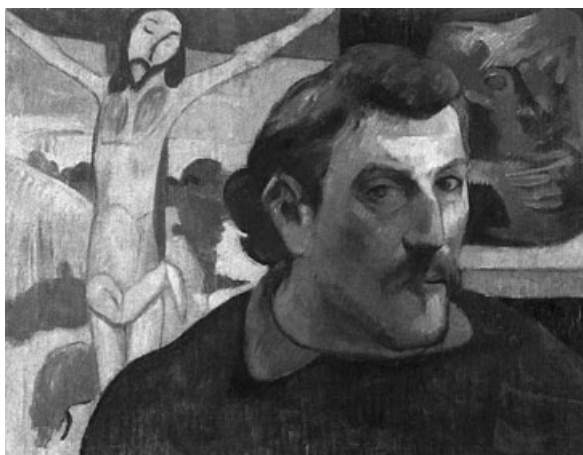
⁵ Je to dokonce nevěra účelová: jde přece o narození potomka; Kallimach ve svém prvním převleku, když říká za přítomnosti impotentního Mikuly a ostatních paní Lukrecii, co je třeba s pomocí kořene mandragory a údajně náhodného vykonavatele aktu udělat, má vlastně roli zvěstujícího archanděla.

⁶ Více o této inscenaci viz Vostrý, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996, s. 52–56.



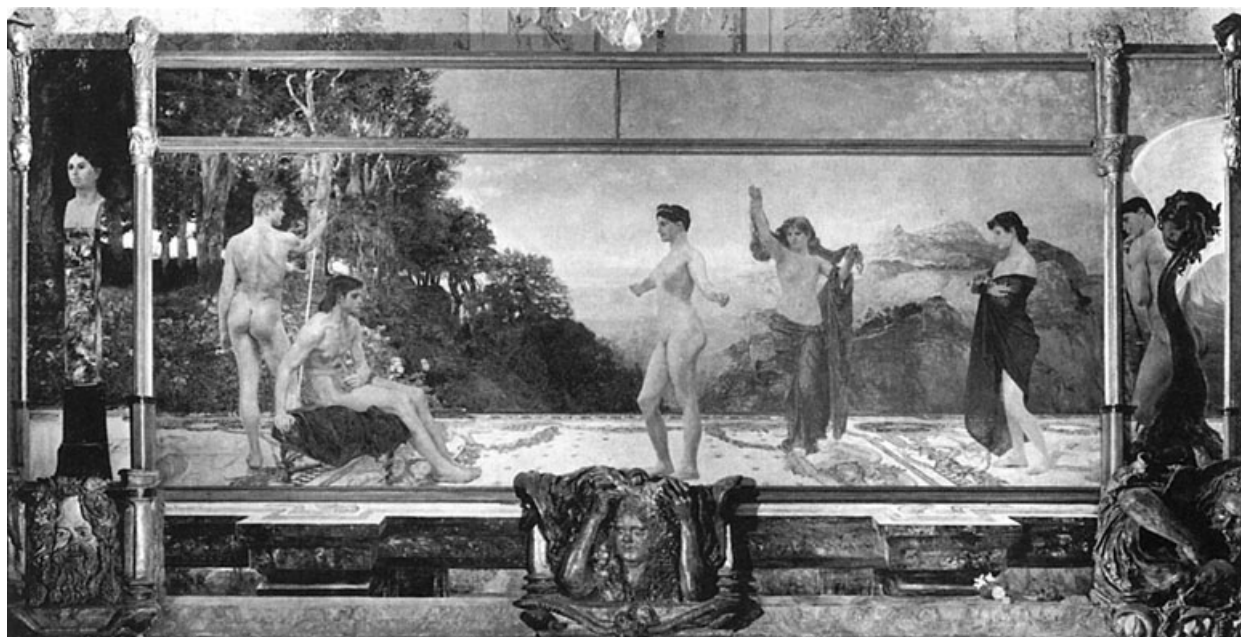
▲ 12 Paul Gauguin:
Odkud přicházíme? Kdo jsme?
Kam jdeme?

► 13 Paul Gauguin:
Autoportrét se žlutým Kristem
(1889–1890) – vlevo v pozadí
dílo citované v názvu, vpravo
keramická nádoba na tabák



(obr. 7a) také doplňovaly dva boční vchody (7b). Poskytl Luboš Hružovi inspiraci oltářní triptych, nebo Palladio? Kyselova výprava ke *Zmoudření dona Quijota* to asi nebyla, i když o ní pochopitelně věděl. Ale ať jde o Palladiovo divadlo, či oltářní triptych, nešlo o nějakou vzpomínku na ně, ale právě či aspoň zejména o zakotvení v jisté kultuře (spojené se znalostí jejího jazyka či – jsme v Evropě – jazyků), jejíž jsou citované projevy neodmyslitelnou součástí. A to kromě jiného i vzhledem k tomu, k čemu samy poukazují: viz vztah Palladiova divadla k římským divadlům (obr. 8) i dispozic tohoto divadla k římskému triumfálnímu obelisku (obr. 9) a vývoje od něj až k oltářnímu triptychu (obr. 4) a obecně kompozicím, v nichž hraje takovou roli trojčlennost.⁷

⁷ Stojí za to vzpomenout při této příležitosti i na inspirační zdroje Tröstrova a Frejkova scénického řešení Shakespearova *Julia Caesara* z roku 1936, na které upozornila Kateřina Míhlová ve své objevné studii uveřejněné ve 2. čísle tohoto časopisu z prosince 2002: 'záhada' michelangelovských náčrtů v režijní knize, vysvětlitelná úsilím o plastické držení herců, souvisí se stejnou kulturní tradicí sledovatelnou v tomto případě od antického sochařství k Michelangelovi a od něho třeba až k Ejzenštejnovu ideálu scénického postoje; viz Disk 2: 95–110.



Tato trojčlennost, která spočívá ještě hlouběji a díky níž můžeme ve výsledku víceméně oprávněně uhadovat opět i principy oltářního triptychu, byla charakteristická také pro Hrůzovu scénografii *Zločinu a trestu* (obr. 2a). Zatímco v levé postranní části byl umístěný Sonin pokojík a v pravé Raskolnikovova nora (vzpomeňme na scénografický rozvrh středověkých mystérií, kde byl ráj umístěný vždy vlevo a peklo vpravo), střed byl vyhrazený různým prostředím: kromě scén v bytě vyšetřovatele Porfirije (obr. 2b), případně v jeho kanceláři, nebo u Svidrigajlova (a jednou i u Lužina) se zde odbývala i pohřební hostina u Marmeladovových. Scéna, i svými jednotlivými prvky zapojená do motivické struktury inscenace⁸ (stačí upozornit na potenciální symboličnost dveří, ze kterých se vlastně skládala, a jejich prahů), jako by i tímto způsobem dokládala oprávněnost přesvědčení Maxe Dvořáka, že vše, co umění v souvisejících etapách svého vývoje stvořilo, se nikdy neztratilo, ale jen získávalo nový význam – což podle Dvořáka platí jak o jednotlivých motivech, tak o všeobecných směrech a řešeních.

Max Dvořák došel k citovanému přesvědčení mimochodem zrovna v době, ve které se forma oltářního triptychu vrací v souvislosti s nápadným přechodem od iluzivní jednopohledovosti k modernistické vícehledovosti, inspirované zásadní proměnou obrazu a ovšem i prožívání světa a s ní spojenou radikální revizí hodnot. Vzpomeňme jen na Edvarda Muncha s jeho *Metabolismem* z roku 1899 (obr. 11), vycházejícím z představy věčné obnovy životních sil (vzpomeňme na 'karnevalové', tj. koneckonců pohanské konsekvence Machiavelliho *Mandrago*

⁸ Více o ní viz Vostrý, J. „K divadelní podobě románu *Zločin a trest*“, in: (týž) *Činoherní klub 1965–1972*, s. 87–99. Jde, řečeno stručně z hlediska scénografie, o takové zapojení, při kterém nemá vztah k celku inscenace jen jako její jedna 'složka' k ostatním, ale také její jednotlivé prvky mají různé vztahy k různým jiným prvkům různých 'složek', navazované v různých rovinách.



▲ 14 Max Klinger: Kristus na Olympu (1897)

◀ 15 Max Klinger: Paridův soud (1885–1887)

ry): levou a pravou část oltářního triptychu nahrazuje v tomto případě část dolní a horní. Munch je ale také autorem *Madony*, z jejichž variant tu reprodukuje dřevoryt (obr. 10) a která šokovala diváky z přelomu století jistě neméně než zhruba čtyři desítky let předtím Manetova *Snídaně v trávě*: tento Munchův opus rozebral z hlediska blízkosti oltářnímu triptychu velmi důkladně Werner Hoffmann.⁹ Hoffman zařadil do probíraného kontextu jak Paula Gauguina s jeho zápasem křesťanského a pohanského paradigmatu, patrným i z jeho *Autoportrétu se žlutým Kristem* (obr. 13) i klíčového obrazu *Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?* datovaného 1897 (obr. 12),¹⁰ tak Maxe Klingera (obr. 14 a 15) s jeho konfliktem křesťanského a antického vidění světa a iluzionismu se stylizací.¹¹ A patří sem jistě i Gustav Klimt s jeho střetáváním naturalistického se spirituálním, hedonistického s intelektuálním a konkrétního s abstraktním – viz jeho cestu od starších triptychů k abstraktnímu vlysu z bruselského Palais Stoclet (obr. 16), ukazující podle Hoffmanna až k Malevičovi a Duchampovi.¹²

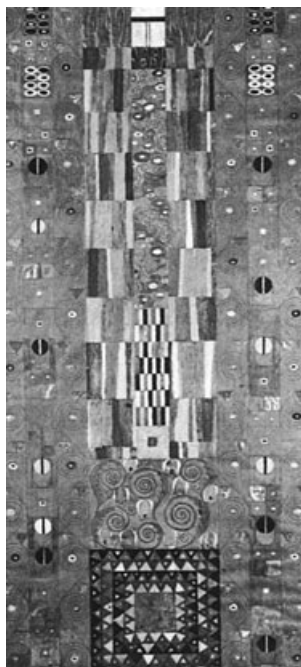
Připomeneme-li si z českého malířství aspoň triptychy Jana Preislera, z nichž nejznámější *Jaro* je z roku 1900, zatímco *Podzim* z roku 1897, *Vánek a vítr* 1896 a *Velikonoce* 1895 (obr. 17), bude nám jasné jedno: jakkoli bylo uži-

⁹ Hoffmann, W. *Die Moderne im Rückspiegel (Hauptwege der Kunstgeschichte)*, München 1998, s. 220–223.

¹⁰ Viz s. 215–216 a 222–223 citované knihy.

¹¹ Klingerův *Paridův soud* (1885–1887) a *Krista na Olympu* (1897) rozebírá Hoffmann na s. 225–230.

¹² O Klimtovi píše Hoffmann na s. 232–238 cit. knihy.



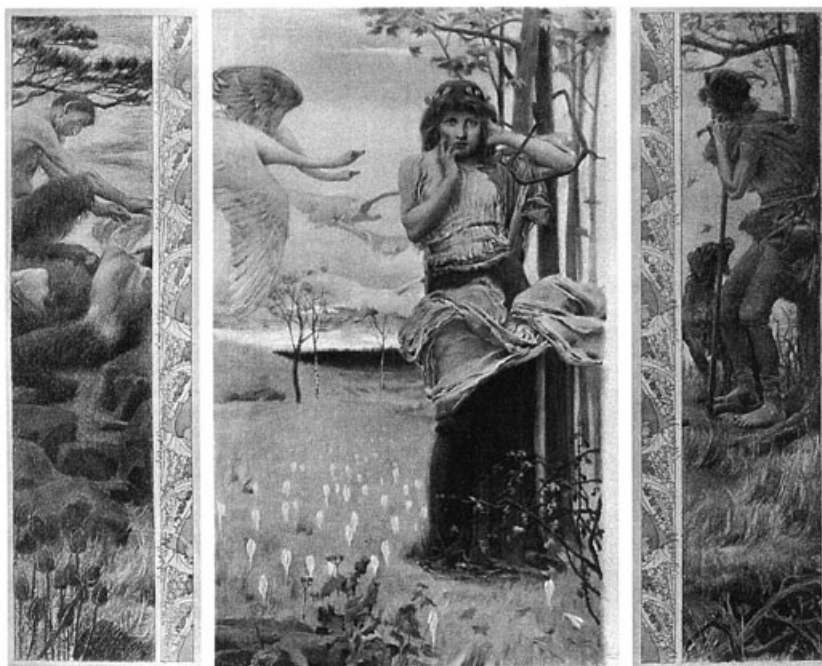
◀ 16 Gustav Klimt: Vlys z paláce Stoclet v Bruselu (kolem 1905/09)

▶ 17 Jan Preisler: Podzim (1897)

tí podobného principu při scénografickém řešení *Zmoudření dona Quijota* nekonvenční, ba převratné, nebylo to řešení bez precedentů. Jestli se (konečně) objevilo i na scéně, nevyplývalo ovšem z těchto precedentů, ale z dané příležitosti: byla to tematika Dykovy hry, která umožnila navázat nejenom nepřímo na vše, co se objevilo v posledních několika desetiletích v malířství, ale i přímo na mnohem starší historickou tradici. S využíváním citované formy v malířství přelomu 19. a 20. století se nesetkáváme náhodou právě v souvislosti s dialogem antického a křesťanského, resp. židovsko-křesťanského principu:¹³ ukázkou dialogu těchto principů, který je pro západní kulturu konstitutivní (i když je nutné mít na zřeteli také keltskou a germánskou pohanskou tradici) ztělesňuje přece sám oltářní triptych, jehož vývoj lze zpětně sledovat až k římskému triumfálnímu oblouku.

Lze směle tvrdit, že k využití principu oltářního triptychu právě v inscenaci Dykovy hry by sotva došlo, kdyby cosi z odvěkého dialogu křesťanského principu s antickým, citového s intelektuálním, konkrétního s abstraktním neobsahovala sama Dykova hra. Snad právě malá citlivost k těmto jejím stránkám způsobuje, že převratný význam vzpomínané inscenace ve vývoji moderního českého divadla se spojuje jenom s režii Františka Zavřela, který si obezřetně vybral Františka Kyselu: Dykova hra jako by poskytla Zavřelovi a Kyselovi příležitost ukázat, co dokáže moderní scéna, pouze svou nehratelností, tj. pouze svou scénickou nemo-

¹³ Z tohoto dialogu pramení i střetávání tendence k prožívání, vázaná v podstatě na bibli s jejím apelem k vciťování a preferencí niternosti, a tendence k představování, odvíjející se od plastičnosti zobrazovacího umění (mimeze) starých Řeků, založeného na nezbytném odstupu: viz o tom více in: Vostrý, J. *O hercích a herectví (Osobnost a umění)*, Praha 1998, s. 88–92.



houncostí, a nikoli scénickou vizí, která je v jejím literárním textu (i vzhledem k jeho souvislosti s dobovými tendencemi v umění) obsažena.

Bylo už řečeno, s čím návrat k formě triptychu v malířství přelomu 19. a 20. století souvisel. I citovaná malířská díla ukazují, nakolik byla revize hodnot, o niž tu koneckonců šlo, spojená s úsilím uspokojit přirozenou potřebu existence čehosi posvátného či aspoň něčeho, k čemu je možné a nutné mít úctu a bez čeho je každá společnost odsouzená k rychlejší či pomalejší záhubě. Už v druhé polovině 19. století a v případě různých avantgardistických hnutí 20. století jako by tento posvátný či přímo božský status mělo a chtělo získat samo umění, schopné náležitým způsobem představit vlastní svaté.

Divadlo, chápané už u Lessinga jako sjednotitel národa, mělo v tomto vývoji zvláštní místo. I pražskému Národnímu divadlu předurčil nový (zbožštěný) status národa úlohu novodobého chrámu, ve kterém se shromažďují jeho příslušníci bez ohledu na odlišnost náboženského vyznání. Šlo ostatně o něco podobného jako v Paříži s její Garnierovou Operou a ve Vídni s jejím Dvorním divadlem, ve kterém „v letech 1886–1888 Klimt se svým společníkem Franzem Matchem a bratrem vyzdobil hlavní schodiště sérií nástropních maleb znázorňujících vývoj dramatu od svátků Dionýsa po moderní dobu. Obrazy dokládají, jak úzce liberální otcové propojili vývoj divadla a běh dějin. Každá malba oslavovala jednotu divadla a společnosti, přičemž celý soubor představoval triumfální vstřebání divadel minulosti bohatým eklektismem vídeňské kultury. Proto na obraze Shakespearova divadla nebyli zpodobeni pouze herci na jevišti, ale i publikum oné doby, které považovalo divadlo za své zrcadlo. Klimt v tomto díle vyjádřil svůj pocit sounáležitosti s kulturou, jíž jako malíř sloužil. Sebe, svého bratra i společníka vyobrazil jako členy alžbětinského publika. [...] Zatímco

dříve malíři malovali sami sebe jako svědky křesťanských dramát víry, Klimt se zvětšil coby vyznavač vídeňského náboženství dramatu.¹⁴

Vztah citovaných tendencí spojených s formou triptychu, posvém aktualizovanou v Hrůzové scénografii *Mandragory* a *Zločinu a trestu*, nedovoluje zapomenout ani na jiný aspekt těchto tendencí, který se realizuje při využívání motivu *vchodu* či *brány*. Zajímavé z tohoto hlediska je jistě i srovnání římského triumfálního oblouku s vchodem soukromého pařížského Castel Béranger v rue La Fontaine z 90. let 19. století (obr. 18), představujícím estetizaci triumfu souvisejícího se soukromým bohatstvím, které se chce odpovídajícím způsobem reprezentovat. Významnější se ale v tomto kontextu jistě jeví srovnání triumfálního oblouku s *Port de l'Enfer* Augusta Rodina (obr. 19). Právě v tomto případě nás může ambivalence chaosu (předvedeného ve střední části) a přísné uspořádanosti (vyplývající ze samotné formy brány) upozornit na hluboké myšlenkové zázemí toho konfliktu, zdůrazněného i postavou myslitele. Spočívá jako u formy triptychu v poměru vedlejšího a hlavního, resp. jakéhokoli 'vlevo' a 'vpravo', 'vpředu' a 'vzadu' či 'dole' a 'nahore' ve vztahu k nějakému (samozřejmě nejenom geometrickému!) centru, které se v Rodinově době už zdá ztracené. Tuto ztrátu středu jen zdůrazňuje rozpor chaotických pohybů postav v bráně, které nemohou ukazovat jinam než do pekla, a přísné uspořádanosti celku, související i u něho především s 'formálním' uměleckým řešením: chaotické pohyby postav jsou pro vnímatele snesitelné jen na pozadí tohoto 'formálního' řešení coby plodu umělceva úsilí o řád aspoň v rámci vlastního díla.

Uplatníme-li hledisko okrajů a středu na celkové scénické řešení *Zločinu a trestu* i *Mandragory*, můžeme konstatovat následující: Zatímco v druhém případě (tj. v *Mandragore*) je až trochu parodickým středem všeho paní Lukrecie se vším, co symbolizuje, není střed scény *Zločinu a trestu* – na rozdíl od apriorně daných postranních úkrytů Raskolnikova a Soni – obsazený definitivně. Jednotlivá prostředí, která se na něm v průběhu jevištního dění objevují, představují jen jakási možná – a příslušně neuspokojivá, ne-li přímo katastrofální – řešení. To platí do té doby, než se v tomto středu na závěr octnou Raskolnikov a Soňa ve výjevu spojujícím lásku s pokorou před zákonem silnějším než jakýkoli světský právní řád. Závěrečná Raskolnikovova pochybnost, předpokládaná textem drammatizace, jen naznačuje, že přijetí takového zákona není pro moderního člověka nic jednoduchého: nejenomže vždycky něco stojí, ale nikdy se k němu nelze dopracovat jednou provždy, protože pokaždé jde o věc daného – tohoto a nikoli jiného – individuálního rozhodnutí.

Z hlediska scénologie poukazuje zvolený příklad se všemi naznačenými as-

14 Schorske, C. E. *Vídeň na přelomu století*, Brno 2000, 208–209. – Mimochodem, není divu, že si dnes dědicové těchto 'chrámů' se svým dědictvím často nevědí rady a že (pokud jde o budovy) mohou tyto památky slavné minulosti jen zvyšovat komplex méněcennosti současných divadelníků tváří v tvář jak novým chrámům či spíše domácím kaplím v podobě televize, tak novým idolům ze světa rocku či filmu. Není náhodou, že sice ne zcela úspěšně, ale přece jen úspěšněji než činohra tihnoucí k ansámblivosti se s novou situací vyrovnává opera, postavená rovněž na kultu hvězd, které se starají o upevnění a masovější přijetí tohoto svého postavení i na svých vystoupeních pro masové publikum, kam si zvu hvězdy populární hudby. Není divu, že uspokojování 'náboženských' potřeb se u činohry a od ní odštěpených větví odehrává nejčastěji v prostoru 'sklepů', které vytvářejí nevhodnější prostředí pro uspokojování těchto potřeb na úrovni sekt a vytváření menšinových idolů či domácích bužků. Zdá se ovšem, že tato subkultura je dnes z nejrůznějších důvodů spíš na ústupu, a to jistě také v souvislosti s tím, že postmoderní utopii vyrovnání vysokého s pokleslým, výjimečného s masovým a kultivovaného s barbarským se v rámci divadla podařilo uskutečnit nejjednodušeji na půdě muzikálu. K tomu viz i Vostrý, J. „Scéna a sklep“, *Disk 5* (září 2003) a „Scéna a strach“, *Disk 6* (prosinec 2003), a pokud se týká speciálně českého muzikálu, Machalická, J. „Muzikál: postmoderna, nebo byznys?“, *Disk 5*.



▲ 18 vchod do Castel Béranger, Paříž, La Fontainova ulice 14-16

► 19 Auguste Rodin: Brána pekel (1880–1890/95)

pekty k zásadním souvislostem, v jejichž rámci se vždycky uplatňuje ať uznávaná či popíraná, vždy však přirozeně pocívaná potřeba nějakého centra, tj. čehosi hlavního při vědomí jeho nedefinitivnosti a relativity - vzhledem k vedlejšímu, které se v jiné situaci může ukázat jako hlavní. Princip *potrojnosti* (triplicity), uplatněný při scénickém řešení jak v případě Kyselovy, tak v případě Hružovy scénografie, dovoluje nahlédnout problematiku prostorového členění (artikulace) vycházejícího z *podvojných* vztahů (nalevo a napravo, vzadu a vepředu i dole a nahoře) z hlediska jejich *vazby k centru*, tedy z hlediska, které se uplatňuje i v časové rovině, kde přítomnost je vždycky průsečíkem minulosti a budoucnosti, a které má vždycky své potenciální symbolické i psychologické konsekvence.

Souvislost rozebíraných řešení s jistými historickými formami (tj. s tradicí) ukazují ovšem i cosi obecnějšího. Můžeme to ale opravdu shrnout do latinského úsloví *Nil sub sole novum*, pocházejícího z bible a užitého v titulu tohoto článku? Pocit, že všechno už tu vlastně bylo, je nebezpečný a může vést k hérostratovským počínům, podnikaným v úsilí zničit celou minulou kulturu, představovanou nejen pokud jde o její konkrétní podoby jako cosi, co už jako takové brání vzniku čehokoli nového. Jako by kultura představovala dokonce jakousi represivní instituci: vzpomeňme na Freuda oživeného v symbióze s Marxem v šedesátých letech u Markuseho a jím inspirovaných revolucionářů, tj. v rámci levičáctví, které jako

by vůbec nebralo na vědomí, k čemu vedlo hubení základních principů západní kultury – a to samozřejmě především židovsko-křesťanského principu – v rámci nacistického i komunistického totalitarismu. Právě zde se ostatně obnovuje romantický kult ničím neomezovaného sebevyjadřování, které bez opory v kultuře překrouceně představované nikoli jako dialog, ale právě jako totalitní ideologie, končí u projevů prozrazujících nestrávené přijetí nejrůznějších módních intelektuálních pokrmů, nejde-li nakonec o projevy totálního zhnusení světem i sebou samým v případech krajně narcistní soustředěnosti výlučně jenom na sebe.

I tam, kde jde o radikální rozchod s jistou tradicí, jakým se vyznačoval modernismus, čerpá se při vytváření nového paradigmatu obvykle z čehosi ještě staršího než je vysmívaná tradice, případně z jiných kultur, jejichž elementů dokázala západní kultura počínaje starými Řeky vždycky s prospěchem využít k budování a opravám vlastních konceptů v dialogu a dialozích zakládajících její životnost (vzpomeňme vedle zmíněného dialogu židovskokřesťanského a antického, případně severského pohanského živlu i konfliktu duchovní se světskou panovnickou mocí, díky kterému se latinský západ vyvaroval dlouhodobým důsledkům jejich spojení v byzantismu). Právě díky této vlastnosti západní kultury mohl citovaný Werner Hofmann ukázat na ty hojné případy mnohahledovosti, rafinovaně uplatňované v období nadvlády renesanční perspektivy s její iluzivností řídicí se ideou ‘pohledu z okna’. Tato stále se vynořující ‘druhá tendence’ pomohla nakonec přijmout nové (mnohahledové) paradigma – nebo aspoň ukazuje, proč nemohlo být zavrženo jako ‘nepřirozené’. Toto nové paradigma samo představuje ostatně výsledek dialogu rozhodně nikoli jen dvou konceptů; stačí vzpomenout na Picassa, jehož dílo je produktem stále pokračujícího ‘vnitřního’ dialogu, v jehož rámci se mezi různými hlasy dokážou velmi výrazně přihlásit o slovo i klasicizující tendence.

Naši vlastní dnešní situaci, která tak přeje tomu, aby se za ‘nejnovější’, tj. postmoderní paradigma vydávala ne-li nekulturnost tak aspoň nekultivovanost, ale zhusta i vulgárnost, komplikují následky minulého více než padesátiletí: to se výrazně podepsalo na slabší obeznámenosti několika generací s tím, co opravdu představuje evropská kultura. Je to rozhodně aspoň *také* tato okolnost, co dnes často umožňuje plést si i samo o sobě dost pochybné sebevyjadřování s tržním sebevystavováním či sebezprodáváním, ‘primitivismus’ a ‘barbarství’, které vyzývala moderna, s pouhým šlendriánem, bezradností a hulvátstvím a cestu do hlubin skrytých pod civilizační maskou, které si bez zakotvenosti v příslušné kultuře hledají rozhodně jiné ventily než sublimaci, s otevíráním brány pouhému sprostáctví. Že k tomu z druhé strany přispívají u nás poměrně rozšířené elementy postkulturního spíš než postmoderního liberalismu a tržnosti, je mimo pochybnost.

Dá-li se mluvit – a ono se jistě dá – o případech, kdy se z požadavků odvozených z pojmu kultury stává bič v rukou neinvenčních tupců a z péče o tradice a jejich obnovu pouhý omezený tradicionalismus, jsou vždycky inspirované přáním vyhovět současným poměrům a spojené se ztrátou kritičnosti, které v dnešním českém divadle určitě není dostatek. Podíváme-li se z tohoto hlediska ještě jednou na všechna tři citovaná scénická řešení, spojovala se v nich právě hluboká kritičnost ke stávajícím poměrům, ne-li k podobě světa, s otevřením dveří všem podnětům evropské kultury, jejíž bohatou rozrůzněnost se snažil režim potlačit. Nebylo to tak ostatně vždycky v případech všech uměleckých projevů, které si zaslouží aspoň pozornost?

Poltiho třicet šest dramatických situací

(K vývoji teorie dramatu od metafyziky k technice)

Július Gajdoš

V záhlaví první kapitoly své knihy uvádí Georges Polti citát z Goetha, který vzhledem k umístění lze považovat za dosti důležitý. Ten zní: „*Gozzi byl přesvědčený, že existuje maximálně třicet šest tragických situací, Schiller vyvinul velké úsilí, aby jich našel víc, ale nenašel ani tolik, co Gozzi.*“ George Brandt (1989: 13), vydavatel zkrácené verze Poltiho studie, zpochybňuje tento výrok a tvrdí, že jde o volné tlumočení Goethova výroku z rozhovoru s J. P. Eckermanem 14. února 1830, zaznamenaného dodatečně.¹ Předmětem Brandtových pochybností je slovní spojení „*Schiller vynaložil velké úsilí*“, které, jak tvrdí, nelze přisuzovat Goethovi. Není mým záměrem tuto otázku řešit, i když chybí zdůvodnění, na jehož základě Brandt k takovému závěru dospěl. Předpokládám však, že mu šlo spíše o jakousi dodatečnou obhajobu Schillera, který přece nemohl *vynaložit velké úsilí*, aniž by

dostatečný počet tragických situací našel, a zřejmě ani Goethe by se podle něho nepropůjčil k tomu, aby zpochybňoval Schillerovy schopnosti. Poltiho umístění zmiňovaného citátu v záhlaví kapitoly považuji spíše za zcela vhodný způsob propagace vlastních výsledků: srovnáním se Schillerem celkem obratně zdůrazňuje svoji schopnost najít *požadovaný* počet ‘tragických’ situací.² Toto zdánlivé nedorozumění nemusí ovšem vypovídat o schopnostech Schillera nebo Poltiho, ale o rozdílných přístupech k analýze a definování tragických (=dramatických) situací (připomínám, že ‘tragický’ znamená pro Poltiho totéž, co ‘dramatický’). Polti považuje Schillera za mimořádnou autoritu „*přísného a nadšeného kantovce, prince moderní estetiky, mistra pravdivých historických dramát*“ a zdůrazňuje jeho zásadu, že „*nepodnikne nic, dokud nepřijme pravidla*“ (Polti 1989: 7). Naznačuje tak potřebu obecně přijíma-

1 Ve zmiňovaném komentáři se v překladu Johna Oxenforda uvádí: „Sunday, February 14th. We [...] spoke of the theatre and dramatic poetry. ‘Gozzi’ said Goethe, ‘would maintain that there are only six-and-thirty tragical situations. Schiller took the greatest pains to find more, but he did not find so many as Gozzi.’ Conversation of Goethe with Eckermann and Soret (Everyman’s Library No. 851, London: Dent, 1930), 350.

2 Mezi zněním, které uvádí Polti, a Oxenfordovým překladem je přece jen rozdíl. U Oxenforda je spojení „took the greatest pains“, nikoli „took the great pains“, což lze přeložit „vynaložil mimořádně velké úsilí“. Třetí stupeň užitého adjektiva místo prvního vypovídá navzdory Brandtovým námitkám o tom, že se Schiller podle Goetha skutečně snažil dojít k nějakým výsledkům.

ných postupů, které si zřejmě Schiller nestanovil a které by mu při určování tragických (dramatických) situací usnadnily práci. Jestli to pro Schillera znamenalo skutečnou překážku, se zřejmě již nelze dopátrat.

Za jednoho z prvních teoretiků, který se ve Francii pokusil vymezit dramatické situace na základě nějakých kritérií, lze považovat Gérarda de Nerval, který dospěl k počtu dvaceti čtyř situací (Polti 1989: 8). Polti se k tomuto číslu staví skepticky. Vyčítá Nervalovi, že vycházel ze zastaralé klasifikace sedmi smrtelných hříchů, z nichž nejdříve vypustil *obzervství a lenost* a později také žádostivost, která je podle Poltiho důležitá například v Molièrově hře *Don Juan*. Za dostatečně vhodné východisko svého postupu nepovažuje ani Sarceyho uznávanou teorii *scène-a-faire*. Je pro něho příliš didaktická a postrádá umělecký rozměr. Vnímá ji tedy spíše jako nástroj pro řemeslné psaní. Gozzim stanovený počet je pro něho axiomatický: vychází z pevného přesvědčení, že není více než třicet šest dramatických situací, protože „v životě je třicet šest emocí“ (Polti 1989: 9). Polti je považuje za součást lidské existence a koření života (ibidem), která prochází celou lidskou historií a kontinenty od Afriky přes Unter den Linden až po pařížské Boulevards.

Ztotožňování dramatických situací s emocemi může do jisté míry představovat Poltiho východisko při stanovování základních kritérií pro výběr dramatických situací. Více než kritéria však zdůrazňuje obecnou platnost tohoto počtu pro celé lidstvo. Různost pojmenování – mluví také o „dramatických úhlech pohledu“ (Polti 1989: 10) nebo o „třiceti šesti dramatických aspektech/stránkách“ (ib.) – vypovídá, že mu nejde o vymezení dramatické situace v její základní rovině. V tomto ohledu se zdá, že Nervalova klasifikace není tak zcela zavřenímohdná. Vycházet totiž z hříchu ja-

ko základu dramatické situace znamená brát při zkoumání jejího vzniku v úvahu porušení nějakého řádu. Do krajnosti dovedená představa dramatické situace jako situace hříšné by znamenala, že daná osoba se v ní ocitá proto, že přestupuje příslušná pravidla/konvence, tj. upadá do hříchu a ohrožuje tak nejenom svou mravnost, ale i mravnost ostatních zúčastněných.³ Nehodlám příliš rozvíjet tuto hypotézu, protože pokud by síla dramatické situace stála na míře její hříšnosti, angličtí puritáni 17. století by měli dostatek důvodů, aby divadla již nikdy neotevřeli. Chci ale poukázat na přítomnost několika závažných prvků. Je to především **přítomnost nějakého řádu**, jeho **porušování** a **míra** tohoto porušení. Za příklad tu může sloužit třeba 'žádostivost', kterou Nerval ovšem vypustil. V jejím pozadí stojí touha a v dramatu lze ukázat její stupňování až k hříšné žádostivosti. Dramatičnost situace však nevyvolává touhu svým stupňováním. Jde o jednání zúčastněných osob. Za ztotožňováním dramatických situací s emocemi může stát Poltiho představa osob, které jednájí na základě svých vypjatých emocí, nebo má na mysli emoce diváků a pod situacemi pak rozumí třicet šest možností, jak zapůsobit na diváky a jak je vzbuzením emocí vtáhnout do děje hry.

Polti kritizuje Nervalu za způsob, jakým varioval sedm hlavních hříchů, aby dospěl k dvaceti čtyřem situacím. Například „*vražda nebo zabití [...] jsou [Nervalovi] faktorem pro vznik několika nových situací*“, ale podle Poltiho „*nemohou být tyto situace považované za takové, protože je to především nehoda společná všem, pravděpodobně přítomná ve všech a je tou, která je vytvářena všemi ostatními*“ (Polti

³ Jedna z dobových interpretací či spíše racionalizací odchodu Nory v Ibsenově hře je její hříšnost: dům opouští především proto, aby jí nenakazila své děti.

1989: 8). Polti Nervalovi v podstatě vyčítá, že nezůstal u sedmi situací adekvátních smrtelným hříchům, ale jejich počet násilně rozmnožil. I u Poltiho je součástí situace často hřích ve smyslu porušení, vybočení nebo přestoupení daného pravidla. Ve své kritice Nervalovy koncepcce však jako by nebral v úvahu rozdílné motivy zúčastněných osob, jejich odlišné emotivní reakce na daný podnět a jejich podíl na individuální podobě dané situace. Navzdory tomu, že ve vlastní klasifikaci zdůrazňuje jedinečnost každé z třiceti šesti situací a v úvodním teoretickém pojednání nepřipouští analogie – rozhodující je pro něho „jedna bez analogie s ostatními třiceti pěti, bez okamžitého vztahu k jiným“ (Polti 1989: 12) – při vlastním popisu jednotlivých situací poukazuje na jejich podobnost. Zdůrazňuje ale jedinečnost každé situace, protože přesné určení jedné umožní podle něho zřetelně vymezit všechny ostatní. Nakonec ale přece jen nezůstává u základního počtu a pro každou situaci vytváří třídy a podtřídy. Součet všech těchto variací dává dohromady 323 situačních možností a při jejich vzájemné kombinaci lze dospět až k počtu 1332 možných situací (Brandt 1998: xvii).

Poltiho klasifikace třiceti šesti dramatických situací :

1. *Prosba*; 2. *vykoupení/vysvobození*; 3. *pomsta za zločin*; 4. *pomsta příbuzných vykonaná na příbuzných*; 5. *pronásledování*; 6. *pohroma/neštěstí*; 7. *oběť krutosti nebo neštěstí*; 8. *vzpouora*; 9. *odvážný čin*; 10. *únos*; 11. *záhada*; 12. *získání, dosažení*; 13. *nepřátelství příbuzných*; 14. *soupeření příbuzných*; 15. *vražedné cizoložství*; 16. *šilenství*; 17. *osudová nerozvážnost*; 18. *neúmyslný zločin z lásky*; 19. *zabití nepoznaného příbuzného*; 20. *sebeobětování pro ideál*; 21. *sebeobětování pro příbuzné*; 22. *obětování pro vášeň*; 23. *obětování milovaných/milované*; 24. *zápas mezi*

nadřazeným a podřazeným; 25. *cizoložství*; 26. *zločiny z lásky*; 27. *odhalení zneuctění milované osoby*; 28. *překážky lásky*; 29. *láska k nepříteli*; 30. *ctížádost*; 31. *konflikt s Bohem*; 32. *chybná žárlivost*; 33. *chybný úsudek*; 34. *výčitky svědomí*; 35. *znovunalezení ztraceného*; 36. *ztráta milovaných osob* (viz Polti 1989).

V této klasifikaci si lze povšimnout několika výrazných charakteristik. Převažujícím znakem je **společná báze situací**, která se projevuje ve třech rovinách. V podobnosti (analogičnosti), přechodnosti (tranzitivnosti) a ve vzájemném přerůstání (transgresi). Podobnost situací lze snad nejvýrazněji ukázat na příkladu *vražedného cizoložství* (15) a *cizoložství* (25). U obou situací Polti určuje *dva cizoložníky a jednoho podvedeného* a představuje tak klasický dramatický trojúhelník. V případě *vražedného cizoložství* zdůrazňuje sílu a emotivitu situace projevující se jednáním motivovaným vášní a vedoucím k vraždě. Silná situace se podle něho může prezentovat jedině v těchto dimenzích. S tím také souvisejí podskupiny této kategorie:

A1 – zavraždění manžela milenkou nebo kvůli milence (Agamemnon od Aischyla);
A2 – zavraždění věrné lásky (Samson a Dalila: opera od Saint-Saense);
B – zavraždění manželky kvůli milence i z osobního zájmu (Zobeida od Gozziho).

V *cizoložství* se zdůrazňuje **aspekt krádeže**, který je považovaný za „akci zvenku“ a **aspekt zrady** za „akci zevnitř“ (Polti 1989: 81). (Polti nezapomíná v této souvislosti zdůraznit Schillerovu tendenci idealizovat loupežnictví [v intencích Lope de Vegy].) Jak samotná formulace naznačuje, na rozdíl od *vražedného* nekončí tato forma (pouhého) *cizoložství* vraždou. Zmiňuje se o třech případech této situace, kdy autor představuje a) cizoložníka jako cizince se všemi přednostmi proti man-

želovi,⁴ b) méně atraktivního než manžel a c) cizoložství jako pomstu na jednom z partnerů. Připomíná, že tento případ může současně představovat 3. situaci (*pomsta příbuzných vykonaná na příbuzných*). Ve všech podskupinách jde především o různou formu zrady, jejímž podnětem je dívka, mladá žena, provdaná žena (což označuje za dvojitě cizoložství), bigamie, soupeření, žárlivost, msta apod. Krádež jako 'akce zvenčí' je chápána jako uloupení partnera osobou přicházející zvenku, kdežto zrada probíhá vždycky uvnitř, tj. mezi partnery. V základu obou situací se motivy zúčastněných osob průběžně nemění, v případě *cizoložství* však nejsou dovedeny do takových důsledků jako u *vražděného cizoložství*. Důvodem je pravděpodobně nízká míra vášně. Variabilita situací je poměrně široká a různorodost motivace může vycházet z rozdílností partnerů, z jejich dominance a podřízenosti. Důvody k *cizoložství* mohou být podle Poltiho způsobené také přílišnou velkorysostí manželky, vášnivostí mladé milenky, zhýralostí, tendencí k bigamii, žárlivostí, rivalitou, mstou apod.

Jiným příkladem podobnosti situací je právě 'msta'. Polti rozlišuje mezi *pomstou za zločin a pomstou příbuzných na příbuzných*. V prvním případě jde o pomstu za zabití, zneuctění (tady se opět nabízí podobnost se situací *odhalení zneuctění milované osoby ve smyslu podnětu k pomstě*) příbuzných, přátel, milenek, za urážky, krádež, krutost, podvod, falešné obvinění nebo o pomstu za podvedení celého pohlaví (jako příklad uvádí Jaga z Othella). Do třetí kategorie zařazuje také *profesionální hledání zločinců* a náhorným příkladem je pro něho Sherlock Holmes. Dominantním motivem k tako-

4 Je pozoruhodné, že Polti mezi své situace nezařadil vetřelce, příp. neočekávaného i očekávaného hosta, který svým vstupem vytváří a proměňuje situaci. Uvádí ho jenom jako variantu cizoložství, i v ní však zdůrazňuje krádež, tj. uloupení partnera osobou zvenku. Nebere tedy v úvahu podíl jednání druhé osoby.

vému jednání je pomsta za zločin spáchaný na celém lidstvu. I když tato motivace není nezvyklá ani v současných detektivních seriálech, kde detektivové a policejní inspektoři pocíhují zločiny jako přímý útok na svoji osobnost, pravděpodobně souvisí se záměrem vtáhnout osobu plně do situace: Sherlock Holmes má kromě osobního zájmu jistě dostatek morálních principů, které ho vedou k odhalení zločinců, nelze však na něho nahlížet jako na mstící se osobu.

Obě situace, *pomsta za vykonaný zločin a pomsta mezi příbuznými*, končí nejčastěji smrtí, tento čin však není považovaný za zločin. V prvním případě má mstící osoba širší prostor k působnosti, ve druhém případě je orientována jenom na příbuzné. K těmto dvěma situacím lze přiřadit také situaci *zabití nepoznaného příbuzného*, a to opět v rovině vraždy, motivované nenávisť, politickými důvody, machiavellismem apod. a vykonané uvědoměle či bezděky. Polti tak odlišuje a třídí jednotlivé případy nikoliv důsledně na základě samotné situace *nebo* zápletky, ale často míchá obě roviny. V situacích s dodatečným odhalením příbuzenských vztahů mstitele-vraha emočně zvýrazňuje dosah jednání. Obdobné přechody najdeme u takových situací, jako je podle něho *zločin z lásky a neúmyslný zločin z lásky*, příp. *láska k nepříteli a překážky v lásce* nebo *sebeobětování pro ideál a sebeobětování pro příbuzné*; jistou obdobou je i *obětování z vášně*. Ve všech případech převažuje moment apriorního postoje obměňovaného v podrobnostech podle vztahové determinace zúčastněných osob. Mohli bychom říct, že Poltiho situace vycházejí z **apriorně stanoveného druhu abstraktně postižitelného jednání** jako je msta, sebeobětování, láska, zločin. Další vymezení zohledňuje jisté nuance vztahů zúčastněných osob a s nimi související motivace či důsledky, jako je *pomsta na zločinci či na příbuzných, zločin vyplývající z lásky*

či spáchaný neúmyslně nebo láska k nepříteli či komplikovaná (jinými) překážkami atd. Jindy se spíše než na apriorní vymezení klade důraz na proměny vztahů, změnu okolností a podmínek, ve kterých se osoba ocitá. V podskupinách je podrobnější vymezení důležitější. Například v situacích *sebeobětování pro ideál* a *sebeobětování pro příbuzné* jsou některé podskupiny velice podobné, jiné dokonce totožné; posuny jsou v motivaci, zdůrazňující proti obecné rovině obětování života konkrétní důvody (z lásky, piety, občanské povinnosti) a také v tom, co je obětováno (láska, život, čest, ambice apod.). Zmiňované podobnosti v apriorním námětovém určení a doplňující je posuny motivací lze dobře sledovat u dvou následujících situací.

20. Sebeobětování pro ideál:

A1: obětování života pro záchranu světa;

A2: obětování života pro úspěch nebo pro štěstí lidí;

A3: obětování života ze synovské piety;

A4: obětování života pro záchranu víry; také pro záchranu krále;

B1: láska i život obětovaný pro víru;

B2: láska a život obětovaný z nějakého důvodu;

B3: láska obětována v zájmu státu;

C: obětování dobré existence pro povinnost;

D: ideál cti obětován pro ideál víry.

21. Sebeobětování pro příbuzné:

A1: život obětovaný pro příbuzného nebo milovanou osobu;

A2: život obětovaný pro štěstí příbuzného nebo milovanou osobu;

B1: ambice obětovaná pro štěstí rodičů;

B2: ambice obětovaná pro život rodičů;

C1: láska obětovaná pro záchranu života rodičů;

C2 : pro štěstí dítěte; pro štěstí milované osoby;

C3: podobná pod-situace jako C2, ale příčinou jsou nespravedlivé zákony;

D1: láska a čest obětovány pro život rodičů nebo milované osoby; nebo pro čest milované osoby;

D2: skromnost obětována pro život příbuzného nebo milované osoby.

Rozdílnost uváděných situací spočívá v tom, kdo či co je konkrétním důvodem apriorně určeného jednání. Odlišit však *obětování života pro příbuzné* a ze *synovské piety* není v obecné rovině, ze které vychází Polti, jistě snadné, i když druhý důvod je jaksi konkrétnější. Podobně se velmi abstraktní *pochybení* může týkat úsudku, žárlivosti i osudové nerozváženosti a všechny je spojuje. V konkrétních případech představuje spíše neuvážený krok nebo nerozvážený čin a souvisí s okamžikem rozhodování, ke kterému byla daná osoba na základě příslušných okolností donucena. Neměli bychom mluvit o dramatické situaci právě v souvislosti s tímto rozhodováním a okolnostmi, které k němu danou osobu nutí? Polti ji v každém případě vymezuje až na základě výsledku tohoto rozhodování, při kterém může v konkrétním případě splývat chybná žárlivost s chybným úsudkem, který se může rovnat *osudové nerozváženosti* klasifikované jako 17. situace. *Ztráta, pohroma, únos* dokonce i *cizoložství* a *výčitky svědomí* mohou za jistých okolností představovat pro zúčastněné osoby cosi podobného, a to *neštěstí*, protože je ve všech situacích obsažené. Podobně v *cizoložství* lze v konkrétních případech najít motivy *msty*, *rivality* a *žárlivosti*. O žárlivosti, která nevychází z chybného úsudku, Polti neuvažuje; rozhodně může být a bývá spojená s *cizoložstvím*. Každá z třiceti šesti situací i přiřazených skupin a podskupin tak může variovat do různých poloh, vždycky v souvislosti s tím, jak se projevuje v daném případě. Polti si to zřejmě uvědomoval, navzdory tomu, že v úvodu své studie trvá na jedinečnosti a diferencovanosti

jednotlivých situací. Proto se o této podobnosti také zmiňuje. V 5. situaci *pronásledování* vidí v pasivní formě obsažený zločin ze msty (3) a pomstu vykonanou na příbuzných (4). V souvislosti se 4. situací (*pomsta příbuzných vykonaná na příbuzných*) uvádí víc podobností.⁵ Důvody pro naplnění této situace pramení podle něho v běžném životě z různých druhů rodinného záští, nenávisti a msty. Nejsou to jediné situace, v kterých Polti de facto poukazuje na jejich analogičnost či vnitřní spjatost, i když z principiálního hlediska mluví o nemožnosti analogií. V případě 1. situace (*prosba*) uvádí kromě podobnosti s 12. situací (*získání, dosažení*) také možný přechod, který dále pokračuje až k zápasu mezi nadřazeným a podřazeným (24), a to ve smyslu odmítnutí smíření. Vychází zřejmě z toho, že *prosba* (1) oběma situacím předchází nebo po ní následuje. Jak jsem se o tom už zmínil, kromě situací, které mohou fungovat jako mosty mezi dalšími situacemi, a to v chronologickém i náhodném propojení, je možné vytvářet v mezích stanovených situací jakési transgresivní řetězce z hlediska jejich motivační posloupnosti. Od *pronásledování* (5) přes *prosbu* (1) lze dospět k *získání* (12) a *vysvobození* (13). Takový řetězec vycházející z transgresí lze v různých variantách vytvořit z většiny situací, které Polti považuje za základní.

V příloze své knihy uvádí Polti seznam her a ke každé z nich přiřazuje situaci. U některých her uvádí dvě situace, například k Aischylovým *Eumenidám* přiřazuje *prosbu* (1)⁶ a *výčitky svědomí* (34).⁷ V rámci tohoto přiřazování stojí

5 Tak se objeví řada, ve které 4 (pomsta příbuzných vykonaná na příbuzných) = 18 (nedobrovolný zločin z lásky) = 22 (obětování všeho pro vášeň) = 17 (neúmyslný zločin z lásky) = 13 (nepřátelství příbuzných).

6 A1: Uprchlíci prosí autoritu o pomoc proti svým nepřítelům.

7 A2: Výčitky za vraždu otce.

za povšimnutí, že k hrám Tirsy de Moliery, Molièra a Zorrilly i svých současníků Villierse de l'Isle-Adama a Zamory o donu Juanovi určuje jako základní 5. situaci *pronásledování* v podskupině *pronásledování za chyby v lásce*. Takové určení je jistě zpochybnitelné, protože tato zápleтка je sice ve hrách o donu Juanovi obsažena, ale není natolik dominantní, aby ji v Poltiho intencích bylo možné považovat za základní situaci; tak funguje jen v barokní hře Vincenza Righini a Nunziata Porty *Kamenný host aneb prostopášník*, jejíž libreto skutečně sleduje především určitou 'epickou' fabulaci vycházející z *pronásledování*, která prochází celou hrou. Uvedené příklady (*Eumenidy* a hry o donu Juanovi) ukazují, že snad nejsnadněji lze tyto modely situací objevovat v tragédiích (i když je jako v *Eumenidách* nakonec nutné uvést dvě situace), u dramát a komedií je to komplikovanější. Polti vycházel při své klasifikaci z jakési metody statistické frekventovanosti některých apriorně stanovených motivů, jistým způsobem se uplatňujících v nejznámějších hrách napsaných do roku 1896. Drama napsaná ve 20. století do této klasifikace zahrnuta být nemohla, ale i kdyby Polti takovou možnost měl, nedomnívám se, že by předem stanovený počet uváděných položek rozšířil.

I když mu lze vyčítat nedůslednost východisek a neústupnost při obhajobě axiomatického čísla třicet šest při kategorizaci daného materiálu, významně přispěl k teoretické reflexi dramatu 19. století. Jeho kategorie nelze sice považovat za dramatické situace v pravém slova smyslu, ale důležitější než sama tato kategorizace je jeho vymezení postojů zúčastněných osob. Pro každou 'situaci' určil totiž funkce jednotlivých účastníků, související s jejich předem daným postavením a označil je jako *dynamické složky*. Například pro *prosbu* (1) jsou dynamickými složkami *pronásledovatel*, *prosebník*

a silná autorita, o jejíž slova se lze opřít. Pro jednotlivé 'situace' stanovuje nečastěji tři, případně dvě dynamické složky, jako jsou například nešťastník, představitel hrozby a zachránce (2. *vykoupení*); únosce, unesený a ochránce (10. *únos*); dva cizoložníci a zrazený manžel či manželka (25. *cizoložství*); tyran a spiklonec (8. *vzpouora*). V jistých 'situacích' nahrazuje třetí osobu objekt nebo zpráva: odvážný vůdce, protivník, objekt (9. *odvážný čin*); vyšetřovatel/hledač, problém (11. *záhada*); poražená síla, vítězíci nepřítel, zpráva, strach, něco neočekávaného (6. *neštěstí*); milenec/milenka, objekt osudové vášně, osoba nebo obětovaná věc (22. *obětování z vášně*). V případě dvou zúčastněných osob je jejich postavení vždycky protikladné, při účasti třetího je jeho role nejčastěji zprostředkovací nebo rozhodovací. U *prosby* jsou autority božové nebo vládcové, jejichž úmysly jsou čestné a rozhodnutí rozvážná. Pro drama tak představují důležitý moment návratu k zákonnosti, Zpráva bývá naopak často spouštěčem dění, ať se týká neštěstí, žárlivosti, výčitek svědomí nebo záhady. V případě vyrovnaných šancí soupeřících stran na místo autorit často nastupuje prostředník.

Dynamické složky představují snad nejdůležitější část Poltiho teorie, ve které se více než ve své klasifikaci přiblížil dramatickým situacím. Při analýze nezůstává totiž u pouhého narativního popisu, ale 'situace' skrze dynamické složky rozpracovává a ilustruje jak v jednotlivých třídách a podtřídách, tak také na konkrétních příkladech. V závěru studie popisuje nutnost sjednocení metodologického postupu, aby došel k předpokládaným závěrům; proto také uvádí „*možné vazby přátelství a přibuzenstva mezi postavami*“ a určuje „*stupeň uvědomění, svobodné vůle a vědomí konce, ke kterému postupují*“ (Polti 1989: 119). Zdůrazňuje ale také „*energii jednání*“ jako důležitou složku situace, a také rozdílnost

motivací: „každý člen skupiny zrcadlí (...) touhu v jiném světle“ (ibid.). Rozpracování jednotlivých 'situací' na základě dynamických složek lze považovat za první pokus určit základní strukturu literárního tvaru. Je to úsilí, které dále pokračuje u ruských formalistů a prochází celým 20. stoletím až do současnosti. Poltiho přístup označovaný za pre-strukturální je potom zcela v souladu s 'klasickým' strukturální přístupem, v jehož rámci je předmětem zkoumání 'věc sama o sobě'. V tomto duchu Polti na rozdíl od svých předchůdců již neuvazuje o dramatu v perspektivě jeho metafyzického přesahu. Spojením pojmů tragický a dramatický nesměruje totiž k 'velkým tragédiím' chápaným jako střetnutí sil, ve kterém musí být nějakým způsobem rozhodnuto, tedy k problému, který je nutno řešit. Navzdory tomu, že vycházel z 'tragédií' a ony mu byly modelem, nešlo mu již o přesah od samotného dramatu k řádu světa a kosmu. Více než k nějakému obrazu světa ve smyslu antického překonávání hybris nebo klasicistního zápasu vášně a rozumu směřuje Polti k divákovi. Ten se stává centrem jeho pozornosti. Staví na dějovosti jako na tom, čím si ho lze získat. Zajímá ho poutavost děje, protože ta může vyprovokovat divákovu zvědavost na to, jak to dopadne. Dramatik, kterému v tom chce pomoci svou kvalifikací situací a s nimi souvisejícími dynamickými složkami, musí mít divákovi podle Poltiho *co* nabídnout a musí také vědět, *jakým způsobem*. Za takovým zaměřením na diváka a soustředěním na to, co by byl schopný přijmout, stojí touha po úspěchu, která zřejmě souvisí s generalizací trhu v 19. století a spolu s ní s uplatněním principu nabídky a poptávky ve všech oblastech. Proto Polti tak usilovně hledá model, který by divákovi vycházel v tomto ohledu vstříc a dramatikovi pomohl se v tržních podmínkách prosadit. Odvažuje se parafazovat autora *Techniky drama-*

tu Gustava Freytaga⁸ a tvrdit, že u Poltiho jde o *techniku úspěchu*.

Od tohoto záměru se také odvíjí určování toho, co Polti nazývá 'dramatickou situací'. Nejčastěji jsou to vlastně zápletky definované v souvislosti s jejich expozicí, kolizí či rozuzlením, vždycky však takové, které mají svou dějovostí schopnost diváka zaujmout, případně dokonce šokovat, ale nakonec i z hlediska nároků přijaté morálky uspokojit. Tak je to i se zmiňovanou 'dramatickou situací' *pronásledování za chyby v lásce* určenou Poltim pro Dona Juana. Právě toto pronásledování umožňuje v rámci Juanova útěku rozvíjet děj na různých místech novými či opakujícími se situacemi, včetně závěrečného potrestání. U některých dramát, jako například u Shakespeara *Krále Jana*, určuje Polti ze stejných důvodů základní situaci až vzhledem k 2. dějství (*prosba* tu představuje skutečnou zápletku). Shakespeara *Krále Leara* přiřazuje k 6. situaci, jíž je *pohroma/neštěstí*, a to do podskupiny C1: *nevědnost*. *Othello* patří podle jeho klasifikace do 5. situace, podskupiny D: *pseudošilený člověk bojuje proti nějaké síle*. Takové zařazení znamená jednoznačné upření pozornosti na hlavní postavy (Lear, Jago) a zcela opomíjí motivy spojené s ostatními zúčastněnými osobami, o konkrétních okolnostech nemluvě. Spíše než ze střetnutí sil s ohledem na jejich motivaci vychází tak z povrchního mravního poučení, typického pro měšťánské drama, nikoliv však pro antickou, renesanční či klasicistní tragédii.

Francisque Sarcey⁹ nebo Gustav Frey-

⁸ Německý představitel teorie dobře napsané hry Gustav Freytag (1816–1895) publikoval svou *Techniku dramatu* roku 1863, u nás vyšel její překlad v Kouřilově Knihovně divadelního prostoru v srpnu 1944.

⁹ Francisque Sarcey (1828–99) – významný představitel modelu dobře napsané hry, jeden z nevlivnějších kritiků a teoretiků posledních třiceti let 19. století. Původce požadavku povinné scény (*scène-à-faire*), bez které hru nebylo možné uznat za kompletní (viz Sarcey, F. A Theory of the Theatre. In: *Papers of Playmaking* 1957: 111-136).

tag ještě uvažují v dimenzích 'velké scény'. Pro Sarceye je přitom důležitá iluze pravdy, kterou divadlo nabízí, ať je toho, že divák uvěří, dosaženo triky nebo propracovanou vnitřní stavbou. Zatímco u něho máme tedy co dělat s výrazným odklonem od klasicistního ideálu dramatu, v jehož rámci stojí pravda nade vším, i s odchýlením od subjektivizované pravdy romantismu, u Poltiho se už o žádnou pravdu nejedná. Jeho třicet šest situací představuje způsob, jak dramatikovi zaručit úspěch u publika: od hledání zákonitosti dramatu souvisejících s řádem světa se pozornost obrací k zvládnutí řemesla. Je to období, kdy více než kdykoliv předtím se přemýšlí o potřebách publika. Sarcey například připouští systém triků a s nimi spjatých konvencí, díky nimž se může dramatik stát tvůrcem iluze o 'skutečné' podobě světa, ve kterou by divák mohl uvěřit. Je to sice paradoxní, že triky a konvence mají nahradit pravdu, publiku je ale ještě ponechána jistá míry svobody nabízenou pravdu/iluzi přijmout či odmítnout. Polti jde dál a nabízí místo nějakých triků *dramatické situace*, jejichž využití má znamenat zaručený recept, jak může drama pro své jednající postavy získat divákovu empatii.

Vlivy teorie *dobře napsané hry* jsou u Poltiho studii viditelnější než u jiných jeho současníků a v jistém smyslu jsou dovedeny do krajnosti. Zatímco jeho předchůdci byli ještě intelektuály osvícenského typu, kteří divákům předkládali svůj model světa, protože věřili, že se z něho mohou poučit, u Poltiho jsou to už jenom nástroje k jejich získání. Polti sám označuje své situace také za scénáře. Předpokládám, že si byl vědom nemožnosti redukovat dramatické psaní na třicet šest možných dramatických scénářů, nelze však nevidět za jeho úsilím tendenci určit úspěšné náměty a vytvořit tak systém, který by dramatikovi umožnil orientaci v chaotickém prostře-

dí, zneklidněném naturalismem a objevy narušujícími tradiční obraz světa. Proto také nečerpá své náměty z reality, ale z již ověřených modelů. Vychází z ověřených schémat, se kterými již uspěli jiní a která jsou zárukou i do budoucna. Nezamýšlí se nad tím, čím je situace dramatická, protože tragično a dramaticko, které ne náhodou ztotožňuje, jsou pro něho apriorně dané kategorie, o kterých se nepochybuje. Je pozoruhodné, že Polti postupuje jakoby v intencích tehdejší vědy, tj. sběrem materiálu a statistickým tříděním, ale nikoli tak, jak to požadoval Emil Zola ve svém manifestu,¹⁰ ve kterém žádal, aby umění postupovalo stejně tak jako věda *ve vztahu k reálným faktům*. V jistém smyslu

¹⁰ Podrobněji Zola, É. Naturalism (1881), In: *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998: 83–88.

můžeme u Poltiho a celé skupiny dramatiků vycházejících z požadavku *dobře napsané hry* sledovat úsilí o vytvoření dramatu, které by mělo všechny znaky toho, co se dnes nazývá u knih bestsellerem a u filmu trhákem. Jde jim o předem dané vyzkoušené postupy, které by zaručily, že očekávání publika bude splněno a to pak dramatika odmění svou přízní. Příkladem toho, že ani takové postupy nezaručují jednoznačné výsledky, jsou Freytagovy neúspěšné tragédie, jejichž pomocí funkčnost své teorie o ideální stavbě dramatu nepotvrdil.

Použitá literatura:

BRANDT, W. G. (ed.) *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998
 POLTI, G. *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Boston 1989

NOVÉ ČÍSLO REVOLVER REVUE

Comics – **CHOBOTOMIE**
BEZDOMOVCI – Humar
 rr interview – **HOLOMÍČEK**
MÍROVÉ MANIFESTY – Boudník aj.
 Granwehr – **ANGULON**
NOVÉ PRÁCE – Kafka, Sokol aj.
FOTOGRAMY – Vávra
 Kuhn – **UMĚNÍ INTERPRETACE**
ROZHOVOR – Francová
Z DÍLEN GRAFIKŮ
 a další

K dostání v knihkupectvích (za 179 Kč). Se slevou (za 148 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 „RR 54“.
 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.

Dramata pro loutky – nebo pro blázny?

*(Na křižovatce loutkářské dramatiky
na počátku minulého století)*

Karel Makonj

I.

Richard Teschner se narodil roku 1879 v Karlových Varech. Dětství a mládí prožil v Litoměřicích. Pak studoval v Praze sochařství a grafiku a v roce 1906 tady vytvořil první loutky, tehdy ještě marionety. Měl před sebou jedno přání – založit si vlastní loutkové divadlo.

K tomu však došlo až později. V roce 1911 si vyjel na svatební cestu do Holandska, kde pro sebe objevil javanské *vajangy* (javajky). Lásku k těmto asijským loutkám si přenesl do Vídně, kde se usadil a kde – díky finančnímu zajištění své manželky – zakládá ve 20. letech hned dvě loutková divadla, nejdříve *Goldene Schrein* (Zlatou skříňku) a posléze *Figurenspiegel* (Zrcadlo loutek).

Nina Malíková v této souvislosti poznamenává:

„Zatímco ve ‘Zlaté skříňce’ ještě Teschner nezapře dramaturgickou i výtvarnou inspiraci východní kulturou, v ‘Zrcadle loutek’ se už projeví jako zcela svébytný umělec a loutkář. Pro toto své divadlo, charakteristické obrovskou vypuklou čoučkou předsazenou před hrací plochu, zdokonaluje techniku svých jedinečných loutek-javajek propracovaných do nejmenších detailů s téměř hodinářskou přesností. Řezbované loutky (asi 30-40cm vysoké) z lakovaného lipového dřeva vzbuzují dojem figurek vyřezávaných ze slonové kosti, kdy jsou rafinované detaily patrné až z několikanásobného zvětšení. Oči některých loutek zdobí polodrahokamy, jindy dosahuje Teschner žádaného efektu hrou světla a stínu v prázdných očních jamkách loutky. Loutky mají pohyblivé části prstů a na rozdíl od svých javanských vzorů mají mnohem pohyblivější hlavy“ (Malíková 1991).

Z popisu je zřejmé, jak tyto malé loutky působí téměř filigránsky, tak, že „rafinované detaily jsou patrné až z několikanásobného zvětšení“. A název *Figurenspiegel* vlastně vznikl díky oné „obrovské vypouklé čoučce předsazené před hrací plochu“.

Za zmínku jistě stojí i fakt, že návštěvníky divadla trápila – a ostatně historiky dodnes trápí – všetečná otázka, zda tato vypouklá čoučka nebyla vlastně

zvětšovací lupou. Neboť diváci nemohli uvěřit, když tyto loutky po představení spatřili, že by se při představení mohli dívat na loutky tak nepatrných rozměrů, zvláště když byly schopné tak přesných detailů. Samozřejmě že o žádnou zvětšovací lupu nešlo, to jen R. Teschner využil jednoho z 'triků' loutkového divadla, totiž faktu, že chybí-li srovnávací měřítko, tj. divák si nemůže porovnat rozměry loutek s nějakým rozměrem reálným, třeba rekvizitou v reálném měřítku, miniaturizovaný svět loutek se pro diváka stává světem v 'reálných' lidských rozměrech. Kdyby do tohoto autonomního světa vstoupila například reálná lidská končetina (ruka, noha), působila by zcela *nepatřičně*, působila by jako *naddimenzovaná*, těžko by ale usvědčila loutku z *poddimenzovanosti*. (Na tomto principu ostatně stavěl Trnkův film *Ruka*, toto podobenství o komunistické zvlášti zasahující *absurdně* až do lidského soukromí, či všechny jevištní adaptace Swiftova *Gullivera mezi liliputy*, kdy velikost loutek byla konfrontována s velikostí herce.

Takový je ostatně dojem diváků vždy, když po představení loutkového divadla je jim dovoleno navštívit zákulisí – prvotní dojem je vždy údiv a překvapení nad tím, jak jsou ty loutky *malé*, že se jim *zdály* při představení *mnohem větší*. Sám bych této sugesci loutek nevěřil (jsem už na ně *až příliš* zvyklý), kdybych nebyl svědkem toho, jak i zkušeni divadelníci podlehli tomuto optickému klamu, když při návštěvě jednoho vídeňského loutkového představení Mozartovy *Kouzelné flétny* viděli 'děkovačku', při které se děkovali v loutkových kulisách uvnitř loutkového divadla sami vodiči loutek (byly jim vidět jen hlavy a části trupů zhruba po prsa). Tyto hlavy loutkovodičů působily v loutkových dekoracích tak monstrózně, makabrálně, až groteskně, prostě *nepatřičně*, že se všichni domnívali, že se herci 'děkují' za nějakou zvětšovací lupou nebo v naddimenzovaných maskách.

To je praktický důsledek faktu, že se loutkové divadlo nemusí přidržovat Osolsobého token:token v měřítku 1:1, jako tomu je nezbytně v případě divadla hereckého.

Vraťme se však k Teschnerovi. V jeho inscenacích postupně ubývalo slova, až jeho divadlo skončilo u pantomim s hudbou linoucí se ze speciálních Teschnerem konstruovaných hudebních automatů. Ostatně: Teschner byl vynalézací i při pečlivém a precizním svícení svého divadla, kdy už – zřejmě jako jeden z prvních – využíval chemických reakcí při projekcích na zadní plátno svého carollovského 'loutkového světa za zrcadlem'.

„Teschnerovo divadlo má mnoho společného s 'černým kabinetem' – je divadlem magicky uhrančivým, iluzivním, estétským a mimořádně kultivovaným. Černě oděný mág Teschner se v něm pohybuje uprostřed skříněk s meteority, obklopen astrologickými znameními. Okruh jeho – převážně dospělého – publika není velký (sálék pojme asi 70 osob)“ (Malíková 1991).

R. Teschner zemřel roku 1948, vrchol jeho umělecké tvorby spadá až do období mezi dvěma světovými válkami, přesto ji však můžeme považovat za typicky symbolistickou, tedy za umělecké snažení, které hledalo – a nacházelo – útočiště před 'naturalismem' hercova těla právě v loutkách. Je to svět raného Maeterlincka, svět jeho fatalistických her *jedné mezní situace* bez psychologického vývojového oblouku dramatických postav, svět vlastně 'nedramatický', bere-li dramatickou situaci jako situaci, ve které dramatické subjekty něco chtějí

(jejich dramatická *strategie*) a k tomu *individuálně* zvolenými prostředky směřují (jejich dramatická *taktika*).

Strategie a taktika – tyto pojmy předpokládají lidskou *aktivitu*, lidskou *spoluúčast*, proto jsou adekvátní spíše *hereckému* divadlu; na druhou stranu právě toto *herecké* divadlo zrazuje symbolistické autory tím, že mezi dramaturgickou *teorií* a autora se vkrádá režijní *praxe*, ve které mezi postavu a dramatika se vklíní herec, který reálností své existence připomíná autorovi základní svár mezi jeho vnímáním světa a jeho realitou. Když loutkové divadlo autorovi tento rozpor ‘odstraňuje’, vyklízí mu z cesty na druhou stranu nejen lidskou bídu, bídu lidské existence, ale i – lidskou svobodu. Neboť „lidské možnosti se na jevišti jmenují herecké možnosti“ (J. Vostrý).

Podívejme se nyní na jedno z Teschnerových libret, nazvané *Legenda o umělci*:

I. obraz:

Dívka nabízí v ulicích a u kanálů Starého města květiny ke koupi. Kolem ní v gondole jede sochař. Dívku spatří také mecenáš a sleduje ji.

2.obraz:

V ateliéru sochaře. Květinářka mu stojí modelem. Vyruší je návštěva mecenáše a umělec schová dívku za závěs. Sochař se nerad vzdálí, aby přinesl ukázat mecenáši bustu. Mecenáš dívku objeví a pokouší se jí zmocnit. Ta se v nouzi chytá lustru, který se zřítí a zabije ji.

3.obraz:

V parku mecenáše. Sochař před sochou, kterou dokončil podle květinářky. Mecenáš přichází, aby se rozloučil. Nastává noc. Hvězdná obloha s pravidelnými návraty vznikajících a zanikajících světů ztělesňuje do sebe pohrouženého umělce – útěšný symbol lidského života.

Tedy: pravidelné návraty vznikajících a zanikajících světů a pod nimi – do sebe pohroužený umělec jako symbol lidského života.

V *Hodinách života* je Teschner ještě lapidárnější (odehrávají se před scénérií Staroměstského orloje):

Před hodinami dřepí Zubatá s kosou. Kočka z věže se vyhřívá na slunci. Kolem létají holubi.

Hlídač z věže kouká z okna, jaké je počasí. Zubatá ho láká ke hře v karty. Hlídač se nechá obalamutit, neopatrně vystrčí hlavu z okna a hodinová ručička mu setne hlavu. Jeho hodina udeřila.

Zubatá čeká na novou oběť.

Tu se přibelhá starý, nemocný hadrář. S radostí poznává ve Smrtce svého spasitele od všech pozemských útrap, Smrt ho však odmítá a utěšuje ho, že jeho hodina nadejde jindy. Jeho čas se ještě nenaplnil.

Nyní se blíží v povznesené náladě blázen ověncený květinami. Považuje choulící se šedou postavu za spícího žebráka, pokouší se dát se s ním do řeči a dobromyslně mu nabízí almužnu. Když se však Zubatá napřímí v celé své velikosti, zachvátí žebráka mohutný děs, ale jako správný lišák si troufne obalamutit i Smrt.

Zabraný do důvtipných astrologických formulek kráčí kolem učenec, Smrt však udělá čáru přes jeho výpočty a zhasne jeho pozemský život.

K hodinám života přichází mladá matka s dítětem, nespokojená s údělem, který jí osud přichystal. Odloží dítě, ať si ho vezme, kdo chce. Nevidí žádné jiné východisko ze svých útrap.

Zubatá však toho ví o cestách osudu více a přenechává matku a dítě kolemjedoucímu mladému rytíři. Pro jednu ráda nad sebou nechá zvítězit lásku.

Zde – v *Hodinách života* – se tedy namísto „umělce, pohrouženého do sebe pod vznikajícími a zanikajícími světy“ objevuje rovnou Smrt, rozhodující podle svých nálad a sympatií o lidských osudech. Lidem moc možností nezbyvá, vše závisí na Ní, na jejích náladách a ‘smrtebných’ sympatiích či antipatiích.

Okřídlená věta, jak *Loutky jsou poslušné a mlčenlivé* se totiž netýká jen loutek. Týká se i postav loutkových her. Apsychologičnost loutky se projevuje právě touto její pasivitou, *afinitou* vůči dobru či zlu, loutka neví, proč *by měla být jiná*, protože ví, že *nemůže být jiná*. Je prostě *zlá nebo dobrá* – podle *postavy*, pro kterou je *vytvořena* (doslova). Loutka tak vlastně existuje mimo mravní kategorie. Nikoli mimo morálku – tu *přejímá* od lidí, respektive od autorského subjektu. Loutce totiž chybí schopnost *sebereflexe* a lidského *sebeuvědomění*. Descartovské *Cogito, ergo sum* je jí cizí.

„U Descartova nadčlověka je bytí identické s poznáním, rozumí se s poznáním podstaty, nikoli věcí. Člověk však nepoznává ‘v sobě’, nýbrž prostřednictvím věcí, komunikací s nimi. Slavná Descartova věta ‘*cogito ergo sum*’ tuto *conversio ad phantasmata* neuznává. Poznání a bytí jsou zde jedno, přesněji: bytí se předčasně reflektuje v poznání (a naopak), aniž opustí svou tvrz. Zdánlivou identitou bytí a poznání se ve skutečnosti hluboce narušil vztah mezi člověkem a světem, ba více: sám člověk, jako součást poznávaného světa, byl popřen. Tento omyl, který se ostatně projevuje vyhlášením matematické neomylnosti, odlišťuje, neutralizuje poznání, zbavuje ho možnosti dospět k živé metafyzické otázce“ (Preisner 1968).

Nejde vlastně o problematiku lidské aktivity a pasivity, lidské vůle k jednání a zodpovědnosti za své, samozřejmě *subjektivní* činy, pramenící z těchto *subjektivních* lidských rozhodnutí? A nehovoří o tomtéž i A. J. Tairov, když srovnává herecké a loutkové divadlo?

„Podstatou divadla byla vždycky *činnost*, jejímž jediným nositelem byl vždycky *aktivně činný* člověk, totiž herec. Údělem loutky, přes všechnu záhadnou moc, která se v ní tají, byl vždycky pouhý *pasivní pohyb* a pouze aktivní vůli hercově je dáno přetvořit tento pohyb ve fantasmagorické zdání činnosti. V tomto rozdílu se skrývá nepřekonatelná propast a jako dvě rovnoběžky, tolik si navzájem podobné, nikdy se nespojí v jednu, tak také umění divadelní a umění loutky přes svou nápadnou podobnost nikdy v sebe navzájem nepřejdou. Proto nikdy nemůže dojít splnění Craigův sen o tom, že ‘se vrátí do divadla modla, nadloutka’“ (Tairov 1927).

II.

Roku 1907 vydal český dekadent a symbolista **Jiří Karásek ze Lvovic** svou hru *Sen o říši krásy* věnovanou loutkám:

„Básník unikne skutečnosti a vytvoří sen. Herec svou reprodukci báseň vrací do všedních tvarů a sen básníkův snižuje ke skutečnosti. Loutky nemají té vady. [...] V ovzduší loutek nezahynula by pohádka tak, jak hyne tehdy, kdy ji hrají řemeslní herci, skuteční lidé, ka-

zící strážlivostí svého zevnějšku přes všechno líčidlo a přestrojení – útlou fiktivnost básnického snu“ (Karásek 1907).

Karáskův *Sen o říši krásy* se tedy odehrává ve *fiktivní* říši, „kde není ničeho kromě Krásy“, je situovaný do „neurčitého století, všechny věci, oděvy, nářadí, klenoty nenáleží určitému prostředí, ale stylu jakoby mytické a legendární Číny“, ba dokonce „všechno je polosrozumitelné, city, myšlenky, žádosti, jako by ze všeho mluvila slova řeči, která jest již tisíc let mrtva“.

Tento výraz považují za velice výstižný, odkazující jak k tajemství loutkového divadla, tak i k literární dekadenci vůbec. V říši, kde „není ničeho mimo KRÁSU“ a kde „nejkrásnější je zároveň CÍSAŘEM“, vládne Císař Vu-ting, jehož přítelem a důvěrníkem je Kung-še. Zákon Krásy je nemilosrdný. Nejkrásnější se stává Císařem, ale co s císařem tehdy, přestane-li být nejkrásnější? Čeká ho krutá smrt v hladomorně, dlouhé osamocené umírání. Vždyť Krása není jen fyzická kvalita, Krása je především kvalita duchovní. Krása je vůle bohů. A stárnutí není jen jev fyziologický, stárnutí je božské znamení. Ten, kdo začíná stárnout, se musel bohům zprotivit, neboť bohové stárnutím dávají najevo, že si již nepřejí, aby do savadní Císař zůstal vladařem.

Vu-ting se svěruje svému důvěrníku Kung-šemu, že stárne, protože se zprotivil bohům. Odhaluje své tajemství – Krása je totiž nejen božské právo, ale i povinnost. Císař podle zákonů Krásy zhřešil:

Je konec, Kung-še. Pohněval jsem si boha. Bůh odnímá ode mne krásu. Přenáší ji na někoho jiného, jenž se stane císařem místo mne... Zbývá mi hodina života. Co bych však chtěl, jest jen jediné. Aby ta poslední hodina mého života byla plná slunce, aby jí procházela nejžhavější vůně. *Chtěl bych milovati*. Neboť já jsem dosud byl jen milován: sám však nepoznám lásky. Rozdával jsem. Sám jsem však nepřijímal. To bolí, Kung-še. Já, jenž jsem promarnil celý život, chci teď bohů prositi, aby mi dali hodinu lásky. To ať jest jen jediné *sobectví* života, jež jsem obětoval všem ostatním. *Sobectví jediné* hodiny za celý marný život.

Toto Císařovo přiznání je výchozí situací celé hry. Člověk-vladař, který začíná být nespokojen se svým výjimečným postavením. Člověk, který se sám začíná vzdávat svých výsad, své vyvolenosti, své předurčenosti. Ukazuje se, že ‘nepřízeň bohů’ není zaviněna jejich zlomyslností, Vladař sám svým rozhodnutím, svou touhou určuje svůj příští osud. Jeho sobectví je rouháním, ač je toto sobectví pochopitelné a z lidského hlediska legitimní. V tom je situace Vladaře *tragická*.

Kung-še Tvé *sobectví* je urážkou boha, jenž ti dal dojít nejvyššího. Je rouháním, co jsi vyslovil. Všeho svého bytí nelze dáti za klamnou hodinu rozkoše. Vejdi nyní do chrámu a pros boha, by na tvé sobecké přání zapomněl.

Jenže Císař ví, že už je pozdě.

Císař Měl jsem hrozný pocit, když jsem v zoufalství své duše oslovil boha tou podivnou prosbou. Cítil jsem, že v tom okamžiku *ranil mne bůh stářím*. Provil jsem se. Nyní to cítím. Od toho okamžiku jsem jako jiný a všechno kolem mne je změněno. Všechno je mrtvé, zhaslé, němé. Stáří je to, Kung-še. Stáří, pomsta bohů.

V tu chvíli přivádí vrchní mandarin Zo-zung-tang do paláce nástupce trůnu Vu-lienčinga, jehož krása je skutečně božská. Lid mu začíná provolávat slávu jako novému císaři. Starý císař Vu-ting je odveden do hladomorny. Kung-še pláče a přísahá věrnost Vu-tingovi. Bezděky tak zopakuje císařovo rouhání. Chce císaře vysvobodit, ale ten odmítá a žádá o jediné – o jed. Nestojí o život. Novému císaři je starého císaře líto, chce ho v hladomorně navštívit, i když mu to vrchní mandarin rozmlouvá. Vu-lienčing se s císařem v hladomorně setká:

Vu-lienčing Císaři Vu-tingu, jsi volný. Dveře tvého vězení jsou otevřeny. Odejdi v pokoji!

Vu-ting Neodejdu, císaři Vu-lienčingu. Zůstanu zde ve věži. Ten, kdo vládl, nemůže přijati od nikoho milosti. Ponech si svého soucitu, já podržím svůj osud.

Vu-lienčing (po krátké pauze) Vu-tingu, dveře tvého vězení zůstávají otevřeny. Nejsi mým vězněm již. Zůstaneš-li ve vězení, jsi vězněm sebe sama.

Vu-ting (sám) Marno vše. Vše jsem ztratil. Říši i sebe....

Nakonec se Vu-ting rozhodne odejít. Do hladomorny se vrací Kung-še s jedem. Když zjistí, že je hladomorna prázdná, rozhodne se jedem usmrtit Vu-lienčinga. Ten se s ním setkává, protože oceňuje jeho věrnost Vu-tingovi. Chce se s ním sbratřit, chce si s ním připít obětním vínem – bohužel otráveným.

Vu-lienčing umírá, Kung-še pláče. Zlatá socha Boha-Ochránce Krásy se kácí k zemi. Všeobecná katastrofa...

Je slyšeti temné dunění zemětřesení. Ze země vyšlehnou plameny. Všechno zahalí se v dým. Obličeje přítomných vytřeští se do horečnosti. Jsou zírány šílenstvím. Znetvořují se halucinačními viděními. Když se poněkud dým rozptýlí, je viděti zříceniny chrámu...

Vu-ting Mlčte a myslete na konec všeho! Všichni musíme zemřít! Je všemu konec!

Mlčme a mřeme! Je konec ŘÍŠI KRÁSY...

Věž se zřítí na císaře a pohrbí ho. Přítomní se rozprchnou na vše strany. Ale i v městě, kde vypukl požár, kácejí se domy, a všichni lidé hynou. Závěr hry je krutou vidinou, féerie katastrof minulých věků: symbolem hynoucí, v nicotu propadající ŘÍŠE KRÁSY.

Tairovovský svár mezi hereckým a loutkovým divadlem je zde předveden ve výrazné Karáskově katastrofické vizi. Zdá se, že mezi těmito dvěma světy není smíření...

Autonomní svět loutkového divadla v Teschnerově podání mohl existovat za jediného předpokladu: že loutka se neptá proč a podřizuje se. Je poslušná... Je poslušná, protože ani necítí ani nepřemýšlí. Ani nereflektuje, ani 'nepsychologuje'. Podřizuje se zákonům divadelního druhu i literárního žánru – pohádky.

Karáskův císař jedná stejně, ovšem jen do chvíle, kdy *zatouží* po lásce, v tu chvíli poruší nejen zákony bohů, ale i loutkového divadla a pohádky. Tato touha je příliš lidská a tvrdě se za ni platí. Platí za ni nejen císař sám, ale překvapivě i blízcí lidé z jeho okolí: Vu-ting, ale i Vu-lienčing, císař nový. A přitom jen proto, že je mu ho líto, ale tato empatie je nebezpečně lidská.

Vu-lienčing Je mi líto toho muže, jehož jste zasypali posměchem. Co provinil, ubohý? Proč jste k němu byli tak krutí? Celá země nemá smutnějšího místa nad to, kde se někdo posmívá hoří. Pozbývám odvahy...

Zo-zung-tang Upadl v nemilost bohů. Byl císařem. Nyní je stínem, ničím. Zaslouží svého osudu.

Vu-lienčing Byl císařem? Běda mi! Tedy přes něj, přes jeho štěstí jdu ke své slávě? Jak je mi úzko! Já jdu k životu, on k smrti. Život – smrt, smrt – život, jak krutě to zaznívá v jediné písni. Chtěl bych, aby vedle krásy byla též láska. Proč mám ničití tohoto muže? Zrodil jsem se, abych pohleděl na slunce a miloval lidi. A nyní mám vrhati do temnot a usmrcovati?

Zo-zung-tang Vůli bohů vyplňuješ. Co ti po všem ostatním? Nejsi zodpověden za bolest, již jsi sám nezpůsobil. Bohové ji chtěli, ne ty.

Tuto bolest poznal – již dříve – i starý Císař. Tato bolest je *infekční*.

Císař Když mne sem přivedli, abych vládl – byla to tak krásná chvíle. Všichni mně vstříc jásali. Ale zde, v nádvoří, stál jediný smutný člověk toho dne. Byl tak smuten, že toho nelze ani vysloviti. Neboť zestárl a neměl již býti císařem. Když se ho chopili, aby ho odvedli – cítil jsem pojednou, jak je kruté, že má vítězná cesta jde přes štěstí tohoto jediného. A nebylo již krásy kolem mne. Zdálo se mi, že jsem obklopen příšernou luzou zploštělých nosů, brad rozrytých jizvami, žloutenkových obličejů: jako dravci se nešťastníka chopili, aby jej uvrhli do osudné věže. Co se s ním stalo? Nemohu zapomenouti dnes jeho pohledu. Zdá se mi, že jsem v něm četl tehdy – svůj vlastní osud.

Když tuto bolest poznal, změnil se rázem úhel jeho pohledu. Byl „obklopen příšernou luzou zploštělých nosů, brad rozrytých jizvami, žloutenkových obličejů“. Takový svět však už není svět *pohádky*, to je ryze *groteskní*, protože *lidský svět*, zde se už překračují *hranice žánrů*.

Infekčnost této nemoci, nákazy *lidstvím*, dosvědčuje autor i na další postavě – Kung-šem. Jeho ‘pohádková’ věrnost *císaři* se proměňuje ve věrnost *člověku*, a to je rozdíl. Je rozdíl mezi kočičí věrností domu a psí věrností pánu. Takže se prohřešuje zákonům bohů i Kung-še a Karásek ukazuje v závěru hry katastrofické, přímo apokalyptické důsledky, týkající se celé říše, tedy očima obyvatel říše *globálně* existence celého světa: „Kácejí se domy a všichni lidé hynou...“

Tedy přesněji: nehynou *lidé*, ale hynou *loutky*, které ztratily schopnost být loutkami a které se příliš *polidštily*. Do nicoty se propadající ŘÍŠE KRÁSY je svým způsobem i metaforou loutkového divadla, které *přímým* vstupem herce na jeviště loutkového divadla se proměnilo v tzv. *divadlo loutky a herce* a ztratilo zlatý věk své nevinnosti a nevědomosti. Od této chvíle již loutka nebude tak ‘loutková’, ne-lidská, nereflexující, poslušná...

A začne to už tím, že si loutka uvědomí svou *vedenost*, svou manipulovatelnost a závislost na svém vodiči...

III.

Když roku 1906 vydal vídeňský spisovatel a lékař **Arthur Schnitzler** tři aktovky pod souborným názvem „Marionety“, byla mezi nimi i hra *U velkého šaška*, odehrávající se ve vídeňském Prátru. Děj hry je vlastně parodií na bulvární frašky.

Hrdina se loučí se svou milenkou Liesl, pak přijdou svědci hraběte von Lawina s vyzváním na souboj. Hrdina neví, proč by měl být vyzván na souboj, ale vtom se objevuje hraběnka von Lawinová s prohlášením, že ho miluje, protože ho zítra její muž zabije v souboji. Přichází Hrabě a poté Liesl, která, jak se ukáže, udržuje styky i s Hrabětem; proto teď zase vyzývá na souboj Hrdina Hraběte. Hrabě, ještě před chvílí ochotný být se o manželku, nemá v úmyslu bít se o milenkou. Hrdina nakonec zůstává sám s pocitem, že byl zrazen, a myslí na smrt, dokonce ji přivolává. Když se Smrt objeví, obecenstvo ji začne zesměšňovat a Smrt zůstává na jevišti jako – velký šašek. Nepomáhají zásahy divadelního Ředitele, který vysvětluje, že v umění se tragika proplétá s komikou. Zmatek v divadle vzrůstá, loutky se bouří a prohlašují, že vezmou hru do rukou samy, když „autor se zbláznil“.

Na jeviště přichází Neznámý – v modrém plášti, s černými kadeřemi, meč v ruce. Jedinou ranou meče přesekává dráty loutek a loutky padají na podlahu. Autor se domnívá, že mu osud seslal mstitele autorských křivd, ale Neznámý vysvětluje:

Kdo jsem, to nevím, nemohu to znát.

Mým zakletím snad výstrahu chtěl dát
lidskému údivu osud, ten strůjce záhad.

Jak víchř svět jsem prolét, východ, západ.

Tajemnou silou meč můj poznat může,
kdo člověk je, kdo loutka pouhá, dřevo, kůže.

Přetínám nitky skryté sebelépe
vodičům loutek hrůza v spáncích tepe.

(Opisuje na jevišti kruh svým mečem. Všechna světla hasnou. Říká Autorovi)

Ty také?

(Mizí i Autor)

Ty také? Ó hrůzo!... Má prokletá síla
zdrojem světla jest či temno zavinila?

Jsem anděl z nebe snad, jsem posel pekelný?

Nástrojem práva jsem či krev na meči tkví?

Jsem bůh či pouhý šašek, člověk nebo skřet?

Jsem člověk skutečný? Symbol, jenž děsí svět?

(Přichází k rampě)

Jakmile z rukou má zbraň vypadne mi,
hned zpučná radost rozlije se zemí
všech, kteří vedou žití předstírané.

(Obrací se k divákům v hledišti)

Sestoupil k vám bych – co se potom stane?

(Odchází a pyšně se rozhlíží po divácích)

H. Jurkowski ve svém „Sporu o divadlo a ideálního herce“ k této hře poznamenává:

„Ve hře U velkého šaška snadno nacházíme ozvěny romantických úvah o podstatě života a člověka. Připomíná se koncepce skutečnosti jako divadla světa a dojmy mladého Werthera, který ve svých sousedech z lidského davu rozpoznával mrtvé dřevěné figury. Schnitzler, kráčeje stejným směrem, píše satiru – nejen na divadlo a na diváka, ale na celé lidstvo. Ne ná-

hodou přece evokuje postavu Neznámého, který je obrácenou replikou dona Quijota. V Cervantesově románu ničí don Quijote divadlo a loutky, když zasahuje ve prospěch loutkových hrdinů, které považuje za skutečné lidi. Schnitzlerův Neznámý zničil loutky a diváky divadla U šaška, protože v sobě neměli nic lidského. Zdržuje se sice ověření 'lidskosti' skutečných diváků v hledišti, ale i jim dává v posledním slově najevo, že je považuje za obyčejné loutky. Schnitzler volně používá romantické teatralizace děje, narušující iluzi událostí. Provozuje žert, spočívající ve vědomí divadelního charakteru událostí, přičemž tímto vědomím obdařuje nejen diváky, ale i loutky. Se zvláštní zálibou používá jednoho ze stylistických tropů lidového a romantického divadla – realizace metafory. Tento tropus má u něho parodistickou funkci – slouží autorské ironii“ (Jurkowski 1975).

V této tematice bylo doma i italské *teatro grottesco*, ale to by bylo téma na další, samostatnou studii, zastavme se teď spíše u E. G. Craiga, který má také co říci k tomuto tématu, ale přidává k němu i cosi navíc, onu pověstnou třešničku na dortu...

IV.

E. G. Craig nevydával jen proslulý časopis *The Mask*, ale i skromnější, méně známý a také kratší dobu působící (1 ročník ve 12 číslech od března 1918 do července 1919) časopis *The Marionette*. Už název časopisu napovídá něco z Craigovy oblíbené touhy po mystifikaci a provokativnosti; mám na mysli ono slovo 'marionette' ve francouzské transkripci ve spojení s anglickým členem určitým.

M. Lösch ve své studii „O bláznovství světa – a jak ho překonat“ považuje toto spojení za důkaz Craigových snah o „interdisciplinární a mezikulturní zájem respektovat všechny formy projevu loutkového divadla“ – včetně dětských panenek (Lösch 2002).

Tento časopis je pro nás zajímavý tím, že v něm Craig uveřejnil 5 ze 7 textů (sám je označuje jako *interludia*) zamýšleného cyklu „Dramat pro blázný“, která uveřejňoval pod pseudonymem Tom Fool.

„Tyto texty, které se při povrchním pozorování jeví jako bláznovské, tedy neseriózní a nesmyslné, nejsou pokládány za hodna bližšího zkoumání. Tento jev souvisí s tím, že význam figury blázna pro Craiga a jeho dílo bádání dosud nerozpoznalo. Craig je pokládán buď za propagátora vážného a posvátného divadla budoucnosti, nebo tak jako tak za šílence, jehož teorie postrádají jakoukoli praktičnost či reálný základ. Přitom se přehlíží, že i své vážné články publikoval v rámci, který určovala postava blázna. Jako vydavatel časopisu *MASK* funguje John Semar, další z více než 100 Craigových pseudonymů, které lze při sestavování seznamu pseudonymů vypátrat, v případě Semara jde o postavu blázna z javanských vajanů. Sledujeme-li tyto odkazy, ukazuje se, že Craigův život a dílo jsou prostoupeny rolemi bláznů, čímž se jeho výpovědi relativizují a dostávají do nových souvislostí. Znak bláznovské dikce jsou vedle nezávaznosti jeho sdělení nadsázka, protiklad, reflektovaná samomluva a paradox jako podstatná výrazová forma. Bláznovo sdělení není možno spojovat s jednotlivým výrokiem, ale vyplyne z celku jeho promluvy – není obsaženo v jednom textu, ale je skryto mezi všemi texty. Sledujeme-li Craigovo dílo za tohoto předpokladu a bereme-li v potaz i poukaz Lyonse,

který v souvislosti s nadloutkou konstatuje to, co je přenositelné na všechny Craigovy teorie, když je totiž označuje ne jako jednou provždy fixované závazné systémy, ale jako vyvíjející se koncepce, je třeba jeho dílo nově přehodnotit. Tento proces jej přitom nikterak nedegraduje, ale naopak povyšuje jeho hodnotu“ (Lösch 2002).

Časopis *The Marionette* vydával Craig ve Florencii, ve které se mu konečně podařilo v roce 1913 založit vlastní divadelní školu v Aréně Goldoni, ale bohužel již v době, kdy 1. světová válka zcela překazila jeho záměry. A protože Craig vidí ve světové válce vystupňování světového bláznovství, čelí jí již uvedenými bláznovskými zbraněmi.

Craig zamýšlel pro loutky vytvořit velký cyklus 365 her pro každý den v roce, v němž plánoval „cestu světovými dějinami“ z pohledu blázna. Cyklus začíná v mytologickém dávnověku a v prvních 119 scénách se dostane až k římským dějinám. O tomto Craigově záměru svědčí jeho *Sketch Plan*, který objevila italská teatroložka Marina Siniscalchiová v umělcově pozůstalosti. K tomu však poznamenává H. Jurkowski ve své studii „Craig a loutky (podruhé)“:

„Ukazuje se, že M. Siniscalchiová neprostudovala všechny prameny týkající se projektu ‘dramat pro blázny’. Jak se často stává s pozůstalostí velkých umělců a autorů, bývá z důvodu velkého zájmu rozeseta po celém světě. Stalo se to i v tomto případě. Díky laskavosti Michy Twitchina z Londýna jsem získal úplný soupis Dramat pro blázny a dozvěděl jsem se, že se nacházejí v majetku amerického sběratele profesora Williama Embodena. V onom soupisu minidramat nacházíme tak znamenité tituly jako *The Rape of Unicorn* (Únos jednorožce), *Jupiter a Sfinx*, *Uplifted Petticoats* (Zvednutá sukénka) a *The Gate of Hell* (Brána pekelná). V souboru je i oněch 7 již zveřejněných her. Ukazuje se ovšem, že život není jednoduchý. Profesor Emboden je soukromá osoba, pro kterou je její sbírka způsobem uložení kapitálu. Je tedy třeba najít příslušnou sumu peněz nebo nějakou zámožnou instituci, která by ona minidramata z Craigovy pozůstalosti převzala a zpřístupnila pro výzkum a posléze publikaci“ (Jurkowski 2002).

Jaké jsou známé texty z velkoryse koncipovaného cyklu? *Konec pana Ryby a paní Kosti*, *Melodie, která zabila starou krávu*, *Gordický uzel*, *Tři muži z Gotham*, *Romeo a Julie*, *Škola a Modré nebe*.

Snad mohu v této souvislosti odbočit a připomenout, že i další hra považovaná původně za hru pro loutky, a sice Jarryho *Král Ubu*, se stala vlastně také částí nejen ubuovského cyklu, ale i cyklu ‘antikristovského’, vždyť zkrácený *Král Ubu* je vlastně 3. dějstvím (Pozemským) jiné Jarryho hry *Císař-Antikrist* (napsané roku 1895, tedy rok před *Králem Ubu*), složené z Úvodního, Heraldického, Pozemského a Posledního dějství (Posledního soudu), jak zajímavě referuje ve své knize *Symbolistické divadlo* z roku 1996 František Deák.

Naším úkolem není rozebírat komplexně všechna Craigova interludia, zastavme se jen u některých z hlediska našeho tématu.

S ohledem na téma vedenosti a manipulovatelnosti loutky je nejuvýstižnější hned prvně jmenovaná. V ní se setkají loutky pana Ryby a paní Kosti, aby si povídaly o tom, jak jsou lidé hádaví a hašteřiví, aby se nakonec samy pohádaly. Hádky osciluje mezi vyznáváním lásky, vyhlídkami na budoucí společný manželský život a vzájemným obviňováním, ze kterého si samy loutky nemohou pomoci. Obrací se proto o pomoc ke svým *vodičům*. (V této souvislosti není od věci

připomenout, že v seznamu vystupujících postav hry jsou loutky označeny jako *nesmrtelní* a loutkáři jako *smrtelníci*.)

pí. Kost Ach, kdyby pan Kost dokázal být jako vy, pane Rybo – já... (*Hlasem jako z romantického filmu*) Řekni mi, Rybo, když se s ním rozvedu, vezmeš si mě? Můžeš se rozvést s paní Rybovou...

p. Ryba (*rozpřáhne náruč – poskakuje, ale neřekne nic*)

pí. Kost Nuže – proč neodpovídáš? (*Ryba kývá hlavou jako šílenec*) – mluv!

p. Ryba Eh-já-ach-eh-ach-já-

pí. Kost Nemohl bys mluvit k věci?

p. Ryba Když to přišlo tak náhle, paní Rybová – chci říci pan Kost – chci říci – Promiňte na okamžik, paní Kosti, ale cítím slabé trhnutí za svou vodící niť. Musím si jít promluvit se šéfem. Hned budu zpátky.

pí. Kost (*skočí přede dveře a široce rozpřáhne paže*) Ne, neodejdes z téhle místnosti, dokud neslíbíš, že budeš můj.

p. Ryba (*do publika*) Lovil jsem lva, lovil jsem jednorozce, lovil jsem krokodýla, ale nikdy, nikdy v životě jsem nebyl v takovém nebezpečí života. Vzdávám se kratochvíle navěky. Vytáhni mě nahoru, pane Teddy... rychle mě vytáhni. To jsem já, tvůj přítel Ryba. Rychle!

(*Sestoupí mračno a vezme pana Rybu nahoru do Nebe. Pauza*)

pí. Kost (*zasněně*) Pane Rybo! Pane Rybo! No toto? Kam se to poděl? [...] Neviděla jsem ho odejít. Myslím, že se mu líbím, ale bude se muset ještě zlepšit. A přece, je to móda takhle... Pomoc! Pomoc! Něco se porouchalo! (*Zprudka opět usedne s pažemi rozpaženými, její nitě se zuřivě třesou a shora se snese ruka s napřaženým ukazováčkem*)

Hlas shora (*hluboký, hluboký hlas*) Paní Kosti, paní Kosti, paní Kosti! Naslouchejte hlasu svého Stvořitele. Jste velice ošklivá malá holčička, a možná půjdete do pekla, paní Kosti. Tady jsou vaše nitě... jste docela svobodná, paní Kosti. Nebudu za ně více tahat, nikdy více. (*Nitě padnou paní Kosti na ramena. Hudba*) Vaše nitě budou přestřiženy, paní Kosti. (*Sestoupí nůžky a přestřihávají nitě, na každou jedno stříhnutí*) Tak tak, samotné šňůry budou přerušeny a z hrdopyšky se stane figurka – tak, tak, paní Kosti – jste zklamání...

pí. Kost (*slabě*) To had mne svedl, můj Pane.

Hlas Stvořitele Eh? Cože? Paní Kosti? Had? Kdy?

pí. Kost Právě teď, ó Pane.

Hlas Kde?

pí. Kost Ach, Pane, zde.

Hlas Had?

pí. Kost Ano... Pan Ryba.

(*Hlava pana Ryby se objeví na samotném horním okraji proscénia*)

p. Ryba No toto, paní Kosti, jsem si jist, že...

Hlas Zadrž, mladý muži... zadrž, Jindřichu Rybo! Odpovězte, paní Kosti. Jak vypadal ten had?

pí. Kost Vypadal? Byl, můj Pane, ošklivý jako Satan. Měl dlouhý nos a nestoudné oko. Kůži měl celou flekatou a hlas, jako když hraje na hřeben.

Hlas Podobal se v něčem **tomuhle**, paní Kosti? (*Stvořitel spustí na jeviště STARÉHO PŘÍTELE. Starý přítel je oblečen jako Mefistofeles. – Zde je třeba několi-*

ka slovy vysvětlit, kdo je Starý přítel. Je to Bazilišek. Velmi často vystupuje v Dramatu a tu a tam také v Mezihrách. Je ošklivý. Zastává mnoho tajemných podob – tentokrát je to Lucifer. Zpravidla se vyskytuje dole – jeho ctižádostí je se plazit – jenomže Umění a Mytologie společně trvají na tom, že musí vstupovat vzpřímeně)

V tuto chvíli je třeba trochu odbočit a podat upřesnění ohledně postavy Baziliška, která prochází celým Craigovým cyklem, evokujícím středověká mystéria. Vystupuje v ní společně s postavou Slepého chlapce. O této dvojici píše již zmíněná Marina Siniscalchiová:

„První tři scény, předpokládané v Sketch Plan, se odehrávají na počátku světa v pekle, kde se Slepý chlapec setkává s Parrottem, úskočným bohatým papouškem, který jako dar Plutovi nese ohromné vejce, z něhož se má zrodit Bazilišek. Pluto o tom ví, a proto odsuzuje papouška k smrti. Parrotovi se vydaří lest: před smrtí má poslední přání – aby mu byl přinesen jeho vak. Otevře jej a rozbije vejce. Za zvuku zvonů v Bow přichází na svět Bazilišek (stará průpověď říká, že Bazilišek zrozený v Cheapside nedaleko kostela v Bow, bude skutečným cocneyem). Bazilišek svým pohledem terorizuje pekelný dvůr. V nastalém zmatku Slepý chlapec a Parrot utečou. Tím Craig uvádí do hry motiv cesty a hledání – motiv pouti neznámými končinami a hledání skrytých pokladů – v souladu s archetypem blízkým mytologii a pohádkám. Slepý chlapec, zkušný peklem a zvědavý na krásy světa, přemluví Baziliška, aby se vydali na cestu. [...] Postupně Bazilišek vyjeví naplno svou vulgární povahu a člověk podlehne hříchu. Tak začíná série scén podle průběhu událostí knihy Genese: epizody jako potopa světa s komickými dohady uvnitř Noemovy archy i venku připomínají mysterijní cyklus z Yorku“ (viz Jurkowski 2002).

Vraťme se však k paní Kostí, která se samozřejmě do Baziliška zamiluje – ten ji vyzve ke společné cestě, ale ona se nemůže pohnout, a tak Starý přítel dostane vskutku 'dábelský' nápad, obrátí se s otázkou do hlediště: „Nechce tu nějaká mladá dáma panenku“

Slečna Nellie Smithová (ze svého místa v publiku) Já chci. (Přiběhne a zachrání paní Kost. Běží centrální uličkou, natáhne se přes rampu se vsí mateřskou něhou všech věků pro ošklivé Káčátko, uchopí paní Kost – dívá se na ni se vsí láskou – políbí ji, uloží ji do spací polohy. A zatímco se dobrosrdečně směje všemu, co Starý přítel říká, vrací se prostřední uličkou – obrátí se – zamává ručkou chlapcům na jevišti – vyjde ze dveří – opona padá) Chudinko, paní Kostičko.

Starý přítel (poskakuje po jevišti jako tančící čáp) Kakraholte! Rybo, pojd' sem! (Ryba se objeví) Pámbu nás miluje. Šéfe, pojd'te sem. (Objeví se Šéfova hlava) Pojd'te všichni sem: čím nás bude víc, tím bude veselej... To je kouzlo nad kouzla!... (Spousta Guignolů vystrčí hlavičku všude kolem jeviště a proscénia a jako uhranutí udiveně zírají na Lidskou Bytost)... Podívejte se! Podívejte se! Paní KOST SE NAKONEC PŘECE DOSTALA DO NEBE.

Ironie této poslední repliky Starého přítele je nabíledni. Craig, který odvozoval loutku jako princip od samého božství, těžko mohl chápat proměnu loutky v panenku jinak než jako degradaci, už zvláště proto, že podle některých teatro-

logů – připomeňme například H. Jurkowského – je toto interludium hrou o dědičném hříchu. Již zmíněný M. Lösch zase připomíná symboliku jmen:

„Pan Ryba a paní Kost jsou v podobném poměru jako Adam a Eva – vždyť Kost je pro Rybu tím, čím pro Adama žebro – a stávají se lidskými archetypy. Nadto Eva je pokládána za matku všech bláznů a v tomto významu byla v 15. a 16. století jako typologický protipól Panny Marie oblíbeným motivem“ (Lösch 2002).

Vidíme tedy, že Craig také používá motiv vedenosti loutky a možnosti manipulace s ní, ale to by nebylo zase tak překvapivé. Loutka jako metafora lidské determinace není takové novum. Povšimněme si spíše, jak se tato metafora u Craiga rozvíjí velice *konkrétně*, přímo *scénicky*, *realizací metafor*, a to již novum je. Mám na mysli například ono Craigovo ‘nitě se zuřivě třesou’. Craig také záměrně nechává objevovat hlavy loutek nad vodičí lávkou – vlastně mezi rukama vodičů. A co ta spousta guignolů, tedy míšení různých technologických druhů loutek v jedné inscenaci, dříve nevídané?

Je zřejmé, že toto Craigovo zamýšlené loutkové divadlo nebylo určeno pro jeho *nadloutky*, ale právě naopak: pro běžné loutky, jaké tehdy mohl znát a vidět. A jejichž technologických konstant využíval a ozvlášťňoval je jejich přímou scénickou konfrontací. Craigovi šlo totiž při použití loutky – řečeno jeho slovy – o uplatnění „dynamické, vizuální metafory“.

Takovou dynamickou, vizuální metaforou je například jeho *Romeo a Julie*, interludium, ve kterém se užití loutky namísto herce jeví skutečně jako *metaforické a významotvorné*.

Hra se skládá ze tří scén námluv, kdy odmítaný Romeo dostává košem. Romeo a Julie na sebe nevidí, protože interiér domu je od zahrady oddělený vysokou zdí, a tak Romeo nemůže vidět to, co vidí divák: že totiž na začátku hry je Julie jen poloviční loutkou na tyči, které chybí *spodní* část těla (C. G. Jung by se zaradoval), zatímco Romeo je na začátku hry *celý*. Při každém odmítnutí přijde Romeo o část těla, takže na konci hry už přijíždí na jeviště na vozičku jako nemohoucí invalida, zatímco Julie je kompletní. Když za ním v závěru hry přijde do zahrady, přiznává se, že vždy milovala jen jeho, i když dříve stále mluvila o svých početných milencích. Když v tu chvíli padá Romeo z vozičky mrtvý k zemi, Julie mu vyndá z kapsy jeho srdce, na kterém je napsáno Rosalina (žena, kterou Shakespearův Romeo miluje před seznámením s Julií). Hra končí velkým Romeovým pohřebním průvodem za účasti více než 100 loutek, koní, děl a vozů...

Každého, kdo je alespoň trochu obeznámený s vývojem světového loutkového divadla po 2. světové válce, jistě maně napadne, o kolik desetiletí E. G. Craig předjel budoucí vývoj a jak tento vývoj jeho první originální kroky potvrdil a potvrzuje.

Ono skutečně nejde jen o samotné vědomí toho, že loutka je *vedena*, ale je třeba z tohoto faktu odvodit další *život* scénické metafory směrem k autonomii, svébytnosti loutky tak, aby loutka nebyla jen ‘strojem na napodobení člověka’, jak trefně barokní marionetu označil M. Česal ve své studii *Živý herec na loutkovém divadle* (1977). V tomto smyslu existence herce na loutkovém jevišti spolu s loutkou právě loutce tuto autonomii *umožňuje* – už pouhým faktem této vzájemné konfrontace – ale v dobách iluzivního loutkového divadla, kdy loutka tohoto *přímého* a viditelného protihráče neměla (i když existoval vždy, byť někdy

jen latentně a tušeně nebo přinejmenším nepřímou), byly její snahy o sebeuvědomění nesnadnější. Na Craigovy pokusy hned navazovaly koncepce *futuristické*, ale to je opět téma příliš samostatné, než abychom se jej zde blíže dotkli.

Loutkářská dramatika se na počátku minulého století ocitla na křižovatce: jedna její (jistě nelehká) cesta vedla směrem k hájemství loutkového divadla jako Říši, kam je člověku vstup téměř zapovězen, a riskovala doprovodný efekt *skleníkový*, druhá (o nic snadnější) vykročila naopak směrem od této Říše loutek k Divadlu světa a k sebevědomé konfrontaci herce s loutkou a riskovala přitom, že loutka ztratí svým *nenapodobováním* člověka jeho i sebe. Obě tyto cesty jsou jistě možné a projevují se odlišnými vztahy k funkci napodobovací i k akcentaci vlastního hmotného materiálu loutky, souvisí i s větší či menší potřebou divadelní *iluze* a – v neposlední řadě – i s věkovou adresou diváka v hledišti loutkového divadla. A zároveň nám potvrzují starou a známou pravdu, že divadelní *inspirace* neexistuje jen v oblasti režijní imaginace, ale že často – přímo bytostně – je zabudována již v divadelním textu. A to je okolnost, kterou zrovna dnes není tak od věci si připomenout.

Co říci závěrem?

Těžko se vyjádřit výstižněji než H. Jurkowski: „Mám takový sen: vytvořit mezinárodní klub, pojmenovaný The Drama for Fools. Každý z divadelníků nebo spisovatelů by se mohl stát jeho členem pod podmínkou, že by napsal/a krátké drama v duchu a ve stylu mysterijního cyklu E. G. Craiga. Ten klub by mohl třeba navrhnout a dát vyrobit speciální medaili, pojmenovanou Fools in Drama, jako výraz uznání pro všechny, kdo věří, že divadlo dvacátého století vděčí za mnohé Craigovým idejím a představitostmi“ (Jurkowski 2002).

Literatura:

- ČESAL, M. *Živý herec na loutkovém divadle*, Praha (SČDU) 1977
DEÁK, F. *Symbolistické divadlo*, Bratislava 1996
JURKOWSKI, H. „Craig a loutky (podruhé)“, *Loutkář* 2002, 2
JURKOWSKI, H. „Spor o divadlo a ideálního herce“, *Čs. loutkář* 1975, 11
KARÁSEK ZE LVOVIC, J. „Loutky Snu o říši krásy“, *Český loutkář* 1912, 2
KARÁSEK ZE LVOVIC, J. *Sen o říši krásy*, Čeští autoři, sv. IV, Praha 1907
LÖSCH, M. „O bláznovství světa – a jak ho překonat (Drama for Fools E. G. Craiga jako loutkové divadlo světa)“, *Loutkář* 2002, 6
MALÍKOVÁ, N. „Richard Teschner v Říši loutek“, *Čs. loutkář* 1991, 11
PREISNER, R. J. N. *Nestroy*, Praha 1968
TAIROV, A. J. *Osvobozené divadlo*, Praha 1927

Po zarostlém chodníčku na koncertním podiu

Ilja Hurník

Tuto práci předkládá klavírista, jenž po létech soužití s Janáčkovou skladbou k ní našel a mnohým provedením ustálil svůj vztah. Nepřeje si nic víc než vypovědět, jak ji vidí a jak svůj pohled realizoval co interpret. Bude to pohled subjektivní, tedy jeden z možných, aspoň do té míry, do jaké je každá interpretace subjektivní. Ostatně právě za nejpřesvědčivějšími reprodukčními projevy tušíme individualitu, vyhraněnou osobnost.

Je-li ovšem člověk 'osobnost', na to může jen sázet. Pravá osobnost si není sama sebe ani vědomá, tím méně se manifestuje, jsouc zcela upjata k osobnosti skladatelově. Je paradoxní, že jen takto, skrze vůli sloužit skladateli, se osobnost interpretova projeví. Jen tak může dojít k onomu divu, vyhraněnému umění interpretačnímu, kdy v jediném výkonu vnímáme dvě osobnosti, skladatelovu a interpretovu, aniž by jedna druhou rušila, naopak jedna druhou umocňuje.

Posloužit skladbě však znamená poznat ji i objektivně: Pročíst se zápisem a pochopit, co znamená, skladbu analyzovat, určit její místo v skladatelově díle – tedy uchopit skladbu i co objekt muzikologický. Toto podnikání bude však mít své meze, dané kompetencí klavíristy. Nebude v jeho schopnostech podrobit prameny svého poznávání kritice, jak se to ukládá hudebnímu vědci. Nebude moci postavit proti vědecké thési jinou vědeckou. Spíš bude své prameny hodnotit podle toho, jak zintenzivní jeho prožitek, podníti fantazii, jak jsou inspirativní. Přiznávám, že z janáčkovské literatury jen jedna kniha mi poskytla tuto pomoc, dílo Jaroslava Vogela. Otvíral jsem ji s apriorní důvěrou už proto, že je to dílo interpreta, tedy umělce, jenž šel za Janáčkem týmiž cestami, jaké jsem hledal sám.

Avšak nad všechny literární prameny spoléhám na jeden, na svůj slezský původ. Pocházeje z Janáčkova kraje, měl jsem od dětství otevřeny ony prameny, z nichž se napájela Janáčkova invence, lidovou píseň – slýchal jsem ji ještě v autentické podobě od lidových pěvců – a pak zejména lidovou mluvu. Slezský dialekt dnes mizí, přehlušen ostravským slangem, v mém dětství však zněl ve vsí čistotě. Janáček jím sám mluvil. Citlivý pro každý zvuk – v každém nacházel i smysl hudební – měl v rytmy a melodie lidové mluvy inspirační zdroj tak silný, že se mu odevzdal natrvalo a v každém díle. Troufám si říci, že Janáčkova hudební řeč je cosi jako **hudební dialekt** (snad na rozdíl od 'spisovné' mluvy Dvořákovy či Sukovy). Jak zněla lidová řeč Janáčkova kraje: Měla jen krátké slabiky, ty jí dávaly prudký spád. Slova, letící od úst jak vystřelená, se seskupovala v krátké věty, skoro hesla, nabité významem, ty pak byly prokládány silně 'znějícími'

pauzami. Takové slovní ražby nelze rozvádět – chtěl-li co Slezan zdůraznit, pak takovou větu jen opakoval.

Nejsou to i znaky Janáčkovy hudební dikce? Nevzpomeneme tu na jeho krajně zhuštěná témata, nabitá výrazem, nerozváděná, jen opakovaná? Nevzpomeneme tu na sčasovky, tepající v 'krátkých slabikách', na pauzy, rozvírající se do intenzity slyšitelné jako tóny?

V tomto poznání vidím hlavní oporu pro své podání Janáčkových skladeb. Mám skoro všude dojem řeči mluvené či zpívané, dojem tak silný, že člověk podvědomě hledá pod tématy utajený text.

Teď bude třeba vysvětlit a snad i obhájit, proč vidím v Janáčkově Slezana. Vždyť žil většinu života v Brně, moravské je i jeho stěžejní dílo. Svými kořeny však přesto zůstal v rodném Lašsku a do konce života si uchoval lašský dialekt. A víme přece, že řeč není jen sdělovacím prostředkem, ale že je to i nástroj i obraz myšlení, u Janáčka pak i myšlení hudebního. Pravda, i Laško je součástí Moravy, vybíhající z ní ostrým klínem na sever až k Ostravě. Avšak folklorní hranice překonávají zde historické či politické. Lašský dialekt se přimyká mnohem těsněji k dialektu opavského a těšínského Slezska. A tak to snad nebude jen dílo mého patriotismu, že zahrnuji Laško do širého kraje 'slezského', kraje Bezručova, do vlasti 'krátkých slabik'.

Jak hluboce tkvěl Janáček ve své slezštině, ukazují i občasné jeho lapsy v deklamaci, kdysi šokující puristy, dnes spíš jen roztomilé, všechny ty věci „Makropulos“ a „ná měsici dómov muj“ – jako bychom tu slyšeli Slezana, věčně nejistého, kam přijde délka...

Poznání, že Janáčкова hudební řeč je analogií slezské řeči mluvené, znamená mou interpretaci takřka ve všem: Vede mě k vokálnímu pojetí kantilén, k výrazovosti i nejdrobnějších sčasovek – nevidím v nich nikdy pouhou ornamentální figurku, nýbrž slezské 'slovíčko' plné významu, tedy zase zpěvné či 'výřečné'; nabádá mě rozvíjet pauzy, aby zněly tak, jak znějí v mluvě mých krajanů; abych v místech, jež na první pohled vyhlížejí impresionisticky, nepodleh svodu kouzlit po francouzsku s barvou; abych na cyklu *Po zarostlém chodníčku* potvrdil, že jeho půvab je v prostotě, byť vřelé i dramatické. Neboť takový je i projev, mluvený i zpívaný, lidu našeho kraje.

Autenticita a tradice

Dějiny reprodukčního umění začínají s gramofonovou deskou. To před ní byla spíš prehistorie, ne-li doba mýtická. Vždyť jsou to jen legendy, jež nás zpravují o umění dávných virtuózů. A pokud se přece vyskytne odborný popis jejich hry, není s to nám o ní předat určitější představu.

Avšak i ta krátká doba, po kterou lze interpretační umění na záznamu sledovat, stačí, abychom zjistili, že se vyvíjí. Jednak stoupá nárok na technickou dokonalost. Umělcova představa, že technický lapsus, zanedbatelný na pódiu, se bude opakovat při každém přehrání snímku, je nesnesitelná a donucuje jej k péči o perfektní čistotu.

Navíc však se vyvíjí i estetika tohoto umění. Nejlíp je sledovatelná na snímcích téhož skladatelského díla. Jeví se tu vždy obdobný posun – jen obtížně proň

hledám slova – snad posun od ‘subjektivního’ k ‘objektivnímu’. Nebo bych jej nazval ‘zvěčněním’, anebo, snad nejlíp, ‘odtajmením’. Skladatel, vystoupivší s objevným dílem, je chápán jako kdosi, kdo mluví jen za sebe, a to, co vypovídá, je zvláštní, tajemné. I upínají se interpreti k tomuto nejpřekvapivějšímu novu. U romantiků to bylo zajisté ono ‘tempo rubato’. Ještě Paderewského podání Chopina je zdůrazňuje měrou, jež by dnes byla už sotva snesitelná. U Debussyho to zas byl opalizující, zamlžený zvuk, ony pověstné zvukové skvrny. Na Giesekingově nahrávce *Preludií*, vlastně ještě nedávno, slyšíme takový důraz na ono barevné zamlžení, že se v něm rozpouští kresba a tvar.

Jakmile obecenstvo přijme novou hudbu za svou, naleznouc v ní výraz nečehosi zvláštního a tajemného, nýbrž už obecně prožívaného, pak interpretace začne zařazovat onen nejnápadnější nový prvek do kontextu ostatních, nastolovat mezi nimi rovnováhu. Tak se chopinovská hra, z počátku mohutně rubátovaná, v rytmu a tempu upevnila, z někdejších debussyovských mlh začala vystupovat zřetelnější kresba a stabilnější forma.

Právě tak se vyvíjí interpretace janáčkovská. Nejnápadnější novum, ona koncentrovaná témata, někde stažená až na výkřiky, strhávala umělce, například naše sbory, k dramatismu tak vypjatému, že se harmonie i melodika v srozumitelnosti upozadovala, a občas, zejména u sborů technicky ne dost vyspělých, vznikal dojem až jakéhosi deklamujícího voice bandu. Obdobně v instrumentální hudbě se interpreti upínali k nebývale extrémním polohám, k zvuku drsnému, obnaženému, jakoby, řečeno s Hindemithem, „na kráse zvuku nezáleželo“.

Dnes hrajeme Janáčka, smím-li tak říci, klasičtěji (ostatně, obecně zažitý a přijatý se už stal klasikem), zvukový povrch zní vyrovnaněji, aniž by se ztrácela horkost nebo i horečnost obsahu. Naopak, odpoutávající se od bizarního povrchu, dospíváme k projevu niternějšímu.

Jestliže se interpretace mění, pak z toho nutně plyne, že se mění i míra autenticity. Provedení, jež se kryje s představou skladatelovou, může být přece jen jedno. Buď je bližší Chopinově představě Paderewski, nebo Richtěr, ne však oba stejně, protože jejich hra je nadobro jiná.

To je povážlivé zjištění. Jsme přece prodchnuti vůlí podat skladbu co nejvěrněji, tj. v souhlase co největším s autorem. Vždyť podnikáme vše možné, abychom jeho zápis, je-li tu a tam spíš mlčenlivý než sdílný, dopověděli ve smyslu autorova přání, nelze-li jinak, tedy svou fantazií. Naštěstí jsou klavírní skladby obvykle díly skladatelů-klavíristů, a ti vybavili svůj zápis podrobně, někdy i prstoklady, pedalizací, a také metronomickými údaji.

Nuže přezkoušejme, jaké tempo předpisuje třeba Schumann svému slavnému Snění. Zhrozíme se, jak je to tempo vysoké. Nebo změříme tempo etudy E dur z opusu desátého Frederyka Chopina podle autorova předpisu. Je tak rychlé, že je prostě nepřijatelné. To jsou dva namátkou volené příklady z těch, u nichž můžeme skladatelův metronomický údaj konfrontovat s naším pojetím. Což teprve v případech ostatních – a nejen tempa se týkajících – kolikrát bychom asi ustrnuli, jak daleko nás tradice odvedla od skladatelovy představy.

Ostatně, existuje deska, na níž hrají staří skladatelé svá klavírní díla, slyšíme tu Saint Saëns, Regera, Griega, Ravela a mnohé další. Pravda, někteří z nich nebyli profesionálními pianisty a svou představu nebyli s to realizovat. Ale hraje zde i Debussy, pianista ve své době renomovaný a jeho hráčská úroveň zajisté

stačila na *Potopenou katedrálu*. A přece, ani umělec nevím jak oddaný myšlence hrát autenticky, se z Debussyho provedení nepoučí.

A je tu ještě otázka, zda má skladatel o svém díle vůbec ustálenou představu. Vždyť jsme dnes svědky – a není důvodu si myslet, že kdysi tomu bylo jinak – že se podoba skladby ustaluje až při prvních provedeníh, často v konzultaci s interpretem, a že skladatel jeho dotvoření přijímá dodatečně jako podobu autentickou.

Ostatně, i Janáček ustoupil pod tlakem interpretů od záměru přidělit v *Listech důvěrných* violový part viole d'amour. Původní jeho představa, kdoví jaká (Janáček violu d'amour vlastně ani neznal, zaujalo ho na ní jen její poetické jméno), byla tedy jiná, než v jaké vstoupilo dílo do našeho povědomí. Buď jak buď, proti autenticitě stojí tu zřejmě ještě jiná autorita, totiž tradice, a ta se dokáže i proti skladateli prosadit.

A je to autorita důstojná, vždyť tradice je dílo velkého kolektivu uměleckého, především nejlepších virtuózů, hluboce oddaných skladbě i jejímu tvůrci.

Nesnáz je v tom, že ani tradice nepředkládá pro interpretaci platný vzor. Mění se přece, vyvíjí. Jen v jednom interpreta zavazuje: Nepřipouští prudké zlomy v pojetí. Inspirované reprodukční činy tradici rozvíjejí, posunují, někdy její směr i pootočí, ale nikdy ji neboří. A to je memento pro umělce, zejména mladé, příliš chtivé uplatnit svou invenci, hrát stůj co stůj jinak, než jak se hrálo dosud. Tradice přijme osobitost, vylučuje však osobivost.

Protože tedy skladatelova představa, pokud je vůbec zjistitelná, není striktně závazná a protože tradice nedává jednoznačný návod, bude interpretace vždycky jen hledáním, bude to sázka tak jako každá tvorba. Před tou stojí umělec vždy sám, sám se svou fantazií, ale i s celou odpovědností. Bude mít před sebou skladatelův zápis a odkaz tradice, ale co vzejde z konfrontace těchto dvou autorit, už bude jeho věcí – jeho rizikem. Tak i v případě interpretace Janáčka.

Po zarostlém chodníčku

Je-li tradice janáčkovské interpretace teprv krátká – vždyť se naplno začala rozvíjet až na sklonku skladatelova života – ještě kratší je v případě skladby, o níž nám půjde.

Cyklus *Po zarostlém chodníčku* dlouho platil za jakousi milou 'Hausmusik', za příjemné hraní pro amatéry, na něž tu nečihala žádná obvyklá obtíž s virtuózními pasážemi, oktávami a skoky. Už jen pohled na noty skromně roztroušené po stránkách vnukal představu skladby nenáročné, či dokonce instruktivní – však se také ujala ve vyšších ročnících našich hudebních škol. V hudebních domácnostech či ve třídách se ovšem interpretační styl sotva může rozvinout.

Na velkém koncertním pódiu se však dílko dlouho neobjevovalo. Stalo se tak až za druhé světové války. Tehdy, v roce 1942, provedl Josef Páleníček souborně celý cyklus na svém pravidelném recitálu. Nemýlím-li se, poprvé se tak objevil jako celek v klasickém koncertním programu.

Tehdy se u nás pronikavě změnilo pojetí koncertů vůbec i jejich repertoáru. V dusné atmosféře okupace se koncerty stávaly čímsi víc než hudebním fórem. Staly se shromaždištěm, po uzavření divadel už jediným, kde se Čes-

ká společnost mohla svobodně projevit, byť jen potleskem. Nyní přicházeli do koncertních sálů i lidé, kteří dosud k hudbě nijak netáhli, s touhou mít účast na skryté národní slavnosti. Koncerty se staly opravdu slavností, ne-li manifestací, zvláště když cenzura zakázala hudbu ruskou, sovětskou, francouzskou, polskou, anglickou a kdy vedle německé (a i z té byli vyloučeni Mahler, Mendelssohn, Schönberg a další) a italské zbyla jen česká. Nacistům jindy tak rafinovaně bystrým na všechno, co by mohlo sytit národní uvědomění a co bezohledně ničili, zde instinkt selhal. Nepochopili, že právě národní hudba dokáže roznítit vlastenecký cit nejmocněji.

Na umělce, zejména mladé, teď čekal úkol, před jaký nebyli od dob obrozeckých postaveni: Posluchačům, lhostejno jaké úrovně, dát pocítit, že duchovní hodnoty, jež národ vytvořil, žijí, že jsou zde mladí, kteří je mají v rukou a ty je nepustí, a že dokud žijí ony, žije i národ. Nechť tedy znějí všechny skladby, ať odpovídají představám koncertního programu či nikoli. A tak se v programech začaly objevovat i nejdrobnější Smetanovy polky, pozapomenuté intimní cykly Sukovy, Novákovo *Mládí*, platící dosud jen co literatura instruktivní, jeho sonatiny, zazněl i Zarostlý chodníček (budiž mi dovoleno takto zkráceně jej nazývat). Nikdy nebyli naši posluchači tak vnímaví jako tehdy, kdy ve válečné poušti zbyla už jen hudba co občerstvující pramen, jediný trpěný.

Jakmile konec války strhl zdi této rezervace, či spíš vězení, ustoupily tyto skladby zase z pódíí. Bylo třeba příliš mnoho místa pro hudbu dosud zapovězenou. Od té doby se už neozvala z pódia „Jiřinková polka“, leda co skromný předavek, zbyla jen vzpomínka, jak rozkošně ji hrál Jan Heřman, Novákovo *Mládí* se opět odstěhovalo do hudebních škol.

Janáčkův Zarostlý chodníček však zůstal. Přes svou intimitu a pianistickou neokázalost zakotvil v repertoáru pianistů. Mohlo se tak stát jen proto, že umělci i publikum jej shledalo příliš originálním, než aby jej spustili z očí. A pak, bezpochyby v něm našli interpretační úkol vzrušující, třebaže atypický, ba atypický i z hlediska janáčkovské interpretace. Buď jak buď, objevuje se ne snad často, ale pravidelně, zaujímaje v stavbě programu obvykle místo prvního čísla po přestávce, chvíli určenou pro skladby intimní, meditativní, nevirtuózní.

Na desky byl cyklus natočen Rudolfem Firkušným, Josefem Páleníčkem v r. 1943 (kterýž v r. 1972 zopakoval nahrávku bez podstatnějších změn od prvé), mnou v r. 1955 a Radoslavem Kvapilem v r. 1973. Kdybych si zde činil nárok na vědeckou práci, zajisté bych nyní musel tyto snímky kriticky porovnat. Co autor jedné z nich však nebudu objektivní kritiky schopen. I přičiním jen pár poznámek k snímku Páleníčkovu, protože ten ovlivnil mou interpretaci, pohnul mě totiž k vědomé replice. Smím-li se odvolat na obecný ohlas, právě naše snímky došly největší odezvy i rozšíření, snad i proto, že představují cosi jako thesi a antithesi.

Nuže Páleníčkův snímek přikládá Zarostlý chodníček k obecnému typu meditativní lyriky, jak jej vytvořil zejména romantismus, a řekl bych, že pianista užívá i romantických prostředků: pedalizace je velmi štedrá a snivě zahaluje i čísla jako Štěbetaly jak laštovičky (ty bych chápal 'štěbetavěji', ve zvuku brilantnější, už pro kontrast s čísly sousedními), bohatá, byť jemně diferencovaná rubáta hýbají a jaksí změkčují i témata jako ono 'odháněcí' ze Sýčka (zde dávám přednost jadernému, tepavému zvuku v nepohnutém rytmu, aby motiv zněl jako prudce vyražený znak). Tento způsob, snad romantizující, kdy se každý detail

‘přednáší’, ubírá hudbě na kontrastech. Tak onen úvodní motiv, nevytrvá-li do konce ve fortissimu, změkčí-li se v posledních tónech ritardandem a diminuendem, zruší kontrast mezi sebou a následujícím sýčkovým houkáním, zvlášť když pianista proti zápisu jej přednese skoro v stejné síle. (Volím kontrast co největší, úvodní motiv ff, sýčkův hlas pp s levým pedálem, ‘dutě’, jak stojí v zápisu; děsivost tohoto hlasu se myslím stupňuje právě pianissimem, zvukem jakoby z jiného prostoru než tvrdý, bezcitně konkrétní výkřik úvodního motivu.)

Oproti Páleníčkovi upínám se k specifické dikci Janáčkově, spíš než k malbě raději ke kresbě, volím tedy strážlivou pedalizaci, ‘neortodoxní’, podpořiv slyšitelnost pauz, tepavost sčasovek tak, aby melodii nad nimi nezdobily, ale zneklidňovaly. Na cyklu mě poutá vytěžit i z nevelkých možností přece jen kontrasty, třeba mezi vlahým, pedalizací haleným zvukem „Frýdecké Panny Marie“ a cudným, jaksi vyprázdněným zvukem čísla „Dobrou noc“. Tato skladba i další by jistě snesla bohatší pedalizaci, zněla by ‘nokturnověji’ a harmonická struktura a nástrojová stylizace by to připouštěla – tak se to také děje v Páleníčkově snímku – přiznávám však svoje zalíbení právě v onom jakoby neumělém pedalizování, v harmonických náznacích, pedálem nepodtrhávaných. Takový zvuk se mi přikládá k oněm lidovým malůvkám na plátně či porcelánu, kdy štětec, vyčerpav barvu, jede po ploše naprázdno, kdy jeho tah lze jen tušit.

Zápis

Jsou notové rukopisy, jako Wagnerovy, Stravinského, Sukovy, jež svou přesností a jednoznačností navíc i kaligrafií nám dávají tušit perfektně pracující intelekt, s nímž autor přepsal svou představu v notový graf tak exaktně, jako vědec svůj fyzikální objev do matematických rovnic.

Z rukopisů Janáčkových máme však dojem ne přepisu, ale obtisku představy. Z popsaných stránek je znát horečný chvat, jako by skladatel chtěl tak říkajíc ještě za mokra obtisknout hudbu právě zrozenou, jako by jí věřil jen v tomto čerstvém stavu. Takto nechť ulpí na linkách, tento její první obraz budiž i poslední.

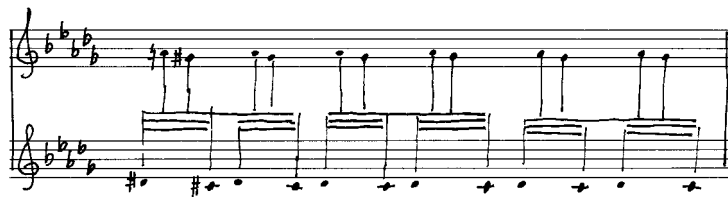
Pravda, ten dojem může být klamný; Janáček vypověděl, že dlouho nosí hudbu v hlavě, než ji zapíše: pak se dává do korektur někdy i dost radikálních, stránky se pak černají škrty, nebo jsou zbrážděny vrypy nožíku. Nicméně se tak děje obvykle v prvním zápisu, skica, i když korigovaná, je zároveň i čistopis; a má-li pianista právo upnout se ke všemu, co podněcuje jeho vnímavost, nechť se oddá pohledu na tyto noty, graficky tak spontánní jako hudba, kterou znamenají. A jako by se Janáčkově povaze přičilo všechno předem předepsané, odmítá nakonec i předtištěnou osnovu a črtá linky sám. Jeho rukopis, rukopis se vším všudy, tak dostává podobu grafického listu, je plný vzruchu a napětí, už i výtvarně je inspirující a člověk by jej nejraději položil na svůj pult místo tištěných not.

Přitom je to zápis kupodivu i notograficky přesný a úplný (až na výjimky, dílo to nečitelnosti někdy až katastrofální, kterou ani onen vzácný muž, kopista, ostatně jediný, jenž na takový úkol stačil, nebyl s to překonat). Skladatel v něm zachytil frázování i dynamiku s důsledností přinejmenším uspokojující. Je přesný vlastně i v takových místech, notograficky nezvyklých:



Rytmus takové figurky není jednoznačný, ale právě tato neurčitost odpovídá improvizátorské volnosti (cimbálové, o tom viz dále) jakou si autor přál.

Nebo příklad z houslové sonáty. Jiný soudobý autor by asi zapsal ostinátní figurku v klavírním partu takto:



Janáčkův způsob

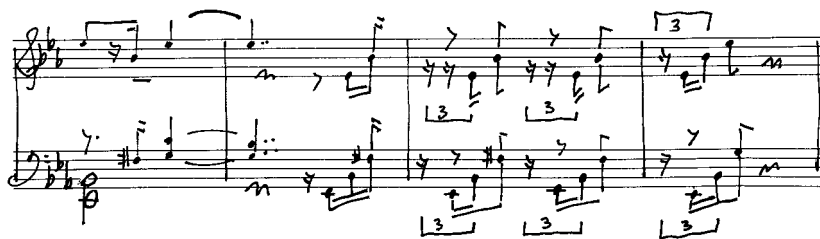


je – prostě janáčkovský: z pouhého tremola se takovýmto zápisem stává motiv, ostinátně opakovaný, urputný a ježatý, cupovaný bezdechými pauzami. Zase, to už není jen zápis, jistě ne nejčitelnější a nejjednodušší, ale sugestivní obraz, působící nejen na čtoucí intelekt, nýbrž přímo na hráčovu emotivitu.

Nebo závěr 4. čísla z druhého sešitu Zarostlého chodníčku:



Má to být čtyřhlasá polyfonie, je však notograficky nedůsledná, nejasná. Korrectní by byl takový zápis:



Ten Janáčkův je však sugestivnější; svou improvizovaností, 'rapsodičností' napovídá interpretovi obdobně uvolněný, improvizací výraz.

Klavír v maskách

Zarostlý chodníček vznikl na objednávku. Ivančický učitel Emil Kolář by byl rád vydal ve své sbírce pro harmonium nazvané „Slovanské melodie“ i příspěvek Janáčkův.

Pravda, pojem 'objednávka' nám zní jaksi vnějškově, ne-li komerčně. Nepřehlédněme však její etický moment: Kdosi jí skládá v autora důvěru, sází s ním na dílo dosud nestvořené, a to je pro skladatele hřejivé i povzbuzující, natož pro Janáčka, na něhož v té době se ještě příliš ochotně nesázelo.

Přesto se nám nezdá, že by pouhá výzva mohla svou inspirativností stačit na dílko tak hluboké. A jistě nestačila na díla toho rozsahu i váhy, jako byly Bachovy *Goldbergovské variace*, Mozartovy opery, Stravinského *Žalmová symfonie* a tolik jiných, rovněž objednaných. Spíš snad lze vidět v objednávce ono gesto, jímž se strhává rouška ze sochy už hotové. Nebo je to sonda, již se, a třeba náhodně, navrtává hlubinné jezero – poslední popud k tomu, aby hudba, dlouho v skladatelově podvědomí zrající, vystoupila do vědomí a vynutila si své zformování. Výzva, objednávka, zážitek třeba nicotný (jako ta Sukova muška topící se ve sklenici, jež prý skladatele inspirovala k druhému číslu cyklu *Životem a snem*), to jsou ona Newtonova jablíčka, ne inspirace, ale poslední pokyn, aby začala vědomá tvůrčí fáze na díle, inspirovaném něčím docela jiným, dávným a třeba už zapomenutým.

Pramen, z něhož vzešel náš cyklus, je bolest nad smrtí skladatelovy dcery Olgy, nad nepochopením, jež dílo Janáčkově provázelo, únava, jež i muže tak silného ve vzdoru vůči netečnému světu a tvrdému osudu přece jen přepadá, touha vydechnout na chvíli ve vzpomínkách na lepší časy dětství a mládí.

Bolest, marný stesk po dávném štěstí, to jsou prameny, z nichž hudba Zarostlého chodníčku vyvěrá, a to jsou i jeho výrazové polohy.

A přece ona objednávka toto dílko čímisi poznamenala. Janáček je začal psát, jak editor určil, pro harmonium. Těžko pochopit, co mohlo skladatele zaujmout na harmoniu, na této náhražce varhan, nástroji, jemuž je odepřena schopnost větších kontrastů v dynamice i barvě, rytmicky neohrabaném. Zbývá mu leda kresba jednoduché melodické linky, doprovázené akordy či trochu polyfonie.

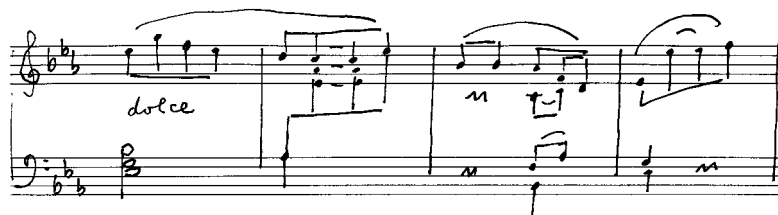
Přistoupil-li Janáček přesto na tento nástroj, pak jen z jednoho možného důvodu (kromě morálního tlaku objednávky), a vlastně dostatečného. Mohla jím

být přitažlivost dobrovolně přijatého omezení, chuť vyzkoušet svou invenci na minimálním prostoru. Je to táž chuť, s kterou sáhne skladatel třeba po sólových houslích (ačkoli by mohl volit celý smyčcový orchestr), s níž se dá do jednohlasé písničky či do klavírního kousku pro pět kláves. Táž chuť omezit se vede malíře, aby odložil bohatou paletu a volil jen tuš. Pro rozeného skladatele neznámá takové omezení svěřací kazajku, ale spíš křídla. Skladatel nehodnotí nástroje podle jejich možností, pro něho není lepší harfa s desítkami strun než kytara s šesti. Těší se z charakteru nástrojů, a co je charakteristické, je i omezené, lhostejno, zda víc či míň.

Představa Janáčkovy skladby pro harmonium nás vzrušuje, lze se tu přece nadít obdobně netradičního a objevného užití nástroje, jaké nás vždy znovu uchvacuje ve varhanním Postludiu z *Glagolské*.

Žel (a pro nás pianisty naštěstí) Janáček zůstal harmoniumu jeho znovuobjevení a oslavu dlužen. Jeho invence se přece jen do mezí tak výjimečně úzkých stěsnat nedala. Původní verze pro harmonium se ukázala provizoriem. Cosi však v něm zůstalo už definitivní a přešlo i do konečné verze klavírní. Ačkoli skladba od počátku patřila popravdě klavíru a ačkoli k hotovým číslům připsal Janáček další už rovnou pro klavír, tuším v celém cyklu něco jako ducha harmonia, toho prostého kantorského nástroje.

Řekli jsme, že harmonium sluší nejlíp prostá melodie jednoduše doprovázená. Janáček, mysle na harmonium, učinil zde melodii prvkem dominujícím, jíž je vše podřízeno. A je to melodie velmi prostá, zpěvná, ale ne zpěvácká, intenzivní a rozklenutá do šíře někde až na Janáčka nezvyklé („Naše večery“, „V pláči“, „Dobrou noc!“). I ve způsobu, jímž se melodie doprovází, tušíme leckde harmonium: Tak v ‘katarzi’ čísla „Nelze domluvit“:



Nebo v „Sýčkovi“, kde by po troše ligatur, spojujících doprovodné akordy, znělo harmonium zcela přirozeně.



Taktéž v čísle V pláči, ačkoli je psal skladatel už přímo jako skladbu klavírní:

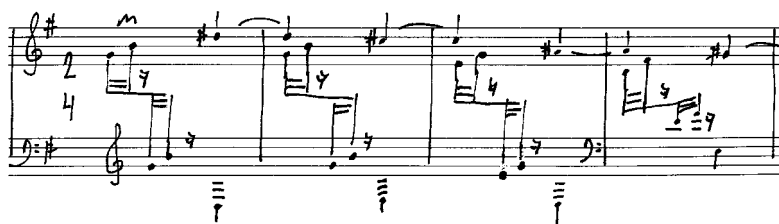


Tato místa 'harmoniová' mají vždy tutěž výrazovou polohu, jsou zjihlá nebo vřelá nebo melancholická.

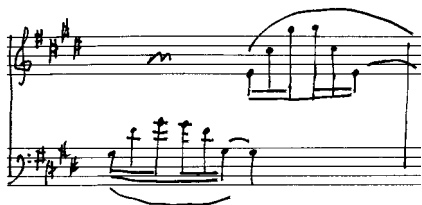
Proti nim však je tu poloha dramatická, nebo - v mezích drobné formy - utajeně dramatická. A tady už se Janáčková invence harmonií vymkla, tady zní už pravý Janáčkův klavír.

Janáčkův klavír pak je bratrem a někdy i dvojníkem cimbálu, nástroj v podstatě bicí. Vůbec, Janáček jako by z každého nástroje strhával vše, čím jej obmyslila moderní rafinovaná virtuosita, jako by nástroj obnažoval až k jeho kořenům. Obrazně řečeno, Janáčkovy žestě jsou opět kovové stočené roury, smyčce jsou dutiny potažené ovčími střevy, klavír jsou napjaté struny, do nichž tepou paličky. Není v tom nic archaizujícího, žádné intelektuální 'neo', je to vyhmátnutí nástroje v jeho podstatě.

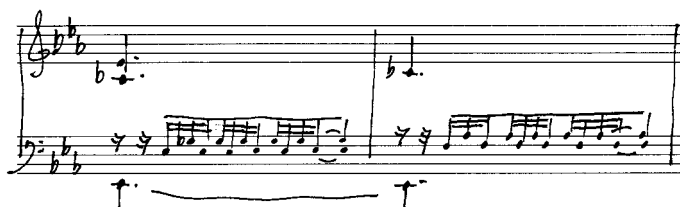
Některá čísla jako by byla převzata přímo z cimbálového partu. „Tak neskonale úzko“:



V „Sýčkovi“:



Tremola v posledním čísle druhého dílu:

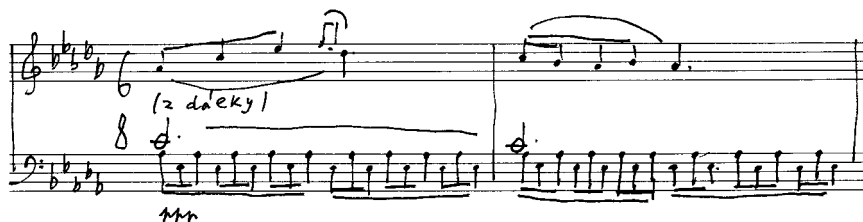


Je-li Zarostlý chodníček dílem intimním, jež odpírá interpretovi opřít se o prudší dynamické kontrasty, kde příliš nekontrastují ani tempa skladeb ani jejich stylizace, pak tím spíš je třeba vytěžit z rozdílů barevných. A k této diferenciaci pomůže už jen představa nástrojů tak odlišných jako je harmonium a cimbál. Někde je slyšíme jakoby v dialogu, tak 'odháněcí' motiv a sýčkově houkání zní cimbálem, ona vroucí melodie v E dur harmoniem.

Jindy hrají současně v duu, třeba v „Dobrou noc!“:



Nebo ve „Frýdecké panně Marii“:



A tak při vši neokázalosti bude náš cyklus přece jen úkolem i ryze pianistickým, jenž člověka posluchačsky zaníceného pro tuto hudbu vydatně zaměstná i jako hráče. Jeť Zarostlý chodníček přímo etudou pro úhoz, jemně diferencovaný, jehož spektrum bude mít dvě meze: prosté, čistě kreslené legáto 'harmoniové' a tepavé (i v pianissimu tepavé) martelato 'cimbálové'.

Realizátorem diferencované barvy je pak vedle úhozu pedalizace. Zameditujme o tomto prostředku vůbec. Pedál je prvek, jenž dovede takým či onakým uplatněním dalekosáhle proměnit obraz skladby. A přitom zrovna pedál skladatelé jen málokdy předpisují. Nečiní tak ani Debussy, jinak v zápise až pedantsky podrobný, ačkoli v mnohých jeho skladbách, na příklad v „Sněhových vločkách“ z *Dětského koutku* je užití či vyloučení pedálu pro celkový dojem tak významné. (Slycháváme ten kus v tom i onom pojetí a dojem je vždy docela jiný.) Proč bývájí autoři právě v tomto směru tak liberální, na to bych měl jedno vysvětlení, arci dosti prozaické:

Hraje-li autor svou skladbu sám, zajisté jaksi pedalizuje, improvizovaně a automaticky. Jakmile by však měl začít analyzovat a zapisovat, tu prostě přestává vědět, jak a kde pedálu užívá. To, co přece zjistí a zapíše, připadá mu pak jaksi primitivní, školní, a právem - v mnohých skladbách, zejména impresionistických, je práce s pedálem tak komplikovaná, že ji přesně zaznamenat ani nelze - je tu plno drobných stisků a polostisků, nadto ještě závislých na jakosti nástroje. (V Moskvě byl podniknut pokus, kdy se jakýmsi zařízením graficky zaznamenávala pedalizace hrajícímu Svatoslavu Richtěrovi. Byla tak spletitá, že

nebylo s to v ní postihnout žádný systém.) Nezbyvá asi skladateli, než přece jen přenechat pedalizaci interpretovi, leda že by si dal tu enormní práci a tak dlouho pedál zkoušel, až by se výsledek kryl s jeho představou. Nemyslím, že se najde hodně autorů, kteří by tohle podnikli, nota bene když už je skladba hotová a kdy nepokojná fantazie už letí obhlížet jiné krajiny... A přece jsou skladatelé, kteří aspoň pedál naznačí, například Janáček! V Zarostlém chodníčku je pár takových doporučení (Kurzova a Schäferova edice je přesně odlišuje od svých.) Žel tyto předpisy prozrazují přinejmenším pianistu-neprofesionála. Jsou to znaménka pro stisk, ne už pro zvednutí, a tak nemají pro pianistu význam. Za závazné však nemůžeme mít ani pedálové předpisy upravovatelů, i když to byli pianisté jako Vilém Kurz či František Schäfer. Pedál totiž jako sotva druhý prvek souvisí s celkovým pianistovým pojetím, to je vždycky jen individuální, a tedy jen jedno z možných. Pedalizace obou zmíněných editorů mi připadá paušální, romanticky unifikující, stírající jedinečnost janáčkovského klavírního zvuku. Prostě řečeno, je jí příliš mnoho. Volím pedalizaci kontrastnější, bohatou v cimbálových místech, diskretní v harmoniových. Nadto dávám vystoupit časovkám, vyloučit pedál, a to i tehdy, jsou-li cimbálové povahy. Vždyť cimbál, tento předchůdce Janáčkovy klavíru, není typický jen v svém bohatém přeznívání, ale i údernými staccaty – jen vzpomeňme, jak je oběma způsoby dovedl uplatnit Stravinsky.

Program

Jsou tituly skladeb, které mají pro umělce striktnost rozkazu: Nadpis „Ohňostroj“ je důrazný pokyn k maximálním kontrastům, k vypjaté brilantní virtuozitě. Titul „Mlhy“ (z Debussyho *Preludií*) už sám pianistovi formuje ruku k vláčnému, nekonkrétnímu úhozu plochými prsty. Nezáleží už tolik na tom, zda se autor přiznává titulem skladby k jejímu mimohudebnímu modelu, či zda volí název jen co slovní paralelu k své hudbě, a možná i dodatečně.

V každém případě je třeba pochopit název tak, jak jej autor myslel. Právě v Zarostlém chodníčku však čteme názvy, z nichž mnohé spíš zahalují než prozrazují program. Pravda, titul celého cyklu netřeba dešifrovat – skladatel tu jde po zarostlém chodníčku své paměti do krajin svého dětství a mládí. A pak, je tu přece píseň „Ej, zarost mi drobnú jetelinú ku maměnce chodníček“ (připomíná ji Jaroslav Vogel). Také titul „Frýdecká Panna Maria“ je jasný. Co však značí „Sýček neodletěl“?

Ludvík Kundera vidí v tomto kuse dialog života a smrti. Sýčkovo houkání je hlas smrti, ona melodie v E dur je oslavou života. Podle této interpretace by se měla tedy hrát nadšeně, jaře. Nejsem si jist, zná-li prof. Kundera dávnou slezskou pověru: Bdí-li se v noci u nemocného, přilétá světlem přiváben sýček. Poďaří-li se jej odehnat, nemocný se uzdraví. Vrací-li se, nemocný podlehne. Tentokrát tedy sýček neodletěl.

Teprve na pozadí této pověry vyvstává smysl titulu i jeho interpretačního 'rozkazu'. Skladba je postavena na návratu, jakoby nekonečném, tří myšlenek. Co může znamenat první (první takt) ne-li prudké gesto, jímž se odhání zlověstný pták od okna, co druhý, ne-li sýčkovo houkání, a třetí, harmoniová, to je přece vroucí prosba za uzdravení nemocného, modlitba, ne kostelně nábožná, ale

vroucí, v posledním návratu úzkostná, až křečovitě toužebná (snad bych řekl 'glagolská'). To nemůže být oslava života, ale výraz úzkosti o něj!

„Nelze domluvit“: Max Brod, janáčkovský znalec zajisté fundovaný, vidí v skladbě „humorný obrázek hádajících se manželů“! Kdosi tedy nemůže domluvit, poněvadž mu někdo druhý skáče do řeči. Těžko vysvětlit, kde Max Brod slyší humor v tom těžkomyslném *Es dur-as moll*, v tom ztichlém zjasnění na konci. Nelze-li tu co domluvit, tedy přece něco hrozivého, proč se nedostává slov!

Ludvík Kundera se upnul k hudbě, slyšel jásot v tématu z *E dur* a zanedbal program, utajený v titulu. Max Brod se upnul k titulu a neuposlouchal se do hudby. V obou případech došlo k zkreslení. Zřejmě je třeba, aby interpret pronikl smyslem názvu i duchem hudby a obojí uvedl aspoň v pravděpodobný vztah.

Ještě příklad: Kdo by vyšel z titulu „Lístku odvanutého“, bude se hotovit k impresii, k pastelově zamlženému barvení, vzpomenuv si na obdobný název Debussyho preludia „*Feuilles mortes*“. Tam jde opravdu o přírodní obrázek, zvukomalbu podzimního dne; prosluněnou mlhou se snáší k zemi povadlé listí. Kdo se však zaposlouchá do „Lístku“ Janáčkova, slyší vše spíš než francouzskou zvukovou rafinádu. Slyší melodii ve své lidovosti tak prostě vemlouvavou, že bezděčně hledá k ní text, a nejspíš milostný. Není to imprese, ale písnička. I napadne nás, není-li ten lístek jen cudným symbolem pro vzpomínku na kohosi drahého, koho čas odvanul jako vítr uvadlý list. Ostatně zatímco pro impresionistu byl přírodní zážitek inspirací dostatečnou, Janáčkově je příroda vždy jen dějištěm pro lidské osudy, obrazem lidských citů. Janáček nezná přírodu bez člověka.

A na potvrzení našeho dojmu, vzešlého z konfrontace titulu a hudby, čteme u Janáčka, že Lístek odvanutý je „milostná píseň“. Skladatel nám potvrdí i dojem z čísla „Nelze domluvit“, vyjadřuje prý „trpkost zklamání!“ Na druhé straně však hledat výklad jen u našeho autora se ukáže marným v případě čísla „Pojďte s námi“. Je prý to „založený navždy list“. To neříká o skladbě pranic. Přidržíme se raději veselé výzvy titulu a jeho pěkné a jasné shody s rozmarnou hudbou, trochu pochůdkem, trochu polkou.

Naproti tomu název „Dobrou noc!“ při vši zřetelnosti může zase zavést. Ukazoval by na nokturno, i vybaví se dlouhá interpretační tradice této formy s její vlahou, snivou melodikou, uvolněným improvizátorským přednesem a ovšem bohatou pedalizací. Slyším však v této hudbě vše spíš než snivou relaxaci. Melodie odpovídá sice svou rozklenutostí nokturnu, případně lidovému nokturnu, ale ostinátní motivy neodbytně pod ní tepoucí vnáší do hudby neklid, napětí, očekávání až úzkostné. Podporují tento prvek, cítiv, že právě on dává skladbě, ba celému cyklu jedinečnost. Ostatně nic nebylo Janáčkovu naturelu cizejší než idylka.

Deset a pět čísel

Vyjděme nyní po „zarostlém chodníčku“ s jeho deseti a pěti zastaveními a aplikujme své poznatky na každou skladbu zvlášť.

1. Naše večery

Na první pohled překvapí nezvyklý dvouosminový takt, dvojnásob nezvyklý u skladby široce kantabilní. Ty husté taktové čáry dělí melodii po jednotlivých

tónech, takže znejasňují její metriku. Sami bychom ji zapsali spíš v širších takttech, dvou- a trojdobých, snad takto:



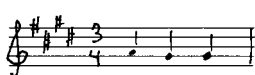
Jenže je tu jiná možnost dělení:



A ještě jiná:



Závěr tohoto předvětí bude zřejmě tříčtvrtkový – odpovídá mu i závěr závětí:



Janáček sice melodii frázuje, fráze sama však melodii co do metra jednoznačně nečlení, vždyť může začínat na lehkou dobu a končit na těžké.

Tak zůstává melodie mnohoznačná – naštěstí však se v interpretaci takové či onaké metrické členění neuplatní, protože melodie ('harmoniová') chce spíš dynamickou a agogickou rovnost, jednodušnost, plynulost. Tu ovšem autorův dvouosminový takt opticky podporuje a navíc je sugestivní v tom, že svou řečnou krátkodechostí nám brání příliš se rozpoležit do pohodlného nokturnového tempa i výrazu. Ten takt jako by trochu spěchal, už opticky je v něm cosi jako neklid. Odevzdávám se tomuto tlaku, ostatně v dobré shodě s metronomickým předpisem, rychlejším, než k jakému by ráda směřovala interpretační tradice tohoto kusu. (Zde tedy bráním zápis proti tradici.)

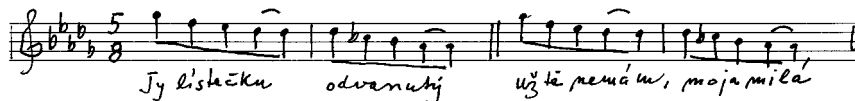
Že nejde o 'normální' nokturno, ukazuje střední část, kde se všechna idyla zruší či vyplaší, cimbál tu začne sypat svá marteláta (toto vzrušené místo podobně jako obdobná jiná nás přirozeně nutí k zrychlení, i když změna tempa se nepředpisuje), a abych ten neklid, od počátku tušený a nyní propuknuvší, podpořil, hraji první reprízu hlavního tématu ještě vzrušeně a diminuendují a retardují teprv v jejím průběhu (prima volta). A teprv v závěru (Adagio) budiž dopřáno zklidnění, ostinátní figurka ve středním hlase, jež pokračuje, nechť už neznepokojuje, nýbrž volně plyne s melodií. Tempo primo (poslední repríza závětí) by podle zápisu mělo být rychlejší než předešlé Adagio, ale přízpusobuji je tak, aby už nedošlo k novému vzruchu, aby mír a klid byl dovršen.

2. Lístek odvanutý

Tedy písnička. Ať zpívá prostě, nezahaleně, kresebně. Kurzův pedál nahraží jen nepatrným stiskem na první osminu každého taktu – tak sčasovka v levé ruce dostane zřetelnost, výraz trošinku zneklidňující. Harmonie, pedá-

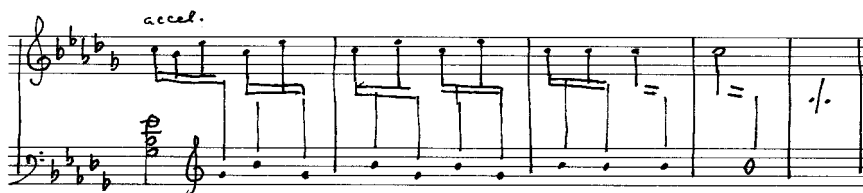
lem nepodtržená, zůstane v náznaku, zvuk se vyprázdní k jímavé, lidové 'nedokonalosti'.

V závěti (Piú mosso) se objeví pětiosminový takt. To bývá sousto pro pedantické učitele. Žák ve snaze poslední čtvrtku melodie přesně dodržet ji pak obvykle akcentuje, a to je velmi špatné. Jde tu jen o zápis oněch lidových melodií, kdy se rapsodickým přednesem prostě prodlouží poslední stopa trochejského verše (a tato melodie je tak lidová, že přímo volá po textu), třeba:



V žádném případě nemůže být na oné poslední notě v taktu akcent, naopak, je to konec fráze, tedy nejslabší.

A pak, samozřejmě, i v této milostné písni se ozve vzruch, a zase cimbálový, i podtrhávám tepavost, údernost i úhozově a prstokladově:



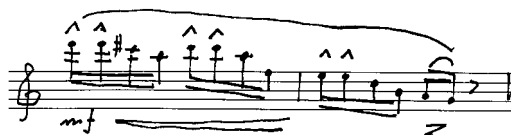
Po tomto trylku (paličkovém!) přichází Con moto a s ním gradace, dospěví k forte a appassionátu – ano, v janáčkovském amorosu nesmí chybět vášnivý vznět. Žel v mnohých interpretacích chybí, snad pod vlivem všelikých úprav, také cellové; cellisté (Miloš Sádlo) ovšem chtějí z klavírního kusu vytěžit co nejvíc pro svůj smyčec, chtivý zpěvu, a tak se nám tento kus už i v klavírních provedeníh až příliš zasnívá a rozplývá, v samé něze ztrácí stavbu i kontury. Pak se ovšem pianistovi nechce ani do oněch drsných akordů na konci, z janáčkovského ff se stane obligátně romantické perdendosi a z Janáčka – Schumann.

3. Pojd'te s námi!

Pastorek mezi ostatními čísly, jednostránková drobnůstka, usměvavá tentokrát od počátku do konce. Ale trvale poklidný pochod či procházka, „pohupující se půvabně jako do sebe zavěšená děvčata“ (J. Vogel) to také není – nebyl by to Janáček, aby klidný rytmus a tempo nenarušil. Z motivku



udělá diminucí *cosi* jako povyskočení, popoběhnutí, ne dramatické, ale spíš špásavné:



Tu pauzu po něm, před novým zklidněním je radno trochu zvětšit, aby pěkně „zněla“.

Po dvanáctém taktu se začne zvedat mírná gradace (ač v zápise dynamicky nepotvrzená), motívek, zvoucí „pojdte s námi“ se opakuje pořád naléhavěji,



teď je to skoro prosba. Ale žádné velké *espressivo* tomuto kousku slušet nebude, i když pro skladatele tento „založený navždy list“ znamenal možná víc než rozmarnou vzpomínku.

4. Frýdecká Panna Maria

Zde přeče jen trochu *imprese*. Svatá písnička, s níž se blíží poutníci k frýdeckému kostelíku na kopečku, zní nejdřív jako rozfoukávaná větrem (však také autor připisuje pod ní „z dálky“). Jak se opakuje, zní pořád blíže a zřetelněji. To přibližování udělá úhoz pořád konkrétnější a pedál zprvu dlouze držený, pak obnovovaný se změnou harmonie. K neurčitosti počátku přispívá i neurčitost harmonie – čtyři úvodní harmoniové akordy totiž míří dominantou do Des dur, hlavní téma po nich se však jaksi beztížně vznáší v As dur. Drobná ozdůbka



je snad usměvavou odezvou kostelního vyzpěvování s důkladnými *glissandy* (ve Slezsku se takovému zpěvu říkalo *vyškantování*, patrně od „diskant“). Zdůrazňují ji – též ve vůli uplatnit vše, co melodiku obohacuje – akcentem na první tón ozdoby, ne na hlavní:



V části *Un poco piu mosso* zahlaholí z kostelíka varhany. A nejsou to varhany důstojně nábožné, žádná plná akordika ani polyfonie, ale vášnivé, *glagolské*. Jejich zvuk díky své ‘děravosti’ je nelíbivý, příkrý. Jen ať takový v naší interpretaci zůstane.

Tradice, podporovaná opět smyčcovými úpravami, by ráda zvolnila tempo oproti Janáčkovu předpisu. Ve svých provedeních je přesně držím, snad při vzpomínce na své krajany, kteří pospíchali jak v řeči tak ve zpěvu. (Z vřesinského kopečku směrem k porubskému hřbitovu utíkaly i pohřební průvody.)

5. Štěbetaly jak laštovičky

Už titulem se tu Janáček přiznává k inspiračnímu zdroji, k řeči. Je to brebentění děvčat, koho jiného.

Mnohý pianista, během předcházejících čísel dosud nevyžitý v potřebě projeviti svoji virtuozitu, se zde chopí příležitosti ukázat, co jeho prsty dovedou. Tento kus se hrává příliš rychle, nad předepsané tempo. Když ovšem pianista, sveden akordickým rozkladem prvního taktu a podpořen editorovou pedalizací, navíc bere pedál synkopovaný od počátku do konce, pak z toho vzejde opravdu jen pianistické brebentění. Budiž, je to kousek opravdu virtuózní, vlastně jediný z celého prvního dílu a díky za ten kontrast. Ale jde-li už zde pianistovi o efekt (a smí jít), pak toho dobnude ne překotným tempem, ale zřetelností, vypracovaným staccatovým úhozem a pedalizací až po *Meno mosso* minimální. Ale ani v *Meno mosso* ho nesmí být mnoho, rozhodně ne tolik, kolik navrhuje V. Kurz, vždyť by měl ve vsí kresebnosti vyjít augmentovaný úvodní motiv, a v *Piú mosso*, v tom šepotavém *ppp* by měl být pedál vyloučen vůbec, až zas po *sff*, tam ať pedál realizuje výkřik na zmenšeném septakordu.

6. Nelze domluvit

Malé drama. Pointou budou subita *piana* po crescendovaných a accelerandovaných motivech.



Abych zdůraznil – ve smyslu programu – jejich nedopovědění, aby subito *piano* znělo co nejdramatičtěji, dovoluji si změnu dynamiky oproti zápisu: místo *sfp* na těžkou dobu hraji hned *pp* (6. takt).

7. Dobrou noc!

Tónina C dur, příliš světlá na líčení noci, leda že by ta noc byla plná hvězd. J. Vogel shledává tuto skladbu kouzelnou a ony příznávky



doprovázející širokou melodii jako vzdušné, obloučkové či 'obláčkové'. Víím, že charakteristice tohoto nad míru citlivého janáčkovce moje interpretace odporuje, ba že odporuje i zápisu, ačli správně chápu onen dlouhý oblouk, spojující čtyři a čtyři takty přede hry: klene se nad řadou oněch sčasovek i přes jejich pauzy a má snad navodit plynulý přednes s dlouhými pedály. Takto by vzbuzovaly ony doprovodné sčasovky dojem dokonalé pohody s cinkáním ovčích zvončeků... Snad jsem tu skladbu příliš přitiskl k hrudi, a tak změnil její autentickou podobu. Pokusím se v příští kapitole objasnit, co mě vedlo k pojetí nikoli idylickému, ale skrytě dramatickému, proč interpretuji onen doprovodný ostinátní motiv jako napjatý, jako úzkostné slovíčko o krátkých slabikách, jež zaznívá nocí jakoby v předtuše sýčkova přeletu. Všude, kde lze, vylučuji pedál, rozví-

rám pauzy mezi sčarovkami. Silně mě zaujala představa té volně dýšící melodie, rozklenuté jak hvězdná obloha, pod níž však neklidně, úzkostně tepe motivy jak vzrušené srdce.

8. Tak neskonale úzko

„Snad cítíte... pláč? Tušení jisté smrti. Za horkých letních nocí bylo andělské zrovna bytosti tak smrtelně úzko.“ Tak praví Janáček, tak vzpomíná na umírající Olgu.

„Dobrou noc“ chápu jako preludium k této fantazii. Vlahá melodie preludia zmizí, zůstane sčarovka, roztržená pauzou, a nová melodie, kterou teď sčarovka doprovází, už nezpívá, plíží se, drží se jako by křečovitě své výšky, kolísajíc na dvou tónech, a pak se propadá:



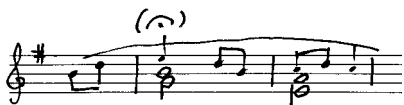
Ještě znovu nabírá výšku a vždy znovu ten pád.

Zde již nepochybuji o právu vytepávat sčarovku tam, kde je to proveditelné, ostře a bez pedálu, cimbálově, ale bez přeznívání. Pedál si vyhrazuji jen pro místa nejdramatičtější.

9. V pláči

Zase: titul by sváděl k rubátům a expresivně se vlnící dynamice. Ale toto je pláč bez slz. Je to bolest krytá skoro úsměvem. Opravdu, až úsměvná je ta čírá G dur a trocha bolestné chromatiky v části Des dur je zesvětlená vysokou polohou. Zde utichá neklid Janáčkův, toto už je jen trvání v bolesti, příliš hluboké, než aby ji mohly slzy odplavit. Tato nejhlubší tišina celého cyklu, jejíž tempo a vyrovnaný rytmus ani jediný detail neznepokojí, se ze svých pian a pianissim jen v první repríze hlavního tématu zvedne podle zápisu k forte, ale ve svém přednesu ubírám na dynamice i tomuto vrcholu. Zato prohlubuji ticho vedlejší myšlenky v Des dur na krajní mez, až k tichu jaksi strnulému, mrtvému.

V Codě (Adagio) si dovolím malou korunu:

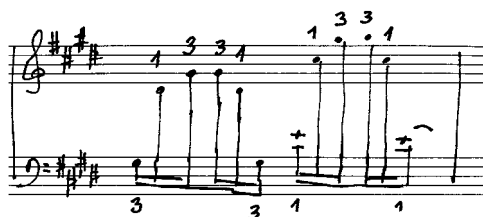


Ačkoli zde se zajisté má ozvat hlavní téma nejtíšeji, zvedám levý pedál, provázející dosud skoro celý kus. Zvuk se i v pianissimu prozáří jakoby posledním úsměvem toho, kdo se loučí.

10. Sýček neodletěl

Tri témata, jednoznačná a přesná jako pojmy.

První, znamenající gesto, jímž se sýček odhání, budiž neosobní, striktní, agogicky a dynamicky nepohnutý. Co nejprudší marteláto ve fortissimu se podaří z mnoha možných prstokladů jen jediným:

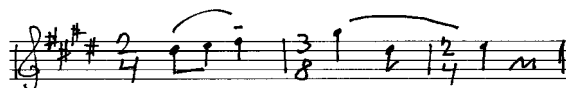


Druhé téma, sýčkův hlas. Bude znít z jiného prostoru, levý pedál k tomu přispěje. Aby téma znělo i v pianu zřetelně, bude třeba doprovodné tremolo upozadit na pouhé nekonkrétní vlnění.

Třetí téma. „Důvěrná píseň života“, praví Janáček, totiž „důvěryplná“ jak rozumí J. Vogel. Vroucí prosba za uzdravení nemocného, nejspíš lidová kostelní píseň – k tomu dojmu přispívá homofonní varhanní (či spíš zase harmoniová) stylizace a výdechy čtvrtvých pauz pro zpívající lid.

Věčný návrat prvních dvou témat potvrzuji přednesem nepohnutě stejným, zatímco ono prosebné s každou reprízou zvedám k větší naléhavosti až po onu poslední, pauzami přerývanou, až křečovitě toužebnou.

V mnohých provedeních, také Páleníčkově, shledávám pochybným, když závěr tohoto tématu se končí jakoby těžkou dobou, jakoby byl zapsán takto:



Nikoli, téma končí lehkým taktem a v něm lehkou dobou – ostatně autor sám předpisuje v něm diminuendo:



Skladba končí posledním mementem sýčkovým, a zde výjimečně zvedám dynamickou hladinu, abych posledním forte a pak diminuendem dospěl k závěru o to přesvědčivěji finálnímu. Onu dvojí sestupnou kvintu v levé ruce pak hraji bez pedálu, portamento, v nedůvěře k obligátně romantickému závěru, jaký by pedál způsobil.

Druhý díl

Býváme náchylní odvozovat skladatelův sloh jen z jeho stěžejních děl. Pod pojmem ‘beethovenovský’ si představujeme běžně hrdinský pathos, ‘mozartovský’ pro nás znamená křehce perlivý, ‘debussyovský’ zamřzeně barevný. Kolem ‘centrálních’ skladeb svých autorů se však rozkládají širé periferie, jež mohou sousedit s hájemstvím jiného skladatele, nebo se s ním i překrývat. Aplikovat na skladby vyrostlé mimo centrum interpretační způsoby, přiměřené skladbám ústředním, může znamenat, že je zkrusíme. V centru Janáčkova světa jsou jistě

díla vypjatě dramatická, v klavírním oboru by to byl *Fragment*, ale aplikovat tento dramatismus na Zarostlý chodníček, dílko 'periferní' (tím pojmem jej naprosto nemíním zlehčovat, nýbrž jen umístit ve světě Janáčkově) by znamenalo zrušit jeho půvab. Je to dílko atypické, i pro Janáčka atypické, už tím, že se tu skladatel v mnohých číslech vrací do své daleké minulosti – jen sextet *Mláďi* je podobně retrospektivní. Jinak žil Janáček přítomností, ba někde je až posedlý přítomnost zachytit ve vši neopakovatelnosti – vzpomeňme tu sběratele, jenž zapisuje lidovou píseň v nejkonkrétnější, právě slyšené podobě, co do tóniny i tempa.

I když se v Zarostlém chodníčku ozývá nota dramatická, je ztlumená, stejně jako nota milostná; dynamická i barevná škála je stažená, nástrojová stylizace nebohatá.

Na druhé straně však nesmí interpret upadnout do jakéhosi vzpomínkového snění, předkládat místo živých květů vystejnělé herbářové listy. O to půjde, aby i v cudně stažených mezích našel pianista výraz o to diferencovanější, aby uplatnil všechny ty jemné, ale přítomné kontrasty – a už jsem pověděl, kde je hledat.

Oproti prvnímu dílu druhý je k Janáčkovu centru blíže, je bližší *Fragmentu* a *Mlhám* než prvnímu dílu Chodníčku: Klavírní věta je rozvitější, někde až virtuózní. Nevinný lidový půvab tu ustupuje; ozve-li se tu cosi jako lidový tanec (číslo 4. a 5.), pak se skladba blíží až jakési parafrázi na lidový motiv, někde až bravurní.

Od prvního se druhý liší i tím, že nemá programní názvy, rozdíl ovšem nepodstatný, neboť jistou programovost v něm tušíme stejně jako v každém Janáčkově díle. Konečně, i k prvnímu svazku připojoval skladatel tituly až dodatečně. Nemýlím-li se, pokoušel se zde o názvy Vilém Kurz, ovšem v tom směru nemohl nahradit Janáčka, skladatele i poetu.

Hledím-li na tento díl očima pianisty, řekl bych, že zde bude interpret zaměstnán ryze pianistickými problémy natolik, že specificky janáčkovské poněkud ustoupí. Není vyhnutí – má-li číslo 4. vyznít ve vši taneční rozvernosti, bude třeba hodně práce na rytmu (pianista dobře ví, jak snadno se člověk spustí k nedodržování tečkovaných not, k odbývání či měkčení lehkých šestnáctin a dvaatřicetin), v *Con moto* prvního čísla zas čeká práce s vyrovnanou hrou triolového akordického doprovodu, stejně jako v Mendelssohnových *Písničkách beze slov* či kdekoli jinde. Marná věc, při všem respektu k slohovým rozdílům je neradno zapomínat na prvky a s nimi spojené hráčské problémy, které se objevují v slohu kterémkoli. Pravda, bachovská škála má znít jinak než impresionistická, na obou se však musí chtít vyrovnanost.

V tomto druhém dílu vidím pro pianistu problémy spíš obecné než zvláštní, ty zvláštní pak jsou obecně janáčkovské, proto už nevidím důvod zabývat se jimi podrobněji.

Při vši invenci, silné a původní, předvídám, že druhý díl zůstane ve stínu dílu prvního. Ten se nám vetkl do srdce tak hluboko – a měl na to o řadu let víc času, druhý díl vyšel poprvé až v roce 1942 – že, aspoň pod pojem Zarostlý chodníček, se nám k těm deseti kusům dalších pět jaksi těžko připojuje. Hudba, bez pochyb znamenitá, přece jen není s to překonat tu předešlou v její nevinné, řekl bych geniálně neumělé prostotě.

Sbírka či cyklus

Skladby Zarostlého chodníčku vznikaly v letech 1902 až 1908, zřejmě bez představy, jaký celek vytvoří. „Jsou tak milý, že myslím nebude jim konce...“ To je typický příklad, jak vzniká sbírka, tak i sbírka Mendelssohnových *Písni beze slov*, Chopinových mazurek či nokturen.

V jakém sledu ty skladby vznikaly, jak vycházely a v jakém seřazení, je pro pianistu nedůležitá, konečně celou genezi (a hodně komplikovanou) popsal Jan Racek ve vydání Hudební matice. Podstatné pro interpreta je, že ze sbírky vyvstal cyklus. Ať výběr a jeho uspořádání rozhodl Janáček či editoři či oba, jisté je, že jako cyklus vešla skladba do našeho povědomí, a na interpretovi bude, aby ji jako cyklus potvrdil. Ten pak je formou vyšší než sbírka, má svou stavbu, čeká se od něho otevření, graduující vrchol a závěr.

Jak však při souborném provedení povýšit Zarostlý chodníček (myslím první díl) na cyklus, když kromě jediného allegra jdou po sobě čísla v dost podobném tempu, když ani dynamická hladina ani zvuková hutnost stylizace se nijak nezvedá (jedině „Sýček“ má znaky odpovídající typu finálního čísla)?

A přece tu cosi graduje. Od pátého čísla jako by se hudba propadávala stále víc do sebe a s tou prohlubující se introverzí roste – úzkost, to slovo jsem zde vyřkl již několikrát a nyní závěrečně; úzkost je tón, znějící po celý cyklus, překrytý něhou („Lístek odvanutý“), někde rozmarností („Pojďte s námi“, „Štěbetaly jak laštovičky“), ale myslím naň od prvních taktů, přinejmenším jako na směr, jímž se bude cyklus vyvíjet. Ten tón se slyšitelně rozezná v skladbě „Nelze domluvit“, ustoupí, ale nezanikne v „Dobrou noc!“, dramaticky se rozpoutá v „Tak neskonale úzko“ a vyvrcholí v nehybném utkvění číslem „V pláči“.

A z úzkosti nás vysvobodí teprv jistota neblahé sýčkovy věštby.

Graduje tedy cyklus ve výrazu, bez pomoci dynamiky, tempa či stylizace. Jaký úkol pro klavíristu!

(1976)

Literatura:

JANÁČEK, L. *Dopisy Zdeňce*, Praha 1968

JANÁČEK, L. *Hudebně teoretické dílo I-II*, Praha 1973–4

BROD, M. *Leoš Janáček, život a dílo*, Praha 1924

HELFERT, V. *Leoš Janáček*, sv. 1, Brno 1939

KOŽÍK, F. *Po zarostlém chodníčku*, Praha 1967

RACEK, J. *Leoš Janáček, člověk a umělec*, Brno 1963

ŠTĚDRŮŇ, B. *Dílo Leoše Janáčka*, Praha 1959

ŠTĚDRŮŇ, M. „Janáček, verismus a impresionismus“, Brno, *Časopis moravského muzea* 1968/9, II

VOGEL, J. *Leoš Janáček*, Praha 1963

VYSLOUŽIL, J. „Leoš Janáček a naše doba“, *Hudební rozhledy* XI, 18

Ruy Blas v Comédie Française

Daniela Jobertová

Úvodem...

Rok 2002 proběhl ve velké části francouzských uměleckých – literárních i divadelních – a intelektuálních – středoškolských i univerzitních – kruhů ve znamení Victora Huga. U příležitosti dvoustého výročí narození tohoto významného romanopisce, dramatika, básníka, ale i veřejného činitele se konaly mohutné oslavy. Byly organizovány konference a diskuse, vzniklo mnoho nových inscenací Hugových textů, na pultech knihkupectví se objevily jak reedice jeho děl, tak nejrůznější studie, monografiemi počínaje a obrazovými publikacemi konče, a Hugova díla samozřejmě posílila svoji přítomnost ve studijních osnovách a ocitla se ve specifických programech francouzských celonárodních maturit. Ač toto oslavné konání někdy přesáhlo meze únosnosti a vnímatelnosti, nelze než znovu ocenit zájem, kteří Francouzi s karteziánskou systematickostí věnují svému národnímu dědictví, svému 'patrimoine'; snad i ona karteziánská systematickostí k tomuto dědictví patří... A samozřejmě se zde nabízí srovnání s naším vlastním vztahem k tomu, co tvoří ono 'české patrimoine', na které na rozdíl od Francouzů rádi zapomínáme, které mnohdy zesměšňujeme a které se snažíme zakrýt tvrzením, že pouze současnost platí... Otázkou, na kterou dva zmíněné národy odpovídají tak rozdílně, je tedy otázka vztahu k vlastní historii, a potažmo jistého vědomí národní identity, které však nemá nic společného s nacionalismem, šovinismem, xenofobií, pouze s 'hrdostí' a oním vědomím či uvědoměním

sounáležitosti s čímsi, co je hlavně nemateriální podstaty... Jistě není zapotřebí pořádat velkolepé oslavy, někdy by ovšem neuškodilo jen se zastavit a alespoň si 'uvědomit', že té či oné události či osobě jsme přece jen trochu vděční za to, co jsme dnes...

Co má tento úvod společného s *Ruy Blasem* a Francouzskou komedií? Asi onen celkem banální, ovšem s oblibou zapomínaný fakt, že umění vždy bylo a bude pevně spjato s dějinami, s historií, a že neúcta vůči jednomu časťo jde ruku v ruce s neúctou k druhému. Tento článek chce právě na příkladu *Ruy Blase* kromě jiného ukázat i to, jak se mohou dotýkat či přímo protínat trojí dějiny, či tři příběhy: příběh jedné hry, příběh jedné instituce, příběh jedné země.

Příběh hry

Victor Hugo napsal *Ruy Blase* během několika málo týdnů v roce 1838. Jeho původní záměr byl ovšem odlišný od podoby, v níž hru známe: měla totiž začínat až třetím dějstvím, tzn. náhlým objevením Ruy Blase na poradě ministrů. Divák tedy měl ignorovat vše o Blasově téměř zázračném vzestupu a jeho skutečný statut měl objevit mnohem později. Hugo se ale nakonec rozhodl, že divákovi ukáže celou dráhu „červa zamilovaného do hvězdy“. Tuto dráhu lze ovšem zároveň interpretovat na pozadí Hugovi tak drahé grotesky: vždyť vlastně onen zářný vzestup a pád, onen klenutý oblouk

Lze vnímat jako pouhý pohyb od okna k oknu: jestliže v prvním dějství Ruy Blas na Sallustův pokyn okno otvírá (I,1), pak ve třetím dějství jiné okno na pokyn stejného pána s pocitem studu zavírá (III, v; a pocit studu se ještě prohloubí, když ho Salluste pokárá, že okno zavřel špatně.

Zdrojů hry bylo zmiňováno mnoho, avšak ne všechny jsou průkazné: určitý vliv na Huga měla jistě Latouchova *Španělská královna*, čerpal zřejmě i z Gaillardetova *Struenseeho čili Královnina lékaře*. Hovoří se však i o dalších vlivech, např. *Zpovědích* Jeana-Jacquesa Rousseaua, který prý u stolu obsluhoval Mademoiselle de Breuil a vzplanul k ní tajnou láskou, či dokonce o Hugově náklonnosti k Heleně Mecklenburské, která ovšem zbožňovala svého manžela vévodu Orleánského a v jejichž sídle v Morsan byl prý autor častým hostem. V postavách hry prosvítají některé historické figury, jsou však značně upravené, silně stylizované a často 'smíchané' (např. Maria de Neuburg má spíš než povahu skutečné Marie de Neuburg, manželky Karla II. Španělského, povahu Marie-Louisy Orleánské, navíc některé rysy manželky Louise Filipa Marie-Amélie a Hugo do ní jistě promítl i půvab své milenky Julietty Drouetové).

Premiéra hry se konala v novém divadle Renaissance 8. listopadu 1838. Na tomto místě je nutné připomenout, že vznik tohoto druhého Théâtre-Français byl stvrzen 5. listopadu 1836; šlo o divadlo, které doslova vytvořil právě Victor Hugo s Alexandrem Dumasem v době, kdy mezi nimi panovalo přátelství. Vztahy obou tvůrců k Francouzské komedii byly totiž značně napjaté, takže společně vytrvale bojovali o vznik divadla, které by uvádělo moderní drama. Renaissance ovšem na rozdíl od Comédie Française nedostala dotaci, takže romantická dramata byla uváděna spolu s vaudevilly a podobnými žánry. Hugo se hry ujal jako skutečný režisér: sám vybral herce, přičemž se mu podařilo získat tehdejší hvězdu romantických melodramat Frédériccka Lemaître, jeho přítelkyni Louise Beaudouinovou (účinkování Julietty Drouetové znemožnila Hugova manželka Adèle, další romantická hvězda Marie Dorva-

lová nebyla k dispozici) a Saint-Firmina jako Dona Césarova; dále navrhl výpravu, přičemž návrhem kostýmů pověřil Louise Boulange-ra; konečně – s notným Frédéricovým přispěním – se ujal rezie a dokonce nelenil v případě potřeby vyskočit z parteru a opravit herce přímo na jevišti.

Přesto byla kritika nelibostná: prohlásila, že hra je „hloupost, ohavnost ve verších“, vyčítala mu, že postavy nejsou dostatečně vášnivé, že jde jen o podívanou, že láska královny a sluhy je skandální; a zejména nepochopila úlohu groteskna a protestovala proti „zbytečnému“ čtvrtému dějství. Sainte-Beuve se dokonce ke hře vyjádřil nanejvýš hanlivě, aniž by ji vůbec viděl. Ovšem jak je velmi pravděpodobné, že právě jeho důvody mohly být z velké části osobní, tak je zcela jisté, že velká část kritiky nebyla namířena proto hře jako takové, ale spíš proti Hugovi samotnému.

V roce 1872 se Ruy Blas ovšem hraje znovu, už po Hugově návratu z exilu a tedy ve značně změněné společenské atmosféře, a sice v Odéonu. Role královny se ujímá Sarah Bernhardtová, která ji neopouští ani poté a vstupuje s ní o několik let později na jeviště Francouzské komedie.

Příběh instituce

Dějiny Francouzské komedie se začaly psát v roce 1680, kdy byla zřízena královským dekretem; ten nařizoval spojení dvou souborů, souboru z Hotelu de Bourgogne a souboru z Hotelu de Guénégaud, tj. souboru Molièrova, jehož se po dramatikově smrti ujal La Grange. Francouzská komedie převzala mnohé principy Molièrova souboru fungujícího na principu jistého sdružení, asociace. Její členy sice chránil král a poskytoval jim penzi, oni sami však ručili vlastním majetkem za půjčky, sami investovali do rekonstrukcí či nové výstavby, nebo si hledali mecenáše. Za dobu svého působení se Francouzská komedie několikrát přestěhovala, než konečně zakotvila v pátém sále, kde je dodnes, a sice v sále Richelieu.



▲ Don César (Denis Podalydès)
a Don Salluste (Jean-Baptiste Malartre)

► Královna (Rachida Brakni)



Divadlu – či Společnosti – byl na dlouhou dobu zajištěn monopol představení francouzského repertoáru; toto privilegium neměli například Italští herci, kteří jinak Francouzské komedii statečně konkurovali. Monopol však trval pouze do roku 1791, kdy bylo umožněno svobodné divadelní podnikání; mnozí členové souboru odešli do jiných vznikajících divadel, takže celá Společnost se v podstatě rozklížila. Teprve po Revoluci se její členové opět spojili a v letech 1802–1804 byla obnovena subvence i vlastní Společnost. Částečný návrat monopolu zajistil divadlu Napoleon tzv. Moskevským dekretem z roku 1812.

V polovině 19. století vstupuje do fungování domu stát a stanoví funkci administrátora, který od té doby Francouzskou komedii vede, samozřejmě s ohledem na 'státní kulturní zájmy'. Členy Francouzské komedie jsou tzv. 'sociétaires', kteří se podílejí na řízení instituce

a zejména spoluurčují její umělecké směřování. Kromě nich ve Francouzské komedii hrají i hosté, tzv. 'pensionnaires'; 'sociétaires' jsou voleni výhradně mezi těmito hosty, kteří své kvality prokázali během několikaletého (nejvíce však desetiletého) působení. 'Sociétaires' jsou pouze herci; Francouzská komedie vlastně nemá kmenové režiséry, což je velice důležité i v této reflexi, jejímž cílem je také vyznačit výrazné okamžiky vývoje tohoto domu v posledním věku než století. Dnes se režie kromě hostujících významných režisérů často ujímají i sami 'sociétaires'; počítá se s jejich talentem, zkušeností i profesionalitou.

Ovšem v době, která nás zajímá, tzn. v době rozkvětu romantického dramatu, existovalo v Paříži na 30 divadelních sálů, které samozřejmě představovaly nepřijemné rivaly; a vzhledem k tomu, že tito rivalové mnohem pružněji reagovali jak na diváckou poptávku, tak na

měnící se dramatickou tvorbu, ocitla se Francouzská komedie v nelehké situaci. Jejím posláním bylo uvádění klasiků – Corneille, Racina, Molièra, eventuálně Marivauxe, Voltaira a neoklasických autorů. Divadlo zaplatilo draze za subvenci, bylo totiž závislé na těch, kdo ji přisuzovali, tzn. ve většině případů přívržencích všeho tradičního, klasického. Nové formy dramatu do ní tedy v podstatě nemohly pronikat, stejně tak jako se do ní špatně vstupovalo všem, kteří byli s těmito formami spjati, tzn. velkým romantickým hercům. Právě ti však táhli obecenstvo, které pomalu, ale jistě začalo opouštět zaprášené elitní domy a dávalo přednost divadlům novým, fungujícím zejména na tzv. Bulváru zločinu; zločiny byly samozřejmě páčány pouze v melodramatech uváděných na jevištích těchto divadel, která ve skutečnosti stála na velkých pařížských bulvárech (St. Martin, Bonne-Nouvelle, Montmartre atd.). Subvencovaná divadla paradoxně potřebovala další peníze: například rozdíl kasovního zisku při *Hernaním* a při klasické hře byl do slova propastný.

Hugovo dobývání nejprestižnější a nejstarší francouzské divadelní instituce nebylo tedy nikterak jednoduché ani bezkonfliktní; dramatik se na jedné straně snažil tuto baštu ztéci, na druhé straně neváhal vstoupit vůči ní do otevřeného konfliktu a podniknout několik tvrdých výpadů proti cenzuře a klasikům. Ani jeho protivník však nebyl ve snadné situaci: stál totiž před zásadním rozhodnutím otevřít se konečně modernímu dramatu, což pro něj znamenalo vratký krok do neznáma spojený s pocitem ústupu z jistých pozic, snad i s doznáním jisté prohry, především však s bolestným uvědoměním faktu, že doba se mění. A tento fakt bude Francouzská komedie objevovat znovu a znovu...

Příběh země (a jednoho muže)

Málokterý umělec je tak pevně spjatý s historií vlastní země, jako byl spjatý s historií Francie právě Victor Hugo. Jeho politické peripetie

a veřejná angažovanost jsou všeobecně známé, stejně tak jak je známý jeho postoj vůči zřízení, vrcholící dlouholetým exilem a konečně triumfálním návratem.

Je ovšem zajímavé podívat se podrobněji na úlohu historie v Hugových dílech. Autor sám prohlašoval, že nepíše historické hry, a je jisté, že jeho díla si skutečně historická fakta neberou příliš k srdci. Ať ovšem vezmeme jeho hry – *Hernaniho*, *Marii Tudorovnu*, *Ruy Blas* –, či jeho romány – *Bídníky*, *Devadesát tři* –, vždy se setkáme s umělecky využitým a podle potřeb fabule zpracovaným či upraveným historickým rámcem. V *Hernaním* a v *Ruy Blasovi* pracuje Hugo se stejnou historickou perspektivou, neboť „v *Hernaním* slunce habsburského domu vychází, v *Ruy Blasovi* zapadá“; a už sám název hry *Marie Tudorovna* prozrazuje dostatečně jasně historický kontext. Jakkoli se však autor skrývá za dějinami, ve skutečnosti se vždy nějak vyjadřuje k současnosti: v *Marii Tudorovně* k revoluci roku 1830, v *Ruy Blasovi* k velice aktuální otázce situace království ničeného korupcí a krádežemi a odsouzeného k zániku.

Hugovi současníci tyto aktuální komentáře současnosti nadšeně vnímali; otázkou samozřejmě je, do jaké míry zůstává tato historie v dílech přítomna, do jaké míry ji lze vzkřísit či aktualizovat. A tak se stává, že v *Bídnících* dnes čtenář povětšinou hledá pouze konkrétní milostný příběh Cosetty a Maria, v lepších případech příběh přerodu Jeana Valjeana. Tak tomu bohužel velmi často bývá, zvláště když se román ocitá na seznamech povinné literatury předpubertální či pubertální školní mládeže, která naprosto přirozeně vyrazí pouze po té nejjasnější – a také 'nejromantičtější' – dějové linii (vždyť Hugo se řadí k romantikům!), přičemž nutně přehlédne Hugův politický zápas: jde přece pouze o dávno uzavřenou kapitolu dějin! A kolik takových školáků se k dílu vrátí s větší čtenářskou zkušeností a s chutí objevit v něm ještě něco jiného? Stejně tak nelze divákovi vyčítat, že právě v *Ruy Blasovi* nenachází téma lidu, národa, státu, ale že se zaměřuje na příběh tragické (opravdu tragické? není spíše „groteskní“?) lásky sluhy a královny; vždyť ani

třeba Tita z Racinovy *Bereniky* nevnímáme jako autorovi současníci, kteří v císařově rozchodu s Berenikou spatřovali gesto silného státníka, vědomého si povinnosti vůči zemi (přičemž paralela s Ludvíkem XIV. a jeho rozhodů s milenkami – La Vallièrovou, Marií Manciniovou – je více než čitelná), nýbrž tak, jak nám naše vlastní současnost dovolí: takže se z něj může dokonce stát slaboch, který dá přednost ambici a kariéře před silným vztahem.

Kromě historických kontextů však drama Victora Huga obsahují ještě něco, co se v dnešní době 'nenosí', co vyšlo z módy: je to citovost a soucit, na něž jsme v naší 'postmoderní' současnosti rezignovali. Postmoderna nás naučila cynismu, nedůvěře, zpochybňování; city jsou směšné, jak u dramatických postav, tak – ó hrůza! – u diváků. Vztah Huga k melodramatu je ale čitelný a velmi důležitý: i v jeho hrách se objevují melodramatická klíšé například v podobě náhlých a naprosto nepravděpodobných zvrátů, nečekaných objevení postav, patetických milostných výlevů nešťastné lásky atd. Avšak to, čím se Hugo nad tento 'pokleslý žánr' povznáší (a stejný názor zastávali mnozí významní doboví kritici), je jazyk: romantický verš, který si sice uchovává pravidelnou stavbu, ovšem rozvolňuje se, nabývá na expresivnosti a přibližuje se větě a běžné mluvě tím, že otvírá doposud značně pevné hranice půlverše a konce verše. Hugův systém přesahu („enjambements et rejets“) umožňuje dramatické členění výpovědi a inspiruje se v přirozené mluvě. Jde prostě o verš, který již v textové podobě nabízí mnohem bohatší prozodické členění – intonaci, kadenci, pauzy, důrazy atd. –, než umožňoval klasický alexandrin. Snad i proto je u něj v zásadě menší riziko mechanického deklamování, ovšem pouze za předpokladu, že si je interpret vědom vztahu mezi větou a veršem a snaží se respektovat obojí: tzn. nepriviliguje jednoznačně ani verš, ani větu, nýbrž docíluje organické syntézy. Byl-li velkým Hugovým zdrojem Shakespeare, byl jím právě i v zacházení s jazykem: podobně jako Shakespearův pružný blankvers (který byl ostatně dlouho velmi špatně překládán do francouzštiny) začí-

ná Hugův alexandrin ukazovat, že jevištní verš čerpáním v expresivně běžné mluvy nic neztrácí ze své jevištní účinnosti a stylizovanosti.

Inscenování Ruy Blase ve Francouzské komedii: 1879–2001

Sto dvacet dva let dělí první inscenaci *Ruy Blase* ve Francouzské komedii od té poslední. Jakým vývojem prošla inscenační tradice tohoto divadelního domu se vynasnaží na příkladu jednoho titulu nastínit tato reflexe, jež byla vyprovokována zhlédnutím právě té nejnovější scénické verze: verze, jež vlastně odstartovala oficiální oslavy Hugova výročí a zároveň dosti zásadně změnila směr, jímž se do té doby inscenace *Ruy Blase* ubíraly.

Hra oficiálně 'vstoupila na repertoár' Francouzské komedie v roce 1879. Na schůzi Výboru členů Společnosti 27. ledna 1879 byla jednomyslně schválena a přijata mezi 'klasiku'. Není bez zajímavosti, že po všech bojích, výpadech a nevráživostech se „Výbor dychtivě chopil příležitosti uvést na repertoár jedno z nejkrásnějších děl pana Victora Huga“. Premiéra se konala po dvaatřiceti zkouškách 4. dubna 1879 a zúčastnila se jí 'celá Paříž'; tímto pojmem – ve francouzštině 'tout Paris' – se označovala literární, politická a mondénní smetánka. Victor Hugo byl přítomen při několika zkouškách a samozřejmě nechyběl v čestných lóžích při veřejné generálce ani při premiéře. Královnu opět hrála Sarah Bernhardtová, role Ruy Blase se ujala hvězda mužské části souboru Mounet-Sully (který však přesto do jisté míry zápasil se vzpomínkami na Frédérica Lemaître), Dona Césara ztělesnil Coquelin a Sallusta Febvre. Ten v daném týdnu zastával funkci tzv. 'semainiera' (ve Francouzské komedii bylo zvykem, že se 'sociétaires' po týdnech střídali a bedlivě pozorovali představení) a do svého deníku zaznamenal „velký úspěch“. Uznání podle něj patřilo především Emilu Perrinovi „za pečlivost, s níž dílo připravil“. Emile Perrin, tehdejší administrátor Francouzské komedie, byl tedy oním 'aranžérem', jemuž dílo vděčilo za

úspěch. V této době totiž funkci režiséra zastával vždy právě administrátor; a bude zapotřebí ještě několik desetiletí, než i Francouzská komedie explicitně uzná funkci režiséra a hlavně mu umožní práci ve skutečně moderním slova smyslu.

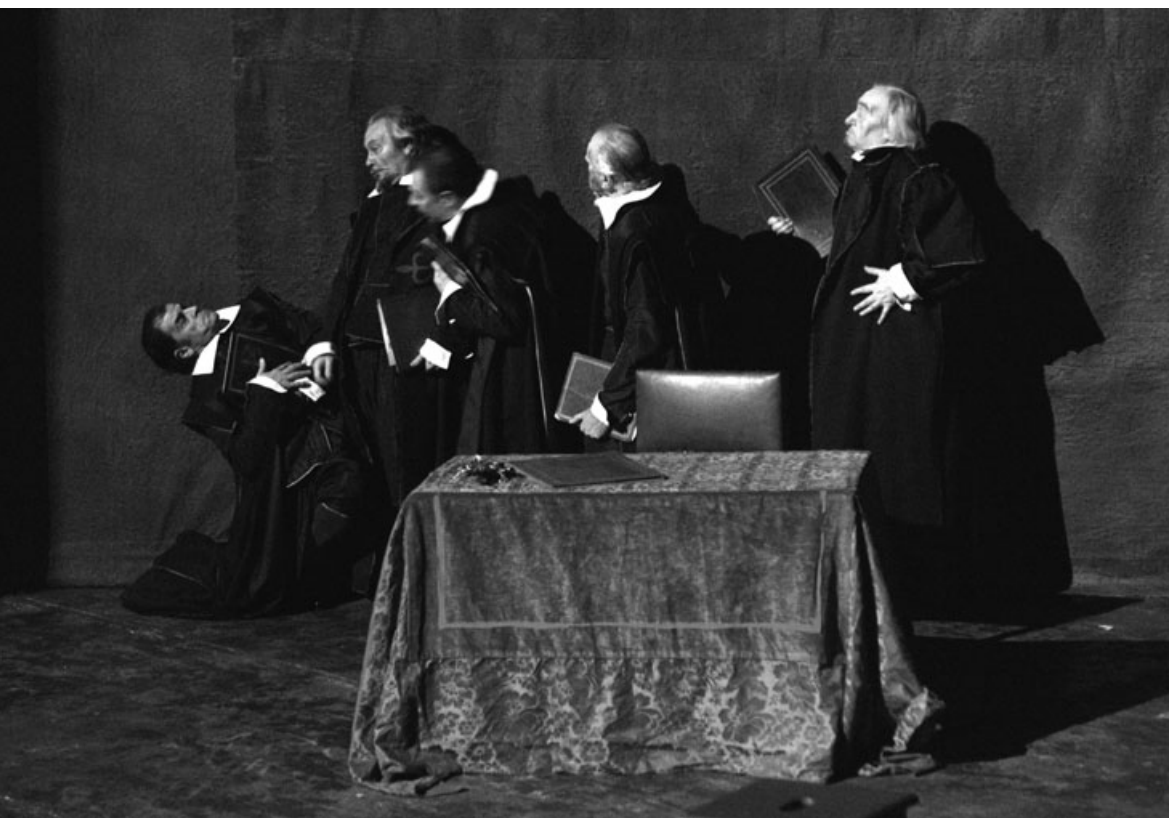
Dobové kritiky jsou vesměs popisné: soustředí se na scénografii, kostýmy, přirozenost či nepřirozenost pohybu herců na scéně, srozumitelnost, adekvátnost a pádnost jejich deklamace. Avšak v souladu s tehdejší uměleckou praxí, která sama neakcentovala celek a vědomě se nesnažila organicky spojit jednotlivé složky, ani kritika není schopna vzniklý celek pojmut a interpretovat. Když na jevišti převládá dekorativnost a výprava je působivá, až ohromující, kritika s velkou radostí vše popíše do sebemenších detailů; kupříkladu Alfred Mortier ve Figaru nám takto živě a barvitě přibližuje dekoraci: „První scéna, představující sál v Escorialu, vděčí vitrážím a do dřeva vyřezaným a pozlaceným ornamentům za svůj strohý a bezchybný vzhled; z tohoto sálu se vchází na čestné schodiště [...] V druhém dějství vzniká v komnatě, kde se nudí královna, půvabný efekt: a sice když se otevrou okna a za nimi je v dálce vidět venkovské panorama, které jakoby prosvěťovalo a osvěžovalo temný a přísný interiér v popředí. Čistý a jasný hlas zpěváků, které slyšíme zvenku, tuto iluzi ještě zesiluje. Co se týče výpravy třetího dějství, tj. sálu, kde si ministři vybírají ke zlepšení vlastní situace právě ten smutný okamžik, když umírající Španělsko pláče, domnívám se, že ministrům pana Grévyho se o něm bude ještě dlouho zdát; určitě totiž nemají ani v Paříži, ani ve Versailles jediný, který by se tomuto mohl vyrovnat. Zcela jistě debatují v menším pohodlí než jejich kolegové z Francouzské komedie.“ Podobně nadšený je i popis róby Bernhardtové, kde si pisatel všímá saténu i krajek až do těch nejmenších detailů.

Za zmínku ovšem stojí velmi dlouhý článek Emila Zoly; jak se k této 'renesanci' romantického dramatu vyjádřil představitel naturalismu? Především – na rozdíl od kritiků premiéry v roce 1838 – radostně zdraví čtvrté dějství, které je „skvělé, je to mezihra plná fantazie,

když se Don César objevuje a jako chroust bojuje v pavoučí síti rozuzlení“. Emile Zola se ovšem nenechá snadno zmámit působivostí hereckých výkonů: „Stejně jako ostatní Hugo-vi hrdinové se géniu Ruy Blase nic nevyrovná – kromě jeho hlouposti. On si na ty dopisy vůbec nevzpomene... Tříleté dítě by si dávalo větší pozor! Každá hodina Ruy Blasova života by měla být vyplněna tázáním, co po něm Salluste vlastně chce!“ Hra je podle něj „sérií nepravděpodobností“; kupříkladu nechápe, proč se Ruy Blas otráví, ale přiznává: „Asi tu vypadám podivně s tou svojí logikou a pravděpodobností. Důvod toho je vznešený, a sice že Ruy Blas je sluha, a sluha, který se zamiloval do královny, se musí otrávit, aby drama skončilo tragicky.“ A neodpustí si ani výkřiky: „Sardou by to nenapsal lépe! Žádná analýza: tragédie studovala vášně a odvozovala z nich charakter; romantické drama předvádí před našima očima divoce zbarvené obrazy, kde ale vystupují jen fraškovité postavy [...] Rozdíl mezi dramatem Victora Huga a dramatem například Bouchardyho spočívá jen ve formě.“ Srovnání není příliš lichotivé, Bouchardy byl velmi známý autor melodramat.

Takže co Victora Huga v očích Emila Zoly vlastně zachraňuje? Jazyk: „Verše Ruy Blase jsou věčnou oslavou naší lyrické poezie. Převeďte Ruy Blase do prózy, ukažte ho i s tou jeho absurdní filosofií, s pokroucenou historickou pravdou, s dětinskou zápletkou, s tou rádoby operní pompou, které jde jen o efekt [...] Jen verše dávají nešťastné kostře toho díla vznešenost [...] neznám verše dokonalejší, barvitější, vytvořené s větší pečlivostí, než jsou tirády Dona Césara v prvním a čtvrtém dějství [...] Královna a Ruy Blas souzní jako dvě lry“ (Le Voltaire, 8. 4. 1879). Ovšem tam, kde Zola postrádá logiku, jiný kritik, Albert Wolff, ji nachází: „Ruy Blas je logickým dílem od okamžiku, kdy divák přistoupí na dohodu s autorem [...] A tento princip je nutno slepě a bez diskusí přijmout, má-li nám toto skvělé drama poskytnout potěšení.“

Nelze přesně vysledovat veškeré změny, jimiž tato inscenace prošla. Fungování Francouzské komedie totiž spočívalo na principu,



▲ Ministři (III. jednání)

podle něhož si herci role postupně předávali, až z původního obsazení zůstala menšina. Jen pro zajímavost: od 'vstupu hry na repertoár' do roku 1961 (rok po uvedení čtvrtého nastudování), se v roli Královny vystříдалo 21 hereček, v roli Ruy Blase 13 herců, v roli Sallusta 22 a v roli Dona Césara 17; přitom kupříkladu Jean-Paul Mounet, který hrál v letech 1914–1917 Dona Césara, ztělesnil také v letech 1889–1921 Sallusta. Hra po několik desetiletí prakticky neopustila repertoár, s výjimkou drobných pauz, po nichž ale byla zase vždy obnovena ('reprise'), eventuálně s drobnými změnami obsazení, úpravami kostýmu atd. Zároveň se občas objevila i nová recenze (zde pouze drobná poznámka: i v našem repertoárovém systému by možná neuškodilo, kdyby se k již recenzované inscenaci hrané ovšem dva až tři roky někdo znovu v tisku vyjád-

dřil): většinou při důležitých událostech, např. při úmrtí Victora Huga v roce 1885, u příležitosti různých benefic, oslav (např. Albert Lambert slavil v roce 1935 prvním dějstvím *Ruy Blase* 50. výročí svého vstupu do Francouzské komedie) atd.

Původní inscenace z roku 1879 tedy šťastně vstoupí do 20. století a s drobnými změnami se hraje ve stejném globálním aranžmá dál. Ovšem už v roce 1907 se Gil Blas domnívá, že „je nutné *Ruy Blase* inscenovat znovu. Pohyby postav jsou často konvenční a některé nepravděpodobné věci šokují. Není snad podivné, že se ministři handrkují před davem dvořanů a úředníků? Takovéto záležitosti se přece řeší za zavřenými dveřmi.“ Je tedy jasné, že ustrnulé herectví začíná vadit, že se změnila divadelní konvence i očekávání publika, že inscenace je zastaralá. O půl roku později kon-

statuje Emile Mas v Comedii, že „se Ruy Blas dlouho hrál v kostýmech z doby vlády Ludvíka XIII., které se postupně začínají nahrazovat španělskou módou 17. století; ovšem vzhledem k tomu, že tato změna probíhá velmi pozvolně, ocitáme se občas před velice bizarní směsicí“. 8. listopad 1922 je datem pětisté reprízy.

První uvedení se tedy hrálo bez dvou let celé půlstoletí! Nová premiéra se koná 30. června 1927. Kritik Antoine iniciativu divadla schvaluje: „Francouzská komedie jednala správně, když se rozhodla nabídnout novou inscenaci *Ruy Blase*, který toto osvícení věru potřeboval. Od roku 1879 měl více než pět set repríz a tehdejší inscenace, na svoji dobu ostatně velmi pěkná, již poněkud povadla. Co se týče hereckých výkonů, zejména výkonu pana Lambert mladšího, je nutno říci, že hrál skutečně prvotřídně. Jednou z výhod tohoto domu je, že herci mohou během let pracovat na vylepšení svých rolí“. S tímto velmi neutrálním tvrzením ovšem někteří kritici nesouhlasí: podle některých je nová inscenace v podstatě identická s původní, až na několik drobných změn (při podrobném čtení zjistíme, že vesměs bylo přidáno několik scénických prvků, jako např. okno či pódium, na kterém stojí královna); jiní mají jakýsi velice vágní pocit, že „nový rámec je o něco více španělský než ten původní“. Ovšem již zmiňovaný Emile Mas se – tentokrát v *Petit Bleu* – rozhořčuje: „Nové uvedení *Ruy Blase* je pro Francouzskou komedii úplně zbytečný výdaj, protože tato inscenace dílu Viktora Huga vůbec nic nepřináší.“

Králem oněch nesčetných kritiků, kteří pouze vnějškově popisují, může být Jacques May, který se v Chanteclerovi rozplývá nad „vkusem a bohatstvím výpravy, svěžestí, luxusem a harmonií kostýmů“. Autorem tohoto staronového aranžmá je Alexandre Benois – ovšem ještě ani tentokrát není uveden jako režisér.

Teprve o desetiletí později, v roce 1936, vzniká další, už třetí inscenace hry. Tehdy se také poprvé hovoří o ‘režisérovi’: je jím Pierre Dux, kostýmů a výpravy se ujal Jean Hugo, pravnuček básníka. Zdá se tedy, že s tímto pojmenováním funkce režiséra dochází ke změně: režisérovi je přiznána jistá důležitost.

Ve stejném roce totiž vzniká Comité de mise en scène (režijní či inscenační komise) a jméno režiséra se začíná objevovat dokonce i na plakátech. Je tomu tak ovšem pouze u nových inscenací; u her, které už na repertoáru jsou, ještě ani ve 40. letech jméno autora nefiguruje. Obrat je dán celkovým vývojem francouzského divadla. Ve třicátých letech se prosazují tvůrci Kartelu (založeného v roce 1927 Batym, Dullinem, Jouvetem a Pitoëffem) a nové pojetí inscenační praxe se začíná pomalu obrážet i v tak tradičním domě, jakým byla a v mnoha ohledech stále je Francouzská komedie.

Při dalším, již tedy čtvrtém uvedení *Ruy Blase* v roce 1960 je důležitost režiséřské funkce dávno přijatým faktem, a sám režisér viditelnou osobností, jež odpovídá na dotazy novinářů a zodpovídá za celek inscenace. Raymond Rouleau, podle deníku *Le Monde* „velký pořadatel této podívané“, ovšem nechce inscenaci opatřovat nálepkami, a tak i odmítá jednostrannou inspiraci Velásquezem, kterou mu v interview podsouvá Claude Sarraute. Nechce o inscenaci povídat, protože inscenace je k dívání, a sám sebe považuje za „prostředníka mezi autorem a interprety, který musí čas to bránit prvního proti druhým: čím větší talent totiž herci mají, tím větší je i jejich chuť strhávat pozornost k sobě na úkor kolegů a na úkor díla, jemuž slouží.“ Kritici tentokrát mluví o „španělsku po francouzském způsobu“, zároveň však také o přílišné dekorativnosti a hromadění detailů, které zpomalují děj. Zdá se tedy, že Raymond Rouleau je další obětí jistého inscenačního nešvaru, který Hugova díla až do padesátých let na francouzských jevištích doprovázel. Nelze samozřejmě pominout fakt, že autorovy scénické poznámky jsou velmi přesné a lehce svádějí k realistické figuraci; ovšem z Hugových vlastních scénických náčrtků vyplývá, že on sám inklinoval k jednoduchosti. Jím navrhovaná dekorace byla v podstatě založena na principu uzavřeného prostoru (‘krabice’), vybaveného okny a dveřmi a jistým mobiliářem i rekvizitami, ale v zásadě tíhnoucího k jisté abstrakci a nezátíženému detailu. Tyto Hugovy požadavky scénické jednoduchosti vlastně nejsou nikdy respektovány, jakési zvláštní chá-

pání úcty k básníkovi po celá desetiletí nařizuje co nejbohatší výpravu; teprve s Jeanem Vilarem a jeho inscenací v Chaillot v roce 1954 s Gérardem Philipem v hlavní roli dochází k obratu. Inscenace Raymonda Rouleaua ovšem byla jako první snímána a zaznamenána; pravda, sice deset let po premiéře, i tak je však možné vytvořit si na jejím základě a především pak srovnáním s inscenací z roku 2001 jistou představu o vývoji inscenační praxe.

Celá inscenace se tedy odehrává v naprosto realistické výpravě, vybavené těmi nejmenšími detaily, které mají navodit dojem reálnosti: dveře skutečně vedou do dalších místností, schody skutečně stoupají do vyšších pater, okna se skutečně otevírají ven na ulici, z krbu se skutečně kouří, zbrojnoši jsou ve skutečných brněních a šlechtici v kostýmech k nerozeznání od těch, s nimiž se setkáváme na Velásquezových obrazech; tato inspirace navzdory režisérovu odmítání všech nálepek tedy skutečně existuje, a je velmi zřetelná. A i v tomto případě došlo k tomu, co kritici vytykali inscenacím předcházejícím: množství scénických detailů rozbíjí celek a odvádí divákovu pozornost od děje, od citů, od jazyka a od veršů. Možná i proto občas herci musí doslova 'přitlačit na pilu', aby na sebe upozornili; jinak si nedovedu vysvětlit například Ruy Blasův výbuch hned v prvním dějství, kdy se svému příteli svěruje s láskou ke královně; z podivuhodných důvodů z něj číší jakási zloba (nenávidí snad královnu za to, že ji miluje?), kterou si vylévá na Donu Césarovi. Je to snad proto, že se neovládá, když se před ním znenadání objeví někdo, komu se může svěřit? Blasova reakce na Sallustův příkaz („tu ženu získat si a její lásky dobýt“, I, v) je stejně nepatřičná: v jeho obličejí se objeví vítězný dobovatelský výraz. Rozhodně i na něj by se vztahovala Zolova výtka: Sallustův rozkaz ho neuvrhne do pražádných rozpaků, jedná skutečně jako malé dítě a na podivné okolnosti svého vzestupu si ani nevzpomene. Celý výstup tedy působí velmi křečovitě a naše sympatie se k Ruy Blasovi neobracejí ani v nejmenším...

Snad právě Don César poněkud zachraňuje jak tuto situaci, tak celou hru; jeho „grotesk-

nost“ upadlého, leč stále hrdého aristokrata je zvláštní kombinací cyranovské bravury (i on má svůj 'panache', což není jen onen 'štit', ale také jistě 'furianství') a téměř jakéhosi 'robinhoodovství'. Pouze on dodává inscenaci jistou expresivitu a výrazovou subtilnost: ostatní postavy se utápějí v prvoplánovém patosu či stejně prvoplánové zlobě. Když královna přiznává svůj strach ze Sallusta slovy „pro něj jsem královna, pouze žena“ (II, i), divák vůbec nechápe, co tím chce vlastně říct. Sama královna – ta, která měla být kombinací několika skutečných postav prodchnutých půvabem a vášnivostí Julietty Drouetové – je bohužel nešťastným a zprofanovaným prototypem Němky: modré oči, světlé vlasy a jistá unylost celého vzhledu i výrazu... Vedle Ruy Blase vypadá tato Maria de Neuburg staře: není to ona mladá dívka, která zoufale hledá – snad první – lásku, ale dáma, jež možná větrí svou poslední příležitost.

Režisér si konečně neodpouští použití prostředků, které (rozhodně alespoň v dnešní době) vzbuzují spíše úsměšek. Hudba, která tklivě doprovází Ruy Blasovo vyznání lásky, je stejně ilustrativní jako ta, která zase jakýmsi temným duněním zřejmě nepřilíš chápavého diváka ve scénách se Sallustem upozorňuje, že se připravuje cosi nekalého, či jako žalmy zaznívajících odkudsi shůry, když Ruy Blas umírá. Onu španělskou 'couleur locale' má zřejmě dotvářet i několik trpaslíků, kteří hbitě pobíhají po jevišti a nejrůznějšími grimasami komentují promluvy postav (např. při Guritanově výzvě na souboj).

Konečně nelze pominout tak zásadní fakt, že v opojení scénickými detaily buď režisér jaksi pozapomněl pracovat s textem, nebo se herci rozhodli zacházet s veršem romantickým jako s veršem klasicistním: jejich deklamace nedokládá skutečnou interpretaci textu, nýbrž aplikaci jisté – byť skvěle zvládnuté – techniky. Verš vyznívá značně mechanicky, nejsou dostatečně akcentovány přesahy, které promluvu expresivně 'trhají'. V tomto hyperrealistickém pojetí dále vyznívají naprosto falešně veškeré řeči stranou, stejně tak jako je podivné strašidelné otevírání dveří a různých skrytých otvorů, vrzá-

ní, hřmění a dunění v Sallustově domě, kde se ve čtvrtém dějství ocitá Don César.

Rouleauova režie je tak ve skutečně zvláštním rozporu vůči principům, jež v rozhovoru s novinářem formuloval. Chtěl-li hájit básníka proti hercům, měl možná méně důkladně číst scénické poznámky. V jeho pojetí zcela zanikla ona 'spektakulární' dimenze textu, který na jevišti nemusí být vyjevován či 'zviditelňován' pouze prostředky vizuálními, nýbrž citlivou prací s jeho zvukovou stránkou. Podle Huga nemá být jeviště místem 'reálným', ale místem 'pravdivým', jímž se však v tomto případě rozhodně nestalo.

Poslední návrat Ruy Blase do Francouzské komedie

V devadesátých letech vzniklo několik inscenací mimo Francouzskou komedii, které vzbudily jistý ohlas: v roce 1990 k nim patřila inscenace Jacquese Rosnera v Théâtre de l'Est Parisien, v roce 1998 inscenace Georgese Wilsona s Lambertem Wilsonem v hlavní roli v divadle Bouffes Parisiennes. Poslední významný návrat *Ruy Blase* na francouzská jeviště se ovšem uskutečnil právě v Comédie Française v roce 2001; jak již bylo zmíněno, šlo o zahájení oslav hugovského výročí, tedy událost značně prestižní, jejímž zdarem byla pověřena režisérka Brigitte Jaquesová-Wajemanová.

Již z několika prvních výstupů je jasné, že si režisérka kladla otázky, jež jsou v souvislosti se hrou i s Hugovým dílem jako celkem relevantní. Z její interpretace zřetelně vystupují do popředí skutečně nosná témata. Za prvé je to téma identity: režisérka se zjevně zamýšlí nad tím, jaký hlubší důsledek má pro Ruy Blase změna oděvu, k níž u něj dochází v okamžiku, kdy vlastně zcela pasivně přijímá svůj úkol, který je ale zároveň nečekanou realizací smělého a šíleného snu. Vychází přitom velmi přesně z textu, v němž Ruy Blasovo „já“ zaznívá velmi sporadicky: jako by se vyhýbal pojmenování sebe sama, neboť si je neustále – ač ví, že koná dobro pro královnu i stát – palčivě vědom

podvodu. V již zmiňované tirádě se Ruy Blasovo „já“ významně objevuje pouze dvakrát: když mluví o lidu – což je téma Hugovi velmi drahé – („...já sám si spočítal, co za dvacet let daní / dal lid náš ubohý, jenž jako pod jhem chodí, / vše pro váš blahobyt a vaše pitky, hoddy...“, III, ii), a když se za ministry stydí („Jak stydno za vás je mi“, *ibid.*); v této inscenaci se ovšem Ruy Blas do jisté míry stydí i za sebe, je rozerván mezi touhou chránit, co je mu drahé, a traumatem z vlastní lži, z čehož vyplývá jistá dvojlomnost jeho charakteru. A ač je právě tato tiráda vždy zmiňována jako významný Ruy Blasův akt, z hlediska přiznání identity je mnohem významnějším aktem Blasovo doznání z pátého dějství: „Jsem tu sluhou jen a jméno mé – Ruy Blas“ (scénická poznámka navíc dodává: „jako by byl náhle procitl“, V, iii). Až teprve touto replikou přechází tedy Ruy Blas z totální pasivity, kdy i jeho jednání ve třetím dějství bylo jakoby fatálně předurčeno Sallustem, do aktivity; pravda, již mu nezbyvá mnoho možností volby, ale sám rozhoduje alespoň o okamžiku, kdy začne jednat.

Ono 'probuzení' nás přivádí k dalšímu tématu, jež je v této hře nosné a s nímž režisérka vědomě pracovala: jde o téma 'snu'. Brigitte Jaquesová si je vědoma toho, že doslovný realismus může hře pouze uškodit, a proto se spolu se scénografem Eziem Toffoluttim rozhoduje vytvořit místo pro jakousi 'noční můru'; hrací prostor vymezují vysoké šedivé panely, které se podle potřeby se změnou dějství mírně posunou a vytvoří více či méně sevřenou past. Ovšem vzhledem k tomu, že v paláci se neustále špehuje, naslouchá, šušká a pozoruje, je tato past opatřena množstvím skrytých vchodů a východů; a právě v tomto přiznaně nerealistickém prostoru se realizují dva sny: sen Ruy Blase i sen Královny. S určitou mírou nadsázky lze říci, že *Ruy Blas* začíná jako pohádka, v níž kouzelník mávnutím proutku umožní uskutečnění snu... A ona dráha Ruy Blase „od okna k oknu“ je skutečně snem, z něhož se bolestně probouzí; i proto je v tomto rozmezí jeho chování tak obtížně interpretovatelné. Je v něm totiž jak již výše zmíněné vědomí podvodu a trapnosti, tak zároveň snění: není při sobě a mnohé



▲ Ruy Blas (Thierry Hancisse) a Don Salluste

► Královna a Ruy Blas



věci činí s obdobnou logikou, která pohání jednání lidí ve snu.

Ruy Blas tedy blouzní i blázní... a bláznovství, či šílenství, je dalším z témat, která se v Hugově tvorbě v té či oné podobě objevují. Je bláznem každý „červ, zamilovaný do hvězdy“, ale takovéto bláznovství je zároveň něčím, co může dát životu smysl; snad i proto pohlíží v první scéně Don César na svého přítele s pochybami o jeho zdravém rozumu, ale také s jistým obdivem a respektem. Téma bláznovství se v postavě Ruy Blase znovu střetává s tématem identity: vždyť on je vlastně korunován za jakéhosi 'krále karnevalu', díky němuž se nemožné stává pravdou, po kterém však přichází pád do skutečnosti.

Inscenaci, která měla premiéru 17. listopadu 2001, hrála se do května 2002 a byla obnovena ještě v roce 2003 (derniéra se konala v květnu), jsem viděla s dvojím obsazením

Ruy Blase. Původního interpreta Erica Rufa vystřídal v obnovené verzi Thierry Hancisse; výkon druhého jsem mohla zhlédnout přímo na jevišti Francouzské komedie, výkon prvního pouze na videozáznamu inscenace. Ač je jasné, že východiska jejich interpretace jsou tatáž, lze vysledovat určité rozdíly, a to hned v první řadě fyzické. Na rozdíl od 'zdravě vyhlížejícího' Hancisse se štíhlý, v obličejí propadlý, pobledlý Eric Ruf se světlými delšími vlasy čímsi podobal legendárnímu Gérardu Philippovi: a sice právě tou aristokratickou bledostí, hrdou a nepřístupnou vznešeností a povzneseností, jíž se přímo odrážel od svého okolí – z velké části zkorumpovaného, nedůstojného, groteskního... S královnou, již hrála Rachida Brakni, tedy vytvořil ideální pár očividných protikladů, které se navzdory všemu přitahují. Rachida Brakni, jedna z nejmladších „pensionnaires“ (tedy dlouhodobých hostů) Francouzské

ské komedie, je totiž alžírského původu, nemá tudíž nic společného s prototypem pobledlé nešťastné Němky z minulé inscenace. Výběr interpretů byl šťastný v tom, že už v jejich zevnějšku se zobrazilo to, co text prozrazuje o jejich vnitřku: Rachida Brakni, krásná mladá žena s tmavými očima, černými vlasy a snědou pleť, je ve vznikajícím vztahu aktivní. Zatímco Ruy Blas se nechá jaksi samovolně nést svým snem (či spíše Sallustovou intrikou), ona v okamžiku, kdy pochopí, že se její sen možná začíná vyplňovat, začíná jednat: odstraňuje z cesty Guritana, nepozorovaně vynáší Ruy Blase na vrchol moci a i ve scéně vyznání bere iniciativu do svých rukou, když je Ruy Blas doslova přemožen a vyčerpán svým vyznáním víc, než proslovem k ministrům. Původní obsazení je v porovnání s novějším důslednější vůči textu v tom smyslu, že respektuje požadavek podoby Dona Césara a Ruy Blase: šlechtic, který se dostal mezi spodinu, a sluha, který ne vlastním přičiněním vystoupá do závratných výšek, jsou snadno zaměnitelní dvojníci.

Mezi oběma interprety je ještě další, zásadnější rozdíl: zatímco Thierry Hancisse hraje svého Ruy Blase s jistou nadějí, nebrání se téměř bezstarostnému dětskému úsměvu a slepě si vychutnává přítomné střípky štěstí, Eric Ruf stejné okamžiky prožívá bolestně, jako by nemohl či přímo odmítal alespoň na vteřinku uvěřit a oddat se svému snu: na jeho tváři se úsměv neobjeví, a když ano, tak jedině skrz slzy. Celková Rufova interpretace je mnohem výrazněji poznamenána vědomím fatalit a hrozby blízkého pádu; je do jisté míry odevzdaný, ale zároveň i trochu cyničtější a rezervovanější vůči všem – Sallustovi, Césarovi a snad i Královně – než Thierry Hancisse. Z obou hereckých výkonů je však patrné, že režisérce šlo o zproblematizování této postavy a o vyhnutí se falešně romantickému pathosu – ovšem při zachování potřebné míry empatie.

Postavou, pro niž tato inscenace zvolila skutečně výraznou stylizaci, je Don César. Don César de Bazan je hlavním nositelem groteskna, jež bylo Hugovi tak vyčítáno, samozřejmě však ne jediným: groteskní jsou jak ministři (v Rouleauově pojetí smrtelně vážní), kteří

ve třetím dějství rozehrávají směšnou honičku kolem jednacího stolu, šklebí se na sebe, poskakují, přetahují se a schovávají pod ubrus (jak výmluvně zobrazení kuloárových praktik!), tak Don Guritan, staříčkový milovník, který nekompromisně konstatuje jako již daný fakt, že Ruy Blase zabije. Don César Denise Podalydès se prochází mezi prvním a čtvrtým dějstvím vizuálně markantní společenskou degradací. Ze zchudlého šlechtice, který ale neváhá ukázat zbytky své bývalé slávy a mistrně osciluje mezi podlézáním a hrdostí, se stává 'clochard', 'bezdomovec': z už tak hodně pošramocené šlechtického ošacení teď zbyly jen cáry, ubylo vlasů – a ty, co zůstaly, se zmastily a ztratily jakýkoliv řád (ostatně jako celý stát). V kufru s oblečením se Don César hrabe jako žebrák v popelnici; jen jeho velký (falešný) nos se nezměnil, a nepotuchlo ani jeho živelné furiantství. Denis Podalydès uplatňuje silný komediální talent, který tak účinně rozvinul již v mnoha předcházejících inscenacích (např. v Gogolově *Revizorovi* či Molièrových *Scapinových šibalstvích*); své fyzické herectví a jistý osobní gestus dává do služeb textu a postavy, kterou však neaktualizuje tvrdě a přímočaře, nýbrž prostřednictvím citlivě stylizovaných gest, pohybů a intonací.

O tom, že jedním z nosných témat této inscenace je téma identity – pravé či nepravé, měněné, falešné, žádané či odmítané – svědčí i kostýmy. U Ruy Blase a Sallusta stačí plášť (i zde respektuje Brigitte Jaquesová Hugovo doporučení zelené a rudé barvy), kterým se přehodí neutrální černé oblečení a ze sluhy je šlechtic, ze šlechtice sluha; koneckonců i Don César si ve čtvrtém dějství přece jen chce polepšit, alespoň co se týče zevnějšku. Otázka oblečení, s ním spojeného společenského postavení a vědomí vlastní identity se ovšem objevuje v zásadní podobě u Královně. Ta v prvním dějství přichází doslova obtížena bohatou róbou, dvorní dámy ji však postupně svléknou a ona se ocitne v jednoduchých bílých šatech. Její původní oděv dámy pověsí na figurínu, která královně hrozivě 'hlídá' po celou dobu jejího rozjímání a připomíná jí její roli. Rachida Brakni vztah k této své nemilé 'dvojnici' vědo-

mě buduje a herecky využívá, např. v okamžiku, kdy se překvapeně a s jistým pocitem viny přistihuje, že dopis neznámého mladého muže už ani nečte, ale zná ho nazpaměť: objevuje v sobě někoho, koho dosud neznala a kdo se teď začíná hlásit o slovo.

I postava Sallusta z této inscenace vychází ze srovnání s pojetím předchozí inscenace vítězně. Rouleauův chladně vypočítavý Salluste na sobě nenechal nic znát; byl pouhým intrikánským mozkiem, jehož prohrěšku divák jen s velkou námahou uvěřil. Salluste Jeana-Baptista Malartra je mnohem plnokrevnějším a výrazově explicitnějším zloduchem; i dvě fyzická gesta, která 'rámuji' jeho pomstu, prozrazují nepotlačitelnou vášnivost, která mu dodává jistou hloubku. Od téměř zoufale rezignovaného lomení rukama, při němž nás informuje o trestu vyměřeném Královnou, vede jeho cesta k vítěznému dopadení Královnou a Ruy Blase, kdy naopak s obrovskou radostí a neskrývanou vítěznou zlobou s královnou serve plášť, odhalí ji v prostých bílých šatech a smýkne s ní na zem jako s poslední děvkou. Ač je totiž tato inscenace podle tradice Francouzské komedie spíše sošná, založená na práci s jevištním veršem, herci se nebojí navzájem se dotýkat; jejich fyzické akce jsou sice sporé, ale vždy dramaticky a symbolicky účinné: žádné neopodstatněné pobíhání po jevišti, 'aby se něco dělo', 'aby bylo na co se dívat', žádná výpomocná gestikulace... Brigitte Jaquesové zjevně šlo o to, aby textu sloužilo pouze nutné minimum jevištních výrazových prostředků.

Je proto překvapivé, jak málo kritiků se v denním tisku vůbec jen zmínilo o způsobu práce právě s jevištním veršem. Srovnání s kritikami z doby prvního uvedení je tedy více než zajímavé: zatímco tehdy byli recenzenti vysoce vnímaví vůči textu a neváhali 'zaposlouchat se', u současných kritiků vzniká dojem, že zhlédli pouze němý film. Přitom právě o Brigitte Jaquesové je známo, jakou pozornost věnuje práci s veršem, i to, že pravidelně spolupracuje s odborníkem právě na tuto oblast Françoisem Regnaultem. V podání tohoto hereckého obsazení je Hugův alexandrin neobyčejně expresivní díky používané větné into-

naci a *logickým* důrazům; na jedné straně se úplně ztrácí mechaničnost, která rýmovanému alexandrinu často hrozí, na druhé straně ovšem je dodržován metrický impuls, takže divák zřetelně vnímá jak stylizovanost této promluvy, tak emocionalitu, kterou Hugo do svého verše již ve psané podobě vložil. Herci tedy vědomě pracují s prozodií v širším slova smyslu, ne pouze s pauzami v půlverši či na konce verše: podle potřeby situace přecházejí od hlasitého hovoru k šeptání, vyjadřují emoce a postoje, mění tempo promluvy a provádějí v ní zlomy, takže jejich jednání je v prvé řadě verbální a paraverbální. Byla-li tedy zmínka o 'zviditelnění' textu, znamenala to, že jeho zvuková realizace zviditelňuje vnitřní hnutí postav a dává jim plastičnost (a to za doprovodu scénické hudby, která samotným výběrem nástrojů – housle, violoncello, flétna – jemně předestírá atmosféru a postupně spěje od harmonie ke kakofonii). Ač řeč vázaná, Hugův verš city, emoce ani 'intelektuální' procesy nesvazuje, nýbrž naopak napomáhá jejich vyjádření a vytváří pro ně prostor. I v tom tkví zásadní rozdíl mezi dvěma srovnávanými inscenacemi *Ruy Blase*; zatímco herci Raymonda Rouleaua přistoupili k textu čistě technicky a s důvěrou ve zvládnuté řemeslo, hercům Brigitte Jaquesové se podařilo pochopit specifičnost fungování romantického alexandrinu a jeho odlišnost od alexandrinu klasického.

Peripetie Victora Huga ve 20. století

Dvousté výročí narození Victora Huga však přece jen nemůže zcela zakrýt fakt, že i ve Francii se po určité době ozývaly hlasy proti Hugovi. V 50. letech, právě když vznikla Vilárova slavná inscenace, se útočně ozval Roland Barthes: neprotestoval však ani tolik proti ní, jako spíš proti Hugovu dílu jako takovému. Velcí francouzští myslitelé totiž dávali přednost jiným autorům: již zmíněný Barthes Racinovi, Jacques Lacan Claudelovi a Molièrovi. V 70. letech byly minimálně inscenovány Hugovy 'velké texty', přednost se dávala jeho 'théâtre en

liberté', 'divadlu na svobodě' (patří sem rozhodně zajímavé texty, které se v nedávné době dočkaly nových uvedení, např. *Mangeront-ils? – Budou jíst?*). Brigitte Jaquesová vzpomíná, že v 70. letech osobnosti, jež formovaly názory a postoje nové umělecké generace, měly vůči Hugovi mnoho výhrad, pro ni – a pro mnoho jejich vrstevníků – však Hugo ztělesňoval právě svobodu. Ve stejných 70. letech také vznikla a byla poprvé vydána disertační práce Anny Ubersfeldové s názvem *Le Roi et le Bouffon: Etude sur le théâtre de Hugo (Král a šašek: studie o divadle Victora Huga; reedice v roce 2001)*; jde o první zásadní analytickou studii Hugova dramatu, z níž vychází veškeré další 'hugovské' bádání.

V *Ruy Blasovi* Brigitte Jaquesové lze kromě již zmíněných témat jistě najít mnohá další: hra je přece také o politické machinaci, o mužích ve stínu, o životě mezi loutkami, o celkovém rozpadu jistého řádu, ale také o úzkosti; vždyť i scénický prostor je koncipován tak, aby se v posledních dějstvích postupně zmenšoval, uzavíral a všechno drtil. Právě poslední téma je bytostně moderní a pro dnešního diváka silně aktuální, takže jeden kritik dokonce inscenaci označil za „lacanovskou“; v roce 1879 ale úzkost základním životním pocitem obecnstva pravděpodobně nebyla...

Byla-li tedy cílem článku kromě analýzy této inscenace také reflexe proměn inscenačního stylu Francouzské komedie, může právě *Ruy Blas* doložit pozvolné změny jejího uměleckého fungování i její velmi váhavé reakce

na vývoj divadelního umění jako takového, konkrétně postupné přijímání funkce režiséra a jeho místa v rámci tvorby. Mé vlastní zkušenosti za posledních více než pět let mi ovšem potvrzují, že vzhledem k silnému postavení a kvalitě stálých členů – herců – nelze předpokládat, že by se Francouzská komedie stala divadlem režisérským. I toto provedení *Ruy Blase* svědčí o vysoké profesionalitě a zároveň o velké kázni a pokoře – a to jak u herců, tak u režisérky; přiznávám, že pro mě bylo jistým osvěžením setkat se s inscenací, která nesloužila k jednostranné sebe-prezentaci kohokoliv z tvůrců, a naopak volila cestu solidní a vyrovnané týmové práce ve službě dramatu.

Použitá literatura:

- Hugo, V. *Oeuvres complètes*, díl II, Robert Laffont, Paris 1985
- Hugo, V. *Ruy Blas*, (překlad F. Kožík), Dilia, Praha 1959
- Ubersfeld, A. *Le Roi et le Bouffon: Etude sur le théâtre de Hugo*, José Corti, Paris 1973, 2001
- Ubersfeld, A. *Victor Hugo et le théâtre*, Librairie Générale Française, Paris 2002
- Ubersfeld, A. *Le drame romantique*, Belin, Paris 1993
- Corvin, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris 1995
- Program inscenace *Ruy Blas* v režii B. Jaquesové-Wajemanové, Comédie-Française, Paris 2001
- Dobové kritiky 1879–2001 (výstřižky), knihovna-archiv Comédie Française

Stanislavského 'systém' podruhé: od revoluce k evoluci

Jan Hyvnar

V letech 1948–53 byl Stanislavského 'systém' nadekretován v celém prostoru divadelní sítě od Chebu po Košice. Ale pokud mělo dojít k jeho asimilaci jako metody organické herecké tvorby, muselo být revoluční myšlení, spějící mílovými kroky k 'lepšímu zítřkům', nahrazeno myšlením evolučním, k němuž skutečně dochází od druhé poloviny 50. let pod vlivem politických změn. Přirozená evoluce jako taková ovšem předpokládá 'umělecký výběr' a jiný 'cyklický čas': zkušenosti Stanislavského budou od této chvíle zájmat tvořivě myslící herce, režiséry, kritiky nebo publicisty, kteří se budou k Stanislavskému 'přiznávat' nebo 'vracet' jako hermeneutové, uvažující o 'systému' jako o 'učení od pramene' nebo jako o věčném impulsu, který v různých 'daných okolnostech' vede k bohaté různorodosti divadelních a hereckých projevů.

Nyní už nestačilo si přečíst několik kapitol z *Mé výchovy k herectví*, uvidět jednu inscenaci Realistického divadla, rozumět významům slov *hlavní úkol*, *průběžné jednání* nebo *fyzické jednání* a nechápat jejich smysl nebo je interpretovat v duchu stranických sjezdů. Navíc v prostředí, kdy se po úderníku muselo hrát 30 představení měsíčně, neefektivně zkoušet s dlouhými ideovými rozbory a s psaním živo-

topisů, chodit na schůze, semináře nebo do továren. V souborech, kde stále přežíval konzervativismus starších herců, vládl strach z fyzlování a bujela budovatelská nezkušenost a naivita mladých herců, kteří se domnívali, že 'systém' je nejpokrokovější technologií, podle níž se dá v nejkratším čase vybudovat socialistické divadlo. V tomto prostředí se logicky mohlo dobře dařit jen rutině a šaržím, což bylo v naprostém protikladu se Stanislavského pojetím organické tvorby.

Povahu evoluce mělo ale i samotné uvolňování se z pout zdanovovské kulturní politiky. Signum 'socialistický realismus' tu existovalo i nadále jako rudé hvězdy na lokomotivách, ale všechny dobové polemiky o proměnách českého divadla názorně ilustrují postupné rozšiřování prostoru k autentické umělecké tvorbě. Na jedné straně přežívala ideologická 'langue', nesená stále více vyprazdňovaným patosem globálního vývojového oblouku k neznámému bodu X, ale doznávající vnitřní proměny např. v tom, že metoda socialistického realismu není pojata už jako jednotný styl, ale společná metoda (analogicky je pak vnímán i 'systém'). Na druhé straně vznikala 'langue' stále přirozenějšího života s 'věčným patosem', kdy 'parole' reprezento-

vaná budovatelskou písničkou se vytrátila a je postupně nahrazena moderní 'parole' – písničkou ze Semaforu. Všechny tyto stále různorodější umělecké snahy v tehdejší českém divadle se vracely k tomuto přirozenému životu. Naprogramované 'inženýry lidských duší' museli proto v divadlech nahradit evolučně tvořící 'brikoléři', sbírající vše, co přinášel reálný život a montující to do originálních uměleckých skladeb, v nichž pulsoval analogický životní rytmus.¹ Výsledky se tu už nedaly předpovědět jako dříve, přesto i bez stranických usnesení nezůstaly skutečné umělecké osobnosti nevědomé a slepé. Mnozí naši 'brikoléři' takto sebrali a přetvořili Stanislavského 'systém'.

Pro herce i pro diváka to byly situace s 'doublethink', zdvojeným myšlením. I nadále přežívalo myšlení o divadle v kategoriích politiky a politických narážek, jenže paradoxně se až teprve nyní stalo divadlo skutečně politickým, protože již nacházelo spojení s životem. Zde také pramení zvláštní publicistická aktuálnost představení z druhé poloviny 50. let, kdy byl Pleskotův a Lukavského Hamlet v Národním divadle z roku 1959 vnímán jako „Hamlet po XX. sjezdu“.² V celé kultuře je patrná tato dynamická vertikálnost: co bylo dříve zritualizovaným dogmatem, bylo nyní zcizováno velmi konkrétním a věcným obsahem. Úspěšné inscenace vedly k oživení kritiky a publicistiky, která dokázala spolu s divákem rozšifrovat narážky a vyjadřovat už vlastní soudy o divadle nebo vést autentické polemiky. Vše se tak vracelo k základním svobodám, nutným pro evoluční vývoj kultury. Nevytyčovaly se nové úkoly, ale otevíral se prostor k vyjádření vlastního názoru.

1 Pojem 'brikolér' přebírám od C. Lévi-Strausse a F. Jacoba, pojednávajících o evolučním vývoji kultury.

2 Tento slogan použil známý publicista J. Kott pro inscenaci Hamleta v Polsku v téže době.

Proměny hereckého stylu

Probíráme-li se dobovými materiály – studiemi, kritikami, programovými prohlášeními a polemikami, odčarovávání zakletého dědictví Stanislavského probíhalo jakoby ve dvou úrovních. Nejprve bylo nutné se vymanit z mchatovského stylu a úzce pojatého psychologického realismu z přelomu 19. a 20. století, který byl v té době prohlášen za jakousi nepsanou normu socialistického realismu. Tvrdilo se sice, že ideový obsah je stejný pro všechny a má být vyjádřený v různých národních formách, ale pakliže byl MCHAT s jeho lidovým a srozumitelným realismem vzorem, byla tím dána do značné míry i forma. Nyní se naopak pomocí různých návratů k avantgardám, naší i sovětské, nebo snahy vyrovnat se s dílem Bertolta Brechta, vrací vědomí historické proměnlivosti divadelního a hereckého stylu, čili nutnosti jeho proměny. A právě tato dynamická proměna stylu vytvářela i pro české divadlo (podobně jako u Stanislavského, když popisuje v *Mém životě v umění*, jak od různých stylových proměn čili „vnějších prostředků“ přešel nakonec ke zkoumání herecké tvorby) příznivou půdu pro tolik potřebnou reflexi nad univerzálními principy herecké tvorby čili „vnitřních prostředků“.

V první fázi 'oblevy' se české divadlo v druhé polovině 50. let vracelo k vlastní historii a otevíralo se světu. Nejdříve tu byly návraty k české meziválečné avantgardě, která měla tu výhodu, že byla levicová. E. F. Burian obnovoval své předválečné inscenace, otevíral studio a soustředil kolem sebe kruh moderně smýšlejících dramatiků, režisérů i herců. Posmrtně vyšly studie J. Honzla a pouze kolem J. Frejky vládlo zatím mlčení, které prolomil veřejně až A. Dvořák knihou *Trojice nejodvážnějších*. Ale vcelku se české divadlo již ocitlo v silnějších turbulencích cyklického času a opouštělo projektivní čas socialistické utopie.

Nebylo to snadné. Když např. J. Pokorný kritizoval Radokovu inscenaci Osbornova *Komika* za nepokrokový neoexpresionismus, jeho hlas už neměl tu původní energii 'inženýra', který chce vést české divadlo k vysněnému bodu X, a z jeho slov zní docela přirozený údiv nad 'brikoláží' tehdejšího divadla: „*Napřed naturalismus, potom moderna, potom neonaturalismus, potom neoexpresionismus: naše divadlo má v posledních desetiletích pohyb v kruhu, nikoliv vývoj kupředu*“ (Pokorný 1958: 469).

Otevíral se horizont i na ruskou avantgardu, kde bylo možné si vzít stejný vzor levicové orientace jako u naší avantgardy. K. Martínek psal objevené články o Mejercholdovi, Tairovovi nebo Vachtangovovi a český herec měl možnost se seznámit vedle Stanislavského herce prožívání a Burianova syntetického herce, který musel umět mluvit, zpívat a tančit, i s hercem biomechanickým, který hloubil svůj tunel za záhadami hercovy tvořivosti jako Stanislavskij, jenomže z opačné stany od fyziologické stránky hercovy projevu. A to nebylo všechno. Do českého prostředí pronikly i zprávy, že Stanislavského pěstují a po svém vykládají i v kapitalistické Americe a Anglii. Tím padl ideologický argument, že Stanislavskij je vhodný jen pro pokrokové socialistické divadlo. Z východního Berlína pak zamotal českému divadlu nejvíce hlavu vždy střízlivý a věcný Bertolt Brecht.

Impuls Brechtovy koncepce divadla si žádá samostatnou studii. Zatím jen strohé konstatování: Brecht podobně jako avantgardy pomáhal v návratu k zveřejňované a nikoliv utajované divadelnosti. Ale Brecht navíc svým kritickým postojem obnažoval melodramatickou tendenci v poetikách realismu, včetně socialistického, neboť i tento realismus honbou za lidovostí v podstatě uzavíral tajnou dohodu o apriorním souladu mezi jevištěm a hledištěm, kdy divadlo pouze ilustro-

valo očekávané stereotypy hrdinů a jejich nepřátel, které se odtrhují od reálného života a fungují jako falešné vědomí. V tomto smyslu se schémata budovatelské hry, operety nebo amerického westernu zase tolik nelišila. Měla jen tu nevýhodu, že divák po nějakém čase už nechtěl, aby ho divadlo vychovávalo, ale bavilo. Přesně to později pojmenoval Jan Císař: „*Sedmnáct let mluvíme o výchovné funkci divadla. Po těchto 17 letech zahraje jedno divadlo bandávní operetku – a má vyprodáno... To je především svědectví o konci iluze, že všichni musí být divadlem vychovávani*“ (Císař 1965: 4). Brechtovo divadlo bylo ovšem náročnější a chtělo jakousi syntézu: divák u hlediště bav se, ale i přemýšlej! U nás ale takto pochopilo jeho dílo zatím jen málo divadelníků a Brecht byl zpočátku se svým zci-zující herectvím pojat většinou jen jako beranidlo proti mchatovskému stylu herectví prožívání. V divadlech se vedly nekonečné diskuse jak hrát: podle Stanislavského, emotivně, nebo podle Brechta, intelektuálně? Ve skutečnosti, jak je to patrné z úvah Jana Grossmana, šlo o víc neboli o to, že divadlo končí až v hledišti a podle toho se volí i technika hry. Jestliže v našich hledištích seděli při budovatelské hře stejně jako při operetce diváci podléhající iluzi, že jedinec žije ve svém uzavřeném centru světa, v stereotypu budovatelském či měšťáckém, Brechtovo divadlo nyní nabízelo zobrazení jedince otevřeného, vstupujícího do kontaktu s jiným v dynamicky se měnících dějinách. Pro herce to pak znamenalo hledat jinou proporcii mezi herectvím prožívání a představování, čili mezi zaměřením na partnera hry a na hlediště.

Všechny tyto impulsy z vlastní historie i ze světa české divadlo a herectví potřebovalo, i když se tak dělo pod zdviženým prstem, varujícím před nebezpečím kosmopolitismu nebo před ničením tylovské, jiráskovské, vojanovské nebo vydrovské tradice. Skončily celostátní konference s předzjednanou jednomyslností

a začínaly aktivity s osobitými polemickými postoji a názory. Dnes máme tendenci podceňovat podobné aktivity, ale i když byly řízeny shora právě založeným Svazem československých divadelních umělců (SČDU), staly se platformou uvolňování vnitřní energie, kterou bylo české divadlo po minulých chudých letech doslova obtěžkáno. To už nebyly kampaně ve stylu „Náš učitel Stanislavskij“, ale potřeba vlastní a přirozené sebereflexe nad stavem českého divadla a herectví.

V lednu 1961 se konal Aktiv o herectví, který byl přijat neobyčejně spontánně a s velkým zájmem hereckou obcí, což dokládá potenci dalšího vývoje a chuť k proměně divadla. Předcházely mu některé články v Divadelních novinách a následně vyprovokoval i diskusi o proměnách herectví na stránkách časopisu Divadlo. O Stanislavského ‘systému’ se tu toho napovídalo hodně, ale už jinak. K některým tématům se ještě vrátím, nyní si nejprve všimneme dvou polemických příspěvků J. Kopeckého a J. Grossmana k otázce nového hereckého stylu. Oba přistoupili k problému z odlišných hledisek – první nadále začleňoval proměnu herectví do globálního vývoje socialistického umění, druhý naopak vycházel z konkrétních změn, které se odehrály v tehdejší společnosti. Máme tu tedy příklad již zmiňovaného dvojího způsobu myšlení o divadle a herectví v té době.

Kopeckého zajímá proměna hereckého stylu určité epochy: mluví zde o stylu antickém, alžbětinském, klasicistickém, 18. století, o hereckém stylu psychologického realismu a socialistické epochy. Provádí tak globalizující oblouk ‘velké historie’ po sobě následujících formací s konečnou fází socialistického stylu. Přitom uznává, že dnešní herectví se mění, směřuje „*k výrazu spíš tlumenému než patetickému. Snaží se vyjadřovat úsporně; nechce se divákovi vtírat; chce působit věcnou sdělností, konkrétní fatic-*

hou obrazností“ (Kopecký 1961: 569), což se dalo doložit na výkonech R. Lukavského, M. Vášové, K. Högera a dalších. Upozorňuje přitom ale na nebezpečí šedivosti a civilismu (understatement), kdy např. herec vyznává lásku ležerně s cigaretou v ústech. Odvolával se přitom na německého kritika S. Melchingera, který tvrdil, že tento „ledničkový styl“ se sem dostává z Ameriky. A tím celý problém poněkud zideologizoval: takové herectví totiž nepatří do socialistické společnosti, je nepatetické a jenom „*měšťák už dnes není schopen elánu: dávno vyhořel*“. V socialismu musí herec být „*nositelem téže aktivity, která proměňuje život*“ (571), jeho kroky „*řídí poznaná zákonitost materiálního světa*“ (Kopecký 1961: 572). Hrdinný patos tohoto herce musí být přitom věcný a účelný.

Socialistické herectví tak mohlo vzniknout jen tam, kde existuje progres a kde herec pojímá postavu jako *prostor*, v němž *se odehrávají dějiny*. Na této cestě za proměnou může podle Kopeckého pomoci ‘tradičně’ i Stanislavskij, *jehož systém není nic jiného než pokus podřídit nevědomé vědomému a ovládnout talent hercův, aby pracoval v souhlase s ‘hlavním úkolem’*“ (Kopecký 1961: 572). Jak vidíme, změnil se sice tón polemického příspěvku, ale schéma herce, který se nesmí uzavřít do sebe s nepatetickou civilností, nýbrž musí být vykloněn k budoucnosti, odkud čerpá dějinný patos, bylo stále příliš abstraktní.

Grossman reagoval na Kopeckého článkem „Síla věcnosti“ a jeho východisko bylo odlišné, řekněme ‘evoluční’: zajímal jej organický vývoj ve společnosti a divadle bez tlaku globalizujících společenských zákonitostí, vůči kterým byl skeptický už po roce 1945 a nadělal si tím mnoho nepřátel. Nyní, poučený právě studovaným Brechtem, o kterém napsal několik významných studií, zaujímá kritický postoj a jakoby se spolu s ním ptal: A proč potřebuje socialistické herectví

hrdiny? Neměl by být herec nejdříve vnímavým a kritickým pozorovatelem života, kde se pod přžívajícími společenskými rituály a obřady rodí jiný, střízlivější a pravdivější postoj k životu?

Jako citlivý fotografický film nejdříve zaznamenává a popisuje proměny v reálném životě lidí a v kultuře. Proč Lukavského Hamlet byl tak střízlivý a racionální? Proč se opět spolu s avantgardami vrací zdívaldnění divadla? Proč mladí lidé používají v hovorové řeči strohé a střízlivé výrazy? „*Jestliže se dnes v dramatu a na divadle něco mění, nejsou to jenom postupy a formy, ale i samo podhoubí...*“ Doba po válce a halasném proklamování hesel vystrízlivěla, je analytičtější a účinnější neboť pravdivější je samo svědectví nebo dokument. „*Co jiného než věcnost je energie, s níž umění strhává idealistický výklad historie [čili i globalizující oblouk Kopeckého, pozn. J.H.] a odhaluje hmotné příčiny dějinných procesů na námětech neučesaných a často brutálních*“ (Grossman 1961: 582). Věcnost je protipatetická ve smyslu nebýt sentimentální a nepoužívat neúčelnou psychologickou drobnokresbu nebo hromadění fyzických činností jako vycpávek schematických postav. Pokud jsou v současném životě věcnost, analytičnost, střízlivost – ony signály proměny ‘langue’ moderního života – musí je herec akceptovat, aby s hledištěm vedl dialog, jehož základem jako při používání běžného jazyka je, že rozmluva k porozumění je založena vždy na skrytém ‘předrozumění’. A neplatí to jen o divadle politických narážek, kterým se tehdejší divadlo nemohlo vyhnout. Přirozenost hercova, o níž tu šlo, byla odkrýváním nového vnímavého a citlivého postoje vůči tomu, co se vůbec dělo ve společnosti. Nový herecký styl proto neznamenal ani tak nový způsob napodobování nebo změnu mchatovské poetiky na brechtovskou, styl prožívání na předstávování nebo zcizování, ale především proměnu tohoto osobního postoje.

„*Herec je vytržen z kukátkového jeviště celkovým rozsahem a zaměřením své práce: je zároveň hercem filmovým, rozhlasovým, předčítajícím a komentujícím. Vstupuje do intimnějšího svazku s divákem nejen na plátně, televizním a analogicky divadelním detailem, tedy spíš formálně – ale i obsahově a dramaturgicky: povahou hraného materiálu*“ (Grossman 1961: 583). Je to tedy herec brechtovsky decentrovaný, přitom ale existenciálně musí zůstat středem divadla nebo dalších médií. Ale právě k takové proměně došlo nejprve v životě: na jedné straně si člověk musel uchovávat své „existenciální centrum“,³ onu schopnost vést dialog se světem z vlastní pozice, na druhé straně vstupoval do stále složitějších mezilidských vztahů a bral na sebe rostoucí počet situačních sociálních rolí. Postavení herce na jevišti je přitom modelem tohoto decentrovaného – podle H. Plessnera „excentrického“ – postoje: na jevišti zůstává jako člověk svým centrem, postavou je vykloněn do hlediště. Je vždy v podvojně situaci hry a dramatu a v podvojně zaměření k partnerovi a divákům.

V době MCHATu a Stanislavského, kterého Grossman považuje za klasika, dovršujícího geniálním dílem období psychologického a iluzionistického divadla, byla hra herce ještě silně založena na pojetí postavy jako charakteru s pevnějším centrem, který herec budoval od expozice po závěr v různých proměnách na základě psychologických motivací jednání. Analogicky tehdejšímu dramatu nebo románu, kde osud a charakter spolu souvisel a do sebe se uzavíral. Současný herec už nemohl takto hrát postavu a naivně ukazovat, že ji nehraje, ale žije, čili že o ní všechno ví, protože ji sám stvořil. V jeho hře se musela objevit dynamicky se měnící distance vůči dramatické či divadelní situaci, opřená vždy o jeho existenciální

3 H. Plessner, *Die Frage nach der Conditio Humana*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976

centrum, ono Stanislavského „existují“. Mohl pak podobně jako v té době R. Lukavský některé momenty svého Hamleta prožívat a zaměřit se tím ‘k centru’, ale jindy mohl být vůči němu kritický a pohlízet na něj jakoby ze strany. Mohl se otáčet do hlediště nebo jako v Laterně magice k nafilmovanému partnerovi. Tím přestával být naivní, stával se vědomým, protože nechtěl, aby jej identifikovali s postavou, kterou hraje. To by totiž znamenalo, že divák si jej ‘vydefinuje’ jednou provždy a on už chtěl být či zůstat sebou, chtěl zůstat rozpoznatelným a jiným než všechny role, které hraje.

Asi takto můžeme z Grossmanovy studie vyčíst základní model nového herectví, které on sám blíže konkretizoval a ilustroval různými příklady. Patrný je u něj především vliv Brechtovy koncepce herectví, kterou chápe nikoliv jako novou módu nebo náhražku za herectví prožívání, ale dešifruje samotnou její esenci. *„Věcnost tu spočívá v nahrazení souvislé psychologie charakterizační zkratkou, která vzniká odpočítanou a přesně reprodukovanou gestací, a ta je teprve ozvláštěna a zaostřena, stávajíc se tak pravdivější než pravda sama“* (Grossman 1961: 584). Takové herectví nacházel i v režii A. Radoka nebo na právě vznikajících malých scénách. Všude bylo totiž přítomno *„trvalé napětí nejméně dvou pólů, a z něho pramenící dynamika; drastická skutečnost vyniká teprve chladným podáním; básnivost filmu je dána teprve montáží syrově věcných dokumentů; strážlivost a koncentrace obnovuje rozevlátá a mnohmluvná díla; nadosobnost a ‘historičnost’ jednání vzniká, až když toto jednání postihneme v jeho ‘všední’, konvenční poloze; potlačený cit je prudší než cit otevřeně se vylévající“* (Grossman 1961: 585). Jako v životě s jeho větší dynamikou a rytmem, kde se stále více zvěčňovaly mezilidské vztahy, jimiž se člověk musel seberealizovat, ale přitom se snažil uchovat si v sobě ‘cen-

trum’ možná daleko cudněji. Ocítl se v dramatickém světě, kde si k uchování vlastní identity musel na sebe navlékat téměř proteovskou pohyblivost klauna.

Divadelní novověk: potřeba organického souboru a laboratoře

Jméno Stanislavského se logicky objevovalo daleko častěji než v diskusích o proměnách hereckého stylu tam, kde šlo o samotnou dílnu herecké tvorby. Stanislavského metoda zbavená ideologického nánosu se i u nás začala hermeneuticky číst, promýšlet a uznávat jako pokus jejího autora vyjasnit principy herecké tvorby, které by mohly mít obecnou platnost. Současně se projevilo i logické ‘omezení’ její aplikace, tj. že ‘systém’ dokážou správně aplikovat jen herecké osobnosti a jeho četba musí mít formu osobní rozmluvy, která nikdy nekončí.

Mnoho hereckých a režijních osobností rozčílovalo netvořivé zavádění ‘systému’ už v letech 1948–53, proto tehdy vznikala i četná napětí. Na tapetě byli zvláště mladí herci z Realistického divadla, kteří se stali jako stachanovci vzory pro všechna ostatní divadla a museli se proto bránit v té době povinnou sebekritikou: *„Ale vidíme zároveň jasně, že jsme nešli jako herci dost důsledně za poučením o hereckém mistrovství právě sem, k vám, do Národního divadla, že jsme se nezačali učit také u Štěpánka, Průchy, Vydry, jako se učíme u Stanislavského“* (Prokoš 1952: 805).

Dogmatické přijetí Stanislavského pochopitelně deformovalo také tvorbu režiséra, který byl ideovým strážcem představení a měl za úkol jen ilustraci dobových tezí. Mnozí herci byli proto překvapeni, když k nám přijeli hostovat ruští režiséři – 1951 A. V. Sokolov v Lavreněvově *Přelomu* v Divadle čs. armády, 1953 V. F. Dudin v Gorkého *Nepřátelích* v Národním divadle a 1954 A. D. Popov ve *Vichřici*

Billa-Bělocerkevského v Divadle čs. armády. Po práci se Sokolovem se O. Krejča otevřeně pustil do všech vulgarizátorů herecko-režijní tvorby a Stanislavského. *„Jejich ideová vyspělost má obvykle kořeny nehluboké – začíná a končí frází – v práci, v díle je neobjevíš. Tito lidé pak šíří ve svém okruhu, jak uvnitř divadelních organismů, tak kolem nich, vulgarizátorské tendence, dusí život divadelních organismů, nasazují na něj neprodyšné šablony pracovní i organizační, diktují, ‘přesvědčují’ obviňováním a zastrašováním“* (Krejča 1952: 444). Sokolov totiž ne-teoretizoval, ale snažil se herce citově nakazit, vyvolat v nich subjektivní prožitek. Ukázal nutnost a potřebu umělecké režie, po níž herci toužili jako po ústřední síle, která dává smysl jejich kolektivní tvorbě. Na zkouškách se zbytečně nediskutovalo o jednotlivých termínech ‘systému’, přesto měli herci dojem, že je to ‘podle Stanislavského’. *„Nemluví o systému Stanislavského a celá jeho režie je promyšlenou, živou a tvořivou aplikací ‘systému’“*, s údivem napsal o Dudinovi S. Machonin (Machonin 1954: 515).

Krejča jako už známá herecká osobnost a budoucí režisér čechovovské linie neměl potřebu se veřejně hlásit ke svému učiteli. Patřil k mnoha dalším hercům a režisérům nastupující střední generace (R. Lukavský, J. Pleskot, A. Radok a mnozí další), která od druhé poloviny 50. let provedla dosti zásadní obrat také v interpretaci dědictví Stanislavského. V citované diskusi o proměnách herectví v časopise Divadlo vystoupil s článkem „Herec není sám“ a aniž by citoval jeho jméno v každém odstavci, napsal pouze, že Stanislavskij odkryl ‘věčné zákony’, analogické zákonům Newtona nebo Keplera, které pro oblast herecké tvorby je třeba znát a respektovat. Více jej v té chvíli ale zajímala východiska a předpoklady k umělecké herecko-režijní práci; jeho výpověď je tak v jistém smyslu programem, který právě realizoval přímo v Národním di-

vadle. Podle něj se divadlo musí nejprve stát skutečným organismem, aby v něm mohli herci s režisérem i dramatikem profesionálně pracovat v ničem nerušené a evolučně pojaté atmosféře. Postihl tak něco, co je v Stanislavského dědictví skryté, ale bez čeho jeho zkušenosti nemají smysl, tj. že tvorba je neustálý proces nebo cesta, na níž existují pouze různá zastavení. *„Zdá se mi, že naše herectví má trvalý sklon znovu a znovu dosnívat svůj nadšený, leč málo profesionální obrozeňecký sen. Profesionalismus je spíše znerozvňuje než přitahuje. Nahrazuje jej rádo řemeslnou machou, protikladem profesionální tvořivosti. Minulé i přítomné snahy po metodickém vyjasnění a zpevnění tvůrčích postupů bývají sice přijímány s nadějnou ochotou a obětavě se na nich pracuje, leč obvykle bez dlouhého trvání a trvalejších důsledků. Často se bez jediného protestu kapituluje před vnějším zásahem nebo před zklamáním z výsledku ne dost rychlého. Neboť jednotný názor na funkci a podobu divadelního umění je v souborech zjevem více než vzácným... V tradicích našeho herectví se sice najde obhajoba čehokoli, ale vzor dlouhodobého systematického úsilí na díle jednoho druhu, na umění jednoho slohu – takový vzor v ní asi nenajdeš“* (Krejča 1962: 14). Všimněme si, jak tato citace obsahuje věcný a přesný výklad pojmu ‘systém’: nejde přece o uspořádaný soubor technik a pouček, nýbrž o ‘systematické úsilí’, které znamená nekončící hloubení tunelu s analýzou a korekcí omylů, a nikoliv snadné profrcení již hotovým tunelem.

Krejčovi tak nejde o proměnu herectví jako stylu, nýbrž o podmínky a způsob tvoření. Herec je závislý na režisérovi, dramatikovi, ale především se musí změnit celý kolektivní duch, neboť v něm pramení spontánní zdroje energie a impulsy k vlastní tvorbě. *„Tento pohyb, toto aktivní hnutí myslí, to je zárodečný vnitřní obraz. Vnitřní obraz lidské aktivity [...] přerůstá v obrazový proud“* (tamtéž: 15). Or-

ganický divadelní soubor má v sobě vždy přísnou disciplínu a ta, je-li všemi přijatá a akceptovaná, stává se paradoxně zdrojem spontánní energie.

Čtete-li různé úvahy Alfréda Radoka v rámci diskuse o proměně herectví a těsně po ní, nabýváte dojmu, že Radok jakoby kopíruje vývojovou cestu 'života v umění' Stanislavského. Sám (ve stati „Divadelní novověk“) říká, že dříve experimentoval, dělal skandály, na nějakého Stanislavského se neohlížel, ale pak si přečetl jeho knížky: „*A víte, co je na tom nejhorší? Že teď už nemohu v divadle oslňovat a že toho nelituji*“ (Radok 1962 [b]: 33). Jeho studie „Patologie herectví“ (1962 [a]), vedená formou dialogu s hercem, je obligátním začátkem metody čili rozpoznáním a očistou od stereotypů a šarží. Vystupuje tu postava Karla Jabulky, která je svým uměním předstírat a vyplňovat vžitě rituály zvětralým obsahem přímo vzorem herecké patologie, které se musí zbavit i české herectví.

„*Poznatky, které Stanislavskij shromáždil o vytváření skutečnosti umělé, jsou nepřeborné. Některé – použity v praxi – pomáhaly vytvořit náš divadelní novověk [...] Divadelní novověk začíná tam, kde dramatické postavy jednají*“ (Radok 1962 [b]: 28 a 29). Chce-li herec proměnit dynamické prvky ze života na umělou jevištní skutečnost, musí na rozdíl od dlouhých analytických výkladů uvěřit příčinám a důsledkům své dynamické akce. Žijeme v době, kdy je náš život ovládnut diskurzívním myšlením, které chce vše uspořádat, zabalovat do hesel a pojmů a bere to jako rozumné. Je to jakýsi podivný stroj v nás, který život redukuje, zbavuje jej tajemství a chuti. Všechno vnímáme jen obecně, už nevidíme věci bezprostředně jako dítě, ale jako slova nějakého slovníku. Mezi člověkem a životem je filtr, který nás nutí říkat „rozumím!“, ačkoliv ještě předtím bychom měli říkat „věřím!“, neboť právě ono umožňuje dynamiku akce. „*Herec pocitově především uvěřil vztahům jedné bytosti ke druhé, či vztahům*

těchto bytostí k předmětům, které jsou na jevišti [...] Je třeba zdůraznit, že herec uvěřil pocitově. Rozumem nepřestává vnímat skutečnost umělou. Toto dvojí vnímání je souběžné, i když přísně oddělené a jinak zaměřené. Herec zaměřuje své 'věřím', tj. vnitřní prostředky, ke všemu, co je v prostoru jeviště. Vnější herecké prostředky, jako je např. technika dechu, výslovnost, gesta, prostorové aranžmá, atd., zaměřuje k hledišti“ (Radok 1962 [b]: 29).

V Radokových úvahách je tak jasně vyznačená dvojí intencionálnost herce, tato základní vlastnost divadla: herec zaměřuje své vnitřní prostředky k partnerovi a vnějšími prostředky se zaměřuje k hledišti či kameře. Za tímto dvojím intencionálním rozdvobením a zaměřením se vlastně ukrývá i známá polarita herectví prožívání a představování, od Diderota k Stanislavskému a poté k Brechtovi tak často diskutovaná jako protiklad a nikoliv jako dvojí, právě že 'paradoxní' zaměření hercova chování. Prvním zaměřením je konkrétní osobnost herce zakotvena vždy v 'absolutním', v tom, co se dá uchopit pouze aktem víry, druhým se herec zaměřuje či spíše artikuluje svůj způsob jednání v konkrétní situaci tak, aby byl pro diváka srozumitelný. „*Technika vnitřních prostředků je pro všechny obory, tedy i pro všechny herce naprosto stejná. Ta druhá technika, jak zachází se svými vnějšími prostředky, ta je naprosto rozdílná. Z historického hlediska je zajímavé, jak se technika vnějších prostředků mění*“ (Radok 1963: 31). Prší a všichni lidé tohoto světa nechtějí zmoknout, ale toto fyzické jednání se dá vyjádřit různě, protože každý smyslový zážitek se dá segmentovat a poté smontovat nekonečně možnými způsoby. Před kamerou pozvednu oči, tvrdí Radok, na jevišti udělám dva kroky vzad. V manéži by klaun asi roztáhl děravý deštník. Ve všech výrazech ale musí být organické zrno, „věřím, že prší“, které Radok spojuje s vnitřními prostředky.

Radok u nás v té době velmi osobitým způsobem rozvíjel mnohé poznatky Stanislavského, v tomto případě jeho poznatek o dvojí linii herce a role, kdy nejde o nějaké statické sebestředné uvědomování si „toto je Polonius“ a „toto je divák“, nýbrž intencionální volní akt zaměřený k dvěma realitám: k realitě dramatu a realitě hlediště. Přičemž je jasné, že tato podvojnost se koná ve skutečnosti jediné, divadelní. Jen tak je totiž možné, aby se Radokovo dvojí zaměření stalo aktem existenciálním čili „bytím spolu s realitou“. Nepřicházíme – herci i diváci – do divadla ze světa, který by se skládal ze dvou a v naší předzkušnosti zcela odloučených alternativních světů nebo realit. Přicházíme a zůstáváme v jediném a společném světě, tentokrát divadelním, a jen díky tomu v divadle i přesto, že jsme jakoby rozdvojeni, dokážeme všemu, jak konstatuje Radok, „uvěřit pocitově“. To pak u herce souvisí také se svalovým napětím, pamětí, představivostí, pozorností atd. Nemusíme pokračovat, stačí si otevřít knihy Stanislavského.

Od Diderota bude asi herectví spojeno na věčné časy s paradoxy. Jde ale o to, abychom jejich dva konce od sebe pouze neoddělovali a poté z nich dělali směry, styly nebo způsoby hry, nýbrž se naučili je brát v jednotě protikladů a nechat je dramaticky jiskřit na nespočet způsobů. Nedělo se tak v nekonečných analytických diskusích ‘podle Stanislavského’, dělo se tak nyní u každého vynikajícího herce a režiséra výkonu, v tomto případě při práci Radoka s herci. Radok byl jedním z těch, kteří dokázali vyčerpát z paradoxů co nejvíce. S dvojím zaměřením hereckých prostředků experimentoval i v Laterně magice, kde kupodivu divák ‘pocitově uvěřil’ jednání a vztahům konferenciérky živé i nafilmované. Neu dělal nic víc, než že ‘uvěřil’ podle Stanislavského poznatku o sugesci a autosugesci, které jsou možné díky podobnosti příčin a účinků nějaké reálné akce k akci

jevištní, protože tu první si uchováváme ve své paměti (těla i vědomí). Na základě této podobnosti pak režisér a herec mohou vytvářet nejrůznější formy divadla, filmu nebo Laterny magiky. A je skutečně škoda, že Radokův pokus o laboratoř k výzkumu základů divadelní kreativity přesně v duchu jeho přemýšlení o vnějších a vnitřních prostředcích neměl pokračování. Po Stanislavském ji dnes potřebuje každé divadlo, protože od něj začíná ‘divadelní novověk’.

Radok stejně jako Krejča nebo mnoho dalších herců, režisérů, kritiků a publicistů, kteří se zúčastnili ‘proměny herectví’ na přelomu 50. a 60. let, se tak jednoznačně přihlašují k Stanislavského výzkumu organické tvorby jako k pobídce projít stejnou evoluční cestu tvorby a experimentace. Znamenalo to často opakované tvrzení, že každý si musí vytvořit vlastní ‘systém’. *„To znamená, že musí sám v sobě nejprve objevit překážky a zábrany stojící v cestě kouzelnému slůvku ‘věřím’. Musí svádět sám se sebou těžký zápas, a to bez přestání a při každém novém pracovním úkolu. Umění je od slova uměti. Běda těm, kteří si tento pojem vykládají jako něco dokončeného“* (Radok 1962 [b]: 33).

Mezi herci byl jedním z hlavních iniciátorů takto pojatého dědictví Stanislavského Radovan Lukavský. Jeho role na Národním divadle (Hamlet nebo Vojilka) byly dokladem dobové proměny herectví a totéž dokládá i razantními projevy na Aktivech o herectví (další se konal v roce 1965) a články v časopisech. V roce 1963 vydal na Slovensku *Monology o herectví*, které jsou ve skutečnosti dialogy s utajovaným partnerem a jsou laděny v dobovém duchu otázek, na které nejsou v herectví nikdy zcela hotové a konečné odpovědi. Dokládá to i jeho paradoxní tvrzení, že Stanislavským bylo herecké umění „odtajemněno“, přičemž o několik stránek dále autor dodává, že i nadále zůstává tajemstvím, např. u herceva pocitu ‘existuji’: *„Kolikrát se mi zdálo, že to*

muto slovu rozumím, že i já 'existuji' – že mi tedy Stanislavskij už nic nového nepoví. Než jsem pochopil, z jaké výšky, z jakého asi vrcholu se tu ke mně mluví“ (Lukavský 1963 [a]: 123). V článku „Živý průsečík“, kde se pokusil shrnout všechny problémy kolem dědictví Stanislavského, si položil otázku, jak to u nás v roce 1963, kdy už odvanul patos 'proměny', se Stanislavským vlastně je (viz Lukavský 1963 [b]: 18n). Dochází k poznatku 'přirozeného výběru'. V mnoha divadlech po něm zůstaly anekdoty, na zkouškách se už nedeklamují jeho poučky, ale mnohé přešlo do krve celého českého divadla. Dokladem toho byly zkoušky v divadlech, snahy o organické soubory a ansámblové herectví, potřeba experimentovat apod. Už nemělo smysl ani diskutovat, zda je Stanislavského metoda univerzální či nikoliv, protože se 'systém' stal spíše mapou, podle níž se herec orientuje, ale cestovat už musí sám. Samozřejmě, vždycky bude víc těch, kdo časem na mapu zapomenou a nechají se vozit cestovní kanceláří.

Ve svém článku věnoval Lukavský dost místa také divadelní pedagogice. Na DAMU se konala konference o proměně herecké výchovy už v roce 1957. Kriticky i sebekriticky se zhodnocovaly chyby, na nichž měli velký podíl nezkušení herci Realistického divadla, V. Adámek a E. Šmeralová, kteří k nám přivezli Stanislavského jako náš vzor, ale konference stejně jako pozdější aktivity nechtěly být a nebyly soudem nad nedávnou minulostí. Tón konference udávalo přesvědčení, že na DAMU musí učit opět herecké osobnosti, schopné ovládat 'umění paměti' jako tvořivé anamnézy, neboť „*Stanislavského může plně pochopit a interpretovat pouze ten, komu jeho spis jen připomíná a upřesňuje věci známé z vlastní tvůrčí zkušenosti*“ (Lukavský 1963 [b]: 23).

Dědictví Stanislavského bylo českým divadlem znovu přijato na přelomu 50. a 60. let, nyní už nikoliv 'revolučně', ale

jako otevřený horizont, jehož hranice si už musel vyznačovat každý herec, režisér nebo soubor sám a vždy znovu. Byly z něj setřeny přežilé okolnosti kolem jeho vzniku, tj. mchatovský styl, i jeho nedávná dogmatická interpretace. Došlo tak opět k přirozené strategii zapominání a znovuobjevování, která patří k normálnímu vývoji organické kultury, kdy sice nikdo už nepíše klínovým písmem, ale můžeme jej znovu objevit a něco se dozvědět, protože není zapomenuto. U dogmatického přijetí Stanislavského tomu bylo ale jinak: ačkoli byl 'systém' halasně vnučován všem, byl ničen ve svém původním smyslu a tedy skutečně 'zapomínán', neboť strategie jeho násilné ideologické instrumentalizace odebírala naší divadelní kultuře mnoho z její alternativnosti a podetínala nevyužitě možnosti. Platí to i pro tehdejší 'návraty' k Tylovi, Jiráskovi nebo Smetanovi, kde vlastně nešlo o skutečné 'návraty k pramenům', ale ve jménu pokroku o zakomponované ničení, z něhož se u mnoha osobností naší kulturní historie leckdy neumíme vzpamatovat dodnes.

Citovaná literatura:

- CÍSAŘ, J. „Pojmy v pohybu“, *Divadlo* 1965, 5
GROSSMAN, J. „Síla věčnosti“, *Divadlo* 1961, 8
KOPECKÝ, J. „Proměna herectví?“, *Divadlo* 1961, 8
KREJČA, O. „Nad prací A. V. Sokolova“, *Divadlo* 1952, 5
KREJČA, O. „Herec není sám“, *Divadlo* 1962, 4
LUKAVSKÝ, R. *Monológ o herectve*, Bratislava 1963 [a]
LUKAVSKÝ, R. „Živý průsečík“, *Divadlo* 1963 [b], 5
MACHONIN, S. „Dudin zkouší Nepřátele“, *Divadlo* 1954, 6
POKORNÝ, J. „Divadlo a doba“, *Divadlo* 1958, 7
PROKOŠ, B. „Za družbu divadel“, *Divadlo* 1952, 9
RADOK, A. „Patologie herectví“, *Divadlo* 1962 [a], 1
RADOK, A. „Divadelní novověk“, *Divadlo* 1962 [b], 9
RADOK, A. in: „Co si myslí režiséři“, *Divadlo* 1963, 5

Zraněný léčitel

(Osobní revoluce Idy Kellarové)

Viliam Dočolomanský

V roce 2000 jsem ukončil činnost lektora Mezinárodní školy pro lidský hlas Idy Kellarové. Dostal jsem tehdy od Idy nabídku napsat knihu o její práci a životě. Odmítl jsem. Nechtěl jsem se v myšlenkách zdržovat tím, co jsem ve svém životě považoval už za minulost. Dnes mě to mrzí – jako bych nesplnil povinnost. Povinnost ne vůči Idě nebo sobě... jsou věci, které se prostě mají udělat, i když nemusíme vědět proč nebo pro koho. Tento článek je tedy opožděnou a velmi skromnou splátkou dluhu. Zároveň je to pohled člověka, který měl to štěstí poznat Idu Kellarovou pracovní i osobně a teď se dívá z větší vzdálenosti.

Zpěvačka, aranžérka, učitelka, sbormistryně, organizátorka, hudebnice, romská aktivistka: takový je výčet jejích aktivit. Obrázek dost nesourodý, pokud netušíme, co vlastně všechny ty věci spojuje.

Ida Kellarová je fenomén, u kterého se nedá a nesmí oddělovat profesní od lidského. Její metoda práce s hlasem se často označuje za nebezpečnou a nepochopitelnou. Nejen laici se ptají, o co jde ženě, která vyžaduje od účastníků kursů, aby se před ostatními vyzpovídali z traumatizujícího zážitku s matkou, provokuje je k tomu, aby se nebáli vyjádřit svou maximální zlost, zaváže jim šátkem oči na dva dny, zakáže jim mluvit, a když tito dospělí a zajisté svéprávní lidé pláčou jako malé děti, považuje je za svůj úspěch? A co to všechno má společného se zpíváním?

Rychlokurs Idiny filozofie

„Ani dnes pořádně nevíme, kdo jsme. Jednoduše se bojíme a jsme zaseknutí v našich obavách a strachu. Bojíme se toho, že se bojíme. Obáváme se pocitů jako jsou smutek a bolest. Bojíme se zlosti. Bojíme se spokojenosti a také lásky a pocitu milovat a být milován. Došli jsme tak daleko, že jsme se stali obětí našeho systému. Být obětí znamená, že je nám líto nás samotných do stejné míry, do jaké se cítíme slabí.“

Ida Kellarová

Idinu práci provází základní přesvědčení, že zpívat může každý. Člověk, který nedokáže intonovat, je pouze někým, kdo jen uvěřil tomu, když mu v dětství řekli, že nemá sluch: to je zjednodušené vyjádření toho, že příčiny uzavřeného hlasu je třeba hledat hlouběji. Hlas je jen indikátorem toho, co se v člověku momentálně děje.

K tomu, abychom si mohli ujasnit základní obrysy její práce (samozřejmě že bez praktické zkušenosti se nedá mluvit o znalosti práce), je třeba se sezná-

mit s jejími životními postoji. (Upozorňuji, že o faktech z jejího rodinného života, o kterých se zmíním později a bez kterých se nedá psát o její práci, píše z jejího osobního hlediska.)

Tak jak žije, snaží se pracovat, a naopak. Sama před světem neskrývá svůj traumatizující vztah s matkou, ale dělí se o tuto zkušenost ve své práci. Hrdě se přiznává ke svým romským kořenům z otcovy strany.

Své spolupracovníky a účastníky svých kursů přirozeně bere jako součást velké romské rodiny, o kterou se ráda a s láskou stará. V této velké rodině samozřejmě fungují principy, které se mohou zdát 'gádžům' nepochopitelné. Patří však ke kultuře předků, jejíž se ona sama cítí být součástí.

Ida nedělá hranice mezi hodnotami profesními a lidskými. Stejně tak netřídí základní lidské emoce (radost, smutek, strach, láska, zlost) na dobré a zlé. Záleží na tom, jak k nim člověk přistoupí, tj. jak přistoupí sám k sobě, k tomu, co se v něm odehrává. Jestli svou bolest jen zasune hlouběji (protože jsme uvěřili, že prožívat bolest není správné), nebo jí dokáže 'projít' a transformovat ji do tvořivého aktu. Poukazuje na to, jak je současný člověk odpojený od svých citů, jak dnes už nedokáže prožívat bolest a trpět. V emocích nalézá výraz lidské síly, nepovažuje je za projev slabosti, a proto je slovo emoce pro ni často synonymem slova síla.

Navzdory tomu, že způsob její práce s hlasem hraničí s terapií, laboratorní hereckou prací a někomu se může jevit dokonce jako duchovní cvičení, nepodpírá ji žádnými knižními tezemi a nenavazuje na práci žádného mistra. Protože nic nevyčetla z knih, brání se všemu akademickému a téměř buddhisticky odmítá přijímat zkušenosti jiným způsobem než vlastním a přímým *prožitím* především v emocionální rovině. Jediným zdrojem toho, co dělá, je reflexe jejího vlastního života.

Táta a máma

Změny v její kariéře a životní peripetie ani zdánlivě nenaznačují, že je to ten typ, který chtěl zpívat už od plenek: nenavštěvovala hodiny u žádného pedagoga hlasu, neprošla žádnou odbornou přípravou. Na konzervatoři studovala violoncello a potom pracovala v divadle Husa na provázku, a to možná ani ne tak z lásky k divadlu, jako spíš kvůli tuláckému a na tu dobu poměrně nezávislému životnímu stylu. S hlasovým fondem a muzikantskýma ušima od Boha sedí na 'dissidentských večírcích' za pianem a zpívá. Lidé chtějí zpívat tak jako ona. Za pár roků je začne učit. Rovněž rozhodnutí, podepřené spíš momentálními životními okolnostmi než několikaletým cílevědomým šplháním za vysněnou ambicí.

Za zásadní zlom ve své kariéře nepovažuje tato žena setkání s nějakým významným hudebním producentem či skladatelem, ale smrt svého otce. „*Když můj otec zemřel, nemohla jsem plakat, ale zpívala jsem a od té doby zpívám doteď. Vždycky mi říkal: 'Otevři své hrdlo, otevři své srdce, neboj se ničeho a zpívej'*“ (IK).

Ida sa narodila Ludmile a Kolomanovi Bittovým v roce 1956 v Bruntále. Dcera učitelky v mateřské škole a kontrabasisty. Svě rodiče považuje za své největší životní učitele a zdroj inspirace. Vidí v nich dva protichůdné způsoby zacházení s vlastní silou (= emocionalitou).



Máma. Podle jejích slov neměla energická a dominantní matka zábrany dávat najevo své postoje v plné míře a „*zabíjela všechny kolem*“. V dětství jí chyběly projevy matčiny lásky, její objetí, souznění. Nalézala je u otce, o jehož romském původu vede spory s matkou až dodnes (matka odmítá fakt, že by její manžel byl Rom).

Otec. Byl citlivý a introvertní. Emoce v sobě dusil a „*zabíjel sám sebe*“. Idu přivedl k hudbě.

Takto zjednodušeně a extrémně vnímala dvě cesty, kterými nechtěla v životě jít.

Kde ale najít tu třetí, „*správnou, svoji*“ cestu? Jak nakládat s ohněm svých citů tak, aby člověk nespálil sebe a ty druhé, ale zároveň nevyhasl? Odpověď na tuto otázku si našla ve své práci. Dalo by se říct, že sama sebe svou prací znovu objevila.

Idin způsob otevírání a objevování lidského hlasu se neřídí zájmem o dosažení technické dokonalosti. Není to snaha, jak krásněji, silněji a lépe zpívat. Zpívání a procítění písně je jen záminka k hledání toho hlasu v člověku, který nikdy nikdo neuslyší. Hlasu, který nás vede zpět k vlastním emocím: především tam totiž Ida nalézá základní zdroj života a lidské kreativity. Můžeme ten hlas pojmenovat jako intuici, jakkoli... Důležité je, aby si na to každý přišel sám.

Joj, mammo

„Zpívání znamená slyšet hlas, který nikdo jiný nemůže slyšet. Poslouchání znamená slyšet hlas, který zpěvák neslyší“ (IK).

Hymnou mezi písněmi v Idině repertoáru je asi pro mnohé Joj, mammo. V představě si tuto známou cikánskou píseň vybavíme jako odrhovačku. V jejím podání, ignorujícím původní rytmické aranžmá, se píseň stává vyjádřením obrovské

touhy po mateřském objetí, zoufalou prosbou o lásku a důvěru. V dospělém ženském hlase zaznívá urputná bolest dítěte.

Je to pláč uspořádaný do tónů jednoduché melodie. Posluchače přestává zájmat původní rámeček melodie písně, do středu ho vtahuje osobní lidská zpověď. Jakoby si písní zachraňovala život, jakoby ji nemohla dozpívat do konce. Je tam přítomnost smrti a vášně, tlukoucího srdce.

Kterákoli píseň v jejím podání se stává dramatickou situací v tom nejvznešenějším smyslu slova. Ve smutných písních obvykle střídá polohy dusivého napětí a vnitřního konfliktu s osvobozujícím uvolněním nadoraz rozezpívaných tónů refrénu, které mohou působit na posluchače téměř terapeuticky. K čemu to přirovnat? V těchto zeměpisných šířkách se takový v dobrém smyslu teatrální a excentrický projev asi nejspíš podobá projevu flamenkového zpěváka. Velmi riskantním způsobem zacházení s hlasem a schopností citové investice. Expresivita stylizace překračuje hranice konvenční estetiky zpěváckého projevu nejen v této písni. Situační polohy jejího zpěváckého projevu častokrát evokují prosbu, pláč, odevzdání se, touhu. Její hlas expanduje v prostoru jako oheň.

Tento zpěv nechce být příjemný, možná proto je tak zoufale živý. Je neustálou transformací osobní bolesti. Slyšel jsem nejen tuto píseň v jejím podání nespočetněkrát živě a vždy se zdála čerstvá jako utrhnutý květ. Ida, zpívající po tisíci Joj, mamó, pracuje obdobně jako herec ztělesňující na reprízách stále stejnou situaci. Tóny a melodie jsou stále tytéž – je to stejné koryto, ve kterém ale plyne vždy nová řeka. Řeka transformované emoce zde a teď. Tak léčí sama sebe a tak dokáže léčit ostatní, kteří ji poslouchají.

Naléhavost výpovědi asi úzce souvisí s tím, že odevzdává jen to, co bytostně prožila ona sama.

Mezinárodní škola pro lidský hlas

Právě tak při workshopech se dělí s účastníky jen o témata, která jsou velmi osobně spjatá s jejími životními zkušenostmi. Základní téma je její bolestný vztah s matkou. Je to zároveň téma 'univerzální', stejně jako je 'univerzální' i její předpoklad, že každý člověk si v sobě nese traumatizující zážitky s matkou, na které by nejraději nevzpomínal.

Účastník dílny je vyzván k tomu, aby se o takový zážitek podělil s ostatními. Aby ho odvyprávěl, zveřejnil před všemi uprostřed písně Joj, mamó. Ostatní mu odpovídají refrémem písně, podporují ho, dopují energií svých hlasů. Přímá emocionální účast všech po dobu nahého momentu jednoho z nich se odehrává prostřednictvím zpívajících hlasů v písni.

Vzniká silná atmosféra vzájemné spoluúčasti a není místo na sebelítost – hlas musí zazpívat tóny naplno a komunikovat jejich pomocí s ostatními, žádné schovávání se do kouta. Osobní tajemství je zveřejněné, tabu veřejného ctění matky je porušeno, vytváří se úplně nová sociální situace, nová vazba mezi jedincem a societou. Vzniká silné emocionální souznění, podporované společným prožíváním písně.

Už to je jeden z Idiných utopistických pokusů vytvořit model jiného světa, světa, ve kterém jsou individuální city sdílené a oceňované druhými bez analy-

zy a odmítání. Projevený pravdivý cit je považovaný za tu nejryzejší a jedinou skutečnost, je odkrytím bohatství a intenzity života, je samotným plynoucím životem. V čem je hodnota bolesti nižší než hodnoty radosti? Co je zlé na smutku? Všichni máme matku, a tento základní vztah – pupeční šňůra – je poznamenaný radostí stejně jako ranou.

Zpívající člověk cítí, že se nemusí schovávat, je akceptovaný v tom, co cítí, stejně přirozeně jako je akceptovaná síla písňe. Chybějící mateřské objetí je vyměněné za objetí zpívaného akordu. Účastník dílny podstupuje tedy obdobný transformační proces jako Ida ve svém životě. Otevřená rána vytéká do písňe, která ji hojí.

Za hodinu takové práce se mnohým převrátí vštěpovaný model toho, co je považované za správné, několikrát vzhůru nohama. Nejedná se o žádnou hromadnou hysterii, jsme svědky momentálního usplavňování emoce do formy písňe, a to můžeme jistě považovat za tvořivý akt. Účastník nepřestává v celé té atmosféře vnímat, že zpívá. Takový zpěv se však odlišuje od naší konvenční představy – člověk písni odevzdává sebe a zároveň v ní sebe objevuje.

Grotowski se v průběhu poslední etapy svého výzkumu v Pontedeře soustředil na práci na archaických písňích afro-karibské oblasti ve spolupráci s Thomase Richardsem v projektu ACTION. V doslovu k filmu, ve kterém je DOWN-STAIRS ACTION zaznamenaná, se vyjadřuje v tom smyslu, že není třeba se pokoušet rozumět starým textům písni, které herci v projektu zpívají. **Písňe samy o sobě jsou i bez porozumění textu svým vlastním jazykem, kterému všichni spontánně rozumíme!** Dá se říct, že tento reformátor 'objevil' ve starých písňích pro divadlo důležitý kanál přímé komunikace bez luštění nastraných významů.

Poznal jsem Idu v době, kdy záměrně odmítala překládat účastníkům workshopů texty písni a zveřejňovat jejich obsah. Jakoby i ona měla obdobnou potřebu oprostít člověka od spekulace a rozumování, tak používaného současníky pro orientaci a přežití v dnešní realitě, ve prospěch prahnutí po ryzosti, autenticitě a čistotě projevené emoce. S tím souvisí schopnost poslouchat a následovat svůj vnitřní hlas. Častokrát se to však děje v rozporu s tím, co se od nás v dnešním světě očekává a chce.

Tma a ticho

Dílna Mezinárodní školy pro lidský hlas pod vedením Idy Kellarové je místem návratu ke spontánnímu vnímání, ke komunikaci prostřednictvím emoce.

Nejzásadněji to vyjadřuje situace, kdy mají účastníci na 48 hodin na očích šátek a nemluví spolu. Tak procházejí denním plánem práce od raní procházky přes dýchací cvičení, fyzický trénink, práci s hlasem a zpívání. Tak se stravují, tak uléhají do postele. Co se stane, když člověk nepoužívá nejdosažitelnější formy komunikace? Kam sa posouvá jeho vnímání sebe a ostatních? Nemůže dělat nic, nebo se začíná jiná komunikace? Co ještě člověku ve tmě zbývá? Dotyk s druhým, zpívaný hlas, vůně jídla, rytmus, akord, emoce. A koncentrace na to, co se děje uvnitř. A jak vnímá sebe a ostatní, když oči znovu otevře?

Takový experiment vyžaduje náročnou organizaci a neustávající starost o každého jednotlivého účastníka. Jestli se má člověk soustředit po dobu celého workshopu především na to, co cítí, je nevyhnutelné tomu přizpůsobit podmínky. Lektora takové dílny musí neustále zajímat, co se děje v člověku, nejen tedy po dobu zpěvického výkonu. Váha této odpovědnosti je veliká a vyžaduje schopnost být dobrý psycholog, mít vysoké EQ, být neustále 've střehu'.

Ida neponechává v tomto smyslu nic náhodě. Počínajíc jídelníčkem až po denní plánování. Všechno se musí odehrávat v citlivé atmosféře. Účastníci se dovídají, co se bude dít, záměrně až těsně před akcí nebo s minimálním předstihem. Tak procházejí každou novou zkušeností bez předpojatosti, takřkajíc bezbranně. Člověk se stává křehčí, postupně zahazuje výzbroj, přestává se bránit vůči emocím svým i emocím toho druhého. To, co se v něm děje, nejcitlivěji zaznamenává jeho hlas, proměny v jeho hlase.

Tato netradiční metoda jako by byla určená spíš k laboratorní práci za zavřenými dveřmi. Paradoxem je, že tyto dílny jsou otevřené pro každého. Nezáleží na věku a zkušenostech. Základní přesvědčení Idy Kellarové je, že každý umí zpívat a „*v každém z nás je neuvěřitelná síla a zpěv srdcem tuto sílu uvolňuje*“ (IK).

Není to pro ni jen literární přesvědčení, naopak. Denně se ho snaží realizovat.

Učitelova slova

Když se vyjadřuje o své práci, používá slova, která mají silnou symbolickou hodnotu a mnohým se mohou zdát zprofanovaná. Sama je však vnímá nezprofanovaně a věří tomu, co říká, téměř s oddaností a vážností dítěte.

Na vysvětlení: když jsem se v osmnácti zúčastnil jejího workshopu jako účastník, měl jsem zazpívat píseň Loli ruža. Refrén se mi zdál pro můj basbaryton nedosažitelně vysoko, a tak jsem protestoval, že to nemám šanci zazpívat. Na mou námitku Ida odpověděla: „*Otevři se nahoru.*“ Záhadná a příliš všeobecná instrukce? Naopak. To 'nahore' byl tehdy můj hrtan, stejně jako požadovaný tón. Cítil jsem v sobě silný nával řeky smutku, která se chtěla zpívanými tóny vysvobodit z mého těla. Stavidlem, které jí bránilo, byl můj mozek – dnes bych řekl chybný psychický návyk, neuvědomělé přesvědčení asi každého člověka, že když správný tón netrefí, zesměšní se. Bylo to třeba risknout, nepřemýšlet, odevzdat se. Intenzita a pronikavost, s jakou se ono „sooskeeee“ ze mne ozvalo, překvapila stejně všechny ostatní jako mne. Vysoký tón jsem zazpíval přímo, bez přípravy, bez techniky. Vlastně naopak. Tón zazpíval mne.

Jistě existuje přirozený, možná až přírodní a vrozený talent učit – odevzdávat zkušenosti, dávat druhým výzvy k tomu, aby rostli. Určitě nestačí být sečtělý a mít schopnost ostatní přechytračit. Domnívám se, že nestačí ani silné osobnostní charisma, když chybí upřímná schopnost dávat.

V přítomnosti Idy Kellarové, tak jak si ji pamatuji (sedící za pianem), je obsažené tiché soustředění a důvěra. Jsem přesvědčený, že její pouhá přítomnost otvírá hlas a posouvá druhé. Není třeba nic vysvětlovat.

Pátrání – příběh ze života

„[...] veškeré extatické zkušenosti, které rozhodují o poslání budoucího šamana, zahrnují tradiční schéma iniciačního obřadu: utrpení, smrt a zmrtvýchvstání. Z tohoto hlediska kterákoliv nemoc jako výraz povolání plní úlohu iniciace, protože utrpení, které vyvolává, odpovídá iniciačním mukám, duševní izolovanosti ‘vyvoleného nemocného’ a je jakýmsi protějškem rituální samoty iniciačních obřadů; bezprostřední blízkost smrti, kterou nemocný pozná (agónie, bezvědomí atd.) připomíná obraznou symbolickou smrt při většině iniciačních obřadů“ (M. Eliade, *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*, Praha 1997: 49 [kapitola „Nemoc jako forma inspirace“]).

Aby se člověk mohl najít, musí být nejdřív ztracený. Aby mohl hledat svůj domov, musí o něj nejdřív přijít.

Idu v jejím dosavadním životním hledání podle jejího vlastního líčení prozával pocit, že jí něco chybí. Pátrala po tom. I tím způsobem, že pátrala po svých romských kořenech z otcovy strany. Člověk se může zeptat: proč je to pro ni vlastně tak důležité? Vždyť toto pátrání se začalo podobat detektivce na pokračování stejně jako reakce její matky na ně přes masmédia. Před koncertem v Akropolis, kde se svou kapelou Romano Rat křtila svoje nové CD, dal Idě kdosi z televize do ruky dopis, který její matka poslala řediteli ČT. Psalo se v něm, že údajný romský původ jejího manžela Kolomana Bitta je jen součást umělecké image její dcery jako zpěvačky a nezakládá se na pravdě...“ Pozoroval jsem tehdy Idinu reakci – zhluboka se nadechla a odešla na pódium, aby zazpívala... Joj, mamo.

Vytrvalé hledání vlastních kořenů a vlastní cesty z ní udělalo bojovníka, který se dokáže vždy postavit za své přesvědčení. Je to však bojovník zraňovaný na těch nejcitlivějších místech, když se proti jejímu hledání vlastní identity staví její vlastní matka.

Snaha utéct před hlubokým smutkem ze vztahu s matkou byla možná jedním z nevědomých podnětů k Idině emigraci do Walesu v roce 1982, kde si na břehu moře uvědomila, že všechno, co měla ráda a na co byla doma v Čechách zvyklá, ztratila, svého manžela nemiluje, nechce žít na tomto místě, ale cesta nazpět nevede. Taková malá symbolická smrt, po které následovalo utrpení a smutné, proplakané roky, než se z ní stal učitel velkého srdce a vlivu, který poznamenal tisíce lidí různých národností. U šamanů by to byla součást iniciace, kde je nutné projít smrtí, aby člověk v sobě překonal všechno profánní.

Projít smrtí, utrpením a nezanevřít, to asi vyžaduje velké umění žít. Umění učit se od svého vlastního života, nepřestat být dítětem, které se učí.

Když se tedy posuneme v čase zpátky k zraněnému děvčátku Idě, vidíme, jak utrpený citový výprask od matky a neprojevená bolest později dospělou Idu nasměrovaly k pokusu vytvořit si svůj, lepší svět. Pro sebe a pro druhé.

Její unikátní dílny jsou praktickým výsledkem naivní snahy změnit svět, ve kterém žijeme. Realizovat svou osobní utopii, následovat dítě v sobě, nerezignovat na svůj dětský sen. Kéž by víc lidí mělo takovou naivitu a vytrvalost.

Možná by byl svět naivních lidí mnohem inspirativnější než svět lidí, kteří se stávají cynickými, protože rezignovali na svou víru.

O studiu základů herectví

Miroslav Krobot

Úvod

Dá se hraní divadla naučit, pokud se má vůbec učit? Abych nezdržoval, myslím si, že se studovat může, a nemusí, ale je lepší, když se studuje. Herectví není exaktní obor a do dnešních dnů je k mé radosti ještě dost tajemství, která tento druh komunikace skrývá. Dodnes je pro mě záhada, že jeden člověk, který vstoupí na jeviště, cosi 'vyzařuje', a jiný ne. V následujících poznámkách se jen pokusím zaznamenat současný stav svých někdy zmatených pokusů formulovat posloupnost, případně strukturu základního cyklu studia herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, k němuž jsem dospěl během dvanácti let praxe ve funkci vedoucího pedagoga ročníku.

Při prvních hovorech se studenty o divadle slýchám zpravidla: Rád/a bych vyzkoušel/a co nejvíc možností a druhů divadla... Nevím, jaké divadlo konkrétně bych rád/a dělal/a... Nemám vyhraněný názor... Líbí se mi toho víc... Před deseti lety bych takové odpovědi chápal jako přirozenou nezralost osmnácti- až dvacetiletých lidí, jako nedostatek zkušeností, a při vzpomínce na vlastní studentská léta bych si řekl: Jsme tady od toho, aby se studenti 'našli'. Dnes si myslím, že odpovědi studentů nejsou ani naivní ani nedospělé a že v podstatě přesně charakterizují způsob myšlení generace, která v těchto letech vstupuje do divadla.

Nejde jen o to, že současné divadlo je neobvykle rozmanité a členité a pro člověka, který do něj vstupuje, je to sice lákavý, ale hodně nepřehledný terén. Dnešní divadlo bez potíží překračuje nejen žánry, ale i obory, a už delší dobu neplatí, že jeden směr je určující a jiný okrajový. Experiment stojí vedle produkce z ro-

du showbusinessu, jednorázová produkce vedle několikaletého usilování o vlastní poetiku, divadlo chápáné jako možnost umělecké výpovědi vedle divadla, které si s něčím takovým neláme hlavu. Divadlo je jednou zdroj obživy, jindy zábava, jindy koníček při zaměstnání. Připočteme k tomu velkou žánrovou pestrost, pestrost používaných prostředků, prolínání divadla s jinými uměleckými disciplínami. Proč opravdu nezkusit co možná nejvíc druhů a forem divadla? Je upřímně těžké vyslovit, že se mi líbí jen to a to divadlo. Je klidně možné, že se mi za několik týdnů zalíbí něco jiného. Odpovědi studentů nejsou bezradné a nahodilé, ale pragmatické a vědomě nekonkrétní.

Využívám tyhle diskuse mimo jiné k vysvětlování různých divadelních pojmů. Kdysi na začátku přišla řeč na postmodernu. Použil jsem k vysvětlení pojmu známou pasáž z předmluvy k Ecovu románu *Jméno růže*. Vzdělaný muž chce vyznat lásku vzdělané ženě slovy: *Vroucně tě miluji. Cítí se velmi trapně, protože tato věta byla už tisíckrát vyslovena. Totéž ví žena. Existuje jediné řešení – říci: Jak by teď asi řekl Shakespeare, vroucně tě miluji.* Studenti pochopili a pobavilo je to. Je jim jasné, že postmodernu je potlačena spontaneita a možná i ztracená nevinnost, ale přijímají to bez nářků a lamentací jako danost, kterou je třeba vzít na vědomí, a nic víc. Jsou bystřejší a rozumnější, než by se dalo čekat. V podobném duchu chápou i svoje studia herectví. Přišli na DAMU, aby si vyzkoušeli něco, co neznají, co je přitahuje, a chtějí, aby se jim to líbilo. Chtějí studovat herectví s tím, že by se tomuto oboru mohli věnovat celý život, pokud je ovšem nenapadne – třeba ve třiceti – dělat něco úplně jiného. Je taky možné, že spolu založí slavné divadlo,

nebo půjdou každý svou cestou, nebo od divadla vůbec. Vztah k divadlu a herectví je u těchto studentů úplně jiný než u předchozí generace. Ubylo posedlosti a umanutosti a přibýlo praktičnosti a nezávaznosti.

Pro zajímavost uvádím současné aktivity absolventů předcházejícího běhu. Dva studenti v Norsku, kde dostali grant a cestují s divadlem pro děti, jeden v angažmá v divadle v Hradci Králové, jeden v angažmá v Dejvickém divadle, jedna v angažmá v loutkovém divadle v Liberci, jedna se zabývá pouličním divadlem, jedna pracuje jako produkční v divadle Alfréd ve dvoře a divadlu se věnuje příležitostně, jeden zcela mimo divadlo (pracuje jako vychovatel mládeže), jedna odešla ze stálého angažmá na rok do Anglie, kde pracuje jako au pair.

Každý student je jedinečná osobnost, ale přesto se dají vyzorovat rysy, které jsou pro tuto generaci typické. Ve vztahu k divadlu je to snaha o maximální profesní zdatnost, tolerance dokonce i vůči tomu, s čím nesouhlasí, a vstřícnost ke všemu, co může obohatit a být užitečné. 'Jak' je daleko důležitější než 'co' – i když pravděpodobně jen do určité míry – a umění je přirozeně od slova uměti.

Zdá se, že upřímným přáním studentů je být připravován a studovat herectví snad ve všech jeho myslitelných podobách. Do jaké míry je taková univerzálnost možná? A je správná? Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU má v erbu důraz na metaforu, kreativitu, práci s loutkou a materiálem, příklon k muzické a vizuální podobě díla. Stačí důraz na zmíněné priority k tomu, aby byl absolvent KALD dobrý herec? A kdo je dobrý herec? Do jaké míry má a může divadelní poetika pedagoga ovlivňovat studenty? Vždycky jsem vyžadoval, aby mi studenti co nejdříve po začátku studia opoňovali, aby byli schopni polemiky, protože tím se tříbí divadelní cit a názor. Nechci vychovávat následovníky, ale současně ve všech hodinách herectví a v komunikaci se studenty svůj divadelní názor, byť nechtěně, prosazují.

Zmíněné otázky mne provázejí od doby, kdy jsem se začal práci se studenty věnovat. Odpověď na ně je následující popis a komentář

prvních dvou let studia mého stávajícího herceckého ročníku.

Přijímací řízení

Po zkušenostech z předchozích běhů dávám přednost ročníku v počtu šesti až deseti studentů. Současný ročník má čtyři dívky a čtyři chlapce. V takovém počtu může být komunikace přiměřeně intenzivní, skupina je vzhledem k malému počtu celistvá, vzniká značný nárok na odpovědnost jednoho k druhému i k celku. Na druhou stranu je to počet dost velký, aby nedocházelo k ponorkové nemoci nebo individuálním averzím, které by ohrozily celek. Vyrovnaný počet chlapců a dívek má praktické výhody, ale není podmínkou. V první řadě však záleží na individuálním složení ročníku, závislém na správném výběru při přijímacím řízení, tedy na zkušenosti, intuici, trpělivosti a odpovědnosti přijímací komise při posuzování možností a perspektiv každého adepta. Hlavně závěrečná fáze výběru studentů vyžaduje detailní pozornost i z hlediska skladby ročníku při představě čtyřletého společného soužití.

Výsledky přijímacího řízení bývají vyjádřeny bodově podle jednotlivých disciplín a dovedností a součet by měl být vyjádřením reálných šancí adepta na přijetí. Jenže problém je složitější. Musím se přiznat, že pro mne je vedle povinné psychosomatické 'průchodnosti' důležitá i jakási vize a intuitivní odhad možností a perspektiv studenta, a to nejen v zúžené podobě hereckých předpokladů. Cílem studia je kreativní, komunikativní a komunikující osobnost, jejíž uplatnění by nemuselo být vázáno jen na divadlo.

Jsou studenti, kteří dosáhnou při přijímacím řízení vysoký počet bodů v psychosomatických disciplínách, jsou vybavení, tvárně reagují na podněty, jsou otevření, proměnliví, schopní reagovat na změnu zadání. Mám zkušenost, že v průběhu studia se v každém ohledu zdokonalí, úspěšně ukončí školu a budou schopni bez potíží pracovat v profesionálním divadle. Jejich přijetí bývá samozřejmě a zasloužené. Abych řekl

pravdu, takových studentů není v mém ročníku většina. Chtělo by se mi říct, že dávám přednost studentům, kteří mívají u přijímacích zkoušek potíže, ale není to tak jednoznačné. V každém případě není dobré zahrnout člověka, který například není schopný dát na požádání najevo emoce nebo nereaguje na zadání okamžitě. Někteří uchazeči bývají ostýchaví, opatrní, působí introvertním dojmem, mají pochybnosti, jestli se hlásí na správnou školu nebo o sobě. Dost často to bývá signál, že se možná jedná o člověka obdařeného bohatým vnitřním životem, přemýšlivého, a tedy pravděpodobně i tvořivého. Je třeba říct, že oba zmíněné typy studentů zjednodušeně a záměrně příkře odlišuji, přestože v praxi tomu tak není. Chci jen podtrhnout, že už ve fázi přijímacího řízení kladu důraz na propojení předpokladů pro hereckou tvorbu, předpokladů pro tvorbu obecně a odhad osobnostních předpokladů bez ohledu na obor, který chce adept studovat. Bývá pravidelnějším jevem, že u typů obecně tvořivých bývá herecký vývoj výrazně komplikovanější, ale troufám si tvrdit i perspektivnější.

První semestr

Začátek studia mívá značný vliv na další vývoj studentů a průběh jejich studia. Přicházejí s představami, které se mohou dost lišit od reality, a s různou mírou zkušeností s divadlem obecně. Někteří si vybrali tento obor 'nezávazně' a víceméně ze zvědavosti. Jejich zkušenost s divadlem bývá minimální nebo žádná. Divadlo je pro ně většinou jeden z mnoha dalších zájmů, divadlu často dost vzdálených. Jiní se pokoušejí o přijetí podruhé nebo potřetí, vědí, jak se připravit, často působí v různých ochotnických souborech, cíleně a často celoročně pracují na tom, aby při přijímacím řízení uspěli. Směsice přijatých studentů bývá rozmanitá a automaticky vyvolává otázky, jak všechny bez rozdílu zaujmout a současně klást odpovídající nároky.

První semestr by měl především okouzlit a předvést divadlo jako místo pro hru, ja-

ko svět, kde se může svobodně uplatnit fantazie. Jde o to, pokusit se studenty přesvědčit, že mohou být tvůrci a že divadlo je dobrý prostor, kde se dá prostřednictvím hry vyprávět, což může být zábavné a vzrušující.

Začátek semestru je určený k tomu, abychom se domluvili na pravidlech vzájemné komunikace. Obvykle sedáváme v kruhu, oslovuji studenty křestními jmény, ale vykám jim. Zadání zní: Napsat a následně přečíst ostatním pěti až desetiminutový text libovolného žánrového zaměření, ale s příběhem a jednajícími postavami, který má začátek a konec. Měl by vyprávět o svém autorovi. Jaksi navíc si od zadání slibují, že studenty blíž poznám, což platí i vzájemně o studentech vůči sobě.

Asi do čtrnácti dnů vzniká osm literárních prací od pohádky přes lyrický milostný příběh, drsné groteskní sci-fi, v podstatě realistický obrázek ze života, symbolický příběh o lásce ryb, hororovou scénu z parku, až po obrazivou autentickou výpověď. Vžívám se do situace studentů. Jsou postaveni před problém, co a jak psát, potom práci zveřejnit a diskutovat o ní. To vše před lidmi, které znají sotva pár dní. Jenže jít s kůží na trh je nutné a brzy studenti pochopí, že to bude i v dalším studiu předpoklad úspěchu a v podstatě i pracovní metoda. Snažím se nastolit pracovní atmosféru důvěry, vnímavosti a jisté nezávaznosti s tím, že se pokládá za samozřejmé být na hodiny v ateliéru připravený a přinášet nové podněty.

Po několika dnech jsou studenti schopni přiznat a odhalit kalkulace, které jejich psaní provázelo. Jsou ochotni přiznat bezradnost, snažit se ohromit, psaní pro psaní s cílem školsky splnit zadaný úkol. Taková přiznání mají svou cenu. Někteří opouštějí původní témata a přejí znovu s vědomím, že s banalitou neobstojí. Po delším čase plném nápadů, polemik i provokací dochází k nenápadnému posunu. Studenti začínají respektovat odlišný názor, aniž by opouštěli ten svůj. Zdá se, že jde o skupinu, která se může vzájemně inspirovat, aniž by si její členové lidsky ubližovali.

Následuje zadání číslo dvě. Každý z osmi autorů povídek se stává pro zbytek semestru režisérem, jehož úkolem je převést svoji povíd-

ku do divadelní podoby. V ní budou podle jeho pokynů vystupovat spolužáci, pokud možno všichni. V inscenacích se nesmí používat slovní jednání, práce musí mít opět čitelný začátek a konec, smí se používat rekvizity, materiály všeho druhu, živá nebo nahraná hudba, zpěv, citoslovcé. Inscenace nesmí být delší než deset minut.

Některé povídky není jednoduché převést do divadelní podoby. Paradoxně obtížná je i šíře možností a prostředků, kterou mohou studenti použít. Naznačují možné varianty řešení ne proto, abych ukazoval, 'jak se to dělá', ale abych ulehčil těm, kteří to potřebují a jiné abych navigoval směrem, který pro ně byl do té doby neznámý. Představa o tom, jak může vypadat divadlo, je v jejich zkušenosti zúžená do podoby klasické činohry či muzikálu, méně už loutkového divadla a čehosi jako pantomima. Proto je dobré předestřít studentům, co všechno může být divadlo a především jak může vznikat. Paralelně a jaksi 'mezi řečí' se dotýkáme pojmů jako situace, charakter, jednání, dialog a další. Obsah těchto pojmů by měl být během prvního semestru jasný, aby nedocházelo k terminologickým nedorozuměním.

První studenti přicházejí s rezijsními nápady. Vše se děje veřejně a každý nápad nebo řešení jsou podrobovány diskusi, takže dochází ke změnám. Někdy je celá koncepce zamítnuta a vzniká jiná. Tato fáze je individuálně dost odlišná v čase i způsobu práce podle typu a založení studenta. V některých případech trvá měsíc, jindy je možné začít zkoušet po čtrnácti dnech.

Obecně se dá říct, že divadelní převody literárních děl vznikaly dost klopotně, což souviselo s malou zkušeností s divadelními prostředky a postupy. Přesto jsem tuto fázi studia někdy i uměle protahoval, protože dost vypoovídá o studentech, jejich kreativitě, trpělivosti, schopnosti potrápít se a snést neúspěch. Navíc je výhodné a vhodné vyzkoušet pokud možno všechny nápady a postupy, dokonce i když je jasné, že nepovedou k výsledku.

Během klauzur na konci semestru mělo premiéru osm kolektivních inscenací v délce od pěti do patnácti minut. Ve zkrácené verzi byly

vedeny na festivalu divadelních škol v Białymoku. Pro názornost uvádím stručnou charakteristiku některých literárních textů a jejich následné divadelní podoby.

V podstatě milostný trojúhelník, zhrzená vášeň v maloměstské podobě, pomsta, krveprolití. Odehrává se v restauraci a později v parku. Všichni umírají. Groteska lehce morbidní a komická, psaná ovšem docela realisticky. V divadelním tvaru jsou postavy nahrazeny předměty. Dva hrníčky jako milenci a láhev ředidla jako zhrzený manžel. Herci odehrají celý příběh tak, že sedí v řadě vsedě zády k publiku. Předměty putují po jejich tělech a jsou animovány v podstatě neviditelně. Vlasy například slouží jako koruna stromu, kde se mohou milenci skrýt. Jedná se o detailní práci s předmětem, jejíž úspěch závisí na kvalitě animace, souhře a koncentraci.

Lyricko-poetická povídka o samotě jednotlivce mezi lidmi a o setkání, které má krátké trvání. Osmělá dívka ve městě, anonymita, v dále hudba harmoniky. Radost z něčeho, co je společně sdíleno. Radost z hudby a tónů. Na závěr smrt harmonikáře a návrat k anonymitě v lehce ironickém a bolestném tónu. Inscenace se odehrává na jevišti vysokém jen asi osmdesát centimetrů. Opona je vytažena jen natolik, abychom viděli nohy herců. Slysíme různé živé zvuky včetně harmoniky, rytmus bubínků i jiných předmětů. Nohy se stávají loutkami, animovanými nástroji, záměrně okleštěným materiálem. Při dobře provedené charakterizaci si podle detailu nebo způsobu chůze můžeme představit určitý typ postavy. Dvaatřicet končetin dokáže na jevišti vytvořit dojem davu a anonymity. Příběh je čitelný díky záměrné redukci prostředků směřujících přes detail k přímočarému sdělení, které odpovídá literární předloze.

Příběh o muži, jehož traumatem je alkohol. Snad 'osud' nebo 'anděl', každopádně herečka s chirurgickými rukavicemi sleduje jeho pokusy o nápravu. Náprava se podaří, ale jen do chvíle, kdy se na scéně objeví okouzující femme fatale a vše se vrací do starých kolejí. Na scéně je pouze větší stolní lampa, paraván, před nímž se hraje, a rekvizity. Herci hrají s velkým klubkem špinavých provázků. 'Osud' chce být nápomocný a ukládá klubko do papírové krabice. Několik kouzelnických gest a z krabice stoupá tentokrát sněhobílé úhledné klubko. Je pokoušeno alkoholem ve všech podobách, ale odolává. Na scéně se objevuje krvavě rudé štíhlé klubko plné ženské svůdnosti. Zpívá a tančí s bílým klubkem, svádí jej a nakonec se oba oddají alkoholovému opojení. Ráno se probouzí znovu špinavá a zmuchlaná hromádka špi

navých provázků. 'Osud' trochu smutně, ale spíš neúčastně krčí rameny.

Také ostatní režiséři používali materiály, loutky a předměty ve spojení s hereckou akcí jako hlavní prostředky převodu literatury do divadla. V povídce o stínu, který žije ve tmě a poprvé v životě se potká s paprskem světla, se využíval kontrast světla a tmy. Stín představovala dvě amébovitá těla studentů v černém sametu a sloupy světla z šesti bateriek. Povídka byla doprovázena živě na klavír a violoncello. V povídce o věčném sblížení mužů a žen a věčném rození početného potomstva se hrálo s rolemi toaletního papíru a plastickou trubkou, která sloužila současně jako hudební nástroj. Bílým rolím papíru se posléze narodilo několik menších růžových a vše začalo znovu. Útok desítek spermií z traného toaletního papíru na provázku na obrovské vajíčko spleené ze stejného materiálu. V dalších inscenacích se používaly PET-láhve ve dvou barvách spojené provázky, takže vytvářely dlouhé podmořské příšery. Molitanové odstrižky byly zase postavy lidí cestujících tramvají atd. Některé inscenace se oběly bez hudebního doprovodu, jiné byly komponovány jako hudební partitury a živá nebo nahraná hudba je přesně rytmizovala.

Jak už jsem zmínil, smysl tohoto zadání spočíval v radosti z objevování možností divadla a schopnosti tvořit, ale stejně důležité bylo herecké zadání. Způsob práce s omezením slovního jednání vylučoval pracovat takzvaně 'autenticky'. Na nejnižší možnou míru byla omezena klasická představa o herectví, které čím lépe napodobuje skutečnost, tím je hodnotnější. Zákaz slovního jednání vedl herce k nutnosti používat co nejkonkrétnější vyjadřovací prostředky, a tak se vyvarovat přibližnosti a obecnosti. Práce s předmětem nebo materiálem má jedinečnou výhodu v tom, že divadlo jejich prostřednictvím opravdu hmatatelně vzniká a je fyzicky vytvářeno. Tento postup se dá s jistotou tolerancí přirovnat k práci sochaře. V tomto smyslu mohou být studenti tvůrci a současně pozorovateli, tedy diváky sebe samých. Mohou si prakticky ověřovat všechno, co si jako režiséři a herci vymysleli, a mohou jako kritičtí pozorovatelé své výtvořky okamžitě měnit. Učí se současně základním pravidlům jednání v situaci na PET-lahvích, hrnečcích, molitanu nebo na vlastních nohou. Tuto předmětnost pokládám v počátcích studia za prvořadou. Za těch-

to podmínek je možné zkoumat i další vztahy v divadelní situaci. Například vztah klidu a pohybu. Dá se prakticky ověřit, že klid vyjadřuje jistě napětí a pohyb ho ruší. Dá se průběžně ověřovat, zda to, co chceme divákovi zjevit, tak opravdu vnímá. Ve výsledku se dá dojít k tomu, že základ divadla je jednání v situaci a obecně že divadlo je vědomá hra s vědomým cílem společného zážitku herců a diváků, a snad objevit i potěšení z takové komunikace.

Zadání zdramatizovaných povídek sleduje ještě jeden cíl. Jedná se o práci výrazně kolektivní, lépe řečeno kolektivní s naprostým respektem k individuálnímu. Každý student je autorem povídky, která prošla sítí kolektivních připomínek, a každý je současně autorem a režisérem inscenace, která taky prošla diskusí. Student si svoji inscenaci obsadil s podmínkou, že v ní budou vystupovat pokud možno všichni kolegové a někdy i režisér sám. Během práce může každý přicházet s nápady a kritickými připomínkami, ale poslední slovo ke tvaru a vyznění inscenace má zásadně režisér. Každý student je tedy jedenkrát režisérem a sedmkrát hercem v inscenacích kolegů, na nichž se aktivně podílí. Herectví je ve všech inscenacích vzhledem k předmětnosti, tělovosti a vizualizaci nepsychologické, dokonce zbavené možnosti být psychologické, a má kolektivní charakter. Ve většině případů jsou předměty animovány ve dvojicích nebo trojicích. V povídce, v níž byly v hlavních rolích modré a zelené PET-láhve, se na pohybu obou hadů podílela čtveřice studentů. Znamená to, že individuální schopnosti jednotlivce jsou dány ve prospěch celku inscenace s vědomím, že pokud herec sedmkrát odevzdá svůj díl práce ve prospěch inscenace kolegů, může totéž očekávat od nich. Jaksi samozřejmě a spontánně by studenti měli dospět k tomu, že divadlo vyžaduje jistou etiku, protože je svým charakterem kolektivní a na vztahy zaměřenou činností.

Obecně klade první semestr na studenty dost rozmanité nároky. V poměrně krátké době čtyř měsíců při čtyřech až pěti tříhodinových zkouškách týdně projdou etapou literárního autorství a přes dramaturgickou úvahu

k úvaze a tvorbě režisérské a k vlastní herecké práci. Tato posloupnost je srovnatelná s procesem vzniku divadelní inscenace, což ovšem není prioritní pedagogický záměr, ale jen připomenutí, které může být užitečné v jiných souvislostech. Podle mých zkušeností se jedná o poměrně rychlý proces, který zasluhuje reflexi a nejlepší je zopakovat jej v pozmeněném zadání.

Vědomí, že se studentovi podařilo vymyslet divadelní situaci na základě vlastní předlohy a že se jí podařilo za pomoci ostatních realizovat, je kapitál, který dodává sebevědomí a probouzí zvědavost nejen na to, co jej čeká, ale i na to, co může očekávat od sebe.

2. semestr

Program prvního semestru byl koncipován záměrně hekticky, dramaticky a překotně, takže se může stát, že zážitky z tohoto období mohou být jen povrchní a fragmentární. Podle mého názoru zasluhuje téma prvního semestru přibližně dvojnásobný prostor a čas. Zopakování je na místě nejen kvůli pozornějšímu vnímání celého procesu, ale jednoduše i proto, že je možné zkoušet ve větším klidu a s vědomím, že je možné vyvarovat se předchozích chyb. Vědomí druhého pokusu působí psychologicky pozitivně a dává šanci na soukromou reflexi.

Je ještě jeden důvod pro opakování tématu. Studenti si dvakrát během prvního roku projdou způsobem práce, kdy je herec svrchovaný tvůrce nebo spolutvůrce a nikoliv rovnou interpret. Pojem a obsah pojmu herec-autor je dobré připomínat po celou dobu studia a dvojí ryze autorské zadání během prvního ročníku představuje možnost, jak si to prakticky ozkoušet. Mimochodem, pojetí herce-autora je pro mne důležitou odpovědí na otázku z počátku práce, kdo je vlastně dobrý herec.

Ve druhém semestru dochází ovšem vzhledem k zaměření studentů na herectví k některým změnám. Neuplatňuje se požadavek na úvodní vlastní literární text. Pracuje se na spo-

lečném tématu, které by ovšem mělo vycházet z osobní zkušenosti. Po dohodě s kolegou Markem Bečkou, který přijal pozvání vést druhý semestr, je vybráno téma 'mé dětství'. Bude to inscenace, která vznikne divadelním zpracováním autentických vzpomínek a zážitků osmi studentů zhruba stejného věku a vzdělání.

Obsahem studia zůstává i nadále tvořivost a jednání v situaci, ale proporce se mění. Mnohem větší prostor dostává stavba situací a herecké jednání. Na rozdíl od osmi deseti-minutových inscenací vznikne jedna čtyřicetiminutová. Znamená to dojít dramaturgicky ke shodě 'o čem' hrát, co je a co není důležité, pokusit se dojít k ucelnému tvaru, který by měl mít rysy a ambice výpovědi. Konkrétně to znamená, že vzniká nárok na myšlení o celku, na shodu ve výběru situací a nutnost dohodnout se na prostředcích, které se budou používat. Jsou to znovu materiály a předměty, vlastní tělo, hudba, zvuk a poprvé v omezené míře i slovo. Výrazně větší prostor dostanou loutky, protože herci už mohou zúročit první zkušenost z předmětu animace, který studují paralelně od příchodu na školu.

Zpočátku se zkoušení omezuje na rekapitulaci vzpomínek a zážitků z dětství. Následuje výběr těch, které jsou postaveny na divadelně nosném, tedy situačním základě. S trochou překvapení zjišťujeme, že jednotlivé zážitky jsou si dost podobné a dají se shrnout do několika tematických okruhů. Jde o vztah k rodičům a k vrstevníkům, tedy první přátelství, první 'milostné' zážitky a oblíbené hračky. Souběžně s tím se objevují i témata prvního zklamání, pocitu vlastní nedostatečnosti nebo vyřazenosti i první pocity křivdy a nespravedlnosti. Tematická podobnost zážitků usnadňuje výběr situací a zjednodušuje očekávanou dramaturgickou soutěž. Dost rychle dochází ke shodě ve výběru motivů a podobnost zážitků vede dokonce k návodu, jak inscenaci postavit. Bude se hrát o dětství obecně, nikoliv individuálně. To se ve výsledku inscenace projevuje třeba tak, že se v jednotlivých rolích střídají třeba tři nebo čtyři herci a inscenace v podstatě nemá individualizované postavy. Dalším rysem, který ukazuje na 'hru o dětství obecně', je rámec představení. Před imaginárním výtahem se potkávají neznámí lidé. Přijíždí výtah, oni do něj nastupují a výtah se po chvíli kamsi zřítí. Zřítí se do dětství, kde začíná hra

plná vzpomínek a retrospektiv. Na konci představení výtah definitivně dopadá a vystoupí z něj možná už mrtví, ale v každém případě opět dospělí lidé. Divadelní situace zastaveného pádu výtahu, tedy zastaveného času, dovoluje bezproblémové putování ze situace do situace napříč časem, bez ohledu na místo děje. Jednotlivé situace tak mohou a mají působit lehce, jakoby improvizovaně, dokonce s pocitem, že kdo je v tu chvíli 'silnější', ten určí další směr děje. Výsledný tvar je přes přesnou domluvu jako by improvizovaný a zdánlivě nahodilý, čímž vzniká příjemný pocit, že představení právě vzniká a přišťbě by mohlo vypadat úplně jinak. Je to inscenace o dětství, které je hrou, a hra je taky způsob, jak se o něm hraje.

Ne všechny situace jsou políbené nápadem nebo metaforou, ale podstatnější než výsledek je proces vzniku. Poučení z prvního semestru se zdá čitelné například v samozřejmosti kolektivní tvorby. Byl jsem svědkem zkoušky, kdy jedna v podstatě krátká situace prošla vlivem připomínek a zkoušení obratem o sto osmdesát stupňů a posléze se z ní stal významný situační svorník celého představení a kolem něj se odehrávaly podružnější scény, které si předtím nárokovaly být základní.

V této fázi studia má však nejpodstatnější význam herecké jednání v situaci, čase a prostoru. Jak hrát v téměř otevřeném prostoru ateliéru s autentickými dětskými hračkami? Jak přenášet pozornost například z dětského autíčka na letadlo tvořené osmi těly studentů, tj. jak pracovat s detailem a celkem? Postavu matky hrají čtyři herečky: Jak dojít k tomu, že je to matka viděná dětskýma očima? Jak čtyři herečky v prostoru zahrají jednu postavu? Jak dosáhnout toho, aby divák v celkovém obrazu jeviště sledoval to, co chceme? Jak na sebe nepoutat pozornost a jak na sebe upozornit? Druhý semestr je prostor pro praktické ověření a vyzkoušení podobných otázek a témat. Výsledná inscenace ostatně obsahovala zhruba jen polovinu všech zkoušených situací a motivů a byl to v podstatě výběr z daleko obsáhlejšího 'studijního materiálu' celého semestru.

Po prvním roce pobytu ve škole se mi zdá dobré, když studenti zjistí, že je divadlo zajímavá a že by mohli a chtěli být divadelními tvůrci.

3. semestr

Třetí semestr je koncipován při předpokladu, že věcnost, hravost, omezení psychologie a důraz na situaci jsou zažitá východiska. Zacházení s předmětem, rekvizitou a materiálem a schopnost práce s loutkou jsou navíc dovednosti, které se budou později hodit. Je dobré, aby studenti i teoreticky pochopili, že věcnost, konkrétnost a metaforičnost prostředků předmětného nebo figurativního divadla jsou hodnoty, z nichž je možné vycházet a budovat na nich případně další vrstvy herecké tvorby.

Zatímco hlavní téma prvního ročníku byl vznik situace a jednání v ní, ve druhém se důraz přesouvá na dialog jako na základní prostředek komunikace mezi herci i mezi herci a diváky. Třetí semestr se věnuje vzniku dialogu, vztahu dialogu a situace, tedy jednání v dialogu. Z divadelní literatury známe různé postupy a cvičení na téma dialog. Některé se dokonce na dialog a jednání v dialogu omezují, z čehož je patrné, že tuto část herecké tvorby pokládají za zásadní. Následující popis práce se studenty je některými postupy inspirován, ale především navazuje na obsah předchozího studia a samostatná dialogická cvičení pokládá za jednu ze součástí dvouletého cyklu základů herecké tvorby. Jedná se o část časově poměrně variabilní s ohledem na potřeby jednotlivých studentů a jejich individuální vyspělost. Jde v principu o společné hledání možností a kvalit dialogu, které má za cíl na základě domluvených pravidel přinášet radost z nečekaných objevů svých vlastních možností, probouzet zvědavost na sebe sama, a to vše se schopností následné reflexe. Cvičení se odehrávají v ateliéru za přítomnosti celého ročníku, případně dalších diváků, kteří mají o dialogická cvičení zájem. Veřejný charakter cvičení má přímý vztah k jeho smyslu. Spolužáci představují pro účinkující publikum a jejich reakce bývá často vodítkem, jak dialog směřovat. Smích nebo ticho bývá signálem pozornosti a účasti na dialogu, nepozornost publika signalizuje chybu nebo nečitelnost akce.

Ateliér je zabydlený mobiliářem všeho druhu, včetně rekvizit, často velmi různorodých. Prostor nesmí být přeplněný, protože nejpod-

statnější je herecká akce. Na druhou stranu bizarní nebo poetizovaný výběr rekvizit může inspirovat. Tematicky jsem zvolili vztah muž a žena. Je to téma dost obsáhlé, takže herce neomezuje, má náležitou míru obecné přitažlivosti a inspirativnosti. Vyzývám první dvojici studentů na jeviště. Jdou do prostoru ateliéru před 'publikum'. Zadávám jim první čtyři repliky. Mají za úkol pokračovat a vést dialog tak, abychoh alespoň v základu pochopili situaci, v níž se nacházejí, a případně sledovali její další vývoj. Zmíněné čtyři repliky bývají v prvních týdnech cvičení poměrně realistické a mívají logickou návaznost. Úplně na začátku vlastně napovídají, o jakou situaci by mohlo jít.

Ona Kde jsi byl?

On Záleží na tom?

Ona Proč mi nechceš říct pravdu?

On Jakou pravdu?

Takový dialog logicky navozuje situaci návratu muže k ženě a je vcelku snadné vymyslet nebo spíš domyslet, že byl ženě nevěrný. Později budou úvodní repliky daleko méně spojené a i pro potěšení třeba lehce absurdní.

Vstupní repliky jsou pro herce jediné vodítko a současně i omezení. Všechno ostatní záleží na nich. Na rozmyšlenou mají jen několik vteřin. Mohou si jedinkrát repliky zopakovat na nečisto, ale dál nesmějí konzultovat, jakou situaci rozvinou. Každý z nich se inspiruje především svými dvěma replikami, i když vnímá i repliky partnera. Vše směřuje k okamžitému vybavení a zapracování prvních představ, které repliky evokují. Může to být inspirace atmosférou, může se vybavit typ člověka, který mohl právě takové repliky vyslovit, ale nejčastěji funguje inspirace situační a vztahová. Student zaregistruje repliky a vybaví se mu vztah nebo situace, v níž mohly být vysloveny. Tento záblesk představy okamžitě realizuje, protože na nic jiného nezbyvá čas. Navíc je zde komplikace v podobě partnerovy představy, která může být diametrálně odlišná a nespojitelná. Takové situace nastávají dost často a končívají neschopností zahájit dialog. Postupem času však takových momentů ubývá a ke konci semestru už bývají úplnou výjimkou.

Dost dlouho jsem s předchozími ročníky uvažoval a někdy i prakticky zkoušel, jestli není výhodné zadat na začátku kromě čtyř replik i situaci, případně její závěr. Zjistil jsem, že je to daleko obtížnější než volný prostor ohraničený jen útržkem dialogu. Studenti by museli kromě už tak obtížného vedení dialogu uvažovat ještě o dalších okolnostech, které by je omezovaly. Také počet replik je podle mne vyhovující, protože je možné si je dost lehce zapamatovat a přitom dostatečně naznačují, jak by mohl dialog vypadat.

První pokusy o zahájení dialogu bývají zpravidla klopotné a často neúspěšné. Veškerá energie a schopnosti herců se koncentrují na povinnost vyhovět zadání a všechno ostatní jde stranou. Tato usilovnost spolu s novotí úkolu vedou spíš k zahlcení než k uvolnění, a tedy k opačnému výsledku, než byl záměr. Dost často dochází k opakování motivu, který dvojice už jednou použila, někdy se studenti dostanou do smyčky a nejsou schopni ji opustit. Je běžné, že se dialog vůbec nepodaří zahájit. Časté jsou případy, kdy jeden ze studentů, většinou ten 'mocnější slova', prosadí svou vizi situace a partnera nepustí ke slovu. Je běžné, že v této fázi mají dialogy přibližný a 'televizní', výrazně nedivadelní charakter. Herci prostě nemají čas a nejsou schopni plnit nic jiného než nejzákladnější zadání. Protože se snaží obsáhnout a zveřejnit všechno, co jim přichází na mysl, bývají dialogy obecné, všechno v nich bývá stejně důležité a paradoxně jsou při vší snaze o intenzitu plytké a nezajímavé. Po každém cvičení probíhá rozprava o tom, co se na scéně stalo. Na začátku semestru se nejčastěji objevují tato hodnocení: „Nevím, co jsem tam dělal/a... Pamatuji si jen některé útržky, ale jinak nic... Vůbec nevím, co se se mnou dělo, mám v hlavě zmatek.“ Za této situace je důležité se vší trpělivostí a klidem rekapitulovat to, co se na jevišti odehrálo. Je dobré dialog jakoby 'přehrát' a během 'přehrávání' objevovat nosné body – repliky, které mohly jednání změnit, posunout nebo konkretizovat. Je důležité učit se takové repliky rozpoznávat a posléze používat. Jinými slovy, jde o to, učit se dialogicky jednat. Ve většině případů zpočátku

ku převládá slovní jednání, ale postupem času bývá stále častější jednání fyzické, jednání prostřednictvím rekvizity nebo dokonce jednání s prostorem a celou scénou.

Dialogická cvičení pokládám za velmi citlivou a současně velmi nemilosrdnou fázi studia. Poprvé jsou studenti v situaci, kdy jsou individuálně odkázáni jen na sebe a partnera, a to v čase, který nutí k okamžitému a konkrétnímu jednání. Citlivost dialogických cvičení spočívá v tom, že je nutné přistupovat ke každému studentovi individuálně, volit vhodná zadání, ale i partnera v dialogu. Vzhledem k tématu muž a žena je správné zachovávat i jistou míru respektu k soukromí studenta. Nemilosrdnost spočívá v tom, že dialogická cvičení vyžadují značnou míru otevřenosti: student se musí dát při vši sebekontrolě všanc. Způsob a charakter dialogů totiž nezprostředkovaně vypovídá o osobnosti studenta jako tvůrce i člověka. Jsem si vědom rizika, že cvičení může u některých studentů vyvolat nepříjemné pocity, nebo mohou být až nestravitelná. V tom případě je důležité včas rozpoznat charakter potíží a správně rozhodnout o dalším postupu. Vůbec nevylučuji, že jsou herci, kterým tento způsob práce nevyhovuje, a nemá smysl je k tomu nutit. Ve většině případů se však jedná o krátkodobé potíže a jde jen o to najít správný způsob a odhadnout správný čas k jejich překonání.

Uvádím příklad studentky, která se jen velmi obtížně dostávala v dialogu přes několik úvodních replik. Při vši snaze a vůli nebyla schopná reagovat na partnerovy podněty a její projev navíc působil křečovitě a svázaně. V jisté fázi si v dobré vůli začala situace teoreticky a s předstihem vymýšlet, a to dokonce v nelogické vazbě na zadané repliky. Samozřejmě že tím veškeré úsilí o dialog s partnerem v zárodku zničila. Přestala vnímat dokonce zadání a okolnosti, které jí mohly pomoci, nevnímala ani připomínky během dialogu. Přesto jsem byl přesvědčený, že nejde o neschopnost vést dialog, ale možná o nedorozumění či spíše o malou odvahu uvěřit okamžité inspiraci. Několik zkoušek jsem nechal studentku v roli diváka. Asi po týdnu se sama přihlásila, že se chce pokusit o cvičení. Zpočátku velmi bolestivě a cudně překonávala zábrany, což bylo viditelné a vlast-

ně dojemné a komické současně. Upozornil jsem ji na možnost vzít ostych a zábrany do hry a udělat z nich třeba i téma cvičení. Postupem času se jí cvičení začalo dařit a ukázalo se, že je to jedna z cest, která jí otevřela možnosti daleko svobodnějšího jednání. Ona sama se stala předmětem své hry a zjistila, že je to možné bez újmy na zdraví a může to být dokonce příjemné.

Každý z osmi studentů zažil odlišný osobní příběh na téma dialogické cvičení. Výsledky nechci hodnotit, uspořádali jsme jen uzavřenou klauzuru, protože nešlo o předvádění uceleného tvaru, ale o zastavení uprostřed procesu, který má mít pokračování. V každém případě se dá tvrdit, že během tří měsíců, kdy cvičení probíhala, došlo u studentů ke změnám, které stojí za zaznamenání.

Jak už bylo řečeno, první pokusy o dialog se omezovaly na slovní jednání v přesvědčení, že v něm je východisko. Obvyklý obrázek vypadal následovně: Dva studenti stojí uprostřed ateliéru plného různého nábytku a rekvizit a polohlasně si vyměňují v co největší rychlosti repliky, které občas dávají smysl. Základní předpoklad pro vznik dialogu je ovšem jistá míra energie a konkrétnosti. Začínáme tak, že si studenti nanečisto zopakují zadané repliky. Potom mají několik vteřin na rozmyšlenou, které je dobré strávit rozhodováním o nějakém konkrétním postoji, který z replik vyplývá. O totéž se snaží partner. Po chvíli musí dialog začít. První repliky je třeba říct tak, aby partner pokud možno brzy pochopil, jaký postoj zaujímám, co chci, případně kdo jsem a v jaké situaci se nacházíme. Tato konkrétnost spolu s dávkou třeba i přehnané energie mohou dialog odstartovat. Jedná se v podstatě o maximálně možnou jednoznačnost a čitelnost vstupního jednání. Bývá zajímavé sledovat, jak a pro kterou verzi situace se partneri rozhodnou. Bývá to obvykle ta atraktivnější nebo ta, která je jedním z partnerů rasantněji nastolena. Zpočátku bývá běžné, že dochází k nepochopení toho, co partner naznačuje, a je třeba začít znovu. Jindy se stane, že zadané repliky neevokují žádnou představu, nenavozují žádný obraz, nic, od čeho by bylo možné se odrazit. Ze zkušenosti si troufám tvrdit, že není dobré takovou situaci opustit. Je výhodné nechat studentům delší čas, využít pohyb po scéně, někdy využít i autentickou bezradnost, zkrátka zkusit najít jakýkoliv jiný podnět, který by směřoval k nalezení tématu dialogu. V každém případě je správné

k němu dojít prostřednictvím hry. Pomoci může upozornění na přítomnost publika, tedy na veřejný charakter produkce. Začít hrát znamená například poslechnout vlastní tělo a jeho pohyb, vyjít z tělesného impulsu a třeba jej okomentovat. Začít hrát znamená i poslechnout vlastní hlas, například prostřednictvím zpěvu nebo opakovaných citoslovců. Obojí může nastolit třeba rytmus nebo melodii a posléze třeba i slovo a následně situaci a téma. Student může hledat hru ve fyzickém jednání, protože fyzické jednání – je-li k němu pozorný – dokáže vyústit v situaci a následně i v dialog. Klíč ke vstupním replikám může být i ve hře s rekvizitou. Student zkrátka nemusí vymyslet postoj a situaci během několika vteřin, ale klidně po minutě bloudění v prostoru, a může přitom vycházet z libovolných podnětů.

Obsahově bývají první pokusy o dialog velmi banální a většinou takzvané 'ze života'. Při vzpomínce na fantazijní hry v prvním ročníku je to až k neuvěření a zdá se, že se jedná o jiné studenty. Platí to do chvíle než objevíme, že se jedná o divadlo se stejnými pravidly a používáme jen jiné prostředky. Tento posun má největší hodnotu v praktické rovině, ve chvíli, kdy si studenti tuto souvislost fyzicky konkrétně ověří. Odskok k banálnímu realismu má logiku v tom, že studenti jsou zbaveni prostředků, na které byli zvyklí. Daleko méně zacházejí s předměty, loutkami a materiály a náležitě tuhle ztrátu pocítují. Chvíli trvá, než přivyknou, že jejich materiál je pro tentokrát jejich tělo, hlas a myšlení. Zpočátku to přináší komplikace, protože si nejsou jistí, jestli, jak a kolik ze sebe a svého soukromí mají nebo mohou investovat.

Zastávám názor, že divadlo je především hra, která má s realitou společné jen to, že občas používá prostředky, které se realitě podobají, aby tvůrci dosáhli názornosti nebo naléhavosti sdělení. Přesto a možná právě proto je dobré, aby si studenti při vědomí přítomnosti diváků, a tedy při vědomí hry, vyzkoušeli a osahali, kdy, zda a jak je jejich autentický pocit zloby, bolesti, radosti atd. přenosný na partnera a diváka. Kdy, zda a jak je autentická emoce použitelná na jevišti jako divadelní prostředek. Dá se říct, že k věcnosti, konkrétnosti a metaforičnosti se pokoušíme přiřadit i emoci jako další možný divadelní nástroj. Dospět k tomu,

aby se dala účinnost a použitelnost emoce vyzkoušet, vyžaduje trpělivost a současně i jistou míru provokativnosti a agresivity.

Zmínil jsem se, že pro zdárný začátek dialogu je třeba konkrétnost a energie. Asi po dvou až třech týdnech cvičení studenti pomalu opouštějí stádium banálního realismu a se zvýšeným sebevědomím se začínají pohybovat v dialogu jako v nezávazné hře plně situačních slovních vtípků různé úrovně. V tom čase je dobré začít proces komplikovat a v podstatě znepríjemňovat. Je možné toho dosáhnout třeba tak, že provokativně vyhotovíme probíhající dialog až na hranici reálného konfliktu. Herci se docela logicky snaží konfliktu vyhnout a obcházejí jej všemi možnými prostředky. Bojí se, že by si mohli vzájemně lidsky ublížit.

Zadání zní – jeden z partnerů musí kolegu vyprovokovat jakýmkoliv prostředky k agresivní reakci, která vyústí ve fyzický konflikt. Na scéně je chlapec a dívka a dialog už trvá k nepřežití dlouho. Několikrát už se herci dostali na samu hranici konfliktu, ale vždycky couvli a museli začít znovu. Jenže právě fyzický kontakt je v dialogu podle mých zkušeností okamžik, který ověřuje použitelnost emocí na divadle. V průběhu cvičení je možné scénu vést a korigovat krátkými připomínkami a pokyny, které herci periferně registrují, ale není výhodné scénu zastavit nebo přerušit na delší dobu. Už se zdá, že jako dosud pokaždé hranici reálného konfliktu nepřekročíme, když na chlapcovu tvář dopadne neuvěřitelná facka, ve které je snad obsaženo veškeré dosavadní trápení. Oba nejsou schopni několik vteřin pokračovat, zapomínají na zadání a situaci, jeden druhému se překotně omlouvá. Když později o této situaci mluvíme, oba jsou upovídaní, uvolnění a v podstatě šťastní, že se konfliktu odvážili. I publikum – spolužáci – sdílí a oceňují scénu jako zážitek. Nestalo se nic tak převratného, ale zjistili jsme, že je možné používat své vlastní autentické reakce jako divadelní prostředek. Už nikdy se samozřejmě nebude opakovat naléhavost a bezprostřednost reakcí po první facke, ale v herecké paměti zůstane záznam tohoto okamžiku a bude jej možné použít už jako záměrný a cíleně volený prostředek hereckého jednání.

Postupné vyhrocování situací je jedna z metod, jak dosáhnout podobně bezprostředních a autentických reakcí. Další možností je například náhlá změna zadání, které nutí k ne-

čekané a nepřipravené akci, nebo časová tíseň, která rovněž zvyšuje napětí. V každém případě je dobré používat výrazně dramatické situace a pokud možno tematiku, která je studentům blízká.

Nejméně měsíc pokračujeme ve vyhledávání a tréninku situací tohoto druhu. Někteří – zvláště chlapci – se snaží zpočátku spíš klouzat po povrchu, trvá jim déle, než se odhodlají k opravdu autentickému jednání. Opačný extrém, který je zase bližší dívkám, by se dal nazvat 'city vždy a všude'. Obecně se však dá tvrdit, že u každého ze studentů dochází k viditelnému vývoji v několika směrech. Konfliktní a vypjaté dialogy mnohdy odkrývají postoje, tóny a fyzické reakce, které občas překvapí i samotné studenty. Mimochodem, tato cvičení ukazují, jak zúžený je rejstřík postojů, gest a slov, která používáme v každodenním životě. Dá se říct, že dialogická cvičení viditelně rozšiřují škálu hereckých prostředků každého ze studentů. To zase přispívá k tomu, že se studenti cítí jistější a sebevědomější. Zkoušejí s větší odvahou, přestávají se bát neúspěchu a dílčího nezdaru, protože vědí, že dobře zaznamenaný neúspěch je rovněž kvalita, kterou je možné příště využít. Jsou zvědaví sami na sebe a přestávají se bát projevit slabost, zjišťují totiž, že přiznaná slabost má daleko větší sílu než neupřímnost. Zbavují se ostychu i ve vzájemných vztazích a jsou k sobě daleko otevřenější než kdykoliv předtím. Podstatné je i vědomí, že se zabývají činností, která i v jejich očích dává smysl a že se jej dobírali společně.

Mimochodem, ke konci tohoto semestru je chvíle, kdy mohu s trochu větší jistotou rozeznat, jestli byl výběr studentů při přijímacím řízení úspěšný, nebo ne.

Poslední třetina semestru se věnuje propojení dialogických cvičení a zkušeností z předchozích semestrů. Je to návrat k situační tvořivosti a hravosti, obohacený o autentickou a jakoby osvobozenou hru studentů.

V tomto období zadávám repliky téměř nahodile a někdy i záměrně nesourodě. Vcelku bez potíží se do dialogů vrací divadelnost a tvorba. Obsahově a tematicky jsou teď cviče-

ní přesnější a konkrétnější, i když se často pohybují někde mezi realitou a fantazií. Při vydařeném cvičení se dá mluvit o zážitku z tvorby.

Kapitola dialogických cvičení není tímto semestrem uzavřena. Jedná se o cvičení, která je možné opakovat prakticky kdykoliv a ve formě, která by například pomohla i řešení dílčích situací v budoucích inscenacích.

Tato práce je věnována studiu herectví, nicméně ročník tvoří také původně trojice, dnes už jen dvojice studentů režie. Jejich první praktická cvičení s herci ročníku se odehrávala v podstatě souběžně nebo v těsné návaznosti na dialogická cvičení, kterým byli studenti režie poměrně často přítomní. Měli realizovat vlastní krátký scénář, který připravovali v předstihu. V prvním případě šlo o téma nestálosti vztahů, ve druhém spíš o téma samoty a touhy po vztahu. Nebudu popisovat peripetie zkoušení a hledání tvaru, podstatné je, že obě skupiny – ročník byl rozdělený na dvě části – začínaly etudami, které vědomě navazovaly na dialogická cvičení. Rozdíl byl v tom, že se hledaly varianty a možnosti situací, které byly předem dané a připravené oběma režiséry. Další podstatnou a novou okolností byly scénografické prvky, s nimiž se zacházelo, a hledaly se možnosti jejich využití. V prvním případě to byly dva železné pojízdné stojany čtvercového tvaru, ve druhém to byl dřevěný rám, který se mohl centrálně otáčet a byl potažený pružnou látkou. I v tomto případě docházelo k propojení se zkušenostmi z prvního ročníku. Práce se scénografickými prvky a situačně vztahové etudy zase zúročily postupy dialogických cvičení.

4. semestr

Téma čtvrtého a vlastně i pátého semestru by se dalo pojmenovat slovem spolupráce. Pro studenty není a nebyla spolupráce žádná novinka, byli k ní od začátku studia vedeni. Částečnou novinkou bylo setkání s režisérem, výtvarníkem a dramaturgem, protože dosud se s těmito funkcemi setkali jen při semestrálních

pracích ročníkových režisérů. Podstatné bylo, že se studenti poprvé setkali s dramatickým autorem a především dramatickou postavou. I v tomto případě volím záměrně slovo spolupráce, protože dobře vystihuje kýženou podobu tohoto vztahu. Na téma vztahu herec a postava bylo napsáno mnoho knih a vymyšleno několik teorií, jimiž se tu nechci zabývat. Při pojmenování vztahu postava – herec chápaném jako spolupráce vycházím z jednoduché úvahy, že divadlo vzniká prvotně v okamžiku, kdy se sejde především herec a divák, nikoliv když se sejde dramatik a divák. Herec je viditelný a pro diváka určující autor hry na jevišti, a pokud chápeme hru jako základ divadla, má i v tomto smyslu zásadní postavení. Dramatický text je přítom kvalitou, která hru spolupřispívá a umocňuje. Jedná se tedy o vzájemně prospěšný a užitečný vztah, v němž není jedna funkce nadřazena druhé, tj. ani funkce herce není pouze interpretační. Téma čtvrtého semestru není spor o to, zda východiskem divadla je herec nebo dramatik, ale studium vzájemných inspirací, možných syntéz a obohacování – tedy spolupráce.

Herci se poprvé setkávají s literární předlohou, která vznikla mimo okruh ročníku, tedy bez jejich přímé účasti. Poprvé se setkávají s režisérem, jehož příprava inscenace probíhala odděleně ve spolupráci s dramaturgem a výtvarníkem. Jsou postavení do situace, kdy mají být součástí budoucího představení, u jehož zrodu nestáli od začátku.

Režisér představení Jiří Havelka si po vzájemných konzultacích vybral titul F. G. Lorky *Pimplata* a upravil jej podle svých představ. Zkoušelo se osm týdnů a premiéra se uskutečnila v Řetízku pod názvem *Loutkárna*. Pro úplnost dodávám, že semestrální práce obou režisérů měly rovněž zadání spojené s literární předlohou. V jednom případě šlo o aktovku E. A. Longena, ve druhém o dramaturgický text A. Schnitzlera. V obou případech šlo o regulérní dramatické texty, i když s postavami menšího rozsahu.

Dramaturgická volba titulu, který poprvé nabízí studentům dramatické postavy, by měla být velmi obezřetná a odpovědná. Titul musí

klást individuální nároky, ale nesmí být nad síly ročníku, měl by být studentům blízký tématem nebo prostředky, ale neměl by být únikový. Neodvážejte se věci dramaturgické možnosti se studenty prodiskutovat. Ve druhém ročníku se začínají orientovat v divadelním světě také na základě diskusí o jednotlivých představeních, které vedeme od prvního ročníku. Mimochodem, tyto debaty jsou dobrou příležitostí k tréninku vyjadřovacích schopností a analytického myšlení studentů. Volba titulu může být ovlivněna mnoha okolnostmi, ale mám zkušenost, že je vhodný výběr textu, který se studentům třeba nepřímo nějak týká a baví je. Takový text nepůsobí svou hotovostí a daností nadřazeně, což usnadňuje zacházení s ním. Bývá výhodné, pokud i režisérův pohled na inscenaci a na svět vůbec není studentům vzdálený.

Jiří Havelka se rozhodl pro významové i tvarové řešení, které studentům konvenovalo, a současně neslevoval ze zadání, aby se studenti setkali s dramatickou postavou a literární předlohou. Poetická Lorkova hra určená pro loutky prošla poměrně výraznou dramaturgickou úpravou, ale neztratila nic ze základního tématu – konfliktu a současně tajemství vztahu mezi mužem a ženou. Text je napsaný v groteskní nadsázce a v lehce patetické stylizované rovině. Podstatné bylo, že se režisér rozhodl rozdělit původně stylově kompaktní celek do obrazů inspirovaných žánrově výrazně odlišnými poetikami. Ze základní loutkově-poetické, přiznaně divadelní polohy se přecházelo do scén inspirovaných například venkovským realismem, westernem, filmovou komedií třicátých let nebo současnou jihoamerickou telenovelou. Nešlo o samoúčelné řešení, protože každý ze zvolených žánrů v podstatě korespondoval se smyslem jednotlivých situací. Režisér spolu s dramaturgem a výtvarníkem se jen rozhodli důsledně převést a uskutečnit to, co jednotlivé scény Lorkova textu vzdáleně připomínají nebo čím je inspirovány. Studenti byli s tímto řešením na začátku zkoušek seznámeni a přijali je, mimo jiné jako šanci na zábavné a atraktivní zkoušení. V duchu tohoto řešení byla rozdělena i hlavní postava mezi čtyři herečky, když každá z nich odehrála roli v žánrově odlišné poloze. Postava tím získala zvláštní rys protřelosti a neuchopitelnosti.

Studenti zahajovali představení tak, že vystupovali jako členové loutkářské skupiny, která přichází,

aby zahrála příběh o Rositě a jejích milencích. V jistých fázích děje potom se hráli postavy v různých žánrech. Loutkový původ textu určoval i způsob herectví. Jedná se o text lapidární a přitom jazykově bohatý, který se pohybuje na hranici parodie a silné poetické exprese. Bylo jasné, že takový text vyžaduje výrazně nadsazené herecké jednání, vnitřně jako by pravdivé, stylizované v gestu a pohybu a situačně nápadité. Studenti byli v situaci částečně známé a částečně neznámé. Neměli problém pracovat kolektivně a neiluzivně ve scénách loutkářů, neměli problém spolupracovat s režisérem, protože pochopili jeho koncepci a přijali ji za svou. Otazník visel nad způsobem, jak se vyrovnají s konkrétním textem postav, být v poměrně krátkých sekvencích, a jak postavy zahrají podle představ režiséra. Ukázalo se, jak je výhodné, že postavy ve hře jsou spíše typy než charaktery a že jednájí v jasné a ostře vyznačených situacích. Studenti se tak mohli opřít o zkušenosti z předchozího studia. Zjednodušená postava se zveličenými určujícími vlastnostmi se trochu podobá loutce a herecká práce na stylizované postavě tak nese určité rysy animace. Je to způsob práce, kdy je třeba mít stále pod kontrolou jakoby vnější podobu postavy, být svobodný v jednání v situaci, ale současně nezapomínat na zjednodušenou typologii role. Menší plochy jednotlivých postav v podstatě vyžadovaly při vši hravosti výraznou a pokud možno komicickou charakterizaci, která postavy určila, a tím vysílala divákovi čitelný signál, s kým má tu čest. Výraznou roli v tom se hrála opět schopnost nápodoby, kdy přesná žánrová citace neomylně vyvolávala porozumění v publiku. Ke kreativě situaci zase přispěla zkušenost z dialogických cvičení, i když se tentokrát jednalo o zkoušení v lehce parodické a nadsazené poloze.

Z pohledu studenta nastala poprvé chvíle, kdy mohl pracovat samostatně a o samotě a kdy si mohl teoreticky některá řešení přivést.

V této fázi se občas stane, že studenti nabudou dojmu zásadní změny v průběhu studia. Zvažují a upnou se ke studiu replik role v naději, že právě tady objeví odpovědi na všechny otázky, které si kladou, že objeví ten jediný možný způsob, jak zahrát postavu. Netvrdím, že analýza textu a vztahy postav nejsou důležité, nebo že jsou méně důležité než jiné inspirace, ale v době prvního setkání studenta s dramatickou postavou je spíše důležité, aby

text vnímal jako materiál, který ho nesvazuje a není v něm obsažena spásná norma jak postavu hrát. Je naopak dobré, aby právě teď objevil nebo mu bylo připomenuto, že setkání s textem a dramatickou postavou je stejně jako kdykoliv předtím především šance na tvorbu a že setkání s textem je především inspirace podobně jako třeba setkání s loutkou nebo materiálem v prvním ročníku nebo setkání sama se sebou a partnerem ve druhém.

V první fázi zkoušek se zaujatě a hravě zkoušely jednotlivé žánrové polohy. Studenti se pokoušeli o co nejpřesnější nápodobu daného stylu. Schopnost nápodoby je schopnost odporovat a následně několika úspornými znaky vystihnout typickou a pokud možno komicickou jedinečnost postavy. Zábavnost této fáze zkoušek spolu se schopností režiséra komponovat situace velice usnadnily zacházení s textem. Převažoval přístup, kdy studenti ještě přesně neznali text zpaměti, ale velmi dobře znali situaci, pokoušeli se o charakterizaci postavy a byly jim jasné vztahy postav. Zkoušely se různé varianty situace se stejným vyzněním a postupně se začal vynořovat jakoby optimální tvar a průběh scény. Současně s tím docházelo i ke zpřesňování a usazování textu a tvaru postavy. V závěrečné fázi bylo možné věnovat se technice mluveného slova, estetické stránce projevu a kultuře herecké akce obecně. Menší část studentů postupovala obráceně. Přišli textově dokonale připraveni a snažili se od začátku skloubit tuto znalost s jednáním v situaci. Takový postup se nedá vyloučit a nelze jej nepřipustit, protože vyhovuje mentalitě studenta. Přesto se mi zdá první varianta výhodnější. Umožňuje nezávazně vyzkoušet daleko víc variant situací při stejném vyznění a rozhodnout o nejuvhodnějším řešení až v závěru zkoušení.

Dotýkám se tématu individuální herecké přípravy s vědomím, že je to téma obsáhlé a pro mne v mnoha ohledech i zahalené tajemstvím. Teprve při setkání s náročnějším textem a postavami bude možné strávit delší čas analýzou textu a vztahů mezi postavami. Bude možné diskutovat o motivech jednání, o vztahu situace a charakteru postavy a jiných okolnostech, které její jednání ovlivňují. Obá

vám se ovšem, že se dá jen obtížně najít metoda domácí přípravy herce a dokonce i jen metoda analýzy textu, která by vyhovovala všem a měla obecnou platnost. Teoretické myšlení o postavě je samozřejmě nesmírně důležitá fáze práce na roli, je to činnost, která se asi podobá snění, ale mám zkušenost, že není mnoho herců, kteří by dokázali toto snění opravdu realizovat i ve finálním tvaru postavy a inscenace. Je to pravděpodobně dáno i tím, že teoretické myšlení o roli je činnost dost odlišná od praktického a fyzického zkoušení v prostoru s partnery a režisérem.

V souvislosti s postavami, které studenti hráli, bylo možné studovat i hierarchii a posloupnost divadelních prostředků. Jednalo se vesměs o jednoduché, stylizované postavy, které se ocitly ve vypjatých dramatických situacích. Tato zjednodušená typologie a přehledné situace dovozovaly například zjistit, že jednání postavy – ať slovní nebo fyzické – určuje a mění její charakter, kdežto opačný postup – tedy vymyšlený a teoreticky zdůvodněný charakter postavy jako východisko při tvorbě postavy – herce spíše omezuje a brzdí dialog s partnerem.

Žánrová scéna – venkovský realismus: na scéně postava Otce a postava Dcery jako jedna z variant Rozy. Oba ve stylizovaných, komicky působících folk-lórních kostýmech, bytelný stůl a židle, kamna, okénko, mluví se podivnou směsicí všech možných nářečí. Inspirace je evidentně ze druhého jednání Maryši, kdy starý Lízal nutí Maryšu ke sňatku s Vávrou. Je to hra na Maryšu. Bodré a skromné pohyby, široký volkál plný žalu, pracovitost a smutek v očích, současně naděje na trochu toho lidského štěstí.

Je na místě vyzkoušet, jak se může změnit charakter postavy například jen detailem fyzického jednání. Dcera sedí u stolu, Otec na ni křičí. Ona pláče a kapesníčkem si utírá slzy. Najednou si všimne jakési skvrny na stole a utře ji. Poprvé to udělá bezmyšlenkovitě a znamená to jen tolik, že má prostě ráda pořádek, že se stará o domácnost. Myšlenkami je však stále v dialogu s Otcem. Po připomínce se věnuje skvrně důkladněji a drhne ji se zaujetím delší chvíli. Stále přitom pláče. Skvrna a její odstranění je pro ni stejně důležité jako závažný dialog s Otcem. Může to znamenat několik věcí. Dcera předstírá pláč a nebere Otce vážně, což je nový a závažný rys charakte-

ru. Dceři je jedno, koho si vezme, hlavně aby zmizela skvrna. I tento výklad dost radikálně mění pohled na postavu. Podobné varianty a posuny v jednání je zajímavé zkoušet, protože mohou otevřít úplně nečekané úhly pohledu na postavu, která se možná zdála jednoznačná a čitelná.

Na závěr této kapitoly je třeba říct, že první setkání studentů s dramatickým textem a postavami by mělo proběhnout plynule, opatrně, za použití spíše stylizovaného textu a s postavami pokud možno jednoduchými, ve výrazných situacích. Naznamená to, že se studenti později nesetkají s náročnějšími texty a postavami.

Pro úplnost bych rád poznamenal, že tento základní cyklus studia je v pátém semestru završený prací, která čerpá ze všech dosavadních fází studia. Jedná se o autorskou inscenaci, na jejímž počátku jsou dány jen situace a postavy. Dialogy a všechno další by mělo vznikat během zkoušek. V ideálním případě by mohl vzniknout ucelený divadelní příběh o několika mladých lidech a jejich osudech. Tento projekt předpokládá přítomnost dramaturga a režiséra, ovšem autorský podíl studentů herectví by měl zůstat neméně důležitý.

Psychosomatické disciplíny

Základní cyklus studia herectví je v popsané podobě podmíněný individuální přípravou každého studenta. Jedná se o průběžnou zpětnou vazbu mezi ateliéry herectví v odpoledních hodinách a individuální výuku psychosomatických disciplín, která probíhá dopoledne. Hodiny animace se konají od prvního do čtvrtého semestru a vazbu na hodiny herectví jsem už zmínil. V prvním ročníku, ale i později se animační techniky využívají dost často, a to nejen v práci s loutkou, ale i s materiály nebo rekvizitou. Nejde jen o obratnost při zacházení s předmětem nebo loutkou, ale o celkovou tendenci k věcnosti, konkrétnosti a obrazivosti, které tento cyklus preferuje. Přitom je samozřejmě, že se student seznámí prakticky se všemi dostupnými loutkářskými technikami a naučí se

ovládat většinu druhů loutek na profesionální úrovni. Totéž platí o výbavě pěvecké, obecně muzické a pohybové.

Psychosomatické disciplíny pokládám za stejně důležité východisko studia herectví jako samotný předmět herecká tvorba. Například studium zpěvu trvá tři roky. Tak dlouhá je doba kultivace nepřipraveného hlasu až po okamžik, kdy je možné ho záměrně a vědomě používat jako herecký prostředek. Během té doby dochází k procesu, který je vlastně dialogem a vzájemným obohacováním. Hlas je hercem vědomě formován a herec je svým stále použitelnějším hlasem inspirován. Jedná se o záměrný a dlouhodobý proces, jehož hodnota je čitelná až po třech letech. Cílem je samozřejmě posazený hlas a možnost jakkoliv jej použít. Při svobodném a vnímavém zacházení s hlasem však nejde jen o techniku, ale i o zdroj a předpoklad tvorby.

Závěr

Ochotně přiznávám, že na otázky, které jsem si položil na začátku práce, neumím úplně odpovět. Myslím, že univerzální metoda studia herectví může jen těžko existovat, ale je možné vést studenty k tomu, aby byli dobře profesně připraveni. Jednou z rovin tohoto dvouletého

cyklu je i to, že se studenti jaksi bezděčně dočtnou metod práce a postupů, které jsou pro dnešní divadlo nejtypičtější. Trochu zjednodušeně se dá říct, že se seznámí s myšlením typickým pro loutková divadla i autorská divadla činoherního typu, a to dokonce ve vědomé posloupnosti od prvního do čtvrtého semestru. Taková povědomost tvoří spolu se zmíněnou profesionální výbavou užitečný předpoklad pro volbu divadla, v němž by chtěl absolvent působit.

Jiné roviny studia jsou ovšem vedeny výrazně subjektivní a individuální volbou pedagoga, který určuje, co je pro budoucího herce důležité, a současně s tím vlastně prozrazuje, jaký by měl 'ideální' herec být. Posloupnost studia od vnějšího k vnitřnímu, tedy od loutky a předmětu k tělu a autentickému jednání, vypovídá o preferování herectví konkrétního, věcného a současně obrazivého. Rovina zahrnující autorství literárního textu, jeho převedení do divadelního tvaru a následná realizace je zase vedena zásadou herecké tvořivosti obecně. Posloupnost od situace přes jednání k dialogu a nakonec ke spolupráci naznačuje důraz na herectví nepsychologizující a komunikativní.

Z uvedeného vyplývá, že je jen jedna možnost, jak se pokoušet vyučovat herectví – na-prosto upřímně a nesobecky pěstovat a prosazovat vlastní vizi dobrého herce s vědomím, že to není vize jediná a velmi pravděpodobně ani jediná správná.

DISK a generace roku 1945

Zuzana Sílová

Skupina studentů 4. ročníku dramatického oddělení pražské konzervatoře zkouší v červnových dnech roku 1945 Mahenovu poetistickou pohádkovou hříčku *Nasreddin aneb Nedokonaná pomsta*. Hru si vybral a režíruje ji Jaromír Pleskot, který současně také hraje jednu z hlavních rolí, vyvažče odpadků Abdulu, výpravu navrhl prof. František Tröster. Víme, že tahle inscenace není první, kterou na půdě školy talentovaný student herectví Jaromír Pleskot režíroval: Hned v prvním ročníku se vrhl na Goldoniho *Zvědavé ženy*: uvedl je se spolužáky nejprve pod hlavičkou ochotnického spolku Vavřín v žižkovské Akropoli a posléze v divadélku Na Slupi. To bylo v roce 1942, resp. 1943, teď se obnovená inscenace spolu s premiérou *Nasreddina* má stát základem repertoáru nového divadla.

Jak a z čeho vzniklo legendární školní divadlo Disk, kdo jsou ti, kdo vytvoří jeho první, nejúspěšnější sezonu?

Jsme na začátku německé okupace... Maturant Jaromír Pleskot (nar. 1922) chodí v Praze do žižkovského gymnázia, hraje Dykova *Dona Quijota* a touží dostat se do herecké školy E. F. Buriana, se kterým se už předtím setkal osobně v Kruhu přátel D 39.

Ze vzpomínek pamětníků víme, jak veliký vliv má Emil František Burian na mladou generaci: Zatčení neohroženého protifašisty v březnu 1941 a jeho deportace do koncentračního tábora znamená faktickou likvidaci Děčka i divadelního studia, ale mladí lidé nepřestanou spolupracovat: Josef Šmída, žák Burianovy herecké školy, zakládá s dalšími spolužáky Větrník, ve kterém zakrátko začnou vystupovat i někteří konzervatoristé.

Jaromír Pleskot tedy místo k Burianovi zamíří na dramatické oddělení Státní konzervatoře, kam je přijat ve školním roce 1941–42. Sejde se v prvním ročníku s Radovanem Lukavským (nar. 1919): Ten podle vlastních slov na Burianovy inscenace – a ovšem i na Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha i na Frejkovy a Dostalovy inscenace v Národním – dojížděl se spolužáky z gymnázia v Českém Brodě už od poloviny třicátých let. Nyní, po zavření vysokých škol, hledá absolvent 1. ročníku filosofické fakulty způsob, jak přežít stesk po studiích. Pracuje jako traťový dělník a telegrafista na dráze a napadne ho přihlásit se ke zkouškám – na dramatické oddělení pražské konzervatoře... Na konzervatoři najde v té době útočiště např. i Antonie Hegerlíková, která s maminkou a sourozenci utekla před Hlinkovými gardami Slovenského štátu do Čech a v Praze chtěla původně pokračovat ve studiu na baletní škole. Mezi studentkami a studenty najdeme také Martu Kučírkovou, Věru Motyčkovou, Dagmar Veselou, Vlastu Vlasákovou, Dagmar Frýbortovou, Zoru Jirákovou, Libuši Drboutovou-Havelkovou, Violu Zinkovou, Evu Šmeralovou, Jaroslavu Adamovou... A Jana Fišera, Vladimíra Adámka, Zdeňka Martínka, Bohumila Bezoušku, Luďka Kopřivu, Jiřího Těší-



▲ „Pojď, založíme divadlo!“ – Jaromír Pleskot a Radovan Lukavský v hlavních rolích Mahenova *Nasreddina*. Disk 1945

► Pražská konzervatoř v Trojanové ulici



ka, Václava Lohniského, Oldřicha Musila, Václava Špidlu, Vladimíra Ráže, Jiřího Valu... A budoucí režiséry Ivana Weisse, Luboše Pistoria, anebo příštího spisovatele a dramatika Jiřího Šotolu...

Jak vypadá škola, na jejíž půdě se sešla mladá generace, která ovlivní příští vývoj českého divadla? Tehdejší situaci pečlivě a podrobně popsal dr. Miroslav Haller,¹ od roku 1938 pedagog a po celou dobu německé okupace ředitel dramatického oddělení, které – v době jeho nástupu – má za sebou sotva dvacetiletí samostatnosti. Do roku 1916 tvořila totiž dramatická škola jen vedlejší větev pěveckého oddělení konzervatoře, na němž učila ještě před první světovou válkou slavná Otylie Sklenářová-Malá. Právě roku 1916 se dramatické výchově příštích operních pěvců začala věnovat Marie Laudová-Hořicová. Od jejího nástupu na školu a zejména od okamžiku, kdy byl renomovaný divadelní kritik Jindřich Vodák pověřený roku 1918 správou divadelních věcí v rámci ministerstva školství v nově vzniklé Československé republice, otevřela se cesta k založení odborné školy pro činohru. Rámcové osnovy čtyřletého studia byly rovněž dílem Vodákovým: základ odborných předmětů tvořila deklamace, mimika a studium rolí. Dlouhou tradici fonetiky a teorie výslovnosti založil profesor Karlovy univerzity Antonín Frinta, podle něhož měla škola střežit organickou čistotu, slovanský svéráz a zvukovou krásu živého slova naší mateřštiny. Postupně byly zařazovány vedle odborných také divadelně teoretické a obecně naukové předměty, které vyučovali profesori a docenti z Karlovy univerzity: Zdeněk Nejedlý přednášel Úvod do estetiky a divadelní styly, divadelní teorii a dějiny dramatu pak Otokar Fischer či Albert Pražák... V roce 1924 se pedagogický sbor značně proměnil, za nemocnou paní Laudovou začaly učit bývalé členky Národního divadla Anna Suchánková

¹ Haller 1961: 281-308.



Anna Ibllová se studenty při generální zkoušce absolventského představení „Na čem záleží“ (*Jak je důležité mítí Filipa*) v Komorním divadle 22. dubna 1937. Stojící třetí zleva Svatopluk Beneš, druhý zprava Vítězslav Vejražka, sedící dr. Milan Svoboda.

a Iza Grégrová, teoretických předmětů se ujal dr. Milan Svoboda, který se ovšem stále více – až posléze cele – věnuje praktickým předmětům recitace, studia rolí a souhry. Největší zápal soustředil na přípravu veřejných vystoupení, a podle Hallerových slov tím trpěla výuka základů a prvků herecké výchovy, z nichž měla vycházet souhra.² Neustálý úprk od jednoho veřejného vystoupení k dalšímu (dnes bychom mohli říci „od klauzur ke klauzurám“) ve vypůjčených sálech různé kvality s jen nejnужnějším provizorním vybavením, bez možnosti systematicky zkoušet a posléze reprízovat představení v regulérních podmínkách, to vše brzdilo podle Hallera vývoj školy utápějící se v řemeslném praktikismu.³

Po dalším členu Národního divadla Rudolfu Deylovi, který na škole působil v letech 1928–36, získává dramatické oddělení dva přední představitele střední herecké generace: v roce 1935 přichází nejprve Anna Ibllová, zakrátko po ní

² „Dikční přípravu musí provázet i pohybová příprava, jež vyúsťuje ve vlastní práci na jevišti. Hodiny deklamace a studia rolí pohltila zcela příprava veřejných představení, která oslabila i vůli energicky odstranit nedostatky technicky naprosto nedokonalé vybavené divadelní školy“ (Haller 1961: 287).

³ „V prvních dnech se obraz školy jevil jako zúžený záběr ze zákulisního života našich divadel,“ zaznamenává dr. Haller. „Byl malou scénou se všemi nedostatky souboru hrajícího bez dekorací a bez skutečných herců, ještě nedochovaných a nedotvořených školou. Základní herecká výchova, a to recitace, studium rolí a souhra, opírala se jedine o soustavnější hlasový výcvik, ale ne o elementární úkoly pohybové výchovy [...] Uváděla posluchače [...] bez soustavné přípravy doprostřed jevištní tvorby, začínajíc úkoly, jimiž měla vrcholit [...] Veřejná konzervatorní představení proto tak často měla úroveň diletské skupiny primitivního sdružení a prakticky byla jen problematickou přípravou pro skutečnou jevištní praxi. Recitaci se zjišťoval rozsah nadání při přijímací zkoušce, recitací se hodnotil i vývoj posluchačů za studií a recitací veršů a dramatických monologů se většinou uzavírala i studia, neboť v malých výjevech vedlejších postav za veřejných představení nemohl absolvent prokázat ani hloubku ani rozsah svého nadání“ (Haller 1961: 291).



▲ Jiří Frejka

► František Tröster (první zleva), Jožka Šaršeová a Miroslav Haller (vpravo) se studenty po představení *Usměvavých múz* (leden 1944).



Jiří Plachý, členové tehdejšího Městského divadla na Vinohradech. Dramatické oddělení v nich získalo dva vynikající herce, kteří vychovali českému divadlu dvě generace činoherních umělců. „Jemná, melodická Anna Iblová a mužný, nensmlouvavý Jiří Plachý ovlivnili výchovný směr školy na dvě desetiletí a určovali do veliké míry i jejího ducha, pojetí přednesu i metodu studia charakteru postav, k nimž pronikali jemným psychologickým rozbořem textu a citem pro detail za stálé rozumové kontroly v duchu zásady, že nejdokonalejším hereckým typem je smíšený intelektuální typ“ (Haller 1961: 287–288). K nim se podaří Hallerovi na počátku 40. let, když se ujímá vedení dramatického oddělení, získat nakrátko Zdeňka Štěpánka – charismatickou osobnost spojující tradici velkého divadla s moderním hereckým projevem; k delší spolupráci pak získá režiséry Františka Salzra a Aleše Podhorského, herce Miloše Nedbala, Lolu Skrbkovou (herečku E. F. Buriana a spolupracovníci v jeho zrušené herecké škole), choreografku Jožku Šaršeovou a především Ladislava Peška, který přichází uprostřed protektorátu v roce 1943. Oporami školy a dr. Hallera se stávají režisér Jiří Frejka a scenograf František Tröster: oba svým divadelním myšlením a uměním vedou studenty vyšších ročníků k tomu, co bychom mohli dnes nazvat týmová spolupráce na inscenaci, k ansámblové souhře. Tröster se věnuje vnímání scénického prostoru, masce, kostýmu, pracuje zejména na absolventských inscenacích; Frejka učí právě souhru s partnerem a vlastně i základy režie; bere si talentované studenty k práci v Národním divadle, a tak si začne systematicky vychovávat spolupracovníky a ‘nástupce’. Podle jeho vlastních slov je třeba „usilovat o to, aby škola vybudovala pevnou metodiku práce a pevný duchovní řád“, jak napsal ve své stati *Divadelní škola*, vznikající pod přímými dojmy z konzervatoře v průběhu válečných let (Frejka 1945: 100–118). V podmínkách protektorátní školy, přeplněné studenty, z nichž někteří tu hledají útočiště před totálním nasazením a jiní



▲ Miloš Nedbal s Miroslavem Hallerem v Divadle Na Slupi

◀ Divadlo Na Slupi

možnost studovat, když vysoké školy jsou zavřené, to není úkol snadný. Frejka, který přichází na konzervatoř už v roce 1940, je zakrátko ‘provozem’ této instituce natolik zklamaný, že hned v následujícím školním roce chce založit soukromé dvouleté činoherní studio.⁴ Ve zmiňované stati o divadelní škole pak formuluje jisté zásady, ze kterých by měla vycházet „přestavba“ konzervatoře.

Haller, stejně nespokojený se stavem dramatického oddělení, pak při všech dílčích změnách, o něž usiluje za každodenního chodu školy, pracuje od roku 1942 systematicky na koncepci výuky a na osnovách; ty se bezprostředně po válce stanou základem pro vysokoškolskou instituci, pro níž Haller vymyslí i název: Akademie múzických umění (on sám se ale paradoxně jejím pedagogem nestane).

Podněty dostává Haller nejen od Frejky, ale i od samotných studentů, kteří na vlastní kůži poznávají školu takřkajíc v přerodu, trpící různými nedostatky, především onou rozlomeností mezi výukou techniky či řemesla zejména *mluveného* projevu v začátcích a v podstatě diletským secvičováním veřejných vystoupení hned vzápětí, aniž by docházelo k metodickému rozvíjení („vzájemné souvislosti“, řečeno Frejkovými slovy) elementů v celistvý („harmonický“) projev.

Nejnespokojenější byli pochopitelně ti ‘nejmladší’. „Čtvrtý ročník byli páni, ti měli své divadélko ve Smetanově muzeu, třetí ročník hrál v Měšťanské

⁴ Dokumentuje to návrh organizačního statutu, zasláného Zemskému úřadu v Praze 20. října 1941 a podepsaného D. Vondrovou, V. Renčem, L. Peškem, dr. J. Trägrem, J. Kučerou a J. Frejkou, kde se mj. praví: „Zvláštní důraz se přitom klade na to, aby každý nově poznávaný divadelní prvek byl uveden pokud možno do všech vývojových souvislostí. V tomto smyslu se například na barokním divadelním principu ukazuje nejen úsek *historie divadla*, ale především to, co z něho v dnešním scénickém projevu ještě žije. [...] Vlastní výučba *scénickému projevu* je naprosto systematicky vedena od prvku k vyšším skladebným celkům, přičemž zvláštní úlohu hraje zřetel na pohybové školení, na schopnost improvizace v pohybu, tanci i slově, na obrazivé zpracování pozorovaných prvků i postav a zejména na jejich zvládnutí psychologickým. Pak přistupuje rozbor dramatického textu ve všech jeho složkách, a jeho provádění, rozvíjené rovněž postupně“ (citují z rukopisu, srvn. str. 131 v tomto čísle časopisu Disk).



Usměvavé múzy. Divadlo Na Slupi 1944 (uprostřed Jaroslava Adamová a Oldřich Musil)

Dramatické oddělení
konservatoře hudby v Praze

Divadlo Na Slupi, Praha II.

Ve čtvrtek 27. a v pátek 28. ledna 1944.
Představení IV. ročníku. Začátek v 19.30 hod.

Usměvavé Musy.

Idyly a mýty v 10 obrazech. - Překlad: Rudolf Kuthan. - Úvodní text: Jana Moosová. - Přehled k II. dílu: Václav Lacina. Jevištní úprava a režie: prof. Miloš Nédal. - Scéna: prof. arch. František Tröster. - Choreografie: prof. Jolka Šarbová. - Souběžná hudba: Jan Fischer.

I.
Theokritos, Moschos, Bion: **IDYLY.**

Úvodní slovo: Jiří Maršálek.

1. PASTÝŘÍ. — 2. EROS. — 3. ZENCL.

Thyrsis	Jiří Maršálek
Kómáras	St. Vyzvolil (III. r.)
Morson	Leš Ryšlák (III. r.)
Lakon	Svatopluk Šip
Pastýřka	Marša Koutníková
Nešťastý pastýř	Oldřich Musil
Bokyně Kypris	Jana Boučková
Milos	Svatopluk Šip
Pukalica	Leš Ryšlák (III. r.)
Eros	Eva Šmeralová (II. r.)
Chapec	Jar. Nédal (II. r.)

Pastýři a pastýřky. — Zencl a žnečky.

4. KOUZELNICE.

Símatha	Libuše Zemanová
Thestylida	Alexandra Dausová
Dívky	J. Boučková, A. Zád- ková, V. Tichánková, M. Kotlíčková, B. Štame- rová, M. Šanuslová, B. Vlčková, A. Rautská

besedě, druhý na zájezdech – všecko hrálo!⁵ A my říkali básničky. Iblová, Plachý – ano! Umění slova – prosím! Ale naše neklidná krev prosila o pohyb. Ostatně každé mladé divadlo se, myslím, raději vyjadřuje tělem než duší. Snad proto, že u mladých v tom není rozdíl,“ vzpomíná na svůj první ročník Radovan Lukavský.⁶

Přetlak nashromážděné energie, která v době protektorátu nemá mnoho příležitosti vybit se smysluplně jinde než v divadle (a také fakt, že kantoři ne vždy dorazí na hodinu – a co pak s volným časem? – vzpomíná Jaromír Pleskot) znamená, že někteří studenti prvního ročníku začnou pod Pleskotovým vedením zkoušet Goldonihovo *Zvědavé ženy*.

5 Pro veřejná ročníková vystoupení si Konzervatoř pronajímala vedle scén pražských divadel také sálky ve Smetanově muzeu a Umělecké besedě. Někteří konzervatoristé tu současně hráli s dalšími soubory: např. Antonie Hegerlíková byla hvězdou Dvořákova souboru Divadélka ve Smetanově muzeu, který vznikl z Honzlova Divadélka pro 99, kde už působili starší spolužáci, jako třeba Felix Le Breux, krátce i Dana Medřická. Se souborem Divadélka ve Smetanově muzeu vystupovala např. i Eva Šmeralová, Marta Kučírková hrála i ve Větrníku. V Umělecké besedě zas vystupovali např. konzervatoristé Bohumil Bezouška, Václav Lohniský, Blanka Vikusová nebo Vlasta Vlasáková.

6 Lukavský 1985: 3-8.

7 Požadoval to ve své stížnosti ředitel divadla Akropolis, který původně nabízel Pleskotovi a jeho hercům smlouvy na sobotní odpolední představení. „Jenže hned první sobotu jsme se ani hodinu před představením nemohli do zamčeného divadla dostat. Když konečně kdosi přišel, ukázalo se, že jeviště je nepřipravené, nebyla maskérna, nebyly šatny.“ Pleskot na protest proti „šmiráckým“ podmínkám odmítl hrát, což mu vyneslo písemnou stížnost do školy „s žádostí, aby nás vyloučili – jednak za to, že jsme hráli, ačkoli jsme neměli, a pak za to, že jsme nehráli, ačkoli jsme měli. Náš ředitel a profesor doktor Haller nás za to první formálně pokáral – a za to druhé důrazně pochválil“ (Radovan Lukavský: *Z našeho divadelního dětství*, článek v programu k inscenaci Divadla na Vinohradech *Zdravý nemocný*, 24. 11. 1992, viz též Síllová 1999: 32).

8 Dr. Haller píše o častých obviněních, žalobách a udáních, které nakonec vyvolaly kontrolu samotného ministra školství,

Sehrají je v dubnu 1942, schovaní pod pseudonymy a pod hlavičkou ochotnického spolku Vavřín (žáci prvního ročníku nesmějí veřejně vystupovat) v žižkovské Akropoli. Inscenace vzniklá z hraní si a šaškování v kavárenských lokálech v pauzách mezi školními povinnostmi, nesla všechny stopy improvizované komedie s jejími osvědčenými typy, příslušně maskovanými a charakterizovanými pohybovými 'lazzi' a extemporováním (dvacetiletý Pleskot hrál samozřejmě šaška Pantalona, o tři roky starší Lukavský 'měšťanského otce' Oktáva).

Za představení, které provozovali bez povolení školy, mají být dokonce vyloučeni:⁷ Dr. Haller jim však místo toho položí otázku: Co byste potřebovali, co vám ve škole chybí? – „Proč nemáme tanec, proč nemáme akrobacii, proč se neučíme zpívat, šermovat, proč nemáme divadlo...?“ Už v roce 1941 pozval Haller choreografa Joe Jenčíka, který však může ve škole pobývat jen dva roky,⁸ teď na přání studentů slavnou a obdivovanou Burianovu Manon – Marii Burešovou, která vyučuje melodram, a mladého mistra republiky v šermu, legendárního Svatopluka Skyvu. A přímo v budově školy v Trojanově ulici zorganizuje Haller přestavbu učebny č. 32 na miniaturní scénu,⁹ která díky vtipnému řešení prof.

ktej se přišel osobně přesvědčit, „je-li duch konzervatoře protinacistický a ukrývá-li dramatická škola posluchače před nucenou prací v německých pracovních táborech. Externí učitelé tenkrát opustili učebny a posluchače“ (Haller 1961: 299-300).

9 ... a má z toho opět potíže s protektorátními úřady, neboť si na něho stěžuje přednosta geologického ústavu německé technické školy: ústav sídlil v přílehlých prostorách, jejichž část chtěli Haller s Tröstrem využít pro vybudování šaten a zázemí pro školní scénu; pan přednosta, kterého „ruch na školní scéně ruší v jeho vlastní práci“ podal stížnost u protektorátních úřadů, „že jsem užil ke stavbě materiálu důležitého pro vedení války, že jsem zneužíval pracovních sil pro vojensky nedůležité úkoly a podobně. Šetření bylo vleklé a zase v ně zasáhli nezáživě a pohotově čeští úředníci ministerstva školství a financí, kteří prohlásili, že se jen dokončovalo dílo zajištěného materiálem a povolené ministerstvem už v roce 1938“ (Haller: 298).



„V tom domečku pod Emauzy ... Je to dnes vůbec představení, nebo jen studentská recese? Nevím. Hrají z radosti ze hry, tančí, zpívají. Dělalí si legraci ze sebe i z nás učitelů. Ostatně, spíš bych měl říci, děláme si legraci ze sebe, protože jsem samozřejmě mezi nimi. Ledacos jsem jim napsal a připravil na dnešní večer a oni mě za to pasovali na 'převora řádu komediantů',“ vzpomíná Ladislav Pešek (na horním snímku s dr. Miroslavem Hallerem obklopeni studentkami druhého ročníku, jaro 1944).



Tröstra¹⁰ umožnila zejména „prohloubit a uspíšit výcvik posluchačů v hodinách jevištní tvorby v skutečném scénickém prostoru“ (Haller: 297-298). Od podzimu 1943 se pak dr. Hallerovi podaří zařídit, že konzervatoř si bude pravidelně dvakrát v týdnu pronajímat Divadlo Na Slupi. A Pleskotovy *Zvědavé ženy* se stanou zahajovacím představením školní scény, na jejichž prknech kdysi začínali i Frejka a Burian, i Voskovec s Werichem...

Tak začne vznikat tradice divadelního studia,¹¹ ze které se posléze zrodí DISK.

Stejný přetlak, který se nestačí vybit na hodinách u paní Iblové a obdivovaného Jiřího Plachého při recitaci českých básníků, vede protagonisty *Zvědavých žen* k tomu, že vedle vystupování v různých ochotnických spolcích začnou spolupracovat s Josefem Šmídou ve Větrníku.

Jaromír Pleskot vystupuje už v květnu 1942 v inscenaci nazvané *M. de Cervantesovo „Zázračné divadlo“ hraje Oidipa krále podle Milady Součkové s vložený-*

¹⁰ „Podlaha [jeviště] se skládala ze třiceti masivních stolů širokých a vysokých přibližně jeden metr, jejichž vrchní deska se dala zvedat do výšky několika decimetrů na plných nohách vysouvajících se z dutých podstavců stolové konstrukce. Dala se sklánět nebo zvyšovat po částech nebo v celku, daly se v ní vytvářet prohlubně nebo výstupy. Neměla tradiční portál kukátkové scény a jen dvě úzké postranice kryly její boky. Scéna měla černý kruhový horizont, černá byla i opona, černě byly natřeny i stěny, aby pohlcovaly co největší množství světla. Vprostřed učebny byl u stropu upevněn osvětlovací most, po stranách a v zákulisí stály přenosné reflektory a v pozadí učebny proti scéně byla umístěna osvětlovací kabina s reostaty. Jednoduché praktikáblly, stupně, můstky, stojky, plošiny, geometrická tělesa, dveře a okna doplňovala zařízení školní scény. Výstavbu a přestavbu scény, její osvětlování a dekoraci prováděli za vedení profesorů a ústavního zřízence sami posluchači“ (Haller: 297).

¹¹ K jejímu přerušení nedojde ani v době, kdy jsou (od srpna 1944) všechna česká divadla uzavřena. Tehdy ji udržuje zkušební scéna v Trojanově ulici, ‘v tom domečku pod Emauzy’, jak nazval student Bohumil Bezouška svou satiru na profesorský sbor, kterou tam v té době konzervatoristé hráli a kam prý na ně podle Hallerových slov chodila celá divadelní Praha (viz Haller: 298).

Při zkouškách Nasreddina:

◀◀ Radovan Lukavský
a Svatopluk Skládal

◀ Jaromír Pleskot režisér

► po zkoušce: uprostřed
sedící Jaromír Pleskot, nad
ním stojí Libuše Drboutová,
vedle Radovan Lukavský
a Zdeněk Martínek...

▼ s Františkem Tröstrem
(první zleva)





Jiří Mahen: Nasreddin aneb Nedokonalá pomsta. Režie Jaromír Pleskot, výprava František Tröster. Disk 1945

mi texty H. Berdycha, na jehož úspěchu má prý velký podíl, a stává se okamžitě hvězdou mladého divadla (Hedbávný 1988: 62). Do další inscenace přivede i spolužáka Radovana Lukavského: Mahenovu *Husu na provázku*, respektive *Trosečníky v manéži* zkoušejí od června do září roku 1942. Ve velmi pohnuté, dramatické době stanného práva začíná vznikat poetická klauniáda nabitá svobodnou, radostnou atmosférou. Za jejími hrdiny, Vlastimilem Brodským a Jaromírem Pleskotem, chodí mladí lidé z celé Prahy, a Větrník pro ně není „pouze divadlem, do kterého člověk občas zajde, ale místem, kde se učí chápat život a uspořádání věcí ve světě“ (Hedbávný 1988: 60).

Pleskotova živelného klaunství zaznamenaného i dobovou kritikou¹² si všímá Jiří Frejka, který Větrník samozřejmě sleduje. – Mimochodem, je to náhoda, že *Zvědavé ženy* ve stylu *commedia dell'arte* i klauniáda *Trosečníci v manéži* vznikají v době bezprostředně následující po Frejkově inscenaci Plautova *Lišáka Pseudola*? Její premiéra se konala 11. dubna 1942 a titulní roli klaunského otroka, nabitého „takovou dávkou životní mízy a posedlosti, že jej cítíme skoro fyziologicky“, hraje Ladislav Pešek! Tento herec-mim, komediant se smyslem pro jemnou a přesnou charakterizaci sahající od hravého poetismu až ke groteskní zkratce, nejbližší spolupracovník Frejkův v činohře Národního divadla, začne od následujícího roku působit na konzervatoři: proti výuce založené především na ‘umění slova’ postaví možnost „vyjádřit se tělem“, jak sám píše v knize *Tvář bez masky*, jinými slovy osvobozeným pohybem, improvizovaným mimickým výrazem (Pešek-Hedbávný 1986: 200), a pomáhá tak Frejkovi a Hallerovi prosazovat nový typ výuky.

¹² Viz Sílová 2002: 124 an.



Carlo Goldoni: Zvědavé ženy. Režie Jaromír Pleskot, výprava František Tröster. Disk 1945:

▲ **Jaromír Pleskot (Pantolon), Radovan Lukavský (Oktáv), Jiří Těšík (Florind), Zdeněk Martínek (Lelius).**

▶ **Jana Mikulová (Rosaura), Věra Motyčková (Kolombina), Libuše Drboutová (Beatrice), Jarmila Petrachová (Eleonora)**



Na Jaromíra Pleskota prozradil Jiřímu Frejkovi jeho starší kamarád 'Pepek' Šmída, že chce být režisérem. Neposedného konzervatoristu pozve Frejka na zkoušky v Národním divadle. Pleskot není oficiálním asistentem, ale smí při zkouškách sedět blízko něho. A tak v průběhu března roku 1943 sleduje práci na *Gygově prstenu*, kde rovněž vystupuje v epizodě, v květnu ho Frejka obsadí do velké role ve *Stanici Gordian*, v říjnu pak chodí Pleskot na zkoušky *Strakonického dudáka*. Na cestách z divadla Frejku často doprovází a vedou rozhovory o divadle. „Tedy rozhovory... Mlčelo se třeba i deset minut, pak Frejka řekl dvě věty a zase se mlčelo. Myslím, že Frejka se se mnou začal stýkat hlavně proto, že byl zvědavý, jak cítí a myslí člověk mé generace. Mne zase zajímalo všechno, co se týkalo naší meziválečné avantgardy. Snažil jsem se od něho dozvědět co nejvíc, ale nebylo to vůbec jednoduché. Právě při těch otázkách a 'rozhovorech' vznikl mezi námi osobní vztah. Nechci říct, že si mě hned oblíbil, ale od počátku to nebylo jen obyčejné setkání staršího umělce (bylo mu devětatřicet) s mladým (mně jedenadvacet)“ (Hedbávný 1997: 88).

Vedle hraní se spolužáky, prvních zkušeností z jeviště plného 'bardů' z Národního a asistování Frejkovi („Proč vy chcete režirovat, vy hrajte!“ nabádala paní Ibllová svého oblíbeného studenta, v němž viděla nástupce Romana Tумы), stýká se Jaromír Pleskot v té době i s Vlastou Burianem. Velký komik (přijal Pleskota na přímluvu Jindřicha Honzla) ho přitahoval osobně i jako herec. Přestože intelektuální část divadelníků nad ním prý ohrnovala nos, sám Pleskot rád pozoroval a 'studoval' jeho hru i to, jak navazuje kontakt s publikem.



Pleskotův spontánní komediantský talent zahrnuje jak mimořádné pohybové nadání, tak pozorovací schopnost, která se projevuje při vlastní hře smyslem pro charakterizaci a v každodenním životě zvědavostí a touhou poznat toho ze současného divadla co nejlépe, a taky to hned zkusit na vlastní kůži. To jsou dispozice, které slibují herecký úspěch u publika. Ale pro vznik mladého divadla, které má v plánu založit, by to nestačilo. Mladý Pleskot, takřka nejmladší mezi svými spolužáky, má navíc schopnost „dávat lidem dohromady,“ jak vždy připomíná Radovan Lukavský,¹³ pro kterého byl Pleskot autoritou jak svými názory na divadlo, které uměl přesně formulovat, tak tím, že je dokázal prosadit v praxi: při zkouškách sršící nápady a současně vítající podněty ze strany ostatních herců, dokonce je provokující, se tak Lukavskému stal vzorem nejpřirozenějšího modelu zrodu režiséra na dramatické škole. Vzbuzoval důvěru a povzbuzoval sebe-důvěru kolegů vlastní fantazií a činorodostí.

Po všem, co bylo dosud napsáno, je jasné, že s prvními dny květnového osvobození musí 'Pleskotova skupina' začít hned dělat divadlo. V revoluční době vyhlašují revoluční požadavek: chtějí vlastní, samostatnou scénu. Pro uskutečnění snu, na něj čekali celou válku, je teď vypůjčený sálek Na Slupi málo. Ovšem získat vlastní divadelní sál či dokonce budovu není v letních měsících revolučního roku 1945 vůbec snadné.¹⁴ Už od května obsazují čeští divadelníci budovy či sá-

¹³ Viz vzpomínku R. Lukavského zmiňovanou v poznámce č. 6. Srv. Lukavský 1982: str. 83.

¹⁴ Snadné nebylo ani obnovit provoz školy, která v prvních měsících po skončení války nemá kde učit, protože do budovy v Trojanově ulici se ještě před koncem okupace nastěhoval Patentní úřad, který tam v letních dnech roku 1945 stále setrval.

◀ **G. B. Shaw: Androkles a lev.**
Režie Radovan Lukavský, výprava
František Tröster. Disk 1946

▶ **J. M. Synge: Královna žalu.** Režie
Ivan Weiss, scéna František Tröster.
Disk 1946. Jaroslava Adamová
(Deirdre)



ly, které zbyly po německých souborech a po těch, kdo jsou ve zjitřené revoluční době obviněni z kolaborace s fašisty.

I když má Pleskot v kapse dramaturgický plán s výhledem na několik sezon, i když má doktor Haller pečlivě promyšlené všechny argumenty, jimiž hájí před distribuční komisí právo na samostatnou školní scénu, i když už mají nyzkoušenou inscenaci, nemají kde hrát. Pro premiéru a tři reprízy *Nasreddina*, který se s obnovenými *Zvědavými ženami* má stát základem repertoáru nového divadla, půjčuje Pleskotově skupině své jeviště Na poříčí E. F. Burian. Premiéra 24. července 1945 má oslnivý úspěch, vyjde na ni třináct zevrubných kritik, hercům v čele s Pleskotem, který se stává režisérskou i hereckou hvězdou představení, nabízí angažmá E. F. Burian i Frejka, který se právě stal uměleckým ředitelem Městského divadla na Vinohradech, a také Jindřich Honzl, který chce všechny přijmout do nově zřizovaného Studia Národního divadla.

Pleskot odmítá. Svádí zrovna za pomoci Radovana Lukavského¹⁵ a profesora Tröstra bitvu o poslední volný sál v Praze. Vyžene z Unitárie v Karlově ulici Sníž-

¹⁵ „Chodili jsme po ministerských chodbách, klepali na dveře sekčních šéfů, čekali na přijetí. Jako delegáti jsme se – Pleskot a já – na plyšových koberecích moc důvěryhodně nevyjímali: nohy naboso ve válečných kristuspánkách a v krátkých – přesněji ve zkrácených kalhotách, protože se nedalo zastírat, že vznikly ustřížením roztržených nohavic, aby bylo na záplaty chatrných míst o něco výše. Přesto – a sluší se to říct – v kancelářích s námi jednali. Byla ovšem divadelní konjunktura a předat prosperující divadlo do rukou školáků na jejich pokusy se nezdálo právě ekonomické. Byla nám tedy položena nemilosrdná otázka: 'Můžete se zaručit, že udržíte divadlo v denním provozu a že si na sebe vyděláte?'" (Lukavský 1985: 4-5).



kovu operetu a zaručí se sekčnímu šéfovi ministerstva školství a osvěty, že si divadlo na sebe vydělá... Dr. Haller, který původně žádal o přidělení bývalého německého Komorního divadla, marně vymáhá příštího čtvrt roku dekret na sál v domě Unitářů, který mezitím Tröster upravuje pro obnovenou premiéru *Nasreddina* a Pleskot pojmenuje DISK.¹⁶ „Až teprve uznalý soud nad prací školy ve studiu za návštěvy ministra školství profesora Zdeňka Nejedlého a výkaz 1 700 000 Kčs hrubého příjmu po čtyřměsíční práci vysloužil škole dekret na budovu v Unitarii, která byla v listopadu 1945 přidělena státní konzervatoři jako divadelní studio pro dramatické oddělení. Divadlo, herce, jeho technický personál a provoz nehradilo ministerstvo v jeho počátcích, ale osobní, věcné a provozní náklady si musilo studio hradit z vlastních příjmů. Absolventi dramatického oddělení byli znovu přijati jako posluchači 5. ročníku a byli honorováni jako začínající herci s platem, který se jim přiznával ve formě stipendia“ (Haller 1961: 303-304).

¹⁶ Radovan Lukavský vzpomíná, jak stáli s Tröstrem a Pleskotem „jak tři sudičky“ na ochozu nad vstupní halou sálu v Karlově ulici č. 8, kde sídlil původní Disk, a rokovali o vhodném názvu. „Nechtěli jsme nic honosného. Prostou informaci, co to vlastně bude – divadelní studio konzervatoře. ‘DISK,’ řekl Pleskot. A Tröster se rozhořel: ‘To je ohromný, kluci! Disk! Já vám udělám plakáty – barevný s bílým kulatým terčem – takový na plakátišti nikde nejsou a nikdo je nepřehlédne!’ A taky se vzápětí nad vchodem v Karlově ulici vyhoupl nový bílý úplněk se čtyřmi písmeny: DISK. A já pak psal do prvního programu o ‘disku’ jako o symbolu našeho mladého odhodlání rozletět se nad závodíštěm nové divadelní generace a obstát co nejlépe. Zahájili jsme“ (Lukavský 1985: 6-7).

◀ Labiche – Martin – Voskovec – Werich:
Slaměný klobouk. Režie Ivan Weiss,
výprava František Tröster. Disk 1946

▶ Ivan Weiss a Luboš Pistorius v roce 1947



Hallerovo úsilí o školní divadelní studio se křížilo s plány Jindřicha Honzla s jeho Studiem Národního divadla, pro které vymáhal dotaci (dostal 1 600 000, zatímco Disk zahájil bez jakýchkoli dotací a na konci první sezony se podle statistik stal jedním z nejziskovějších pražských divadel). Podobně nesouhlasil s Diskem E. F. Burian, přesvědčený, že divadelní studio může fungovat jen pod vedením silné osobnosti v přímé a těsné spojitosti s velkou profesionální scénou.

Úspěšná první sezona se stala živým důkazem smysluplnosti existence školního divadla. Její páteř tvořily Pleskotovy inscenace: po rozpustilém *Nasreddinovi*, hýřícím nápady, uvede na konci října Šrámkův *Měsíc nad řekou*. Insce-nace se měla stát důkazem, že vedle „divadla, které se směje“ (řečeno dobovým novinovým titulkem) dokážou konzervatoristé sehrát kus vážného, ‘dospělého’ divadla. Šrámkovu psychologizující impresionistickou komedii cítí Pleskot podle kritiky jako dusné smyslově rozjité drama, vypracované v jemných detailech hereckého projevu. Přestože přijetí u publika není tentokrát tak jednoznačné jako v případě *Nasreddina*, prokáže Pleskot smysl pro sevřený jevištní tvar a cit pro vedení herců: vedle Vlasty Vlasákové ve věcné, dramaticky vyhocené Slávce, a Zdeňka Martínka, jehož Vilík je proti tradici ostřejší a ironičtější, vzbudí (po *Nasreddinovi* už podruhé) pozornost i Radovan Lukavský v groteskněji než obvykle charakterizovaném, starosvětsky upjatém padesátníkovi Janu Hlubinovi, který však v jeho podání „neztrácí na věrohodnosti“.

Po *Zvědavých ženách*, obnovených na konci listopadu 1945, přichází na řadu nepodařená inscenace Kvapilovy *Princezny Pampelišky*, kterou režíroval pod pedagogickým dohledem Aleše Podhorského Václav Lohniský – jednalo se vlastně rovněž o titul nazkoušený už za války a přenesený z Divadla Na Slupi (Lohnis-

ký hrál i postavu Chudého krále, zatímco Pampelišku alternovaly hned čtyři dívky: Frýbortová, Holopírková, Motyčková a Zinková). Příští inscenaci režíruje Ivan Weiss pod pedagogickým dozorem Jiřího Frejky a Františka Salzra: V Syngeově lyrické baladě *Královna žalu* na sebe upozorní mladičká Jaroslava Adamová (v roli Deirdry s ní alternovala Viola Zinková), které vzápětí nabídne Frejka hostování ve Vinohradském divadle. Vinohradský ředitel právě angažoval také Jaromíra Pleskota, který tam stihne ještě do konce sezony režirovat tři komedie. Shawovu hříčku *Androkles a lev* za něho v Disku režíruje Radovan Lukavský – a osvědčí cit pro vedení herců, smysl pro jemnou ironii a hravou komiku. Představení má opět své herecké hvězdy: tentokrát Zdeňka Martínka a Ludka Kopřivu v dojemně směšných figurkách titulních 'hrdinů'. Do konce první sezony uvede Disk kromě pásma Wolkrových veršů ještě Sheridanovu komedii *Škola pomluv*, doplňující linii rozpoutaného, dynamického divadla (nezanedbatelný podíl na režijním úspěchu Ivana Weisse má pedagogický dozor Jiřího Frejky a výtvarné řešení Františka Tröstra: ten je autorem všech výprav v prvním roce Disku); následuje večer složený z Čechovova *Medvěda* a Molièrových *Směšných preciosek*. Obě aktovky režíruje profesor Miloš Nedbal a z Disku se stává 'školní pracoviště', kde od této chvíle režírují střídavě pedagogové a studenti – pod dozorem svých pedagogů.

Na plakátku uvádějícím program Disku od 15. dubna do 15. května 1946 vidíme, že se pravidelně střídají představení 'absolventů' a 'studia'. Radovan Lukavský v programovém článku „Dramaturgie DISKU“, otištěném v bulletinu k *Večeru Jiřího Wolkra*, vysvětluje, co tyto pojmy uprostřed první sezony školního divadla znamenají: „1. Posluchačům střední školy (konservatoře) dát možnost přímého styku s obecnstvem a ověřit si životnost své školní práce. Odtud absolventská představení. 2. Posluchačům vysoké školy dramatické poskytnout místo k samostatné tvůrčí práci. To jsou vlastní představení studia. (Zřízení vysoké školy je schváleno, čeká na vybudování. Zatím zastoupena skupinou v tzv. V. čestném ročníku, představujícím jádro souboru DISKU.)“ Lukavský také vysvětluje, že tomtoto rozdělení – na „výchovu“, vedenou profesory, a samostatnou tvorbu – odpovídá i výběr titulů, kdy u konzervatoristů nejde ani tak „o dramaturgii her, jako o dramaturgii rolí“ (při jejich studiu si mladí herci zkoušejí vlastní síly, čerpají technické a tvůrčí zkušenosti, osvojují si metodu „jak na roli jít“), zatímco v případě vysokoškolské složky (kterou zatím supluje onen 5. čestný ročník – studio) má mladý herec ukázat schopnost samostatné práce na roli, režisér pak „prokázat nejen smysl pro samostatnou koncepci díla a jeho jevištní stavbu, nýbrž i cit pro jeho výběr se zřetelem k současné době. Je sám sobě dramaturgem.“ Reaguje tak na výtky části kritiky, které se nelíbí, že jsou uváděny některé klasické tituly, které prý nemají dnešku (případně i jejich nezralým interpretům) co říct... Z článku vyplývá, že fungovala i umělecká rada studia, složená ze studentů a pedagogů, která se k repertoáru vyjadřovala. Pracovalo také lektorské oddělení, které se staralo o podobu programů, leckdy se rozrůstajících do malého časopisu: Zajímavé články sem píše student Luboš Pistorius, který se po 3. ročníku herectví chystá (jen co bude tento obor od nového školního roku zřízený) studovat režii.

Jedni odcházejí (Jaroslavu Adamovou, Zdeňka Martínka a Radovana Lukavského angažuje Jiří Frejka k Pleskotovi na Vinohrady), jiní zůstávají a Disk úspěšně pokračuje i ve druhé a třetí sezoně (1946–47, 1947–48), které vycházejí z podobného modelu jako ta první. Linie komediálních představení se střídá s 'vážným' repertoárem zahrnujícím texty od klasiky po současnost, od satirického pásma



Aristofanes: Mír. Režie Luboš Pistorius, výprava Ela Boháčková, kostýmy Jana Kropáčková. Disk 1947

po psychologickou hru. Po Pleskotovi a Lukavském přebírají štafetu samostatné tvorby především Ivan Weiss a Luboš Pistorius. Jejich inscenace získávají největší pozornost u kritiky i u publika. Ivan Weiss jde prý ve stopách Jaromíra Pleskota, když režíruje Labichovu frašku *Slaměný klobouk* (v úpravě V+W) a Shawovo *Volební právo ženám!* – od Pleskotovy „laskavé úsměvnosti a chápavého humoru“ se však liší svým „ironickým náhledem, který byl základem Weissova přístupu ke komedii i vidění světa“ (Urbanová 1990: 440). Luboš Pistorius (dramaturgiky a jako asistent režie se podílel např. už na satirickém pásmu z díla K. H. Borovského, inscenovaném Alfrédem Radokem) pak na konci druhé sezony samostatně režíruje Aristofanův *Mír* – dobově aktualizovanou úpravu básníka Václava Renče podle kritiky pojal jako zábavnou podívanou. A zatímco Ivan Weiss pod pedagogickým dozorem Jiřího Frejky pokračuje v komediální linii Shakespeareovými *Veselými paničkami windsorskými*, Pistorius režíruje nejaklamovanější titul následující sezony 1947–48, Majakovského utopickou satiru *Ledová sprcha*¹⁷: premiéra 26. února 1948 se stala pro část kritiky „manifestem nového umění“ (Jiří Hájek), střízlivější Olga Srbová konstatuje, že „mladí v Disku hrají *Ledovou sprchu* jako radostnou výzvu i jako varování“, jako neobyčejně živé a vtipné představení, v němž ukázali „dobré výsledky všestrannosti našeho nynějšího divadelního školení, protože jsou stejně dobrými tanečníky jako zpěváky“.

¹⁷ Text hry pomohla režisérovi přeložit jeho nastávající, když stranický činitel a oficiální překladatel Majakovského Jiří Tauffer odmítl, neboť hra byla tehdy v Sovětském svazu na indexu.



◀ **Režisér Luboš Pistorius a představitel Pobědonosikova Erik Zámiš při zkoušce Ledové sprchy**

▶ **Vladimír Majakovskij: Ledová sprcha. Režie Luboš Pistorius, výprava Miroslav Štěpánek. Disk 1948. Jaroslav Nedvěd (Nočkin), Libuše Drboutová (Písařka) a Viola Zinková (Fosforeskující žena)**

Mimořádně úspěšná první sezona Disku prakticky otevřela cestu k budování divadelního odboru (později divadelní fakulty) Akademie múzických umění. Přestože její zřízení bylo, jak víme, schváleno již v říjnu 1945, vysoká škola začala fungovat teprve od následujícího školního roku 1946–47, až po přijetí organizačního statutu, který za pomoci Jiřího Frejky, Františka Tröstra, dr. Josefa Trägra a Františka Salzra vypracoval (a na příslušných místech obhájil) dr. Miroslav Haller. Statut byl schválen na konci června 1946 – po celou dobu ‘provizoria’ prokazovali ti, kdo stáli na jevišti Disku, že vysoká škola vyjadřující právo na „rovnocennou výchovu nejodpovědnějších složek v souhře všech sil, které divadlo spolutvoří a které mají na ně největší vliv“ může existovat. Ve své druhé sezoně, od školního roku 1946–47 se Disk pevně včlenil do struktury nové školy. Na divadelním ‘odboru’ (později fakultě) byly otevřeny obory režie, dramaturgie a scénografie; obor herectví zůstal na konzervatoři a její studenti měli až do roku 1948 zajištěno absolvování v Disku. Tak se divadelní studio stalo posledním pojítkem mezi postupně zanikající ‘střední’ školou pro herce a nově vzniklou vysokou divadelní školou, která po roce 1948 na přání studentů¹⁸ a některých pedagogů (nikoli Hallera) zcela převezme i výuku herectví.¹⁹

V sezoně 1947–48 vznikla podle Aleny Urbanové (1990: 445) podivná a dlouho neudržitelná situace. Zvětšovaly se počty studentů herectví v jednotlivých roční-

¹⁸ „Sám jsem jejich přání přednášel jako člen Akčního výboru Akademie múzických umění a pověřený děkan jejího divadelního odboru, a to s oprávněnou zdrženlivostí, neboť od založení Akademie uplynuly teprve necelé tři roky bez bohatších zkušeností uprostřed živé výstavby, bez řádného profesorského sboru a v úsilí o upevnění samých základů nové školy“ (Haller: 306).

¹⁹ Původní Hallerovy plány byly jiné: chtěl ponechat propojené studium dramatického umění ve dvou stupních: na čtyřleté střední škole s roční přípravkou se věnovat výuce praktických elementů herectví a rozvíjení odbornosti, na čtyřleté dramatické fakultě pak v oborech dramaturgie, režie, scénické výtvarnictví (mělo být původně dvouleté) a ve výjimečných případech i herectví (absolventi po přísném výběru měli dovršit své školení v divadelním studiu, pobyt ve studiu však neměl trvat déle než dva roky) mělo jít o soustavné školení „na vědeckém základě individuálním způsobem k vyšším úkolům v divadelním umění,“ při kterém jde o přípravu „uměleckých tvůrců velké odpovědnosti: oni dávají divadlu tvář a ducha, vytvářejí je, vedou, anebo hanobí“ (Frejka to nazýval „integrálním dramatickým myšlením“)… Viz Haller 1945–1946: 49–50.



cích, přibývalo tedy absolventských představení režírovaných pedagogy. Jedna scéna pro provoz dvou divadel – školního čili absolventského a studiového – přestávala stačit: Po úspěšné premiéře *Ledové sprchy* v pohnutých dnech předjaří 1948 si soubor studia v čele s Weisssem a Pistoriem vydobyl divadlo Alhambra na Václavském náměstí (čerstvě zkonfiskované Janu Snížkovi, který bezprostředně předtím emigroval) a založil tam tzv. EXDISK. Tři inscenace, které sem přenesli (*Ledovou sprchu*, *Veselé paničky windsorské*, *Škola pomluv*), však na udržení provozu nového divadla nestačily. Bez záštity školy vyvstaly záhy finanční a provozní starosti. Manifestačně vítaný mladý soubor, který měl dalekosáhlé kulturní plány – literární večery, diskuse, přednášky, kulturní brigády a instruktáže, spolupráci s Klubem mladých spisovatelů, s mladými výtvarníky, hudebníky, podporu původní a překladatelské tvorby – se rozpadl dřív, než vlastně mohl začít... Od nové sezony se část Exdisku v čele s Pistoriem a Lohniským odebrala do Ostravy (podle životopisu jedné z jeho členek Vlasty Vlasákové prý na pokyn ÚV KSČ pomoci tomuto průmyslovému městu v oblasti kultury). Luboš Pistorius se po třech letech stal šéfem činohry v Plzni, kde působil i Václav Lohniský – ten pak v polovině 50. let přešel do libeňského Divadla S. K. Neumanna, které více než deset let úspěšně vedl, zatímco Pistorius odešel do Divadla na Vinohradech, kde do poloviny 60. let i řediteloval, aby ho pak normalizační 70. léta uklidila do Realistického divadla na Smíchově. Ivan Weiss vystřídal v průběhu let mnoho angažmá, od Burianova D 49 přes oblastní scény (v Příbrami působil sezonu i jako ředitel), až v polovině 60. let zakotvil v Ornestových Městských divadlech pražských... Tady se znovu po letech setkal při svých nejlepších inscenacích s Jaroslavou Adamovou. V té době už je Libuše Havelková-Drboutová členkou Národního divadla, kam přišla za Pleskotem – ten po oslnivém nástupu u Frejky a následném ‘vyhnanství’ v Olomouci přijal pozvání Otomara Krejčí, aby se od roku 1956 podílel na nejlepších letech činohry Národní-

ho divadla ve 2. polovině 20. století – a přivedl sem i Radovana Lukavského. Osud Zdeňka Martínka, jiného velkého herce této generace, byl podobně komplikovaný jako Weissův: prošel řadou českých divadel, od Frejkových Vinohrad přes Lohnského Libeň, Sokolovského Brno a Krejčovo Divadlo Za branou, až po hostování v Činoherním klubu zakotvil v kladenském divadle. Setkal se tu s dávným spolužákem z Disku Václavem Špidlou, oblíbencem Jiřího Frejky, který svého učitele na Vinohradech nakonec tak přísně kádroval... (Kádrování se Frejkovi a podobně Plachému pro jejich učební metody dostalo na počátku 50. let i na půdě školy, když čerství absolventi moskevského Gitisu Vladimír Adámek a Eva Šmeralová – kdysi nadšení spolutvůrci prvních sezon Disku – kritizovali osnovy vypracované Hallerem a Frejkou a podle hesla Sovětský svaz náš vzor ‘zaváděli’ coby novopečení doctenti příslušně dobově zvlgarizované ‘učení podle Stanislavského’.)

Ano, byl to Jiří Frejka, který – vedle E. F. Buriana, spolu s Hallerem, Tröstrem, Iblou, Plachým, Peškem, Nedbalem – ‘generaci Disku’ umělecky spojoval, i když se její příslušníci třeba politicky či lidsky (právě kvůli Frejkovu osudu) rozešli... Frejkova osobnost totiž v sobě integrovala principy avantgardy a klasické činohry, hravého poetismu a živelného komediantství, ukázněného do výrazného jevištního gesta ve službách dramatika a ansámblové souhry.

Velkým problémem české kultury bývá kontinuita. Co jí nepřeje? Zhusta nedostatečné vědomí o tom, co bylo před námi, tedy odkud přicházíme, kdo vlastně jsme a kam jdeme... Ať byly osudy generace, která zakládala ‘původní’ Disk, v dalších desetiletích sebesložitější, v příznivých okamžicích příslušníci této generace pomáhali k tomu, aby se jejich dědictví a tím i dědictví jejich učitelů po každé stávalo součástí vždy znovu zapomínané a vždy znovu obnovované tradice českého divadla.

Literatura:

- FREJKA, J. „Činoherní studio“. Strojopis s rukopisnými poznámkami, uložený v divadelním oddělení Národního muzea. Viz též *Disk* č. 7, březen 2004, str. 131-133
- FREJKA, J. „Divadelní škola“. *Železná doba divadla*, Praha 1945
- HÁJEK, J. „Manifest nového umění“. *Tvorba* 10. 3. 1948
- HALLER, M. „České divadelní školství“. *Divadelní zápisník*, 1945–1946, roč. I, č. 1-2
- HALLER, M. „Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře“. In *150 let Konzervatoře*, Praha 1961
- HEDBÁVNÝ, Z. *Větrník*, Praha 1988
- HEDBÁVNÝ, Z. (edit.) „Vyprávění režiséra Jaromíra Pleskota o Jiřím Frejkovi a jeho vlastním působení v Divadle na Vinohradech“. In *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*, Praha 1997
- LUKAVSKÝ, R. „Viděno z druhé strany rampy“. In *O současné české režii 1*, Praha 1982
- LUKAVSKÝ, R. „Disk...“ 40 let DISKu, tvůrčí dílny DAMU, Praha 1985
- PĚŠEK, L., HEDBÁVNÝ, Z. *Tvář bez masky*, Praha 1986
- SCHERL, A. „Avantgardní tradice a dnešní herectví“. In: *České divadlo 4 (Nad současným českým herectvím)*, Praha 1981
- SÍLOVÁ, Z. *Radovan Lukavský*, Praha 1999
- SÍLOVÁ, Z. „Pleskotova léta mládí a zrání“. *Disk* č. 2, prosinec 2002
- SRBOVÁ, O. [O. S.] „Majakovskij v Disku“. *Práce* 29. 2. 1948
- URBANOVÁ, A. „DISK aneb Divadlo školou povinné“. In *Divadlo nové doby 1945 – 1948*, Praha 1990

P.T.

Zemský úřad v Praze.

Podepsaní dovolují si požádati o povolení soukromé divadelní školy pod názvem *Činoherní studio* v Praze III., ul. Jakuba Handla č.3. Veškeré náležitosti, předpisem požadované, jakož i zdůvodnění této školy je obsaženo v přílohách.

V Praze, dne 20. října 1941.

Podepsání vlastní rukou:

D. Vondrová, Václav Renč, Ladislav Pešek, Josef Träger, Jan Kučera, Jiří Frejka.

Organisační statut

Činoherní studio, soukromá škola pro výchovu hereckou a obecně divadelní v Praze, je zamýšleno jako nižší stupeň divadelní školy, která vychovává a vzdělává nejrůznější zájemce o umění divadelní, tedy ochotníky i ty, kteří se chtějí věnovat herectví, režii, referování o divadelní práci, nebo kdož jako zasvěcenější diváci chtějí se blíže seznámit se scénickou tvorbou.

Proto klade škola hlavní důraz na konkrétní poznání jednotlivých dílčích úkolů scénického umění, ježto právě tento druh činnosti je začátečnickovi, stejně jako méně zpravenému divákovi, pravidelně skryt nejdéle.

Zvláštní důraz se při tom klade na to, aby každý nově poznávaný divadelní prvek byl uveden pokud možno do všech vývojových souvislostí. V tomto smyslu se na příklad na barokním divadelním principu ukazuje nejen úsek historie divadla, ale především to, co z něho v dnešním scénickém projevu ještě žije. Tímto způsobem v ukázkách a typických oddílech, nazvaných mysl dramatu v životě národů, seznámí se žák s jádrem a posláním dramatu, naučí se myslet a zaujímat postoj ke každé hře, která mu během teoretické nebo praktické činnosti přijde do ruky.

Poučení o technice divadla (a přílehlých disciplínách rozhlasu a filmu) je vždycky doplňováno praktickým poznáním, případně zvukovou nebo fotogenickou zkouš-

kou. Zvláštní zřetel je věnován otázkám líčení, kostýmování a práci v modelu. Vlastní výučba scénickému projevu² je naprosto systematicky vedena od prvku k vyšším skladebným celkům, při čemž zvláštní úlohu hraje zřetel na pohybové školení, na schopnosti improvisace v pohybu, tanci i slově, na obrazivé zpracování pozorovaných prvků i postav a zejména na jejich zvládnutí psychologické. Pak přistupuje rozbor dramatického textu ve všech jeho složkách, a jeho provádění, rozvíjené rovněž postupně.

Úkolem školy bylo by opatřiti divadelní vzdělání v zjednodušené podobě širšímu okruhu zájemců, než jak je to v zájmu vyšších učelišť konservatorních, a pracovati tímto způsobem k prohloubení všeobecné divadelní kultury u nás.

Škola by byla soukromá a byla by vydržována ze zápisného a poplatků žactva.

Návštěva školy by trvala dva roky, z nichž každý by se dělil ve tři období. Vyučování by se začínalo s počátkem kalendářního roku. Podmínkou přijetí je nadání, které se prokazuje předběžnou přijímací zkouškou, za předpokladu, že jsou splněny veškeré právní předpisy, platné pro české příslušníky protektorátu Čechy a Morava. Vyučování dále by se v hodinách odpoledních až podvečerních, průměrně po třech plných dvouhodinách.

Říšské a protektorátní správě školské jest vyhrazeno právo vykonávání inspekce a nejvyššího dozoru.

Řádně absolvovavším žákům, kteří projevíli naprostou pili a schopnost, vydává škola diplom.

Osnova,

to jest studijní plán *Činoherního studia*, soukromé školy pro výchovu hereckou a obecně divadelní v Praze:

I. rok.

Od 1. ledna do konce března:³

Přednášející:

a) část všeobecná:

¹ Strojopis návrhu ve 2 verzích, které se v drobných detailech liší, je uložený v pozůstalosti Jiřího Frejky v divadelním oddělení Národního muzea pod č. inv. A 17087–17091.

² V pravděpodobné první verzi se hovoří o „vlastní výchově herecké, příp. režijní“.

³ V pravděpodobné první verzi „od 1. září do konce kalendářního roku“.

Jevištní architekt (arch. L. Kubeš⁴): Architektura malého (komorního) jeviště, produkce v koncertním sále, divadlo kočovné, divadlo v přírodě. Přehled divadelních typů historicky, rozbor komponent velkého divadla. Jednoduchá jevištní zařízení, tahy, ulice, propady, praktikábla, příslušná technická a osvětlovací zařízení, otáčecí scéna, horizonty, vozy. Studium barokní scény. Výroba dekorací. Exkurse na jeviště a do divadelních dílen.

b) část speciální:

Herec (Jarmila Kronbauerová): Základní úkoly pantomimické, členění pohybu, základní hlasová cvičení (otevírání hlasové intenzity a rozsahu), cvičení dechu, vokalisace a artikulace.

Režisér (Jiří Frejka): Barokní pojetí divadla a jeho ohlasy v Schillerovu Valdštynu⁵; chápání jevištního stylu (příklady: Maryša, Falkenštejn, česká barokní lidová hra); teoretický úvod do studia úloh.

Vlášenkář (Jaroslav Hašek): Všeobecně o líčení a uvedení do příslušných pramenů.

Choreograf (Dagmar Vondrová): Základní rytmická cvičení, stupně relaxace, impuls a jeho utváření, rozvíjení pohybové invence na jednoduché dané úkoly. Šerm. Zkouška pro definitivní přijetí.

Lékařská prohlídka.

Od 1. dubna do 20. června:⁶

Přednášející:

a) část všeobecná:

Divadelní kritik (Dr. Josef Träger): Smysl dramatu v životě národů 1. Antické drama v celkovém obraze řeckého kulturního života, se zvláštním zřetelem k náboženskému a sociálně-ethickému přízvuku v řecké tragedii. Počátky komické typisace v novější komedii a exkurs o komedii dell'arte.

Hudební teoretik (Mirko Očadlík): Musica tragedie řecké.

b) část speciální:

Herec (Jarmila Kronbauerová): Tvoření slova a fráze v próze. Totéž ve verši. Nasazení a barvení hlasu podobně.

Režisér (Jiří Frejka): Vztah herce k režisérovi, vytčení hercovy pracovní metody při studiu textu. Přehled

studijních pramenů. Praktická pozorovací cvičení, studium typů a charakterisace, vlastní tvoření syntés typu Marinettiho v improvizované celky. Při tom zvláštní zřetel k technice nástupu a odchodu, postavení, krytí, vystoupení z celku.

Choreograf (Dagmar Vondrová): Rytmika pro herce. Taneční předvedení jednoduchých pozorovaných úkonů (chůze formovaná zaměstnáním, věkem, typické pohyby podle povahy a duševního stavu studovaného modelu).

Od 15. září do 15. prosince:⁷

Přednášející:

a) část všeobecná:

Divadelní kritik (Dr. O. Srbová): Smysl dramatu v životě národů 2. Lessingova dramaturgická lekce, Schiller, Goethe, období Sturm und Drang v Německu, se zvláštním zřetlem k ethicko-estetickému ideálu Schillerovu, v jehož smyslu bylo budováno Národní divadlo.

b) část speciální:

Herec (Jarmila Kronbauerová): Afekty. Dynamická hlasová cvičení. Tvoření monologu veršovaného.

Režisér (Jiří Frejka): Dramatický text. Jevištní provedení veršovaného monologu v prostoru komorního divadla za činné spolupráce všech žáků. Exkurse do zkoušek v dop. hodinách (opera, opereta, kabaret).

Choreograf (Dagmar Vondrová): Rytmika pro herce. Skupinový pohyb. Zkoušky pohybové invence žáků.

Hudební skladatel (VI. Černý): Zpěv.

Zkoušky žáků.

Domácí úkoly pro příští rok.

II. rok

Od 1. ledna do konce března:

Přezkoušení z úkolů. Rozdělení úloh režijních a hereckých pro závěrečné zkoušky a vystoupení.

Přednášející:

a) část všeobecná:

Jevištní výtvarník (arch. F. Tröster): Výtvarníkovo budování hereckého prostoru. S doplňkem o vzniku scénického návrhu dekoračního a kostýmního.

Skladatel scénické hudby (kap. Mir. Ponc): Scénická hudba a zvuková kulisa.

4 V pravděpodobné první verzi jsou uvedena místo profesí (jevištní architekt, herec, režisér atd.) konkrétní jména. V některých případech se liší od „seznamu vyučujících“ (viz dále), zajímavé je, že ačkoli je spolupodepsán na žádosti Ladislav Pešek, nefiguruje ani v první verzi, ani v seznamu vyučujících. Místo něho je tam Jarmila Kronbauerová. Sám Pešek uvádí ve svých pamětech, že zprvu Frejkův návrh, aby s ním učil, odmítl, protože měl mnoho práce, ale nakonec se nechal zlákat – na konzervatoř nastoupil až za dva roky po podání návrhu na soukromou hereckou školu.

5 V pravděpodobné první verzi je uveden namísto Schillerova díla Faust.

6 V pravděpodobné první verzi „od 7. ledna do 15. března“.

7 V pravděpodobné první verzi „od 20. března do 6. června“.

b) část speciální:

Režisér rozhlasu (Dr. V. Sommer): Rozhlasová práce v teorii a praxi. Fonogeničnost žáků.

Herec (Jarmila Kronbauerová): Studium úloh (Hippodamie, Svatá Jana, Sosias, Oidipus, Mefisto/Mortimer).

Režisér (Jiří Frejka): Studium vybraných dialogů. Exkurse do zkoušek v dop. hodinách (činohra).

Choreograf (Dagmar Vondrová): Rytmika pro herce. Pantomimický dialog. Pohyb japonského herce jako jevištní metoda.

Hudební skladatel (Vlad. Černý): Zpěv.

Od 1. dubna do 20. června:

Přednášející:

a) část všeobecná:

Dramatický autor (Dr. Václav Renč): Smysl dramatu v životě národů 3. Vrcholy novověkého divadla až po moderní dobu. Praktické rozborů ze Shakespeara, Molièra, Ibsena, O'Neilla, Gogola.

b) část speciální:

Vlášenkář (Jaroslav Hašek): Líčení a tvoření doplňků masky.

Režisér filmu (Jan Kučera): Zásady filmové tvorby. Zkoušky fotogeničnosti, návštěva atelierů.

Herec (Jarmila Kronbauerová): Studium celé úlohy.

Režisér (Jiří Frejka): Dozor a režijní spolupráce na přípravě malých představení. Práce v kostýmu a masce.

Choreograf (Dagmar Vondrová): Rytmika pro herce. Tanec. Pohyb v kostýmu a společ. obleku, krok ant. tance, krok klasického baletu, krok tance djauk.

Hudební komponista (Vlad. Černý): Zpěv.

Od 15. září do 15. prosince:

Přednášející:

a) část všeobecná:

Divadelní kritik (red. A. M. Brousil): Smysl dramatu v životě národů 4. České drama, jeho smysl v životě národa, a jeho stylové epochy. Spojeno s povinnou domácí četbou a referáty.

b) část speciální:

Vlášenkář (Jaroslav Hašek): Líčení, tvoření doplňků masek (praktikum), maketáž a kašírování.

Herec (Jarmila Kronbauerová): Studium celé úlohy.

Režisér (Jiří Frejka): Dozor a režijní spolupráce na přípravě vybraných her a prací pro veřejné vystoupení. Práce v kostýmu, masce a světle. Zkoušky ex abrupto.

Choreograf (Dagmar Vondrová): Rytmika pro herce. Tanec. Prvky českého tance.

Závěrečné vystoupení a zkoušky.

Knižní pomůcky

Základní příruční kniha pro žáky:

Otakar Zich: Dramatické umění.⁸

Odkazové knihy při jednotlivých tématech:

Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters, V. K. Blahník: Světové dějiny divadla, H. Petersen: Deutsche Bühnenaussprache, M. Havránek: Česká výslovnost, A. Winds: Die Technik der Schauspielkunst, Alfr. Auerbach: Mimik, Alfr. Auerbach: Das Stegreiftheater, Ad. Moll: Stimme und Sprache, Rud. Bode: Ausdrucksgymnastik, Lud. Klages: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft, Carl Niessen: Bildergeschichte des Theaters.

Seznam vyučujících⁹

Arch. L. Kubeš, Arch. F. Tröster:¹⁰ divadelní architektura a jevištní výtvarnictví

Red. A. M. Brousil, Dr. Václav Renč, Dr. Josef Träger: smysl dramatu v životě národů

Boh. Mathesius: jevištní čeština

člen ND Ladislav Pešek: herecká práce

Dagmar Vondrová: choreografie

Rež. Jiří Frejka, rež. Jan Kučera, Dr. V. Sommer: režie divadelní, filmová, rozhlasová

VI. Černý, M. Očadlík, M. Ponc: zpěv a hudba v divadle

Jaroslav Hašek: líčení

⁸ Míněna *Estetika dramatického umění*.

⁹ V seznamu není uvedena Olga Srbová, která by podle návrhu pravděpodobně první verze měla rovněž přednášet předmět „smysl dramatu v životě národů“.

¹⁰ Přeškrtnuto jméno F. Tröstra a rukou dopsáno jméno: Jiří Trnka.

Tři inscenace o vyrovnání s minulostí

„Nejdražší, dávám Ti originál této hry o staré bolesti, napsaný slzami a krví. Ke dni, kdy má být oslaveno naše štěstí, to vypadá jako dar nevhodně smutný. Ale ty mi porozumíš. Míním to jako hold tvé lásce a něžnosti, která mi dala víru v lásku, a tím mi umožnila, abych se postavil svým mrtvým tváří v tvář a napsal tuto hru – s hlubokým soucitem, porozuměním a odpuštěním...“

S těmito slovy věnoval své ženě Carlotě dramatik Eugene O'Neill 'hru vzpomínek' *Cesta dlouhým dnem do noci*, ale mohla by platit – ta slova – i o jiné 'vzpomínkové' hře: Jmenuje se *Nikdy*, napsala ji Lenka Lagronová a s herečkami Činoherního studia Ústí nad Labem ji inscenovala režisérka Kateřina Dušková. A přece na její adresu poznamenal kritik Josef Mlejnek: „Je zlé, jestliže v celé hře téměř nic nevyplývá přirozeně z dějů ani nevyplývá z jednotlivých osudů – jde jen o křečovitý slepenec tezí a nevykvašených emocí“ (MF Dnes 10. prosince 2003).

V závěru ústecké inscenace stojí na spoře osvětleném jevišti osamělá představitelka Bohumily a mluví do publika. Mluví a mluví, slyšíme slova o tom, že „všechno je nějak blbě, všechno ve mně, co z toho“. Její vystoupení končí slovy „dál nerozumím“. Jakoby po tom všem, co se odehrálo na jevišti, měli inscenátoři nutkavou potřebu vysvětlit divákům vlastními slovy smysl hry, kterou jsme právě shlédli – anebo se podělit o pocit marnosti ze svého počínání?

V původním textu Lenky Lagronové takový monolog, adresovaný přímo do

publika, nenajdeme. Hra o 'třech sestrách' skládá z útržků vzpomínek obraz dětství prožitého v nejistotě, strachu a zápasu o lásku. Začíná a končí dialogy Joly a Bohumily a mezi těmito situacemi se rozprostírá deštivé odpoledne (na jehož konci se rozklepe duha), během kterého se nečekaně vrátí a znovu odejde třetí sestra – Věra. Z drobných střetů a sporů zbylých dvou pak pochopíme, že oč je jejich vzájemné soužití komplikovanější, ba bolestnější, o to víc nemohou existovat jedna bez druhé, stejně jako bez vlastní, vzájemně propojené minulosti, vzpomínek na dětství a na to, čím byli a co pro ně znamenali – dnes mrtví – rodiče. Mimochodem, kdo vlastně jsou ty tři stejně staré (v jediný den narozené), vzájemně tolik nepodobné, a přece tak osudově spojené bytosti? Není to nakonec bytost jediná?

První slova hry jsou dvě kratičká „ne“, jimiž Jola odmítá mléko do kávy a cukr, které jí Bohumila nabízí při obvyklém domácím rituálu pití kávy. Z konverzačně nezávazné kolize („Budeš mít zadek,“ komentuje Jola Bohumiliny dávky cukru, které si sype do hrnku, „takový jako ty ne,“ kontruje Bohumila) je náhle spor o 'ztracenou' třetí sestru, která se po dlouhé době nečekaně vrací; o rodiče, na které mají sestry rozdílné názory; o podobu a smysl toho, co s nimi v dětství prožívaly a co, zdá se, determinuje i jejich momentální existenci: Obě totiž zůstaly samy, nemají manžely ani děti („To je rozhodnutí. Rozumíš. Rozhodnutí!“, tvrdí Bohumila, zatímco Jola by



Lenka Lagronová: *Nikdy*. Režie Kateřina Dušková, výprava Pavel Kocych. Činoherní studio Ústí nad Labem 2003. Zleva Jitka Prosperi (Věra), Marta Vítů (Jola) a Natálie Drabiščáková (Bohumila)

„strašně chtěla“, ale „nejde to“). Jejich rodinu tedy tvoří velké fotografie rodičů a chybějící sestry, které mají podle autorky viset (ale v inscenaci nevisí) na zdi pokoje zavaleného věcmi, které tu zbyly po těch, co odešli. A pak už jen ony dvě osamělé bytosti, které si zbyly se všemi vzpomínkami, touhami, plány, marnými pokusy a zklamáními, které postupně skládají do mozaikovitého obrazu rodinného příběhu. Jola už sedm let píše hru, ale nevěří si, že ji někdy dopíše, Bohumila nemá na práci nic jiného než ‘starat se’ o sestru a o dům po rodičích.

Rozporuplný je především obraz otce, jak se jeví ze vzpomínek sester: Protiřečí si. Bohumilinu idealizovanou představu táty hrdiny, kterému se chce podobat nejen zjevem, ale především samozřejmou potřebou protektorsky zasahovat do sestřina života, zpochybňuje Jola věcným hodnocením otce domácího tyрана, který „byl zavřenej, a potom už měl jen

strach“. Snad proto trápil matku, která se osvobodila až jeho smrtí. Snad proto trápila matka své dcery i sebe přiznáním, že jsou nechtěné (Jola: „Narodily jsme se omylem. Doktorů pořád říkali, že je v přechodu, že má nemocný žaludek. Když na to přišli, tak už bylo pozdě. Jinak by šla na potrat“). Obraz rodinných vztahů se komplikuje příchodem třetí sestry, které nikdy nemá být odpuštěno, že – ač nejvíce milovaná – rodiče opustila, aby se osvobodila. Dlouhých osmnáct let trvalo, než se Věra mohla vrátit jako jiná bytost: překonala strach z nedostatečnosti vlastní i svých nejbližších a svěruje se sestrám s vírou v Krista, kterou našla, stejně jako milosrdenství, které jí pomohlo odpustit a smířit se s traumatizujícími zážitky z rodinného života.

Návrat k dětským hrám, který podnítl Věra dárky, jež sestrám přivezla („Švihadlo! Švihadlo přeci! Nepamatujete? Pořád jsme ho chtěly, každéj rok... pod



Eugene O'Neill: Cesta dlouhým dnem do noci.
Režie Jan Burian, scéna a kostýmy Karel Glogr.
DJKT Plzeň 2003:

- ▲ Viktor Limr (Edmund) a Martin Stránský (Jamie)
- ◀ Monika Švábová (Mary)
- ▶ Pavel Pavlovský (James Tyrone)

stromek, k naročkám, za vízo a nikdy... Nikdy jsme ho nedostaly. Že bysme byly nemocný“) – může vypadat jako příliš snadné řešení pokusu překlenout propast odcizení, osvobodit se od zážitků ‘rodinného pekla’ a znovu si získat důvěru nejbližších. A přece se na konci hry pokoj plný zatuchlých vzpomínek otřásá ve svých základech, ‘nabořený’ poskakujícími bytostmi, které se střemhlav vrhají kamsi za jeho hranice. A když zase zůstanou spolu samy, *prosí* Jola Bohumilu. – Ta Jola, která na začátku odmítala jakýkoli kontakt, jakoukoli zprávu o rodičích z Bohumiliných úst, teď říká: „Prosím tě, vyprávěj o našich. Rychle, nebo se zblázním.“ – Byli prý krásní. Vesele. Objímali se a každé ráno si dali pusku. Měli se rádi. – „A nás taky. Moc.“ – Podle autorčiny představy chovají Jola s Bohumilou své panenky: „Nechceš dělat něco jinýho než jen psát a psát,“ *ptá se* Bohumila Joly. Ta Bohumila, která dlouhá léta ochromovala svou sestru poznámkami, že nepíše, ačkoli „to chce jen nebát

se“. – Křehká a opatrná výzva ke smíření a vyrovnání, přijetí sebe sama i těch druhých, nejsou explicitně vyjádřené, a přesto – a proto! – je tušíme, jako tu zmiňovanou duhu...

Hádanka, kterou autorka nastolila, když ‘řešení’ situace naznačila, ale nechala otevřenou, vybídla patrně ústecké inscenátory ke změně závěru hry. Výlev zmatených emocí a marných pokusů co si formulovat, s nímž před diváka vystupuje jedna z hereček, působí rozbředle a bezmocně, obracení se do publika se slovy „dál nerozumím“ je o to nepochopitelnější, že režisérka s herečkami přistupuje k postavám a situacím hry, jako by jim všechno bylo jasné. Popisně naturalistický styl se promítá do scénografie i do způsobu hraní postav: Bohumilino protektorství a mentorování je sytě kolorováno dryáčnickými intonacemi a detaily chování, jako je srkání či drsný kuřácký kašel, kterými herečka ostentativně vyvolává smích u publika. Jestliže představitelka Bohumily od počátku na-



sazuje razantně fraškovitý odstup, za jehož pomoci demonstrativně předvádí divákům postavu jako navenek obludné monstrum, do jehož nitra nepronikneme, její kolegyně se snaží za pomoci detailů chování 'jako ze života' se svými postavami víc ztotožnit. Snad ve snaze o autentičnost (oživení?) situace jsou jednotlivé věty 'obehrávány' opakováním, přidáváním dalších slov, zvuků, jindy komentovány mimoslovním jednáním: gesty, mimikou atd., které mají jednou zpochybnit význam vyřčených slov, podruhé na něj jen ještě víc přitlačít. Hraní 'od repliky k replice', umožňuje proměnu replik v nezávazné bonmo-

ty: izolované od smyslu situace a sázené 'od podlahy' míří víc do publika, které mají za úkol pobavit, než k partnerovi na jevišti. Když se řekne, že táta uměl krásně zpívat, musí se herečky na povel zavlnit, poskočit a začít hlučně prozpěvovat *Obladý-obladá...* A podobně je tomu s autorkou předepsaným skákáním přes švihadlo či do předsíně, ze kterých se stává estrádní číslo s přidávanými výkřiky typu „pozor, skáču!“ ... Ale co s takovou 'zábavou' v případě hry, v níž vzpomínky fungují snad přece jen jako něco víc než jako směšné či trapné historky ze života...? Snaha pobavit publikum přímými atakami odvádí pozornost od soustředěné účasti na příběhu, na hledání a naplňování jeho *smyslu*. Na kritika, patrně neznalého předlohy, pak může výsledek působit tak, jak je uvedeno ve výše uvedeném citátu. Redukovaný přístup k předloze, omezující se na křečovitou snahu oživit ji vtipy a extemporováním do publika, prozrazuje ve skutečnosti nedůvěru v možnosti textu, v jeho jevištní nosnost, která inscenátory vede k potřebě vysvětlovat ve změněném konci to, nad čím se snad měla zamýšlet celá inscenace...

Lagronové cesta deštivým odpolednem do krajiny vzpomínek na rodinný život v mnoha ohledech připomíná O'Neillovo autobiografické drama. Nemá jeho epickou šíři a psychologicky introspektivní rafinovanost. Ale co do intenzity prožitku jistých okamžiků, a zejména potřebou vyrovnat se s vlastní minulostí prostřednictvím autorské konfese mířící ke smíření a porozumění, ukazuje aspoň stejným směrem...

Přístup plzeňské činohry, kde nejnovější inscenace O'Neillovy *Cesty dlouhým dnem do noci* v režii Jana Buriana vznikla, je pozoruhodný právě tím, že zcela rezignuje na jakoukoli exhibici. Jak ve smyslu předvádění šokujících detailů 'rodinného pekla', v němž se škváří otec (alkoholik a domácí tyran, který svůj umělecký talent zaprodal kasovní-

mu úspěchu), matka (narkomanka trpící jeho sobectvím) a synové (rovněž na cestě k alkoholismu, jeden nemocný tuberkulózou, druhý posedlý chorobnou žárlivostí), tak ve smyslu herecké sebe prezentace, která se v případě virtuózně napsaných monologů a dialogů přímo nabízí. (Z rozsáhlého textu, rozrůstajícího se do epické šíře, vybírá dramaturgyně Johana Kudláčková nosné dramatické motivy, zbavuje situace vnější popisnosti, koncentruje proud vzpomínek na uzlové momenty příběhu.) Monika Švábová jako Mary, Pavel Pavlovský jako James Tyrone, Martin Stránský jako Jamie a Viktor Limr jako Edmund stojí na jevišti v neokázalém, vnitřně autentickému projevu, kterým se zcela samozřejmě zmocňují svých postav, vyrovnávají se s nimi... Režisér dosáhl zvláštního 'klasicizujícího' pojetí založeného už střídým a jednoduchým řešením prostoru, kterému velkorysě a čisté linie Glogrovy scénografie dodávají až antický rozměr. (Prostor obývací halý domu, přirozeného centra, v němž se střetávají rodinné osudy, nepopisuje, neilustruje houstnoucí atmosféru. S přibývajícími konflikty se naopak otvírá, snížený strop se zvedá, nenápadné barevné proměny horizontu dávají tušit, že za zdmi domu je ještě jakési 'jinde', vzdálené a vzdalující se, čím neohraničenější, tím hlubší.) Režijně-herecké řešení situací akcentuje především kontemplativní nadhled nad okamžiky každodenního života, který ovšem neruší příležitost hereckého vcítění do postavy: Tak herci ve vzácné shodě a souhře nepředvádějí naturalisticky na jevišti, co jejich postavy právě prožívají, ale takřka s konverzační lehkostí, působící velmi živě a bezprostředně, *svěřují* se sobě navzájem a přes partnery publiku. Mluví o tom, o čem přemýšlejí, *reflektují* své postoje, a my takřka hmatatelně cítíme, jak tou intimní a cudnou zpovědí neustále proudí elektrizující napětí, kte-

ré rytmičuje tok emocí a myšlenek. Přiznání k sobě samému, k tomu, čím si tyto lidé prošli a s čím zápasili, než dospěli k osvobozujícímu poznání, je obrazem *každé lidské bytosti*, která si musela projít podobným zápasem: jestliže individuální, jedinečný výraz mu propůjčují herci svou vlastní autentickou existencí na jevišti, je to jisté i tím, že do takového 'zápasu' se při každém představení vždy znovu pouštějí i oni sami.

„Tu hru jsem napsal pro maminku a pro všechny, které jsem viděl smát se a plakat...“ Francouzský herec a dramatik Jean-Claude Grumberg ve hře *L'Atelier* (pod názvem *Krejčovský salon* ji uvádí pražské Divadlo na Vinohradech v režii hostujícího Petra Novotného) se rovněž vyrovnává se vzpomínkami na vlastní minulost, respektive na to, co prožívala jeho matka v poválečné Francii. Simona (v křehkém podání Andrey Elsnerové), tato novodobá Penelopa, marně čeká na návrat židovského manžela z koncentráku – a paradoxně na něho čeká v krejčovské dílně jiného žida, pana Leona, kterému se podařilo vyhlazovací válku přežít... Následky války však i nadále zasahují do každodenní reality a Grumbergův Leon (hostující Marián Labuda) jim čelí s příslovečným černým židovským humorem: svérázným způsobem se tak snaží pomoci trápící se Simoně. Tragikomická odyssea, navenek vyhlížející jako sled historických momentek, je tak současně obrazem zápasu o návrat a fungování těch nejobyčejnějších, *normálních* věcí, o znovunastolení *normálního* života. V poslední scéně Grumbergovy hry se objeví místo utrápené nemocné Simony její syn: odhodlaný malý nespokojenec (nemá rád Američany, ale Rusy) bere do vlastní rukou starost o matku i o svůj vlastní příští osud a jeho postoj může budit zrovna tak naděje jako (nebo s naší zkušeností dokonce spíš) obavy. Je zvláštní, ba nepochopitelné, že ve vinohradské

Jean-Claude Grumberg:
Krejčovský salon. Režie
Petr Novotný j. h., scéna
Ivo Žídek j. h., kostýmy
Lucie Loosová j. h.
Divadlo na Vinohradech
2003. Marián Labuda j. h.
(Leon) a Andrea
Elsnerová (Simona)



inscenaci tento závěrečný výjev chybí. Místo něho končí hra Leonovým – podle přesvědčení inscenátorů současnému postoji průměrného českého diváka bližším – zvoláním „Je to moje chyba, že to všude stojí za hovno?“ (V autorově verzi jsou tato slova aktšlusem předposledního obrazu hry. Z repliky konstatující momentální hrdinův ‘stav duše’, způsobený konkrétní situací, která má ve hře další peripetie, se tak na Vinohradech stává poslání či krédo inscenace...)

Autor Grumberg v sobě nezapře herce Grumberga. Eskamotérsky střídá ve své hře smutné a dojemné okamžiky s komickými. Mikrokonflikty střídají náladové chvílky evokující dobovou atmosféru. Hra připomíná skladbu pro komorní orchestr s přesně vypracovanou partiturou sólových partů a ansámblových pasáží. Pár falešných tónů, zaškobrtnutí v rytmu a celek se rozpadá... Vinohradská verze, jak dokládá i svévolně změněný závěr hry, signalizuje četná zjednodušení, která pak dovršuje jevištní realizace. V některých situacích jsou repliky připisovány (samotný začátek hry), jinde škrtnuty. Věty uvnitř promluv jednotlivých postav jsou někde zpřehá-

zené, jinde zjednodušované na holá sdělení; z nedořečených replik končících třemi tečkami se stávají (už v překladu) kategorická tvrzení... Nenarušuje se tak ale (např.) způsob myšlení té které postavy? (Vyprávěcí digrese v monolozích přece nemusejí znamenat jen zdlouhavý popis něčeho, co by – nedejbože – mohlo českého, resp. vinohradského diváka francouzské hry, líčící pod poněkud neobvyklým úhlem pohledu život malého člověka, zdržovat či stavět před neřešitelný problém.) Nedodávají všechny tyto ‘podrobnosti’ – ať jsou to konkrétní dobové realie, nebo odbočky, komentáře a zvraty, ve kterých se projevuje často rozporuplné myšlení hrdinů hry – nedodávají jednotlivým příběhům jedinečnost a postavám autenticitu?

Na principu zvrátů je postavený celý příběh a je velká škoda, že z vinohradských si tohle balancování na tragikomické hraně uvědomuje jen hostující Marián Labuda jako pan Leon a Daniela Kolářová v roli paní Laurence. V ‘orchestru hlasů’ prisoudila režie většině ostatních ženských postav roli vyprávěček komických historek adresovaných takřka výlučně do publika. (Tento pro-

blém zakládá už prostorové řešení scény, vymezující herecký pohyb v úzkém pásu jeviště mezi portály a dovolující jen pár kroků vzad či vpřed na forbinu.) Vinou rezignace na rozehraní vztahů v dramatické situaci (které bychom v činoherním představení snad mohli očekávat) se jejich výstupy pak podobají sledu jakýchsi 'muzikálových' čísel... Ostatně, charakter sólových výstupů a 'duelů', nepropojených s celkovou skladbou inscenace, mají nakonec i scény mezi Leonem a Helenou. Ne že by se publikum nebavilo: pro vytvoření světa Grumbergovy hry, zalidněné postavami, které spojují společné vzpomínky, společný 'pláč' i 'smích', je ale celek rozložený na jednotlivosti, předkládané bez vzájemné vazby (a tím i smyslu), přece jen trochu málo. A nechce se věřit, že by to vinohradskému dámskému orchestru stačilo.

V případě plzeňské činohry škrty v původním textu (na rozdíl od ústeckých a vinohradských přiznané a avizované v programu!) autora neopravují, naopak napomáhají tomu, aby se mohl pregnantně a přesvědčivě projevit. Předělávání závěrů her Lenky Lagronové (byť by s ním autorka snad i souhlasila, stejně jako s přidaným inscenačním podtitulem 'Cti otce svého i matku svou až k sebezničení') a Jeana-Clauda Grumberga (který se mu nemohl bránit) svědčí spíš o tom, jakoby divadla zvoleným textům - nebo spíš svému publiku? - nedůvěřovala. Je nápadné, že se tak děje vlastně stejným způsobem a ze stejných důvodů u ansámblů tak různého poslání a odlišného zaměření, jako je ústecké Činoherní studio a pražské Divadlo na Vinohradech.

Zuzana Sílová

Sutnar zpátky doma

Hned dvěma po sobě jdoucími výstavami v Jízdárně ukázala Správa Pražského hradu, jak bychom mohli konečně začít splácet dluh významným tvůrcům respektive dílům českého vizuálního umění. Nejprve to byla promyšlená a do posledního detailu propracovaná výstava Zdeňka Primuse *Umění je abstrakce*, ukazující na záměrně přehlíženou nebo doslova potlačovanou abstraktní tvorbu generace umělců projevujících se zejména v období po druhé válce a 'ukrývajících' svou abstraktní (tudíž v očích kulturního a politického establishmentu zvrácenou a zavrženíhodnou) tvorbu do formy knižní ilustrace a designu knižního přebalu.

Dramaturgie Jízdárny nás ani nenechala vydechnout a nasadila vzápětí

ještě větší 'pecku' v podobě výstavy věnované multipotentní tvorbě Ladislava Sutnara. Ten by zcela určitě i při mnohem menší péči stačil už sám jako takový poskytnout neobyčejný zážitek, ale kvalita práce odvedená týmem teoretiků a kunsthistoriků pod vedením dr. Ivy Janákové z Uměleckoprůmyslového muzea posunula tak radikálně vysoko laťku kvality české výstavní kultury, která se ostatně bohudíky plynule, i když nikoli závratnou rychlostí zvyšuje, že se z výstavy *Ladislav Sutnar (1897 - 1976 Praha - New York - Design in Action)* stal bezkonkurenční bombónek pražské letní výstavní sezony 2003.

Vzpomínám na tři různá setkání, skládající dohromady nejenom popisný ob-

raz rozsáhlé a mnohvrstevnaté tvorby Ladislava Sutnara, ale poukazující především k jeho mimořádnému a dosud nedoceňovanému, nebo ještě lépe – u nás zanedbávanému vlivu na vývoj vizuální kultury druhé poloviny 20. století:

1. Loutkové divadlo, které jsme si v dětství postavili a provozovali, hrálo v prefabrikovaných dekoracích Münzbergova závodu běžný, tehdy dostupný pohádkový repertoár mixem marionet od různých předválečných výrobců. Oboje, loutky i dekorace, procházely postupnou mírnou modernizací v mezích iluzivních postupů, nepochybně úměrných pohádkovým textům, ale to jenom do okamžiku, kdy jeden známý přivezl z Prahy, bůhví z jakého zdroje, nějaké skici, kresby a návrhy, stvořené prý výtvarníkem Sutnarem pro divadlo Drak. Originály jsme neviděli. Onen starší kamarád přivezl pouze vlastní kresebné poznámky a náčrty, ale jeho nadšení pro naprosto odlišný styl bylo velmi infekční. Jméno Ladislav Sutnar mi tehdy absolutně nic neříkalo, ale dětsky výmluvná čistota a jednoduchost kresby a přitom překvapující monumentálnost těch návrhů si několik z nás bezesbýtku získala. Inscenace „Kašpárkova prvního kroku do života“, pro niž přítel – inspirovaný Ladislavem Sutnarem – navrhl dekorace i loutky, na sebe nenechala dlouho čekat, a byl to absolutní propadák...

Představa o podobě loutkové inscenace ve venkovském městě na pokraji Vysočiny koncem 50. a v počátku 60. let nebyla zase tak moc daleko od názorů na podobu repertoáru a inscenačních postupů, v nichž se pohybovala pražská loutková scéna první poloviny dvacátých let, kdy Ladislav Sutnar spřádal své plány na avantgardní scénu Dělnické akademie, orientovanou na poetiku moderních uměleckých experimentů, v níž i jméno „Drak“ mělo naznačovat útočnost levicové orientace.

Až do léta 2003 jsem však neznal žád-

né detaily o Sutnarově spojení s loutkovým divadlem a neměl jsem ani potuchu, že jeho zápas o modernizaci loutkového divadla byl marným bojem, od kterého sám dost rychle, stejně jako my, odstoupil. I když jsme tehdy od nového pojetí v Humpolci utekli a hledali jakousi cestu 'mírného pokroku v mezích pohádkového zákona', idea scény zjednodušené až k 'naivitě' dětské malůvky a loutky abstrahované do jednoduchých geometrických forem mají pořád místočko v mých představách o vlastním loutkovém divadle, které bude určitě, stále si slibují, realizováno – až na něj jednou budu mít čas...

2. Jedny z prvních fotografií, které jsem viděl u svého fotografického guru, Jindřicha Broka, byly právě fotografie Sutnarových stolních a nápojových souborů. Brokovy fotografie byly v jistém smyslu mnohem výraznější a myšlenkově adekvátnější Sutnarovu designu než daleko známější a hojně publikované fotografie Sudkovy. Brok – ovlivněný nejenom atmosférou Sutnarovy Státní grafické školy, kde studoval v letech 1937–39, ale především Bauhausem – byl modernista a bytostný funkcionalista a každý jeho snímek prošel nejprve dlouhou myšlenkovou přípravou. Zatímco Josef Sudek si pohrává s optikou tvaru, násobením linií a především neobvyklou světelnou konstrukcí a vytváří tak magicky působivý obraz, který však více vypráví o Sudkovi než o Sutnarovi, Brok se snaží podtrhnout čistotu geometrického tvaru, vyjádřit Sutnarem zdůrazněnou křehkost materiálu a především monumentalizuje Sutnarův minimalismus a oslavuje tak jeho inteligentní kultivovanou funkcionalitu.

Moje druhé setkání s mužem, který ze Státní grafické školy vytvořil něco jako český Bauhaus, tak přineslo opravdu hluboké poznatky a jasné důkazy o Sutnarově bravurním designu, především však o jeho konceptuální originali-

tě, zprostředkované jiskrným myšlením moudrého Sutnarova následovníka.

3. To třetí setkání už nebylo vůbec náhodné. Když jsem začal ve Washingtonu shánět materiály pro výuku nedávno v Disku zmiňovaného předmětu „Vizuální gramotnost“, šel jsem po Sutnarovi zcela záměrně, i když zpočátku možná spíše proto, že jsem chtěl svým posluchačům ukázat něco z české vizuální kultury, co by sneslo srovnání s pionýry amerického grafického designu, například Brodowitchem, Coinerem, Thompsonem, Lustigem a dalšími; přitom jsem krok za krokem odkrýval prostý fakt, že Sutnarova práce v mnohém tyto velikány předchází, určuje směr a ve své době unikátní metodologii pro konstruování argumentativní potence vizuálního sdělení. Nešlo si neuvědomit, že nebýt ústního podání, čili tradice zprostředkované generací našich nejstarších učitelů, snad bychom o Sutnarovi vůbec nevěděli, a že se tedy uměleckému školství totalitního režimu téměř podařilo tohoto ‘odpadlíka’ (pravé důvody Sutnarova odchodu do USA byly takticky přehlíženy) zamlčet... Zcela jistě dlužíme Ladislavu Sutnarovi velice mnoho. V každé moudře vedené zemi by osobnosti typu Ladislava Sutnara bylo věnováno velmi mnoho pozornosti, od specializovaného muzea až po reedice knih, dostupné reprodukce, repliky designu a tak dále, a tak dále. Jsme nepochybně dlužní Sutnarovi, ale k vlastní škodě snad ještě více dlužíme Sutnara české vizuální kultuře, neboť nemáme tolik osobností, abychom s nimi mohli marnotratně mrhat...

Výstava v Jízdárně to všechno ukázala na bázi velmi seriózního výzkumu; obklopení výstavy potřebným studijním materiálem dává navíc možnost hloubkového promyšlení všech aspektů Sutnarovy tvorby. Nemá jistě smysl rozepisovat se na stránkách Disku o detailech, které si čtenář může najít v příslušných doprovodných textech výstavy.

Rád bych pouze upozornil na jistý logický řetězec v práci člověka, jehož výtvarný talent se potkal s imaginací designéra, technickou precizností architekta, erudovaného filosofa i aprobovaného pedagoga.

Jako moudrý filosof potřeboval Sutnar při jakékoliv činnosti jasně formulovaný smysl své práce a ujasněný její společenský dopad. Jako bytostně koncepční architekt i disciplinovaný technik považoval technickou projekci za nedílnou součást své práce. Jako studovaný pedagog věděl, že dopad sdělovaného závisí nejenom na síle myšlenky a jejího vyjádření, ale také – a to především – na strategii výkladu. To vše dohromady, násobeno touhou po čistotě, jasnosti a přehlednosti projevu, navíc umocňováno silou imaginace grafické hravosti, se propojilo do ústřední ideje cíleného vizuálního působení, pronikající veškerou Sutnarovu tvorbu. Tak jako dobrý vypravěč vede svého posluchače nebo čtenáře povídkou nebo románem, tak jako dobrý učitel vede svého žáka cílevědomě k horám vědomostí, tak stejně organizovaně musí provést designér svého diváka výstavním prostorem nebo čtenáře vizuální publikací. Sutnarova velikost spočívá v tom, že si na případu koncipované výstavy uvědomil, že stejným způsobem jako diváka výstavou je nutno provést čtenáře knihou. Velikost výstavy v Jízdárně Pražského hradu spočívá v tom, že nám tuto a mnohé další Sutnarovy ideje přehledně zprostředkovala.

Miroslav Vojtěchovský
(prosinec 2003)

P. S. Z ‘obvykle dobře informovaných kruhů’ se mi donesla zpráva, že Správa Pražského hradu mění dramaturgii a že nadále bude preferovat ekonomicky výhodné výstavy. Chci věřit, že to je hanebná pomluva, protože kde jinde, když ne v sídle českého prezidenta, by

se měly prezentovat nezpochybnitelné hodnoty české kultury. Jistěže se nemáme uzavírat do těsných škatulek národní sebestřednosti, ale je snad také nepochybné, že máme poukazovat na ty pozoruhodné momenty, které propoují tvořivou sílu českého národa s progre-

sivními trendy za věncem českých pohraničních hor. Sutnarova výstava byla takovou vzornou ukázkou a bylo by dobré, kdyby byla tou výjimečnou vlašťovkou, která by udělala opravdové jaro. Mělo-li by tomu býti naopak, bylo by to hodně smutné...

Téma – symbolismus

Sotva se podařilo překonat administrativní překážky na cestě slovenských knih do Čech, objevily se na pultech knihkupectví Divadelního ústavu Prospero dvě cenné publikace: *Symbolistické divadlo* Františka Deáka a *Ruská symbolistická dráma*.

Po letech totality, kdy byl ruský symbolismus dlouhodobě opomíjený, ztožňoval se s dekadencí a snižoval se jeho význam, se konečně rozvíjí průzkum této problematiky i na ruské půdě. Ruské symbolistické divadlo se stalo jedním z pramenů ruské divadelní avantgardy. Je potěšitelné, že k celoevropskému studiu tohoto fenoménu přispívají i čeští a slovenští teatrologové a literární historici.

Zachovááme-li časovou posloupnost, první závažná publikace věnovaná symbolismu je *Symbolistické divadlo* Františka Deáka. Kniha vyšla v překladu D. Brenčíčové, autora a J. Deákové ve vydavatelství Tália-press v Bratislavě roku 1996. Její autor František Deák (1940) se narodil v Bratislavě, vystudoval divadelní vědu na VŠMU, krátce působil ve Slovenské akademii věd a pak odešel do Francie a do USA. Od roku 1974 byl spolupracovníkem časopisů *The Drama Review*, *Theatre Journal* a spoluzakládal časopis *Theatre Forum*. Od téhož roku působí na divadelní fakultě University

of California, San Diego, od roku 1994 zastává funkci vedoucího katedry a je také děkanem humanitních a uměleckých fakult této univerzity.

Deák se v úvodu své knihy zabývá vztahem symbolistů a divadla 19. století, které se v jeho závěru ocitlo v krizi. Hledání nových podnětů vyústilo v symbolistické divadlo. Jeho kolébkou se stala Francie a duchovním otcem divadelního symbolismu byl Belgičan Maurice Maeterlinck, který žil v Paříži. Deák zkoumá kořeny symbolismu ve francouzské poezii a dramatu, mluví o Baudelaireově divadle a o metafyzickém divadle Villierse de l'Isle-Adama, o Mallarméově konceptuálním divadle. Zamýšlí se nad vztahem R. Wagnera a francouzských symbolistů, nad ritualizací a hieratizací tehdejšího života. Symbolisté spatřovali klíč k záchraně světa v umění, umělec byl mág, demiurg, který prostřednictvím symbolů pronikal k podstatě jevů a dotýkal se věčnosti.

Jádrem Deákovy práce je rozbor činnosti pařížského divadla Théâtre d'Art (1890–1892), kde byly uvedeny první inscenace Maeterlinckových dramát a kde se zrodila symbolistická režie Paula Forta a Lugného-Poea, spojená se statickým herectvím, využíváním barev a zvuků, inspirovaná antikou a vyžadující divákův komplexní zážitek: divák měl vní-

mat představení všemi smysly. Maeterlinck hlásal, že herec se má plně podřídit vůli režiséra. Podle něho živý herec není schopen sdělit všechny skryté významy symbolistického textu. Proto Maeterlinck psal mnohé své hry pro loutky. Deák poukazuje na spojitost s Craigovou teorií herce-nadloutky.

Stejnou pozornost věnuje Deák pařížskému divadlu Théâtre de l'Oeuvre (1893–7), kde se uváděly symbolistické inscenace Ibsenovy, Strindbergovy a Björnsenovy. Dramaturgie se rozšiřovala i o hinduistické hry (je zajímavé, že např. Mejerchold i Tairov tyto podněty využili později ve svém avantgardním divadle). V závěru knihy Deák popisuje inscenaci Jarryho *Krále Ubu*, která znamenala rozchod se symbolismem a nástup avantgardy.

Autor při sledování dané problematiky vychází z předpokladu, že ústředním bodem výzkumu by měla být inscenace. Ovšem současně podotýká, že vzhledem k tehdejším omezeným možnostem realizace symbolistických textů a mnohdy i jejich nepochopení je zapotřebí podrobně zkoumat i drama. Čerpá ze studie R. Jakobsona o poezii, z Mukařovského teorie sémantického gesta, z Veltruského statí o dramatu, z prací R. Barthes. Je jen škoda, že tak zásadní práce opomíjí ruské symbolistické divadlo, a dále, že autor nedoprovází svůj výklad fotografickým materiálem, takže se čtenář musí spokojit jen slovním podáním a vlastní představivostí.

Dalším příspěvkem k našemu tématu je slovenská antologie nazvaná *Ruská symbolistická dráma*, vydaná Národním divadelním centrem v Bratislavě a Tália-pressem v roce 1997. Obsahuje šest textů symbolistických her v překladu Evy Maliti-Fraňové, která v závěru připojuje výklad své koncepce překladu symbolistického dramatu: podle jejího názoru se výrazně odlišuje od běžného překladu dramatu především zvláštním důra-

zem na zvukovou stránku slov. Většina publikovaných dramát jsou díla básníků a převažuje veršovaná forma. Autorkou předmluvy je N. Lindovská.

Překladatelka si zvolila texty vycházející z eroticko-estetických představ ruského symbolismu, kde je zbožštěna žena. První přeloženou hrou je *Dar moudrých včel* Fjodora Sologuba (1863–1927), básníka, prozaika, autora skoro dvaceti her a dramaturgií, představitele starší generace symbolistů. Tehdy se ruský symbolismus spojoval s dekadencí a tlumočil nálady konce století, kdy ho ovlivňovala skandinávská, belgická a německá dramatika. Sologub byl vyznavačem krajního individualismu, filozoficky se orientoval na A. Schopenhauera, F. Nietzscheho a V. Solovjova a jeho vzorem bylo antické divadlo. V uvedeném textu zpracoval antický mýtus o Láodomeii, mladé vdově trojského hrdiny Protésiláa. Vyhovovaly mu zřejmě motivy Osudu, Lásky, Smrti a pouta mezi mužem a ženou, jak uvádí ve své předmluvě k antologii N. Lindovská. Mejerchold ve své studii *K dějinám a technice divadla* připomíná tuto hru jako vhodný materiál pro novodobé navázání na antické divadlo. Sám Sologub se později k antické látce už nevrátil a psal žánrově i tematicky různorodé hry ze současnosti, které ale nedosahovaly úrovně jeho próz. Nejúspěšnější byla dramaturgie jeho vlastního románu *Malý ďábel*. Protože se včas odvrátil od teozovitých abstraktních her, stal se nejhranějším dramatikem – jeho hry na rozdíl od opusů kolegů symbolistů plnily hlediště.

Následuje *Prométheus* Vjačeslava Ivanova, programová hra ruského symbolismu. Ivanov prosazoval koncepci 'divadla-chrámu', kde by se herci i diváci spojili v rituálu – vzorem byl dionýsovský kult. Překládal díla řeckých dramatiků. V postavách Pandory a Prométhea je vyjádřena koexistence ženského a mužského prvku v člověku, Animy a Anima.

Důležité místo v této hře o bohoborci zaujímá chór a monology.

V antologii jsou dále zařazena čtyři lyrická dramata Alexandra Bloka: *Jarmareční fraška* z r. 1906, *Neznámá* z téhož roku, *Píseň osudu* z r. 1908 a *Růže a kříž* z r. 1912. Ve všech dominují ženské postavy, které jsou zosobněním Věčného ženství a krásy – v tom Blok navazuje na svou symbolistickou poezii, především na *Verše o překrásné dámě*. Prototypem krasavice Fainy z *Písně osudu* byla herečka Nina Volochovová. Autobiografické momenty probleskují i v *Jarmareční frašce* (milostný trojúhelník odráží vztah autora, jeho ženy a jeho přítele, spisovatele Andreje Bělého). *Růže a kříž* čerpá námět z doby trubadúrů. Ačkoliv je *Jarmareční fraška* nejstarší, autor zde překračuje hranice symbolismu. Objevuje grotesku, ironii, propaguje spontaneitu, inspiruje se divadelností komedie dell'arte. K postavám Pierota a Kolombíny připojuje postavu Autora. Groteskní je závěrečná scéna, kdy hrdina umírá a z prsou mu vytéká namísto krve – malinová šťáva. Svůj text svěřil Blok V. Mejercholdovi, který v daném případě opustil praxi symbolistického divadla. Použil principu divadla na divadle, důsledně porušil divadelní iluzi prostřednictvím stylizace: např. v úvodní scéně sedí za dlouhým stolem mystici, kteří mají papírová těla, a nad nimi čnějí hlavy. Kolombínu považují za Smrt a schovávají se před ní: papírová těla zůstávají na scéně a hlavy zmizí. Na scénu vběhne Autor v civilu a dožaduje se, aby představení bylo zrušeno. Mejerchold s úspěchem obnovil komedii masek a sám si zahrál postavu Pierota. Představení vyvolalo bouřlivou reakci – zastánci symbolistického divadla se cítili dotčeni parodií mysticismu a ideálu Věčného ženství. Mejerchold v této inscenaci objevil divadelní možnosti grotesky, která se v jeho avantgardním období stala vůdčí formou jeho režijní práce.

Záslužnými příspěvky k tématu symbolistické drama a divadlo je antologie *Ruské symbolistické drama I. Konstantin Balmont a Valerij Brjusov* (edice, studie a komentáře D. Kšicová, P. Klein, vydal Ústav slavistiky a Ústav divadelní a filmové vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2001) a *Dramatika ruského symbolismu II. Dimitrij Merežkovskij* (edice, studie a komentáře D. Kšicová, P. Klein, vydal Ústav slavistiky s Ústavem pro výzkum divadla a interaktivních médií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2003).

První z nich přináší drama *Trojí květenství* Konstantina Balmonta, symbolistického básníka a dramatika 'první vlny' ruského symbolismu (měl vztah i k nám – uspořádal a přeložil výbor z poezie českých básníků, teprve nedávno objevený zásluhou I. Camutaliové). Balmontův opus je jednou z řady her s dominantní ženskou postavou, symbolem Věčného ženství a krásy, která ničí všechny, kdo se k ní přiblíží – s výjimkou Básníka. I tato hra je veršovaná. Kromě toho najde čtenář v antologii dramata Balmontova vrstevníka a jednoho z teoretiků symbolismu, básníka, prozaika i dramatika Valerije Brjusova *Poutník, Protésiláos zesnulý, Země, Diktátor, Svět sedmi pokolení, Pýthagorovci, Vášně na letním bytě a Napravení hráče* (dvě poslední se symbolistickým normám vymykají a spíš navazují na gogolovskou linii). Kromě tehdy oblíbených antických námětů (znovu se setkáváme s tématem protésiláovským, které zpracoval i V. Sologub) je zde nově pojato téma diktátora: ve stejnojmenné hře podává autor portrét despoty a jeho filozofie. Aktovka *Poutník* vyšla v českém překladu přední brněnské slavistky D. Kšicové v čas. Tvar, 2002, č. 7, str. 12-13 pod názvem *Tajemný host*. Ostatní hry jsou publikovány v originálech. Za překvapivě aktuální můžeme považovat utopickou *Zemi* Valerije Brjusova, drama o apokalypse lidstva.

Druhá publikace vychází vstříc zejména potřebám dnešních studentů, kteří už neumějí rusky: obsahuje originál i český překlad Merežkovského dramatu *Pavel I.* Úvodní stať D. Kšicové, která hru také přeložila, a poznámky i komentáře P. Kleina zařazují hru do dobového kontextu a neopomíjejí ani českou recepci – česká premiéra se uskutečnila v Městském divadle v Plzni v r. 1919 a další v Národním divadle (režie J. Hurt) s E. Vojanem v hlavní roli cara Pavla I. (Měla jsem možnost zhlédnout inscenaci této hry v moskevském Divadle Mossovětu počátkem 90. let minulého století, která ale nebyla úspěšná: realistické herectví i scénografie se ocitly v rozporu s textem předlohy.) Publikaci doplňuje fotografický materiál včetně editorčiných fotografií z loňského představení v Gatčině u Petrohradu, kde byla vzkříšena postava cara Pavla I.

Obě knihy svědčí o úsilí brněnských badatelů poskytnout studentům co nejvíc materiálu ke studiu i o užitečnosti mezioborové spolupráce (vím z vlastní zkušenosti, jak je v podobných případech obtížné najít finanční prostředky na vydání). Jejich práce je úctyhodná. (Jen malou poznámku k recenzi E. Stehlíkové, otištěné v *Divadelní revui* 2003, 3, str. 55-56, kde se píše o nedostupnosti publikovaných dramát: převážná většina je u nás v originálu dostupná v bohatých fondech Slovanské knihovny a my, kdo se zabýváme ruským divadlem a literaturou, o nich přednášíme a jejich četbu doporučujeme.)

S nejnovějším příspěvkem ke studiu ruského symbolistického divadla (P. Klein, Danuše Kšicová: *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*, vydal Ústav slavistiky a Ústav pro studium divadla a interaktivních médií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2003) jsem se měla možnost seznámit už jako oponentka doktorské práce P. Kleina. Pub-

likaci uvozuje stať D. Kšicové o vztahu K. S. Stanislavského k ruské moderně. Jádrem je Kleinovo pojednání o symbolistických režiiích Stanislavského na scéně MCHAT a o jeho experimentálním studiu v moskevské Povarské ulici, kam byl přizván ke spolupráci i V. Mejerchold. Činnost studia však trvala jen rok a byla přerušena revolucí 1905. Nebyla zde uvedena ani jedna inscenace, přesto však měly přípravné práce svůj význam pro Stanislavského další režijní tvorbu.

Na začátku 20. století hledal Stanislavskij nové podněty pro svou práci. Na Maeterlinckovu dramatikou ho upozornil A. P. Čechov, který ji pozorně sledoval (vzpomeňme na scénu Treplevovy hry z Čechovova *Racka*, kde se mluví o zániku světa, o Duši světa, kterou Arkadinová, zvyklá na tehdejší konvenční dramatickou produkci, ironizuje a odmítá – šlo o symbolistické drama). Autor publikace se zabývá Stanislavského inscenacemi Maeterlinckových her *Slepí*, *Vetřelkyně* a *Nitro* a publikuje zápis režijní koncepce *Slepců* a *Vetřelkyně*. Inscenace, realizované v roce 1904, nepřinesly Stanislavskému jednoznačný úspěch. Realistické herectví MCHAT se ocitlo v rozporu s požadavky symbolistického dramatu. Ostré kritice podrobil práce Stanislavského V. Němirovič-Dančenko, ale naopak je uvítal jako novum S. Ďagilev. Stanislavskij se v r. 1907 rozhodl inscenovat dílo skandinávského symbolismu, Hamsunovu *Hru života*, a následovala inscenace Andrejevova *Života Člověka* – ani ta neměla jednoznačně příznivý ohlas. Stanislavskij se v některých scénách vzdaloval principům symbolistického divadla (scéna hudebníků na plese u Člověka, groteskně pojaté figury stařen v obrovských parukách a toaletách ve scéně plesu a také závěrečná scéna smrti Člověka, koncipovaná podle výroku Stanislavského jako „pravé bakchanálie“). Je zajímavé, že i sám autor vybočuje v tomto dramatu z norem symbolistic-

ké dramatiky směrem k expresionismu, takže zmíněné groteskní scény ve Stanislavského inscenaci byly de facto v souladu s jeho poetikou. Mejerchold, který inscenoval Andrejevovu hru v téže době v Petrohradě, ji na rozdíl od Stanislavského pojal jako „chmurný sen“ zcela v duchu symbolismu.

Nejúspěšnější Stanislavského inscenací z popisovaného období, jak dokládá i autor publikace, byl Maeterlinckův *Modrý pták*, který se proslavil i v zahraničí. Hrál se řadu desetiletí a vyslovovaly se o něm v superlativech nejméně dvě generace nadšených diváků. Je ovšem třeba připomenout, že *Modrý pták* se ostře liší od Maeterlinckových dramata raného období typu *Slepců* a nepředsta-

vuje čistý symbolistický dramatický tvar. Nadšené velké i malé diváky Stanislavského inscenace uchvátil především výpravný pohádkový příběh.

Publikace je doplněna fotografickým materiálem a soupisem repertoáru MCHAT v období 1898–1917. Pro mnohé bude překvapivá, protože upozorňuje na Stanislavského období režijní tvorby, které bylo za totality vědomě zamlčováno – jméno Stanislavského bylo petrifikováno a spojováno výhradně s realistickým uměním MCHAT, a jeho učení, jak se přesvědčili v praxi i naši divadelníci v 50. letech minulého století, deformováno.

Alena Morávková

Soupis repertoáru Národního divadla – Digitalizace archivu ND

Ke 120. výročí otevření Národního divadla byla v archivu ND dokončena první etapa dlouhodobého projektu digitalizace archivu ND. Cílem celého projektu je postupné zpřístupnění všech důležitých archivních materiálů týkajících se dějin ND široké české i mezinárodní veřejnosti a zároveň jejich uchování. Cílem ukončené první etapy bylo zprostředkovat veřejnosti soupis všech premiér ND za 120 let jeho existence.

Úkol zpřístupnit veřejnosti soupis repertoáru ND od roku 1883 na webových stránkách ND byl zadán archivu ND na podzim 2002, po nástupu akad. arch. Daniela Dvořáka na místo ředitele ND. Naplnění databáze zajistil archiv s pomocí externích spolupracovníků, technickou stránku – vývoj software – zajistila Global Systems, a.s. v čele s ing.

Janem Frouzem, CSc., hlavním autorem programu.

Při vkládání databáze jsme vycházeli ze čtyřdílného Soupisu repertoáru ND, jehož tři díly byly vydány ke stému výročí divadla v roce 1983 a díl čtvrtý o deset let později. Tehdy se na přípravě podíleli pracovníci archivu ND, Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV, Divadelního ústavu, divadelního oddělení Národního muzea a Ústředí vědeckých, technických a ekonomických informací. Pod vedením tehdejší vedoucí archivu ND Hany Konečné tak vytvořili zásadní dílo bibliografické povahy. Soupis obsahoval chronologický přehled premiér jednotlivých sezon se základními údaji (dílo, premiéra, derniéra, počet prázdných, inscenátoři), u každé sezony potom soupis vedení divadla, inscenátorů a só-

listů jednotlivých souborů. Co však nemohl obsahovat – vzhledem k technickým možnostem tehdejší doby – to byl přepis rolí a účinkujících. Nyní dokončený projekt tuto mezeru vyplňuje.

Uživatel najde na webových stránkách ND soupis repertoáru ND včetně všech rolí a všech účinkujících (tedy nejen premiérové obsazení, ale i všechny alternance). Může přitom využívat různé možnosti vyhledávání. Nabídka je zcela vyčerpávající – podle sezon, podle žánrů, podle jmen, podle titulů. Pod sezonami najde vedení a složení všech tří souborů ND (včetně souboru Laterny magiky v několika sezonách) a přehled premiér v každé sezoně. Podle žánrů může volit opět mezi několika nabídkami – podle premiér v sezoně, podle titulů nebo jmen. Při vyhledávání umělců a spolupracovníků lze použít opět několik možností: abecedně, podle žánru, podle oboru, podle rolí. Databáze jmen obsahuje každé jméno, které se v průběhu sto dvaceti let na divadelních cedulích ND objevilo. Při vyhledávání titulů je nabídka pro uživatele opět široká – abecedně, podle žánru, podle autora, podle budov, ve kterých se titul premiéroval.

Databáze Soupisu repertoáru ND dnes obsahuje deset a půl tisíce jmen a přes čtyři tisíce premiérových titulů. Veřej-

nost tak má možnost seznámit se s dějinami i současností Národního divadla podrobně a z různých úhlů pohledu.

V současné době doplňujeme soupis premiér záznamy varií (koncerty, živé obrazy a další akce podobného charakteru, které se konaly na jevištích ND) a pokračujeme v doplňování životopisných údajů umělců. V letošním roce bude zahájena druhá etapa digitalizace – zpracovávání denního repertoáru ND za 120 let jeho trvání. Souběžně s touto etapou by měla být zahájena i třetí etapa – digitalizace ostatních archivních materiálů. Rádi bychom současně doplňovali databázi o obrazové dokumenty (fotografie, scénické a kostýmní návrhy). Tento úkol je však náročný nejen na práci pracovníků archivu ND, ale též na odpovídající technické vybavení a finanční zajištění projektu.

Projekt digitalizace archivu ND je projekt dlouhodobý a v evropském kontextu unikátní. V tomto směru si digitalizovaná verze Soupisu repertoáru ND klade nelehký úkol – posloužit také jako modelový příklad pro budování obdobných databází.

Mgr. Zdena Benešová
vedoucí archivu ND
www.narodni-divadlo.cz

Seznam situací podle Poltiho

1. situace – prosba

Dynamické složky: pronásledovatel; prosebník; síla autority, jejíž rozhodnutí je nezpochybnitelné.

A1. Uprchlíci prosí autoritu o ochranu před nepřáteli: Aischylos, Eumenides (Usmířené bohyně); Euripidés, Hérakleovci; Sofoklés, Mínós; Shakespeare, Král Jan, 2. dějství.¹

A2. Pomoc při prosbě týkající se zachování náboženských příkazů: Molièrův pohřeb; rodina rozdělená náboženským vyznáním.

A3. Prosba o azyl, kde dotyčný zemře: Sofoklés, Oidipús na Kolónu.

B1. Péče po ztroskotání.

B2. Dobročinná péče o vlastní lidi, kteří byli zdiskreditováni: Aischylova a Euripidova Danaé.

B3. Odčinění: Sofoklés, Filoktétés; zpověď katolíků.

B4. Získání ostatků velkého muže pohřbeného v cizí zemi.

C1. Prosba za záchranu blízkých adresovaná mocnému: Markéta ve Faustovi.

C2. Prosba za příbuzného u příbuzných.

C3. Prosba o mateřskou lásku.

2. situace – vysvobození

Dynamické složky: nešťastník; subjekt ohrožení; zachránce (na rozdíl od první situace, kdy nešťastník prosí nerozhodnutou moc, tady neočekávaný zachránce na základě vlastního rozhodnutí přichází a zachraňuje sužovanou a zoufalou bytost): Sofokleova a Euripidova Andromeda; Sofoklés, Oidipús na Kolónu; Euripidés, Alkéstis.

3. situace – msta za zločin

Dynamické složky: zločin, mstitel a zločinec.

A1. Odveta za zabití rodiče nebo předka.

A2. Odveta za zabití dítěte nebo potomka: závěr Euripidovy Hekabé.

A3. Pomsta za zneuctění dítěte: Lope de Vega, Nejlepším soudcem je král.

A4. Pomsta za zneuctění manželky nebo manžela.

A5. Pomsta za zneuctění nebo pokus o zneuctění milenky.

A6. Pomsta za zneuctění dcery: Calderón, Zalamejský rychtář.

A7. Pomsta za zneuctění nebo urážku přítele.

A8. Pomsta za svedení sestry: Goethe, Clavijo.

B1. Pomsta za úmyslnou urážku, zranění či oloupení: Shakespeare, Bouře.

B2. Pomsta za vyrabování během nepřítomnosti.

B3. Pomsta za pokus o zneuctění.

B4. Pomsta za falešné obvinění: Dumas, Monte Christo.

B5. Pomsta za krutost.

B6. Pomsta za okradení: Shakespeare, Kupec benátský.

B7. Pomsta za podvedení celého pohlaví: Don Salluste v Hugově Ruy Blasovi; Jago v Othellovi.

C. Profesionální pátrání po zločincích: Sherlock Holmes.

4. situace – pomsta příbuzných vykonaná na příbuzných

Dynamické složky: vzpomínka na spřízněnou oběť; mstící se příbuzný; vinný příbuzný.

Mezi typické příklady zařazuje Polti povídku A. E. Poea Jáma a kyvadlo, ale zejména řecké tragédie.

5. situace – pronásledování

Dynamické složky: trest; uprchlík.

Souvisí s první situací a pasivně s třetí a čtvrtou, mstící složky však v tomto případě hrají sekundární roli nebo dokonce žádnou, mohou být neviditelné a abstraktní. Zájem je soustředěný na uprchlíka nebo na útek samotný; někdy je uprchlík nevinný, vždycky obviněný. Polti tu vychází z Goetha, z pocitu, že každý si dokáže představit sám sebe v podobné situaci. Izolace soustřeďuje pozornost na psychologii, což však nezmenšuje rozmanitost scén a událostí.

A. Uprchlíci pronásledovaní za banditismus a politické akce.

B. Pronásledování za provinění v lásce: Don Juan.

C. Hrdina bojuje proti moci: Aischylos, Upoutaný Prométheus; Corneille, Nicomède; Goethe, Götz von Berlichingen; smrt Hektora v Troilovi a Kressidě od Shakespeara; Ibsen, Nepřítel lidu.

D. Jakoby šílený člověk bojuje proti autoritě: Jago.

6. situace – pohroma

Dynamické složky: vítězí nepřítel nebo zvěstovatel; poražená moc.

¹ Polti uvádí kromě známých textů ze starořecké dramatiky někde i ty, o kterých mohl jen slyšet z několika ruky, protože se nezachovaly: ty zde většinou vynecháváme. Jeho příklady vzhledem k dnešní frekvenci citovaných her vůbec uvádíme jen výběrově, někde neuvádí žádné příklady ani sám Polti.

- A1. Trpící přemožení: Aischylos, Peršané.
 A2. Záhuba vlasti: Byron, Sardanapal.
 A3. Pád lidskosti.
 A4. Přírodní katastrofa.
 B. Přemožený monarcha: Shakespearovi Jindřich VI., Richard II.; z historie: Ludvík XVI., Napoleon.
 C1. Nevděčnost: Timon Athénský, Král Lear, začátek Koriolana.
 C2. Utrpení nespravedlivě potrestaného.
 C3. Hněv trpícího: první dějství Corneillova Cida; z historie život Voltairův.
 C4. Opuštěná milencem nebo manželem: Goethe, Faust; Thomas Corneille, Ariane.
 C5. Děti opuštěné svými rodiči.

7. situace – oběť krutosti nebo neštěstí

- Dynamické složky: mocný či neštěstí; nešťastník.
 A. Nevinný se stane obětí ctižádostivé intriky: Maeterlinck, Princezna Maleine.
 B. Nevinného oloupi ti, kteří ho měli chránit.
 C1. Silný je vykořeněný či zbídačený: z historie Job.
 C2. Odvržený oblíbenec nebo zapomenuté důvěrné pouto.
 D. Nešťastník je zbavený naděje: Maeterlinck, Slepíci; z historie: vyhnání židů, otroci v Americe, oběti inkvizice.

8. situace – vzpoura

- Dynamické složky: tyran a spiknutí.
 A1. Spiknutí jedince: Schiller, Fiescovy spiknutí; Musset, Lorenzaccio.
 A2. Spiknutí několik osob.
 B1. Vzpoura jedince, který ovlivní další: Goethe, Egmont.
 B2. Vzpoura mnoha: Schiller, Vilém Tell; Zola, Germinal; Hauptmann, Tkalcí; z historie: dobytí Bastily a mnoho dalších vzpour.

9. situace – odvážný čin

- Dynamické složky: odvážný vůdce; objekt; protivník.
 A. Příprava na válku.
 B1. Válka: Shakespeare, Jindřich V.
 B2. Zápas.
 C1. Získání vytožené osoby nebo objektu: Aischylos, Upoutaný Prométheus.
 C2. Znovuzískání vytoženého objektu: Wagner, Parsifal.
 D1. Dobrodružná výprava: Aischylos, Upoutaný Prométheus; Eurípídés, Théseus.
 D2. Dobrodružství podniknuté s cílem získat milovanou ženu.

10. situace – únos

- Dynamické složky: únosce; unesený/á; ochránce.

V únosu můžeme najít situaci s žárlicím rivalem. Ve skupinách B a C se může vyskytnout cizoložství a znovuobjevení ztracené lásky. Láska však nemusí být nutně motivem únosu – ve skupině D je to nalezené přátelství či získaná víra.

A: Únos ženy, která nechce být unesená: Evropa.

B: Únos plnoleté ženy: Helena.

C1: Znovuzískání (osvobození) ženy bez zabití únosce.

C2: Stejný případ se zabitím násilníka.

D1: Záchrana uvězněného přítele.

D2: Záchrana dítěte.

D3: Záchrana duše ze zajetí hříchu: misionáři, apoštolové.

11. situace – záhada

- Dynamické složky: tazatel/ka; řešitel/ka; problém.
 Polti považuje záhadu za dramatickou situaci par excellence, protože stupňuje napětí v hledišti, a mezi příklady uvádí Gozziho Princeznu Turandot (tazatelka) a Porcii ze Shakespearova Kupce benátského (řešitelka).

12. situace – získání

- Dynamické složky: žadatel/é; advokát nebo smířčí soudce; protivná strana.
 Důležitou roli tu hraje diplomacie a výmluvnost. Záměrem je získat a udržet objekt. Ve sporu se uplatňují rozumové důvody i vášně (Salome chce hlavu Jana Křtitele).
 A. Úsilí získat objekt Istí nebo silou: vzorem Istí je Odysseus v Sofokleově Filoklétovi.
 B. Úsilí získat objekt pomocí výmluvnosti: viz 5,2 v Shakespearově Koriolanovi.
 C. Arbitrova obratnost.

13. situace – nenávisť mezi příbuznými

- Dynamické složky: zlomyslný příbuzný; příbuzný, který nenávidí, nebo nenáviděný příbuzný (viz antitezi z Večera tříkrálového, kde je nenáviděný, kdo by měl být milovaný, a milovaný, kdo by měl být nenáviděný).
 A1: Nenávisť bratrů, příp. sester – jeden bratr nenáviděný dalšími a nenávisť dvou bratrů.
 A2: Vzájemná nenávisť: Aischylos, Sedm proti Thébám (souvislost nenávisť s touhou po moci); Thyestés u Sofoklea a Seneky.
 A3. Nenávisť mezi příbuznými z osobních důvodů.
 B. Nenávisť rodičů a dětí; syn se nenávidí s otcem: Calderón, Život je sen; dcera nenávidí otce: Shelley, Cenci.
 C. Nenávisť strýce a synovce (jeden aspekt Hamleta).
 D. Tchán nenávidí zetě.
 E. Tchýně nenávidí nevěstu.
 F. Vražda (vražda novorozence).

14. situace – rivalita mezi příbuznými

Dynamické složky: upřednostňovaný příbuzný; odmítaný příbuzný; objekt.

Situace má mnoho společného s předešlou, ale v jistých aspektech se liší.

- A1. Bratr jako lstivý sok: Racine, Britannicus.
- A2. Vzájemná lstivost bratrů: Voltaire, Amélie.
- A3. Rivalita bratrů s cizoložstvím jednoho z nich: Maeterlinck, Pelléas a Mélisande.
- A4. Rivalita sester.
- B1. Soupeření otce a syna o neprovdanou ženu: Racine, Mithridate.
- B2. Soupeření otce a syna o provdanou ženu.
- B3. Podobný případ jako předcházející, jen objektem je otcova manželka: Schiller, Don Carlos.
- B4. Soupeření matky a dcery.
- C. Rivalita sestřenic či bratranců: Beaumont a Fletcher, Dva šlechtici.
- D. Rivalita přátel: Shakespeare, Dva šlechtici z Verony.

15. situace – vražedné cizoložství

Dynamické složky: cizoložný/á manžel/ka; spoluvinný cizoložník; zrazený/á manžel/ka.

- A1. Zavraždění manžela milenkou nebo kvůli milence: Aischylos, Agamemnon.
- A2. Vydání milence/ky na smrt: Saint-Saënsova opera Samson a Dalila.
- B. Zavraždění manželky kvůli milence a z osobního zájmu: Gozzi, Zobeida.

16. situace – šílenství

Dynamické složky: šílenec a oběť.

- A1. Zabití příbuzných v záchvatu šílenství.
- A2. Zabití milované/ho v záchvatu šílenství.
- A3. Zabití osoby nebo ublížení osobě nikoli z nenávisti: Ibsen, Hedda Gablerová.
- B. Zneuctění v záchvatu šílenství: Aischylos, Trachiňanky.
- C. Ztráta lásky vlivem šílenství: Kálidása, Šakuntala (Ztracený prsten).
- D. Šílenství z duševního napětí: lady Macbeth, Othello, Hamlet, Král Lear.

17. situace – osudová nerozvážnost

Dynamické složky: nerozvážný; oběť nebo ztracený objekt.

- A1. Nerozvážnost jako příčina neštěstí.

A2. Nerozvážnost jako příčina zneuctění: Ibsen, Stavítel Solness.

B1. Zvědavost jako příčina neštěstí.

B2. Ztráta lásky vlivem zvědavosti: Orfeus a Eurydiké.

C1. Zvědavost jako příčina smrti nebo neštěstí druhých: Ibsen, Divoká kachna; Eva v ráji.

C2. Nerozvážnost jako příčina smrti příbuzných.

C3. Nerozvážnost jako příčina smrti milované osoby.

C4. Důvěřivost jako příčina smrti příbuzných.

18. situace – neúmyslný zločin z lásky²

Dynamické složky: milenec (milénka); milovaný (milovaná); odhalení.

A1. Odhalení manželství s matkou: Sofoklés, Král Oidipús.

A2. Odhalení sestry jako milénky: Schiller, Nevěsta z Messiny.

B1. Odhalení manželství se sestrou.

B2. Stejný případ, ve kterém byl ale zločin plánovaný třetí osobou.

B3. Svádět sestru: Ibsen, Přízraky.

C. V nevědomosti násilím svádět dceru.

D1. Nevědomý pokus o cizoložství.

D2. Nevědomé cizoložství.

19. situace – zabití nepoznaného příbuzného

Dynamické složky: vrah; nepoznaná oběť; odhalení.

Zatímco předešlá situace je založená na vysokém stupni emocí, v této situaci, aby oběť mohla zemřít, narůstá pathos. Rozpoznání jedné postavy druhou postačí k tomu, aby situace dosáhla svého efektu.

A1. Vražda nepoznané dcery, nařízená božstvem či věštbou.

A2. Vražda z politických důvodů.

A3. Vražda z rivality v lásce.

A4. Vražda nenáviděného milence nepoznané dcery.

B1. Vražda nepoznaného syna: Werner, 13. únor.

B2. Stejná podsituace jako v B1 doplněná machiavelistickým návodem.

B3. Stejná podsituace jako v B2 smíšená s nenávistí příbuzných (děd a vnuk).

C. Vražda nepoznaného sourozence – 1. bratrovražda v hněvu; 2. vražda sestry z povinnosti: Euripidés, Ifigenie v Tauridě.

D. Vražda nepoznané matky: (částečně) Voltaire, Semiramis.

2 Sám Polti mluvil o tom, že příklady shrnuté pod tento bod stojí „mimo současný horizont“, protože už nežijeme v heroické době. Gerhard Müller, který roku 1941 informoval o Poltiho koncepci německé zájemce o to, jak psát hru či scénář, v knize Dramaturgie des Theaters und des Films, měl jiný názor. Po všech předchozích „situacích“, které podle něho představovaly vzhledem k možnému dramatickému jednání „jen témata, sužety, látky a východiska“ (s. 40), teprve tuto (18.) a následující (19.) můžeme pokládat za skutečné dramatické situace. Obsahují totiž „zárodek linie dramatického jednání, protože jsou založeny tak, že se z nich jednání vyvíjí samo od sebe, přičemž předem zahrnují spoluvědomost diváků a omyl postav. Tyto situace už od samého začátku směřují ke scéně poznání“ (anagnóriseis podle Aristotela).

E. Vražda nepoznaného otce spojená se sňatkem nepoznané sestry na základě machiavellistického návodu: Voltaire, Mahomet.

F1. Vražda nepoznaného děda z pomsty na základě návodu.

F2. Neúmyslné zabití.

F3. Neúmyslné zabití tchána.

G1. Neúmyslné zabití milované ženy.

G2. Přímé nebo nepřímé zavinění smrti toho, koho milujeme: u Victora Huga se tato situace vyskytuje v 10 dramatech, jeho Lucrezia Borgia obměňuje a stupňuje tento motiv hned 5krát.

G3. Selhání při záchraně nepoznaného syna.

20. situace – sebeobětování pro ideál

Dynamické složky: hrdina; ideál; osoba nebo věc, která má být obětovaná.

A1. Život obětovaný pro záchranu světa.

A2. Život obětovaný pro úspěch nebo pro štěstí lidí: Euripidés, Ifigenie v Aulidě.

A3. Život obětovaný ze synovské či sourozenecké píety: Aischylos, Foiničanky; Sofoklés, Antigona.

A4. Život obětovaný pro záchranu víry; také pro záchranu krále: Calderón, Vytrvalý princ.

B1. Lásky a život obětované pro víru: apoštolové.

B2. Lásky a život obětované z nějaké příčiny.

B3. Lásky a život obětované v zájmu státu: život se v zájmu státu obětuje téměř ve všech Corneillových hrách (Othon, Sertorius, Sophonisbe, Pulchérie, Titus a Bérénice).

C. Obětování zabezpečené existence kvůli povinnosti.

D. Čest obětovaná pro víru.

21. situace – sebeobětování pro své blízké

Dynamické složky: hrdina; blízká osoba; obětovaná osoba nebo věc.

A1. Život obětovaný pro příbuzného nebo milovanou osobu: Sofoklés, Alkéstis.

A2. Život obětovaný štěstí příbuzného nebo milované osoby.

B1. Ambice obětované štěstí rodičů.

B2. Ambice obětované za život rodičů.

C1. Lásky obětovaná pro záchranu života rodičů.

C2. Sebeobětování pro štěstí dítěte či milované osoby: Rostand, Cyrano z Bergeraku.

C3. Podobná podsituace jako C2, ale příčinou jsou nespravedlivé zákony.

D1. Lásky a čest obětované pro život rodičů nebo milované osoby, případně pro čest milované osoby.

D2. Cudnost obětovaná pro život příbuzného nebo milované osoby: Shakespeare, Oko za oko; Euripidés, Andromaché.

22. situace – obětování všeho z vášně

Dynamické složky: postižený/á vášní; objekt vášně; obětovaná osoba nebo věc.

A1. Nábožensky motivovaný závazek cudnosti zrušený z vášně.

A2. Zrušení přísahy čistoty: Wagner, Tannhäuser.

A3. Budoucnost zničená vášní.

A4. Síla zničená vášní: Shakespeare, Antonius a Kleopatra.

A5. Mysl, zdraví a život zničené vášní.

A6. Štěstí, život a čest zničené vášní.

B. Pokušení, které zničí smysl pro povinnost či/ a soucit: Wilde, Salomé; pokušení sv. Antonína.

C1. Čest, štěstí a život zahubené kvůli pohlavní žádostivosti.

C2. Stejná situace vyvolaná jinou neřestí.

23. situace – obětování blízkých z povinnosti

Dynamické složky: hrdina; obětovaná osoba; nutnost obětovat ji.

A1. Nutnost obětovat dceru ve veřejném zájmu: Euripidés, Ifigenie v Aulidě.

A2. Povinnost obětovat dceru jako splnění přísahy Bohu.

A3. Povinnost obětovat dobrodince nebo milovanou osobu pro víru.

B1. Povinnost obětovat dítě, nepoznané jinými, pod tlakem nutnosti.

B2. Povinnost obětovat otce za stejných okolností.

B3. Povinnost obětovat manžela/ku.

B4. Povinnost obětovat zete pro veřejný zájem.

B5. Povinnost obětovat švagra pro veřejný zájem: Corneille, Horatius.

B6. Povinnost bojovat s přítelem.

24. situace – zápas nerovných

Dynamické složky: výše postavený sok; níže postavený sok; objekt.

Tato situace se dělí nejdříve podle pohlaví a pak podle stupně rozdílu v postavení soků.

A1. Mužští soupeři: smrtelní a nesmrtelní; dvě božstva nestejně síly.

A2. Čaroděj a obyčejný muž.

A3. Dobyvatel a dobývaný, vítěz a poražený, pán a vyhnanec, uzurpátor a uzurpovaný: Hugo, Hernani.

A4. Král vítěz a král vazal: Corneille, Attila.

A5. Král a šlechtic: Kálidása, Šakuntala.

A6. Osoba, která má moc, a povýšenec.

A7. Bohatý a chudý.

A8. Člověk ctěný a člověk pochybné pověsti.

A9. Zápas dvou stejně úrovně: Wagner, Místři pěvci norimberští.

- A10. Zápas dvou stejné úrovně, z nichž jeden byl ale v minulosti obviněn z cizoložství.
- A11. Muž milovaný a muž, který nemá právo na lásku.
- A12. Zápas dvou mužů, kteří se rozvádějí.
- B. Ženské soupeřky: čarodějnice a obyčejná žena.
- B2. Vítězka a vězenkyně: Schiller, Marie Stuartovna.
- B3. Královna a poddaná: Hugo, Maria Tudor.
- B4. Královna a otrokyně: Racine, Bajazet.
- B5. Paní a služka: Lope de Vega, Zahradníkův pes.
- B6. Paní a žena v poníženém postavení.
- B7. Zápas dvou žen na stejné úrovni, komplikovaný tím, že jedna z nich je opuštěná: Corneille, Ariane.
- B8. Zápas smrtelné a nesmrtelné.
- B9. Dvojitý zápas (A miluje C, který miluje D; možnosti pro vyřešení jsou: D bude milovat A, nebo částečné řešení: D se vrátí k C).
- D. Orientální zápas (Polti vyděluje zvláštní skupinu, protože pro ni neplatí pravidla rozvodu jako v moderní západní společnosti).
- D1. Zápas dvou nesmrtelných: láska Krišny.
- D2. Zápas dvou smrtelných: Agnimitra a Malavika.
- D3. Zápas dvou zákonných manželek.

25. situace – cizoložství

Dynamické složky: podvedený/á manžel/ka; cizoložný/á manžel/ka; spoluviník/ice.

V první skupině představuje autor cizoložníka jako cizince v domě, přitažlivějšího a silnějšího než podvedený manžel.

V druhé skupině představuje cizoložník muže méně atraktivního než nedoceňovaný manžel.

Ve třetí skupině se podvedený/á manžel/ka mstí.

A. Zrazená milenka (metresa):

- A1. Kvůli mladé ženě: Corneille, Médeia.
- A2. Kvůli mladé manželce (hra začíná svatbou).
- A3. Kvůli mladé dívce: Lessing, Miss Sarah Sampson.
- B. Zrazená manželka:
- B1. Kvůli otrokyni (služce), která lásku neopětuje: Eurípidés, Andromaché.
- B2. Ze zhýralosti: Dumas ml., Francillon.
- B3. Kvůli vdané ženě (dvojitě cizoložství).
- B4. V bigamii: Goethe, Stella.
- B5. Kvůli mladé dívce, která lásku neopětuje: Shakespeare, Jindřich VIII.
- B6. Žárliivost manželky na mladou dívku, která je zamilovaná do jejího manžela.
- B7. Kvůli kurtizáně.
- B8. Zápas mezi nesympatickou manželkou a sympatickou milenkou.
- B9. Zápas mezi velkorysou manželkou a vášnivou dívkou.

- C1. Nesnesitelný manžel je obětovaný kvůli sympatickému milenci.
- C2. Domněle ztracený manžel zapomenutý kvůli jinému.
- C3. Průměrný manžel obětovaný pro sympatického milence: Wagner, Tristan a Izolda.
- C4. Dobrý manžel zrazený pro méně hodného soka.
- C5. Pro směšného soka.
- C6. Pro odporného soka.
- C7. Pro jakéhokoli soka: Flaubert, Paní Bovaryová.
- C8. Pro méně atraktivního, ale výhodnějšího.
- D1. Pomsta podvedeného manžela: Tolstoj, Kreutzerova sonáta.
- D2. Žárliivost potlačená kvůli vlastnímu prospěchu.
- E. Manžel pronásledovaný odmítnutým soupeřem.

26. situace – zločiny z lásky

Dynamické složky: zamilovaný/á; milovaný/á.

Polti ji považuje za jedinou tragickou situaci z těch, které jsou založené na milostném vztahu a patří v zásadě do komedie (viz 28. a 29. situaci). Mezi specifické erotické zločiny počítá tyto: 1. onanismus, který jako individuální úchylnka nevede ovšem k akci, nýbrž k melancholickým pocitům; 2. zneuctění, které představuje jen akci a nikoli situaci; 3. prostituci, která může být podobně jako donchuanství dramatická, jen když následuje trest; 4. cizoložství bylo probráno v rámci 25. situace; jde tedy (5.) o incest (i když i ten se probíral už v rámci 18. situace):

- A1. Syn miluje svou matku: Oidipús.
- A2. Dcera miluje svého otce: Alfieri, Myrrha.
- A3. Otec zneuctí dceru: Shelley; Cenci
- B1. Žena miluje svého nevlastního syna: Racine: Faidra; Eurípidés: Hippolytos.
- B2. Žena a její nevlastní syn se milují vzájemně: Schiller, Don Carlos.
- B3. Žena je současně milenkou otce i syna.
- C1. Muž miluje svou švagrovou.
- C2. Bratr a sestra jsou do sebe zamilovaní: Wagner, Valkýra.
6. případ představuje homosexualita, kde Polti rozlišuje pederastii a lesbickou lásku:
- D1. Muž zamilovaný do jiného muže, který se tomu podvoluje: viz Laios a mladý Chrysispos u Aischyla i Eurípida.
- D2. Žena miluje jinou ženu: Maurey, Lawn Tennis; We-dekind, Pandořina skříňka (Lulu); Bourdet, V zajetí.
7. případ je sodomie:
- E. Žena zamilovaná do býka: Kaiser, Europa.
8. pedofilie jako poslední sexuální úchylnka, kterou Polti uvádí, se podle něho nedá dramatizovat.

27. situace – odhalené zneuctění milované osoby³

Dynamické složky: odhalovatel; viník.

A1. Odhalení matčiny hanby: Shaw, Živnost paní Warrenové.

A2. Odhalení otcovy hanby.

A3. Odhalené zneuctění dcery.

B1. Odhalené zneuctění rodiny nevěsty.

B2. Odhalené zneuctění ženy ještě před svatbou.

B3. Odhalené pochybení ženy před svatbou: Dumas ml., Denise.

B4. Odhalení, že se žena v minulosti živila jako děvka: Hugo, Marion Delorme.

B5. Odhalení menšího poklesku z minulosti: Sardou: Krokodýl.

B6. Odhalení návratu bývalé prostitutky k předešlému způsobu života: Dumas ml., Dáma s kaméliemi; Verdi, Traviata.

B7. Odhalení milence, že je ničema, nebo že milenka je žena špatného charakteru.

B8. Stejný případ týkající se manželky.

C. Odhalení, že syn je vrah.

V rámci D. se odhalení pojí s potrestáním a spojuje tuto situaci s 23.

D1. Povinnost potrestat syna, který zradil vlast: Brutus od Voltaira a Alfieriho.

D2. Povinnost potrestat syna, který se prohřešil proti zákonu vyhlášenému jeho otcem.

D3. Potrestání syna přesvědčeného o vlastní vině.

D4. Obětování zatím nepoznaného otce kvůli přísaze zavraždit tyрана.

D5. Potrestání bratra, který je vrahem.

D6. Potrestání matky jako pomsta otcí.

28. situace – překážky lásky (sňatku)

Dynamické složky: milenec/ka; milovaný/á; překážka/y.

A1. Nerovnost postavení.

A2. Majetková nerovnost.

B. Zásahy nepřátel a podobné překážky.

C1. Předešlé zasnoubení.

C2. Stejný případ komplikovaný domnělou svatbou.

D1. Nepřízeň rodičů a příbuzných: Romeo a Julie.

D2. Vliv tchánovy rodiny.

E. Povahové neshody.

F. Lásky k jinému.

29. situace – láska k nepříteli⁴

Dynamické složky: milovaný nepřítel; milující; subjekt nenávisť.

A. Milenec/ka je nenáviděný/á příbuznými.

A1. Milenec přesvědčován o nenávisti bratry své milované.

A2. Milenec nenáviděný rodinou své milované.

A3. Milenec je syn muže, který nenávidí rodinu milované.

A4. Milovaný je nepřítelem skupiny, do které patří žena, která ho miluje.

B1. Milovaný je vrahem otce své milované: Corneille, Cid.

B2. Milovaná je vražedkyní otce svého milovaného.

B3. Milovaný je vrahem bratra své milované.

B4. Milovaný je vrahem manžela ženy, která ho miluje, když mu předtím přisahal pomstu.

B5. Stejný případ, jen místo manžela je zavražděný milenec: Sardou, Fedora.

B6. Milovaný je vrahem příbuzného ženy, kterou miluje: Shakespeare, Romeo a Julie.

B7. Milovaná je dcerou vraha milencova otce.

30. situace – ctižádost

Dynamické složky: ctižádostivá osoba; to, čeho chce dosáhnout; protivník.

A. Ctižádost uplatňovaná na úkor příbuzného nebo přítele.

A1. Na úkor bratra.

A2. Na úkor příbuzného či osoby, ke které má závazky: Shakespeare, Julius Caesar.

A3. Na úkor vlastních přívrženců: Schiller, Valdštýn.
B: Povstalecké ambice (viz A1 z 8. situace): Schiller, Fiesco.

C1: Ctižádost, která vrší zločin na zločin: Shakespeare, Macbeth a Richard III; Jarry, Král Ubu.

C2: Otcovražedná ctižádost.

31. situace – konflikt s Bohem

Dynamické složky: smrtelný a nesmrtelný.

Poeti ji považuje za nejstarší situaci, ať se projevuje otevřeným zápasem (Aischylos, Upoutaný Prométheus; Euripidés, Bakchantky; Byron, Manfred) či sporem, jaký vede Job, nebo jde o pohrdání božstvem a pýchu projevovanou na jeho úkor.

³ I tato situace (podobně jako 18. a 19.) připadá Müllerovi jako skutečně dramatická právě v souvislosti s odhalením, které se rovná poznání ve smyslu Aristotelovy anagnóriseis (viz s. 45 citované knihy).

⁴ Müller (na s. 46) upozorňuje na případy, ve kterých se láska mezi mužem a ženou mísí s nenávistí (Haßliebe) a které se staly oblíbeným námětem německých, resp. severských dramatiků (Kleist, Hebbel, Strindberg, Wedekind); jako příklady uvádí Kleistovu Penthesileu a Hebbelovy hry Herodes und Mariamne a Judith.

32. situace – mylná žárlivost⁵

Dynamické složky: žárlivec; objekt, kvůli kterému žárlí; předpokládaný spoluviník; příčina (která buď A. není personifikovaná, nebo B. je její personifikací zrádce nebo C. skutečný soupeř).

- A1. Omyl pramenící z podezřavosti: Shakespeare, Komedie plná omylů.
- A2. Omyl vzniklý v důsledku osudové náhody: Voltaire, Zaira.
- A3. Mylná žárlivost provázející platonickou lásku.
- A4. Žárlivost vycházející ze zlomyslné fámy: Ohnet, Majitel hutí.
- B1. Žárlivost vyprovokovaná zrádцем, kterého vede nenávisť: Shakespeare, Othello a Mnoho povyku pro nic.
- B2. Stejný případ, v jehož rámci ale zrádce navíc sleduje vlastní prospěch: Shakespeare, Cymbelín.
- B3: Stejný případ, v jehož rámci ale zrádce sám žárlí a usiluje o vlastní prospěch: Schiller, Úklady a láska.
- C1. Vzájemná žárlivost manžela a manželky vyprovokovaná sokem či sokyní.
- C2. Manželova žárlivost na neúspěšného nápadníka.
- C3. Manželova žárlivost na jinou ženu, kterou miluje.
- C4. Žárlivost na ženu vyvolaná odmítnutým sokem.
- C5. Žárlivost vyvolaná u podvedeného manžela šťastnou milenkou.

33. situace – omyl v úsudku

Dynamické složky: ten, kdo se mýlí; oběť omylu; okolnost, z níž omyl vyplynul; skutečný viník.

- A1. Falešné podezření tam, kde je nezbytná důvěra: Gozzi, Žena had.
- A2. Milenčino falešné podezření: Augier, Diana.
- A3. Falešné podezření vycházející z nesprávně pochopeného postoje milovaného: Gozzi, Havran.
- A4. Falešné podezření vyvolané netečností.
- B1. Falešné podezření vznikající při záchraně přítele.
- B2. Nevinný podezřelý: nevinný manžel je považovaný za viníka.
- B3. Stejný případ, jenomže nevinný měl zlý úmysl, takže uvěří ve svou vinu.
- B4. Svědek zločinu v zájmu milované osoby vrhne podezření na nevinného.
- C1. Obvinění padá na nepřítele.

- C2. Obvinění nebo označení vyprovokované nepřítelem: historicky – Jidáš (v tomto případě jde podle Poltiho o asistenci při zrození budoucího zla).
- C3. Omyl zapříčiněný bratrem oběti: Schiller, Loupežníci.
- D1. Falešné podezření vržené skutečným viníkem na jeho nepřítele: Corneille, Clitandre.
- D2. Komplot proti dvěma obětem umožní vrhnout podezření na druhou z nich.
- D3. Falešné podezření vržené na soka.
- D4. Falešné podezření vržené na nevinné, protože se odmítli na zločinu podílet.
- D5. Žena falešně obviní milence, který ji opustil, protože nechtěl podvádět jejího manžela.
- D6. Zápas o vlastní rehabilitaci a pomsta za záměrný justiční omyl.

34. situace – výčitky svědomí

Dynamické složky: viník; oběť nebo hřích; vyšetřovatel.

- A1. Výčitky kvůli neodhalenému zločinu: Byron, Manfred.
- A2. Výčitky kvůli otcovraždě: Aischylos, Eumenidy.
- A3. Výčitky kvůli vraždě: Dostojevskij, Zločin a trest.
- A4. Výčitky kvůli vraždě manžela nebo manželky: Zola, Tereza Raquinová.
- B1. Výčitky kvůli lásce: Goethe, Werther; Ibsen, Rosmersholm.
- B2. Výčitky kvůli cizoložství.

35. situace – znovunalezení ztraceného

Dynamické složky: hledač; ztracený.

Situace nemá podskupiny.

36. situace – ztráta milované osoby

Dynamické složky: trpící; svědek utrpení z řad blízkých; popravčí.

- A1. Bezmoc při sledování utrpení svých dětí: Euripides, Trójanky.
- A2. Podíl na neštěstí způsobeném lidem skrze udržování úředního tajemství.
- B. Tušení smrti milované osoby: Maeterlinck, Sedm princezen.
- C. Vědomost o smrti příbuzného nebo spojence.
- D. Znovu-upadnutí do zoufalství vyvolané smrtí milované osoby.

⁵ I tuto (32.) a následující (33.) situaci Müller vyzdvihuje, protože podle něho obsahují poznávací scénu a spoluvědomost diváků (viz s. 46).

Šílení

Volně na motivy E. A. Poea a markýze de Sade

(literární filmový scénář)

Jan Švankmajer

© ATHANOR 2000

ATHANOR s.r.o.

společnost pro filmovou tvorbu
Jaromír Kallista & Jan Švankmajer
U 5. baterie 21, 162 00 Praha 6
tel./fax: + 420 224 313 383
e-mail: athanor@nexta.cz

Scénář „Šílení“ volně vychází z motivů dvou povídek E. A. Poea: „Zaživa pohřben“ a „Šílený psychiatr“. Tyto motivy jsou skloubeny v samostatný děj, který s uvedenými povídkami nesouvisí. Jednou z hlavních postav je Markýz. Tato postava je inspirovaná Markýzem de Sade. Ve scénáři jsem použil některé autentické texty de Sada. Je to film hraný, animace je použita jen skromně ve snech. I když se děj filmu zdánlivě odehrává začátkem 19. století ve Francii, je plný anachronismů a dnešních reálií, protože tento film je alegorií současného světa. A blázeňec je jeho výstižnou kulisou. Kdybych měl nějak vymežit žánr, pak je to filozofický horor. Absolutní svoboda, civilizační represe a manipulace jsou jeho tématem.

Podklad pod tituly. Záběry z jatek. Stylizované, animované. Rozřezávání, vyvrhávání, porcování masa...

1. Zájezdní hostinec. Podkrovní pokoj pro méně majetné hosty

Je noc. Jen na stole stojí blikající petrolejová lampa se staženým knotem. Kamera panoramuje po místnosti. V posteli leží mladý Jean Berlot. Mladík (něco přes dvacet). Spí. Kamera najíždí na jeho zavřené oči. Náhle se pohne sama od sebe židle, přes kterou má Berlot přehozené šaty. Židle zavravorá a padne naznak. Úder opěradla o podlahu probudí Berlota, který se úzkostně rozhlíží po místnosti. Halena, kterou měl přehozenou přes opěradlo židle, se začne pohybovat po pokoji. Leze po podlaze směrem ke dveřím vedoucím z pokoje na chodbu hostince. Rukáv haleny se natahuje po klíče dveří, jako by v něm byla ruka.

Berlota, který vše pozoruje, zachvacuje hrůza. Rychle se posadí na posteli a natahuje ruku směrem ke dveřím jako by chtěl rukávu zabránit v otevření dveří. Snaží se křičet: „Ne, ne... ne!“ Rukáv se však dál blíží ke klíče. Odemkne, zmáčkne kliku a pomalu otvírá dveře. Berlot se v zoufalství zhroutí do postele a přehodí si peřinu přes hlavu.

Dveře se dootevrou a my vidíme, že za nimi stáli dva urostlí chlapi s brutálním výrazem v obličeji, oblečení do bílých pláštíků nemocničních zřízenců. Vcházejí do místnosti a jdou k posteli, ve které se skrytý pod peřinou chvěje mladý Berlot.

Rukáv opět dveře zavře a zamkne.

Chlapi jdou k posteli. Zdá se, jako by šli nesmírně dlouho, ačkoliv od dveří k posteli je to jen pár kroků. Nemocniční zřízenci něco schovávají za zády. Konečně došli k posteli. Odhodí peřinu. Na posteli se choulí, stočený do klubíčka, k smrti vyděšený Berlot. Chlapi se usmívají a zpoza zad vytahují svěrací kazajku. Naklánějí se k Berlotovi, aby mu ji nasadili. Berlot v poslední chvíli vyskočí z postele. Křičí: „Ne, ne... ne... ne...!“ Chlapi se vrhnou za ním. Berlot v zoufalství popadne povalelou židli a začne se s ní kolem sebe ohánět. Zřízenci se svěrací kazajkou uhýbají. Nastává rvačka. Berlot, jak se ohání židli, demoluje zařízení pokoje. Chlapi se snaží mu nasadit kazajku. Berlot židli srazí ze stolu petrolejovou lampu a od ní začnou hořet záclony.

2. Chodba zájezdního hostince před dveřmi do Berlotova pokoje

Dveře sousedních pokojů se otvírají. Vykukují rozespalí a vyděšení hosté. Z Berlotova pokoje se ozývá hluk zápasu a rozbíjených věcí. A také křik mladého Berlota: „Ne, ne, to nesmíte... ne... nechte mě!“

Z jedné dveří o patro níž vychází Markýz. Také ho probudil hluk. Doobléká si župan.

Po schodech z přízemí přichází hostinský se svým pacholkem. Jdou rázně ke dveřím, za kterými je slyšet hluk zápasu. Je už cítit i kouř z hořících záclon. Hostin-

ský chce vejít do pokoje, ale je zamčeno zevnitř. Pokyne pacholkovi, aby vylomil dveře. Ten se rozběhne a ramenem rozrazí dveře. Hostinský s pacholkem vtrhnou do pokoje. Hosté bojácně nakukují otevřenými dveřmi. Mezi nimi i Markýz.

3. Hostinský pokoj

Berlot s židlí v ruce demoluje zařízení místnosti. Zrcadlo, umyvadlo se džbánem atd. V místnosti je plno kouře z hořících záclon.

Berlot křičí: „Ne, já nejsem blázen... nechte mě!“

Je ale v místnosti sám. Po nemocničních zřízeních se svěrací kazajkou ani stopy.

Hostinský se vrhne k hořícím záclonám. Strhne je na zem a dupe po nich, aby oheň uhasil. Pacholek se vrhne zezadu na běsnícího Berlota a sevře ho do náručí tak, aby nemohl dál ničit zařízení pokoje. Přitiskne mu pevně ruce k tělu. Berlot se brání, kope kolem sebe, řve, ale pacholek ho nepustí. Do vyražených dveří se nahrnuli vyděšení a rozespálí hosté a vyjeveně sledují scénu. Do místnosti se mezi zvědavce prodere Markýz a přistoupí k Berlotovi. S úsměškem mu pohlédne do tváře.

Berlot ho ale nevnímá, dál sebou škube, u úst se mu objevuje pěna. Křičí, oči nepřítomně vytržštěné: „Ne, nechte mě! Já nechci!“

Markýz chvíli pozoruje Berlota, jako by vychutnával jeho úzkost, a pak ho uhodí rukou přes obě tváře a křikne na něho: „Probudte se!“

Berlot se rázem zklidní. Jeho pohled zpřítomní. Nechápavě hledí na Markýze. Ten se ušklíbne, vyndá kapesník a utírá si do něj ruku, kterou před chvílí udeřil Berlota. Pak se beze slova obrátí, vyjde z místnosti, a aniž by se ohlédl, zmizí za dveřmi svého pokoje.

Berlot se za ním dívá a pak se rozhlédne po zničené místnosti. Zhrouceně si sedne na židli, zaboří hlavu do dlaní a rozpláče se. Pacholek stojí za Berlotem, připravený se na něho vrhnout, kdyby začal opět řádit, ale ten vzlyká a drmolí nějaké nesrozumitelné omluvy.

Hostinský nakvašeně prohlíží zdemolovanou místnost a sem tam něco zvedne, jako by se pokoušel zachránit, co se dá. Zlostně přitom pokukuje po zhrouceném Berlotovi. Hosté se rozcházejí do svých pokojů. Je po divadle. Je slyšet hostinského, jak Berlotovi nadává.

Hostinský (pro sebe): „Taková pakáž...“ (K Berlotovi) „To jste se zbláznil, člověče, nebo co? Kdo mi teď uhradí škodu?“

Berlot jen vzlyká. Hospodský s pacholkem odcházejí. Sedupují se schodů.

4. Spížírna hostince

Kamera panoramuje z nohou hostinského po dřevěné podlaze. Objeví pootevřené dveře do spížírny. Nakouk-

ne dovnitř. Uprostřed místnosti v pološeru stojí řeznický špalek a na něm leží kus syrového masa. Velký řeznický nůž odkrojuje plátky masa. Ty slézají po špalku na podlahu a plazí se po ní pryč od špalku. (Animace)

5. Hlavní sál hospody

Je sychravé ráno. Hosté sedí u stolů a snídají. U bohatě prostřeného stolu stojícího blízko hořícího krbu sedí Markýz a jí. Hosté se mezi sebou baví, zřejmě si ještě sdělují zážitky z rušné noci. Hospodský s pacholkem obsluhují.

Náhle zavrzají schody. Do sálu vstupuje po dřevěných schodech mladý Berlot. Ačkoliv se snaží, aby byl co nejmeně nápadný, schody jako naschvál příšerně vržou. Všichni zmlknou a sledují Berlota. Ten celý bledý s hlavou skloněnou, stydí se pohlédnout do místnosti. Berlot usedne do koutku k jednomu stolu, kde sedí jen jeden host. Ten hned vstane a napůl štitivě a napůl bázlivě si přisedne k jinému stolu.

Markýz jediný se nenechal příchodem Berlota vyrušit od své snídaň. Nicméně vidíme, že i on Berlota po očku sleduje. Pokyne hospodskému, ten se k němu rychle a ochotně skloní. Markýz mu šeptá do ucha. Hostinský něco rozhořčeně Markýzovi vykládá. Markýz ho uklidňuje. Potom sáhne do peněženky a vyndá hrst papírových bankovek a nenápadně je strčí hostinskému do ruky. Hostinský děkuje. Markýz mu ještě něco pošeptá a pak mu rukou pokyne, aby už šel. Hospodský se uklání a odchází. Markýz si ho už nevšímá a pokračuje v jídle.

Hospodský si v rohu místnosti prohlíží peníze, které právě dostal od Markýze a přepočítává je. Zdá se spokojený. Strčí peníze do kapsy a zamíří ke stolu, kde sedí osamocení Berlot.

Hospodský k Berlotovi: „Máte štěstí, ani si ho nezasloužíte.“

Berlot na něho překvapeně pohlédne.

Hospodský: „Pan Markýz za vás tu škodu zaplatil.“

Berlot (nechápevě): „Jaký Markýz?“

Hospodský hodí hlavou k místu, kde Markýz sedí.

Berlot se ohlédne a jeho pohled se setká s pohledem Markýze. Markýz pokyne Berlotovi, aby si k němu přisedl. Berlot jako by tomu nemohl uvěřit, váhavě vstává a jde k Markýzovu stolu. Berlot chce Markýzovi poděkovat, ale ten jen mávne rukou.

Markýz: „To nestojí za řeč. Přisedněte a poslužte si, po takové noci vám muselo pořádně vyhládnout,“ a kývne na hospodského, aby přinesl Berlotovi talíř a příbor.

Berlot si přístrčí židli a usedne. Hospodský před něj položí plechovou misku a dřevěnou lžici. Markýz se oboří na hospodského.

Markýz řekne: „Je to můj host“ a shodí misku i se lžicí

na zem. Celé to řekne tak důrazně a hlasitě, aby to slyšela celá hospoda. Hospodský odnese plechovou misku i lžící a přinese porcelánový talíř (stejný jako má Markýz) a příbor.

Markýz: „Ještě skleničku.“

Hospodský přinese skleničku. Markýz mu pokyne, aby Berlotovi nalil víno. Hospodský Berlotovi našťavaně nalije.

Markýz popadne svoji skleničku: „Na zdraví...“

Berlot opakuje potichu: „Na zdraví...“

Markýz: „Na duševní zdraví“ – a přišerně se rozchechtá, jako by se mu podařil ten nejlepší vtip.

Berlotovi strne ruka se skleničkou na půli cestě k ústům. V obličej se mu objeví záblesk hrůzy.

Markýz se směje, až se rozkašle. Začne se dusit. Ukazuje Berlotovi, aby ho praštil do zad. Ale Berlot strnule sedí se sklenkou u úst, neschopný pohybu.

6. Spizírna hostince

Z hrnců a z různých sáčků, pytlíků a šuplíků vylézají prasečí jazyky a vykutálí se prasečí oči. (animace)

7. Před hostincem

Před hostincem stojí autobus. Připravuje se k odjezdu. Hosté se pomalu trousí do autobusu (jedná se asi o nějaký turistický zájezd). Opodál stojí Markýzův kočár. Kočí přepřahá koně. Berlot stojí stranou. Čeká, až všichni nastoupí. V ruce drží pytel se svými věcmi. Je zřejmé, že by rád také cestoval autobusem, ale netroufá si řídiče oslovit. Automaticky vyndá z kapsy hřeben a začne se česat (je to dámský hřeben). Ze dveří hospody vychází Markýz. Navléká si kožené rukavičky. Hospodský se uctivě klaní. Markýz si všimne osamocené Berlota.

Markýz (k Berlotovi): „Kam máte namířeno?“

Berlot se lekne, nečekal, že ho někdo osloví. Rychle zastrčí hřeben do kapsy. Řekne: „Domů.“

Markýz se usměje této naivní odpovědi: „Domů? Já jedu také domů.“

Berlot si to uvědomí: „Do Nantes. Jedu do Nantes.“

Markýz: „To máme kus společnou cestu. Zvu vás!“ Aniž by čekal na odpověď, otočí se a jde ke svému kočáru. Nastoupí. Sluha však za ním dveře kočáru nezavře, napať se drží otevřené. Překvapený Berlot neví, co má dělat. Je mu trapné. Přeshlapuje z nohy na nohu. Sluha Dominik však stále drží otevřené dveře a trpělivě čeká, až nastoupí. Berlot si náhle uvědomí, že Markýz bez něho prostě neodjede. A tak vykročí ke kočáru. Sluha mu pokyne, aby se posadil. Berlot usedne naproti Markýzovi, který se na něho lehce ironicky usmívá. Markýz dá hůlkou pokyn kočímu k odjezdu. Dominik práskne bičem a koně se rozběhnou.

8. Spizírna hospody

Plátky masa, jazyky a oči se polekají zvuku biče a zaběhnou do myších děr, které jsou vyhlodané ve zdi u podlahy. (Animace)

9. V kočáru

Berlot: „Nevím, čím jsem si zasloužil tolik milosti.“

Markýz: „Neznáte mě.“ Po chvíli: „Půjčte mi ruku.“

Berlot mu váhavě podá ruku (pravou).

Markýz: „Levou.“

Berlot mu podá levou ruku. Markýz si ji bedlivě prohlíží. Přehazuje si jí z ruky do ruky. Prohlíží si nehty, tvar prstů a zvlášť bedlivě dlaň.

Berlot se dívá nechápavě na Markýze.

Markýz po chvíli ruku pustí a znuřeně se zadívá z okna kočáru na ubíhající krajinu.

Markýz (po chvíli): „Někdo velmi blízký vám nedávno zemřel.“

Berlot se překvapeně podívá na svoji dlaň. Markýzovi: „Matka. Jedu z jejího pohřbu.“

Sáhne do kapsy a vytáhne hřeben: „To je všechno co mi po ní zůstalo.“

Markýz: „Proč jste ji pohřbili tak daleko od domova?“

Berlot mlčí. Skloní hlavu.

Markýz, který během tohoto rozhovoru stále koukal ven z kočáru náhle pohlédne na Berlota. Čeká odpověď.

Berlot: „Zemřela v ústavu.“

Markýz: „V jakém ústavu?“

Berlot mlčí.

Markýz svým upřeným pohledem trvá na odpovědi.

Berlot: „V Charentonu. Moje matka byla šílená.“

Markýz ale již opět kouká z okna kočáru, jako by ho to vůbec nezajímalo. Ubíhající krajina.

Markýz, aniž by na Berlota pohlédl: „A otec?“

Berlot: „Zemřel před lety. Byl o mnoho starší. Matka se z toho nikdy nevzpamatovala.“

Ubíhající krajina.

Markýz: „A vy jste po matce.“

Berlot mlčky skloní hlavu.

Markýz: „Proto se bojíte, že skončíte jako ona?“

Berlot se skloněnou hlavou mlčí.

Markýz: „Ten sen vás navštěvuje často?“

Berlot: „Jen když jsem nešťastný, když prožiju něco stresujícího, něco co mě rozruší, co rozhodí rutinu všedního dne... Pak přijdou oni...“

Markýz: „Kdo oni?“

Berlot mlčí.

Markýz (po chvíli): „Máte sourozence?“

Berlot zavrtí hlavou.

Markýz: „To je dobře.“

Berlot se podívá překvapeně na Markýze. Ten se ale unaveně opře v rohu kočáru, přehodí si přes obličej

plášť. Dává jasně najevo, že konverzace skončila a že bude spát. Berlot chvíli pozoruje ubíhající krajinu a potom se i jemu začnou klížit oči.

10. Krajina

Blíží se noc. Schyluje se k bouři, blesky křížují nebe. Holá krajina. Nikde ani živáčka. Spustí se prudký liják. Kočár náhle zastaví na polní cestě. Kolem dokola samá pole. Opodál les.

11. Uvnitř kočáru

Markýz: „Tak tady se naše cesty rozcházejí, mladý muži.“

Berlot poslušně vstane. Pohlédne ven do deště. To nečekal. Otevře dveře kočáru a rozhlédne se po pusté krajině zalévané proudy vody. Zřejmě se mu do deště nečekal. Berlot vystoupí, ještě se otočí na Markýze, jako by čekal, že si to rozmyslí a pozve ho zpět do kočáru. Markýz však na něj už ani nepohlédne a jen pokyne hůlkou kočámu, aby pokračovali v cestě.

12. Krajina v dešti

Kamera panoramuje z odjíždějícího kola kočáru na kraj cesty, kde z myších děr vylézají kusy syrového masa, vepřové oči, jazyky a vydávají se v dešti za kočárem. Lezou ve vyjeté stopě. Bahno se na ně lepí. (Animace) Kočár jede po rozmočké cestě. Berlot už celý promáčený deštěm za ním zmateně hledí. Kočár zmizí v zatáčce v lese. Berlot si vyhrne límec u kabátu a pustí se cestou, po které právě odjel kočár s Markýzem. Berlot jde po rozblácené cestě. Jeho nohy obuté v chatrných botách se marně vyhýbají kalužím. Blesky, hromy. Berlot jde, celý se třese zimou. Míjí les po pravé straně cesty. Vidíme, že v houští u vedlejší cesty je skrytý Markýzův kočár. Markýz z okna pozoruje s úšklebkem klopýtajícího promoklého Berlota, jak míjí jeho úkryt, aniž by kočár spatřil. Nechá ho přejít. Když je Berlot již dost daleko, dá Markýz pokyn kočámu, aby kočár vyjel z lesa opět na cestu. Rachot kočáru vyruší Berlota. Ohlédne se. Kočár zastaví vedle Berlota a Markýz otevře dveře. Chechtá se, jako by se mu právě povedl ohromný vtíp. Pokyne Berlotovi, aby si nastoupil. Berlot po krátkém váhání nastoupí a kočár se opět rozejde.

13. Vstupní hala na Markýzově zámku

Do haly vstupují Markýz, Berlot a sluha Dominik. Všichni jsou promoklí, nejvíc samozřejmě Berlot. Chvěje se zimou.

Markýz k Dominikovi: „Přines nějaké šaty a rozdělej oheň!“ Pokračuje k Berlotovi: „Shodte to ze sebe, nebo mi nastydnete.“

Berlot celý zamračený ani na Markýze nepohlédne.

Markýz: „Tak už mi odpusťte ten nevinný žert. Omlouvám se.“

Dominik něco nesrozumitelného na Markýze huhlá a naznačuje, že mu pomůže sundat plášť.

Markýz se na něho oboří: „O mě se nestarej, a hod' sebou.“

Berlot překvapeně zjišťuje, že Markýzův sluha Dominik je němý.

Markýz utrousí k Berlotovi: „Vyřízli mu jazyk.“

Berlot: „Kdo?“

Markýz volá za odcházejícím Dominikem: „No řekni tady mladému Jeanovi, kdo ti uříznul jazyk“ a rozchechtá se, jako by se mu povedl ten nejbáječnější vtíp.

14. Sklep zámku

Kamera prudce panoramuje (falešný strh) do sklepa zámku. Tam v koutě mezi různým harampádím leží plechové nádoby plné prasečích lebek čerstvě obraných o maso. Oknem světlíku se proderou do sklepa prasečí oči a jazyky a přilezou k prasečím hlavám. Oči zalezou do prázdných důlků, jazyky do tlam. (Animace)

15. Berlotův pokoj na zámku

Berlot převlečený do starých Markýzových šatů sleduje za oknem bouři. Liják. V protějším křídle zámku svítí jedno okno. Je to okno Markýzova pokoje.

16. Jídlna na zámku

Markýz a Berlot sedí ráno u snídaně. Dojírají. Markýz dá gestem pokyn Dominikovi, aby uklidil stůl.

Markýz: „Nevím proč se tak rozmyšlíte milý Jeane... mo- hu vám tak říkat?“

Berlot udělá gesto, že mu Markýzovo oslovení nevdá.

Markýz: „Pár dní si odpočinete, nikdo vás nečeká... nebo snad přeci...?“

Berlot udělá zamítavé gesto.

Markýz: „Tak vidíte.“

Berlot: „Nemohu takhle zneužívat vaší dobroty.“

Markýz se rozzuří: „To slovo už nikdy přede mnou nevy- slovujte. Dobrota, laskavost nebo soucit jsou hnutí mysli, kterými hlupáci nebo pokrytci maskují svoje skutečné, ale o to zrůdnější, úmysly. A já jsem všechno možné, je- nom ne hlupák nebo pokrytec. Jestliže vám nabízím po- hostinství, tak vím, proč to dělám.“

Berlot na něho znepokojeně pohlédne.

17. Nádvoří zámku

Berlot bloumá po nádvoří zámku. Všude nepořádek, omítka opadává, zámek je zjevně neudržovaný. Kromě sluhy Dominika není na zámku žádný personál. Náhle Berlota vyruší zvuk vzrjících dveří. Na nádvoří vchá- zí Dominik, rozhlíží se. Berlot se skryje za sloupem lou-

bí a sleduje sluhu. Ten, obtížený dvěma velkými, zřejmě něčím (a asi dost těžkým) naplněnými koši, zamíří k zámecké kapli. Berlot se snaží zahlédnout, co je v koších, ale přes ně jsou přehozené plachty, a tak není nic vidět. Dominik se zastaví před vchodem do zámecké kaple, odemkne dveře a zmizí v nich. Je slyšet, že za sebou dveře zamknul. Berlot se připlíží ke kapli. Je zvědavý. Rád by nahlédl do kaple, ale okna jsou příliš vysoko. Kamera panoramuje po zdi kaple. Vidíme, že ve spárech mezi kameny, ze kterých je kaple postavena, jsou místo malty nacpány proužky syrového masa, střev, šlach. Vše se mírně hýbe, pulzuje. (Animace)

18. Berlotův pokoj (noc)

Berlot leží v posteli, ale nespí. Za oknem je tma. Jen v kapli bliká světlo. Berlota náhle vyruší rachot příjezdějího kočáru. Berlot vstane a jde k oknu.

19. Nádvoří zámku – před kaplí (noc)

Na nádvoří zámku přijíždí cestovní kočár. Ale ten kočár vypadá spíš jako pojezdňé vězení. Má totiž zamřížovaná okna. Z kočáru nejprve vystoupí obtloustlý proplešatělý pán a za ním čtyři hubené dívky oblečené do černých pláštů (jako by to byly schovanky nějakého ústavu). Kočárem přijel také Markýz. Seskočí z kozlíku a zamíří ke dveřím kaple. Tříkrát na ně zaklepe. Dveře otevře Markýzův sluha Dominik s baterkou v ruce. Markýz pokyne ke kočáru a obtloustlý pán i dívky zaběhnou do kaple. Za nimi vstoupí Markýz. Dominik rychle dveře zavře. Berlota upoutala zvlášť jedna z dívek, která, jak se mu zdálo, byla celá vyplašená a kterou museli do kaple vtáhnout násilím.

20. Berlotův pokoj

Berlot odstoupí od okna, rychle se oblékne a vyjde z pokoje.

21. Nádvoří před kaplí

Berlot přichází ke kapli. Zevnitř se ozývá hluk rozjařené společnosti. Berlot se pokouší nahlédnout dovnitř, ale okna jsou příliš vysoko. Vyskakuje před jedním oknem, ale ani tak dovnitř nedohlédne. Z kaple se teď ozývají vzdychy, vášnivé výkřiky, ale i výkřiky bolesti, rány bičem a hlasité rouhání. Zvědavý a znepokojený Berlot nahmatl ve tmě jakýsi sud a přistavuje ho k oknu. Prsty se zachytí spodního okraje okna a přitahuje se, aby nahlédl do kaple.

22. Kaple

V mihotavém světle svíček vidí, že pod oltářem stojí obrovská postel, před ní stůl přetížený jídlem a pitím. Na posteli se zmítají těla nahých dívek, obtloustlého pleša-

tého pána a Dominika v erotickém objetí. Markýz stojí na stole (je rovněž nahý) a bičem mrská soulozící skupinu, vypouštěje z úst zběsilá rouhání. Za oknem vytřeštěná tvář mladého Berlota vše sleduje. Vtom se jedna z nahých dívek vyškubne zuřivě ji objímajícímu tlouštíkoví, seskočí z postele a prchá ke dveřím kaple.

23. Před kaplí

Klíče v zámku zarachotí, dveře kaple se rozlétnou a z nich do tmy vyběhne nahá dívka, má oči zalité slzami, po těle červené šrámy od ran Markýzova biče. (Je to ta dívka, která před chvílí tak upoutala mladého Berlota.) Dívka běží podél zdi kaple. Míjí Berlota stojícího na sudu a vtisknutého do stínu výklenku kaple. Dívka si ho však všimne. Zastaví se. Obrátí k němu svoji zoufalou a zmučenou tvář. Její oči jako by ho prosily o pomoc. Berlot je však paralyzovaný hrůzou a není schopný pohybu ani slova. Vtom už se ve dveřích objevuje plešatý tloustík a řve do tmy: „Kde seš, ty kurvo, kam ses schovala? Hned pojd zpátky.“ Dívka se dá opět na útěk. Berlot se ještě víc vtiskne do tmavého výklenku. Muž ho mine a běží za dívkou. Ta však, jak se zdá, daleko nedoběhla. Po chvíli ji tloustík vleče za vlasy zpátky do kaple. Plačící dívka se vyčítavě podívá na schovaného Berlota. (Ale neprozradí ho.) Dveře kaple se opět za dvojici zaklapnou. Berlot nakukuje oknem do kaple.

24. V kapli

Dívka je nemilosrdně donucena znovu se podílet na sadistickém divadle. Markýz se těchto orgií aktivně neúčastní, jen občas důtkami polaská některou ze soulozících zadnic. Po očku pokukuje nenápadně po oknu, za kterým stojí hrůzou oněmělý Berlot. Markýz se jízlivě usmívá, a opět se začne hlasitě rouhat: „Kde jsi ty nicotná bytosti, pro jejíž samotné jméno teklo na světě tolik krve, kéž by ses vrátila do své nicoty, z níž tě vyzdvihla bláhová naděje lidí a jejich směšný děs! Zjevila ses jedně pro utrpení lidského rodu. Kolika zločinů by byl svět ušetřen, kdyby byli lidé zardousili prvního pitomce, kterého napadlo o tobě mluvit! Bože, existuješ-li, ukaž se. Nemůžeš přeci dopustit, abych tě tady beztravně urážel, popíral tvoji nádhru a vysmíval se tvé existenci. Ty podlý tvůrče údajných zázraků, učiň aspoň jeden, abys nám dokázal svou existenci. Zjev se nám.“ (Toto rouhání je střídavě prostřihováno soulozícími a jejich výkřiky slasti, ranami biče na jejich těla a vytřeštěným obličejem Berlota v okně, který si ke konci Markýzova rouhání zacpává uši.)

Kamera panoramuje do kouta kaple. Tam stojí opět řeznický špalek a na něm kus syrového masa. Řeznická sekera odsekává jednotlivé kotlety. Ty však hned ožívají a odbíhají mimo obraz. Vidíme, že vbíhají do kulis

loutkového divadla zobrazujících les. Kotlety mají v sobě zastrčené dráty s vahadlem. Od vahadla vedou nitě, které jsou uvázané na výčnělcích masa. Tyto kotlety-loutky začínají na jevišti tančit. Kulisy lesa se změň v kulisy kaple a kaple v kulisy rozbouraného moře. Kotlety-loutky začínají tonout. (Animace)

25. Ráno v jídelně zámku

Markýz se s chutí cpe jídlem. Je viditelně v dobré náladě. Ze schodů přichází zachmuřený mladý Berlot. Je opět ve svých šatech, přes rameno má svůj pytel. Markýzovy šaty vrazí do rukou obsluhujícího Dominika: „Odc házím.“

Markýz: „Sedněte si, mladý muži.“ (Gestem pošle Dominika pryč.)

Berlot (rozhodně): „Za těchto okolností tady nemohu déle zůstat.“

Markýz: „Ale, ale za jakých okolností?“ (Předstírá, že nerozumí.)

Berlot: „Včera jsem byl, náhodou, svědkem jistých...“

Markýz: „Tak vy jste šmíroval“ – a rozesměje se. „Sedněte si!“

Berlot zarytě stojí.

Markýz: „No tak už si sedněte a najezte se a netrucujte jako malé dítě. Já myslel, že už jste dospělý.“

Berlot (rozhořčeně): „To nemá s dospělostí nic společného. To bylo rouhání, to byl zločin.“

Markýz: „A vy něco máte proti rouhání a zločinu?“

Berlot je touto otázkou zjevně vyvedený z míry.

Markýz: „Že vy jste ještě panic?“ (A opět se rozesměje.)

Berlot se nejistě gestem ohrazuje. Ale je to značně nepřesvědčivé.

Markýz: „No s tím musíme rozhodně něco udělat.“ Opět smích.

Berlot se uraženě otočí a jde ke dveřím.

Markýz na něho křikne: „Tak dost. Sedněte si!“

Berlot podlehne panovačnému tónu Markýze a sedne si.

Markýz: „Co se vám vlastně včera nelíbilo? To, že jsme se chovali jako svobodní lidé, kteří nemají žádné předsudky? Kterí odvrhli falešnou morálku a před otroctvím společnosti dali přednost svobodě slasti? To nám vyčítáte?“

Berlot: „Je to proti přírodě, Bohu, proti náboženství.“

Markýz: „Tak hezky popořádku: Co nám dává ta žravá, ničivá a zlá, výhradně nedůsledná, mrzutá a pustošivá příroda? Copak to nevypadá, jako kdyby její vražedné umění si žádalo pouze oběti, jako kdyby zlo bylo jejím jediným živlem, jako by se byla obdařila tvořivými schopnostmi výhradně proto, aby pokryla zemi krví, slzami a zármutkem?“

Berlot: „Je to naše matka.“

Markýz: „Co je to za matka, která nasazuje veškerou svou energii, pouze aby šířila své pohromy, aby nás své děti, jak říkáte, vraždila jednoho po druhém bez slitování? Pozorujte tu svoji hrůznou matku a zjistíte, že tvoří, jedinečně aby ničila, že dosahuje svých cílů výhradně pomocí vražd a my její děti máme být lepší? Takové matce chci být jedinečně katem.“

Berlot není schopný slova.

Markýz (pokračuje): „A Bůh? Příroda aspoň existuje nezávisle na naší vůli a našich přáních, ale Bůh se rodí v lidech, toliko když se bojí nebo když doufají. Člověk vždy a všude nešťastný má za všech časů a na všech místech veškeré důvody k obavám a k naději. Všude se dovolává příčiny svého utrpení, neboť doufá v konec svého strádání. Proto vytváří chiméry, jako je váš Bůh, a slibuje si od nich splnění svých tužeb. Ano Bůh je jen chimérou, kterou stvořila naše slabost a bázeň.“

Berlot: „Ale náboženství nás učí...“

Markýz (skočí mu do řeči): „Mám zkoumat... mám si představit vašeho strašlivého Boha pomocí dogmat křesťanského náboženství? Tak se podívejme, jak mi ho to náboženství líčí... Co jiného spatřuji v Bohu tohoto odporného kultu než nedůslednou a barbarskou bytost, jež dnes vytváří svět, aby již zítra jeho vybudování litovala? Vidím pouze slabého tvora, který nikdy nedokáže vštípit člověku chování, jaké si přeje...!“

Berlot: „Ale kdyby Bůh stvořil člověka dokonalého... Ten by pak neměl žádné zásluhy na svém spasení...“

Markýz: „Taková banalita! A proč by si vlastně měl člověk Boha zasloužit? Kdyby ho Bůh učinil zcela dobrým, nedokázal by nikdy konat zlo, a tím by se už samo dílo stalo hodným nějakého boha. Ponechat člověku volbu, znamená ho pokoušet. A přitom Bůh ve své nekonečné předvědomosti dobře věděl, co z toho vzejde. A tak tedy pro pouhé potěšení zavádí na scesti bytost, již sám stvořil. Takový Bůh je ale strašlivý! Obludný! Je to darebák, který víc než nějaký jiný si zaslouží naši nenávisť a naši nesmiřitelnou pomstu.“

Berlot se při těchto slovech v hrůze pokřikuje. S chvějícím se hlasem: „To se ani trochu nebojíte božského hněvu? Boží odpaly? Takové strašné rouhání Bůh nikdy nepromine.“

Markýz jen mávne rukou a zakousne se do kuřecího stehna.

Berlot (překotně): „A vy nejste darebák, když k takovým ohavnostem nutíte bezbranné a nevinné dívky?“

Markýz se rozesměje až se zakucká: „Bezbranné a nevinné dívky...! To se vám povedlo.“

Jeho smích a kašláný však dostává náhle podobu jakési křeče. Hrdlo se mu svírá, paže se nepřírozně krouť. Na Markýze přichází záchvat katalepsie. Mladý Ber-

lot si však tyto příznaky vysvětluje jako boží odplatu za Markýzovo rouhání.

Berlot (v hrůze): „Já jsem vás varoval...“, náhle však dostane strach o sebe: „Já jsem se neměl dívat. Ach Bože, já jsem ho neměl poslouchat...“ Kleká si na zem a začíná se v zoufalství modlit: „Bože, odpusť mi, že jsem poslouchal takové bezbožnosti...“

Markýz ho přeruší, z posledních sil něco šeptá. Berlot nerozumí, jde k němu a odezírá ze rtů: „Dominika.“ Uvědomí si, že Markýz volá svého sluhu. Berlot rychle vstane a běží hledat sluhu. Běhá po chodbách a křičí: „Dominiku, Dominiku.“ Konečně ho najde v kuchyni: „Váš pán vás potřebuje, pojdte rychle, on umírá... honem. Zavolejte kněze, ať nezemře v takovém strašném hříchu.“ Dominika však tato zpráva nijak nerozruší. Chová se, jako by šlo o zcela banální věc. Rozčilený Berlot se ho snaží pohnout k většímu spěchu. Konečně dotáhne sluhu do jídelny. Markýz sedí ve strnulé poloze, jako by byl ze dřeva. Jen chroptí a oči se mu ještě pohybují. Dominik pokyne Berlotovi, aby mu pomohl Markýze odnést do ložnice.

26. Markýzova ložnice

Dominik s Berlotem uloží strnulé tělo Markýze do postele. Dominik pak vystrčí zvědavého a rozčileného Berlota na chodbu a zamkne se s Markýzem v ložnici.

Kamera zabírá detail klíče v zámku. Panoramuje z klíče podél zdi místnosti. Na zdi visí na věšáku kabáty. Pod nimi je botník plný bot. Na botníku leží tašky a aktovka. Náhle začínají z kapes kabátů a z rukávů vylézat ohlodané kosti. Teď už vylézají i z tašek a z aktovky. Boty jsou plné krve, která pomalu vytéká dírkami pro tkaničky. (Animace)

27. Berlotův pokoj (noc)

Berlot přechází po pokoji. Neví, co má dělat. Nervózně občas koukne z okna na protější trakt zámku. V okně Markýzovy ložnice se svítí. Vidíme, že Berlot se v duchu modlí za sebe i za Markýze. Najednou ho upoutá nějaký pohyb na dvoře. Ze dveří sklepa právě vyšel Dominik, táhne na vozíku starou otlučenou rakev. Táhne ji přes celé nádvoří ke schodišti vedoucímu k Markýzově ložnici. Berlot si rychle přehodí přes ramena kabát a vyběhne z místnosti.

28. Schodiště zámku

Berlot běží po schodech dolů.

29. Nádvoří zámku

Berlot vyběhá na nádvoří a běží za Dominikem táhnoucím rakev. Doběhne ho. Než ale stačí cokoliv říct, sluha mu strčí do rukou dopis. Berlot ho nechápavě otevře. Je to dopis od Markýze.

Čte: „Milý příteli, chápu, že je pro vás asi těžko pochopitelné vše, co jste zde zažil, omlouvám se, jestli jsem vám tím způsobil nějakou újmu. Ale vy možná o moji omluvu nestojíte? Ještě než odejdete, než se naše cesty, které se jen náhodou na krátký čas spojíly, opět rozejdou, prosím, pomozte mi. Jste mi tím povinován. Následujte mého sluhu Dominika a buďte mu ve všem nápomocen. On ví, co má dělat. Řiďte se jeho pokyny ať se vám to ve vaší nevinné duši bude zdát sebeabsurdnější. Váš Markýz.“

Berlot, zaskočený obsahem dopisu, zvedne od něj oči a podívá se na Dominika. Ten mu pokyne, aby mu pomohl sundat rakev z vozíku. Berlot strčí dopis do kapsy a chopí se rakve. Spolu s Dominikem ji odnesou do zámku.

30. Markýzova ložnice

Na posteli leží mrtvý Markýz, u hlavy mu hoří dvě svíce. Je oblečený v umrlčím rubáši. Sluha pokyne Berlotovi, aby rakev položili vedle postele. Berlot pohlédne na Markýze. Markýz je sice pobleďlý, ale nevypadá jako mrtvola. Spíš to vypadá, že spí. Jen jeho obličej je jako by stažený v křeči. Berlot ho s napětím pozoruje. Dominik zatím sundal z rakve víko a nyní posunky a jakýmsi chrčením nabádá Berlota, aby mu pomohl dát Markýze do rakve.

Berlot: „To přeci nejde, jen tak člověka pohřbít. Jak víte, že je skutečně mrtev? Viděl ho nějaký doktor nebo aspoň felčar? Co když je jenom v bezvědomi?“

Berlot přistoupí k Markýzovi, rozhrne mu rubáš na prsou a přiloží mu ucho na hrud'. Dominik ho od Markýze odtrhne.

Berlot: „Zdá se, že srdce ještě slabě bije.“ Berlot se vyškrubne sluhovi a shýbne se znovu nad hrud' Markýze: „Pusťte mě, zavolejte doktora, rychle, on možná ještě žije, tak dělejte něco!“ Vtom si všimne, že Dominik na něho míří pistolí. Berlot pomalu vstává od mrtvého. Dominik mu ukazuje hlavní pistole, aby uchoopil Markýzovy nohy. Berlot pod hrozbou váhavě poslechne.

Berlot: „Tohle vám neprojde, skončíte pod gilotinou, takhle pohřbít svého pána.“

Dominik ho neposlouchá, vezme Markýze pod paži, aniž by přestal na Berlota mířit pistolí, a oba takto vloží tělo Markýze do rakve. Sluha potom zaklopí rakev víkem a namířenou pistolí donutí Berlota, aby víko zatloukl hřebíky. Zmučený Berlot se slzami v očích zatlouká hřebíky a nadává při tom Dominikovi.

Berlot: „Jste padouch... podlá krysa... měli vám uříznout celou hlavu, jazyk je málo... jste ještě větší zrůda než váš pán... Bože, kam jsem se to dostal...“

Dominik ho neposlouchá. Objevil v Markýzově nočním stolku láhev koňaku. Napájí se, aniž by přestal mířit pistolí na Berlota. Ten zatlouká hřebíky do rakve.

Kamera panoramuje z ruky zatloukající hřebíky do kouta místnosti. Tam roztlouká kladivo kosti na prach. Pomáhají mu v tom kleště, které drtí další kosti. Kladiv a kleští přibývá. Všechny drtí hromadu kostí. (Animace)

31. Nádvoří zámku (noc)

Ze dveří vychází Berlot s Dominikem. (Sluha má na zádech malý batoh.) Nesou zatlučenou rakev s Markýzovou mrtvolou. Naloží ji na vozík a sluha stále s pistolí v ruce donutí Berlota, aby se chopil vozíku a táhnul. Berlot se stále otáčí. Dominik občas zezadu vozík zatlačí a gestem ruky Berlotovi ukazuje, kam má vozík s rakví táhnout. Vyjedou z brány zámku. Dominik si po cestě přihýbá z láhve.

32. Polní cesta (noc)

Berlot táhne vozík s rakví. Za ním jde Dominik. Pomáhá tlačit, protože cesta je kamenitá a do kopce. V dále na kopci je vidět silueta hřbitova.

33. Hřbitov (noc)

Dominik s Berlotem dotáhnou vozík s rakví na hřbitov. U zadní hřbitovní zdi stojí kdysi honosná, nyní značně zchátralá rodová hrobka. Sluha se naposledy napije a odhodí prázdnou láhev, potom vyndá z kapsy starobylý klíč a začne hrobku odemykat. Berlot využije toho, že se k němu na chvíli otočil zády, a dá se na útěk. Dominik se rychle otočí, zamíří bambitkou na Berlotova záda a vystřelí. Berlotovi se kulka oře o rameno. Sáhne si na něj. Podívá se na ruku, je zbarvená od krve. Otočí se rozhořčeně na Dominika: „Málem jste mě zabil.“ Dominik na něj stále míří pistolí. Berlot se pokorně vrátí k rakví. Sluha pistolí zastrčí za pás a pokyne Berlotovi, aby s ním vstoupil do hrobky.

34. V hrobce

Hrobka je prázdná, jen v koutě se válí naváté listí, protože okna hrobky jsou vytlučená. Uprostřed kamenné podlahy je náhrobní kámen s dvěma železnými kruhy. Dominik uchopí do obou rukou jeden z kruhů a pohlédne výmluvně na Berlota. Ten neochotně popadne druhý kruh a oba vši silou kámen nadzvednou a posunou stranou. Pod odsunutým kamenem se objeví otvor se schodištěm vedoucím do krypty. Dominik pokyne Berlotovi, aby s ním vyšel ven před hrobku. Za chvíli se vracejí s rakví. Dominik rozsvítí baterku a posvítí s ní na schody vedoucí do nitra krypty. Berlot sestupuje první.

35. Krypta

Kamenná krypta bez oken s valenou klenbou. Zatuchlá, kameny vlhké, zpocené, sem tam porostlé mechem. Uprostřed krypty stojí na katafalcích dvě rakve. Mezi ni-

mi je třetí katafalk, prázdný. Právě na něj položí sluha s Berlotem rakev s Markýzem. Berlot, který je vystrašený a také je mu zima a navíc mu krvácí rameno, chce rychle odejít. Ale Dominik mu zastoupí cestu. Odvede ho do kouta krypty, kde v temném stínu stojí dubový stůl a židle. Stůl i židli postaví před Markýzovu rakev. Dominik pokyne Berlotovi, aby židli i stůl otřel. Berlot to udělá rukávem. Dominik mezitím vyndá z tlumoku, který měl na zádech, bílý ubrus a přehodí ho přes stůl. Pak vyndá z tlumoku ještě talíř, sklenku, příbor, láhev vína a z ešusu vyklopí na talíř jakési jídlo, na dezertní talířek proužek dortu. Berlot ho s úsměškem sleduje: „To dělali ve starém Egyptě. A přidávali k tomu zardoušené sluhy a otroky.“ Dominik se na něho podívá, jako by se rozmyšlel, zda ho nemá zabít. Berlot ustrašeně zmlkne. Dominik vyleze na Markýzovu rakev a natahuje se ke stropu krypty. Berlot ho sleduje. Vidíme, že Dominik rozmotal u stropu stočený kus lana a spustil ho nad rakev. Lano prochází dírou ve stropě, vede někam nahoru do hrobky. Druhý konec teď visí asi deset centimetrů od víka rakve. Dominik seskočí z rakve. Ještě jednou přehlédně kryptu, jestli je všechno jak má být, a pak s Berlotem vystoupí z krypty do přízemní místnosti hrobky.

36. V hrobce (noc)

Dominik s Berlotem uloží opět náhrobní kámen na své místo. Z hromady navátého listí pak Dominik vytáhne jakési staré věnce a kytky (jde o uschlé věnce s umělými květinami), naaranžuje je na náhrobní kámen. Zapálí svíčku, kterou měl rovněž v tlumoku. Pokřičuje se, poklekne a začne se modlit. Berlot ho s odporem sleduje: „Takové pokrytectví.“

Dominik se domodlil (spíš doдрmolil něco jako modlitbu) a vstal. Popadne Berlota za zraněné rameno a vyvede ho z krypty. Dveře zabouchne a zamkne.

Kamera panoramuje ze suchých věnců do kouta hrobky. Tam stojí na zemi u zdi staré zrezivělé konzervy a vedle nich neméně zrezivělý otvirač. Otvirač začne konzervy otvírat. Z konzerv vylézají čerstvé prasečí mozečky a lezou po kamenité podlaze hrobky. Zanechávají po sobě na kamenech slizkou stopu. Mozečky lezou k zavřeným dveřím. (Animace)

37. Polní cesta od hřbitova k zámku (noc)

Berlot jde vepředu, za ním Dominik. Sluha si začne písukat. Berlot se na něj otočí a začne mu znovu nadávat: „Tak mě oddělej. Stejně jinou šanci nemáš. Jestli mě necháš žít, při nejbližší příležitosti tě prasknu. Neposkytnutí pomoci svému pánovi. Pohřbení pána bez řádného lékařského ohledání. Vyhrožování s pistolí v ruce, pokus o vraždu. Je toho dost na to, aby ti usekli hlavu.“ Dominik však zůstává klidný, nereaguje.

38. Nádvoří zámku (noc)

Dominik nechá vrata vedoucí na nádvoří zámku otevřená. Doprostřed nádvoří postaví dvě židle, čelem k otevřeným vratům. Na jednu násilím usadí Berlota a na druhou useadne sám. Pistoli si dá na klín, a aniž by věnoval Berlotovi jediný pohled, sesune se v židli, opře hlavu o opěradlo a začne klimbat. Berlot (sleduje ho): „To tady budeme takhle celou noc?“ Když Dominik začne chrápat, Berlot s ním zatřese: „Slyšíš? Co má znamenat zase tohle?“ Dominik ho odstrčí, a aniž by se namáhal mu kokoliv naznačit, začne opět dřímat. Berlot ho chvilu sleduje, a když se mu zdá, že sluha tvrdě usnul, opatrně se mu pokouší vzít v klíně ležící pistoli. Už už ji skoro drží v ruce, když Dominik vyskočí a pistoli mu z ruky vykroutí. Pokyne Berlotovi, aby si opět sedl. Opovržlivě se na něho podívá. Pistoli si položí opět do klína a zavře oči. Berlot si rezignovaně sedne na židli.

39. V hrobce (noc)

Mozečky lezou po kamenné dlažbě hrobky. Dolezou k zamčeným dveřím vedoucím z hrobky na hřbitov. V dolním rohu dveří je vyříznutý otvor (jak bývá pro kočky) zakrytý přišpendleným špinavým kusem hadru. Tímto otvorem opustí mozečky hrobku. (Animace)

40. Nádvoří zámku (svítá)

Dominik stále na židli ve stejné poloze s pistolí na klíně a spí. Berlot vedle na židli rovněž spí, jeho spánek je však velmi neklidný. Vtom se v dálce ozve zoufalé vyvznání zvonku. Dominik vyskočí ze židle. Zatřese spícím Berlotem. A rozběhne se ven ze vrat zámku. Berlot, celý rozespálený, nic nechápe. Teď i on zaslechl zběsilé vyvznání umíráčku. Zvědavost ho přemůže. Spěchá za Dominikem.

41. Hřbitov

Dominik vběhne na hřbitov, za ním Berlot. Ve věžičce hrobky vyzvání zvon. Dominik rychle odemkne hrobku a pokyne dobíhajícímu Berlotovi, aby mu pomohl od táhnout náhrobní kámen. Vběhnou po schodech do krypty.

42. V kryptě

Za prostřeným stolem sedí rozjařený Markýz. Hoduje. Občas zatahá za provaz visící ze stropu a rozezní tak zvon ve věžičce hrobky. Dominik se spokojeně usmívá. Markýz popíjí víno. Berlot ničemu nerozumí. Potom si všimne, že za zády Markýze je rozštípané víko rakve. Podívá se na Markýze, jako by hledal vysvětlení. Markýz rozhalí rubáš a my vidíme, že vnitřní strana rubáše je posítá různými kapsičkami a v nich jsou zastrkána nástroje jako kleště, kladivo, dláta, různá páčidla,

malá sekerka apod. Berlot to s údivem sleduje. Markýz se rozchechtá.

43. V jídelně

Markýz sedí v křesle. Je již oblečený. Před ním chodí rozčilený Berlot: „Zneužil jste mě ke svým hanebným hrám... pro svoji zábavu. Chtěl jste mě vystrašit, vyděsit... V tom si libujete... že? Jste nejen bezbožník, libertin... násilník, ale i... (Berlot marně hledá slovo) ale i ...“

Markýz ho přeruší: „Chápu vaše rozhořčení, drahý Jean. Asi vám dlouhým malým vysvětlení. Mohu vás ujistit, že to, čeho jste byl aktivním svědkem této noci, toto, jak říkáte, hanebné divadlo, nemá s vaší osobou nic společného. Jen jsem využil vaší tělesné síly, dalo by se říct. Sám jste viděl, že vytlačil po kamenité cestě těžkou rakev až na hřbitov je nad síly jednoho člověka, podobně náhrobní kámen...“

Berlot: „Ten dobrák (hodí hlavou k Dominikovi) mě málem zabil.“

Markýz: „Ale drahý příteli, já vás přeci ve svém dopise prosil, abyste ho ve všem poslouchal... Zavínil jste si to sám... ostatně Dominik střílí velice přesně. Je to jenom malé škrábnutí.“

Berlot (urazeně): „Sbohem“ – a otočí se a jde ke dveřím.

Markýz za ním volá: „A to si ani nepočkáte na můj příběh? To není příliš zdvořilé. Já váš příběh vyslechl až do konce.“

Berlot se zastaví.

Markýz: „Třeba mě pak uvidíte v trochu příznivějším světle... Uvidíte, že mezi námi není zas tak velký rozdíl, jak si myslíte, že naše osudy... se podobají jako vejce vejci...“

Berlot se otočí na Markýze. Markýz mu pokyne, aby si sedl. Berlot se váhavě posadí na krajíček židle. Jako by byl připraven kdykoliv vstát a odejít. Je v tom jakási nedůvěra a nezávaznost.

Markýz: „Podobně jako vy jsem měl milující matku. Když mně bylo pět let, náhle a nečekaně zemřela. Pohřbili jsme ji do rodinné hrobky. Otec, který matku nesmírně miloval, neunesl její ztrátu a za pár let se zálem utrápil. Nepřipomíná vám to něco?... A teď poslouchejte. Když jsme přinesli otcovu rakev do hrobky a odsunuli náhrobní kámen, našli jsme matku v pokročilém stavu rozkladu ležící na schodech s rozedranými nehty na rukou. Ano, pohřbili jsme matku zaživa. Lékař její kataleptickou strnulost považoval za smrt. Matka se však v rakvi probrala. Nadlidským úsilím se jí podařilo vyrazit víko u rakve, ale náhrobní kámen už byl nad její síly. Od té doby jsem bezpočtukrát prožil v duchu její hrůzné utrpení. Víte, co je to reflexní psychóza? Moje ztotožnění se s matkou šlo časem až tak daleko, že se i u mne

začala objevovat katalepsie. Začal jsem upadat do le-targického spánku. Tyto stavy trvaly zezačátku jen pár vteřin, ale celé se to prohlubovalo a do katalepsie jsem upadal na několik hodin, někdy i dní. Tento stav ve mně vzbudil další fobii: strach, že skončím jako moje matka, že budu jako ona pohřben zaživa. Zároveň s tímto strachem se objevila i touha prožít stejné utrpení jako ona. Až tak daleko sahá moje láska k matce... Ještě vám to nic nepřipomíná?”

Berlot, vtažený zcela do Markýzova vyprávění, není schopný slova.

Markýz (pokračuje): „Tato touha se stala nutkavou obsesí, která se nedala potlačit. Ale časem jsem přišel na trik, jak tuto touhu neškodně ukojit a zároveň se zbavit i onoho strachu. Aspoň na čas. To, co jste, milý příteli, včera zažil, je onou očistnou terapií, která mi umožní zase nějaký čas normálně žít. Omlouvám se, že jsem vás zatáhl do mého osudu.“

Berlot je značně rozrušený. Jeho nenávisť vůči Markýzovi vyprchala. Dívá se na něho téměř s dojetím. Markýz se češe dámským hřebenem. (Jde zřejmě o hřeben jeho matky.)

44. Sklep zámku

Kamera strh do sklepa zámku. Světlíkem tam vlézají prasečí mozečky a lezou k plechové nádobě s prasečími lebkami. Mozečky zalezou nosními otvory do lebek. Lebky hned začnou koulit očima a olizovat se. (Animace)

45. Berlotův pokoj na zámku (noc)

Berlot spí v posteli. Náhle ho probudí nějaké zapras-kání starého dřeva. Berlot si sedne a napjatě poslouchá. Zvuk vychází ze staré obrovské skříňe stojící v ro-hu místnosti. Skříň se najednou dává sama od sebe do pohybu. Vidíme, že se pomalu blíží k posteli, na které sedí vyděšený Berlot. Skříň na své cestě poráží vše, co jí stojí v cestě. Berlot si v hrůze přehodí peřinu přes hla-vu. Vidíme, jak se pod peřinou třese hrůzou. Skříň dopu-tovala zdemolovaným pokojem až k posteli a zde se za-stavila. Dveře se pomalu s vrzáním otevrou a ze skříňe vyskočí oni dva robustní nemocniční zřízenci se svěrací kazajkou v rukou, vrhnou se přímo ze skříňe na postel a začnou Berlotovi kazajku navlékat. Ten se brání, a tak to, co zdemolovala v pokoji skříň, teď dorazí rvačka Berlota se zřízenci ...

Berlot křičí: „Ne, nechte mě, nesahejte na mě...“

Markýz dá Berlotovi políček na obě tváře: „Probud-te se!“

Berlot se probudí. Markýz stojí proti Berlotovi. Toho pev-ně ze zadu svírá v náručí Dominik. Kolem zpusťovaný po-koj. Berlot se rozhlédne kolem, pak se podívá na Mar-kýze. Dominik ho pustí a začne v pokoji (pokud to jde)

uklízet. Berlot se zhroutí s pláčem do postele. Markýz ho chvíli s úsměškem pozoruje, potom pokyne Domini-kovi, aby mu podal židli. Sedne si k posteli.

Markýz: „To byli zase oni?”

Berlot přikývne a znovu propukne v pláč.

Markýz: „No tak... nic si z toho nedělejte. Stejně jsem to tu chtěl celé přestavět (a rozhlédne se po zdemolo-vaném pokoji). Neplačte, kdo to má poslouchat. Je to moje vina... příliš vás to celé rozrušilo.“

Berlot přestane vzlykat: „Já tu škodu odpracuji...“

Markýz mávne rukou: „Mám lepší nápad...“

Berlot na něho ze zvědavosti pohlédne. Markýz vsta-ne ze židle a přechází pokojem. Berlot ho s napětím sleduje.

Markýz: „Myslím, že bych vám mohl pomoci ...“

46. V Markýzově kočáru

Markýz a Berlot jedou po silnici. Míjejí je současná au-ta a autobusy. Markýz hůlkou pokyne Dominikovi, který sedí na kozlíku a kočíruje. Kočár vyjede z hlavní silnice na lesní neudržovanou cestu. Přijedou k vysoké ohrad-ní zdi. Ve zdi jsou vyložená železná vrata (mříž). Vje-dou do aleje. Na holých stromech bez listů posedávají bílé slepice. Když kočár mine kamennou bránu, pár ka-menů ze zdi vypadne.

V dírách po vypadnutých kamenech se objeví prasečí ja-zyky. Olizují se. Z jiných děr vykukují prasečí oči a sledu-jí jedoucí kočár. (Animace)

47. Stromořadí vedoucí k sanatoriu

Kočár jede po cestě lemované vysokými topoly, která vede ke vchodu do sanatoria pro duševně choré. Po za-hradě pobíhají blázni. Zdá se, že je nikdo nehlídá. Není vidět žádný personál. Blázni se baví zcela bez zábran. Berlot vykoukne z kočáru. Je vidět, že je v pěkném stre-su. Celý se třese. Kočár před vchodem zastaví. Domi-nik seskočí z kozlíku a otevře dveře u kočáru. Vystoupí Markýz a pomáhá ven hrůzou ochromenému Berlotovi. Berlot se rozhlíží po fasádě budovy. Zdá se mu, že v jed-nom okně v patře zahlédl tvář oné dívky, která ho ten-krát v noci tak úpěnlivě prosila o pomoc. Markýz vezme Berlota za ruku a vede ho ke vchodu.

Markýz: „Ničeho se neobávejte. Ředitel tohoto ústa-vo doktor Murlloppe je můj dobrý přítel. Všechno jsem s ním už vyjednal. Berte to jako experiment. Kdyby vám to nedělalo dobře, stačí jen zavolat a já vás okamžitě odvezu. Víte, už jen to vědomí, že můžete kdykoliv ode-jít, by mělo působit blahodárně. Jak jste viděl na vlastní oči, mě tato 'preventivní terapie', jak ji nazývá dr. Murl-loppe, pomáhá přežít. Největší strach prožíváme z ne-známeho. V okamžiku, kdy se nám toto neznámé stane důvěrně známým, strach vyprchá. A v neposlední řadě

ukojíte svou tajnou touhu prožít na vlastní kůži útrapy, které zažívala v podobném ústavu vaše matka.“

Berlot udělá odmítavé gesto.

Markýz: „Jen buďte k sobě upřímný a neodmítejte tyto skryté a potlačované rozkoše.“

48. Schodiště ústavu

Během tohoto rozhovoru stoupají Markýz s Berlotem po schodišti ústavu. Potkávají blázny, kteří si hrají na schodech, jiní spěchají do zahrady. Berlot se rozhlíží, hledá jestli mezi blázny někde nezahledne onu dívku. Náhle se v patře otevrou dveře ředitelovy pracovny a vychází z nich dr. Murlloppe. Spěchá vstříc svým hostům, Markýzovi a Berlotovi. Berlot se vyděsí. Dr. Murlloppe je totiž onen proplešatělý, přítlostlý pán, který se tenkrát v noci účastnil libertinských orgií v Markýzově kapli. Murlloppe sbíhá se schodů a nejprve se srdečně přivítá s Markýzem a potom s úsměvem napřahuje ruku k Bertolovi.

Murlloppe: „Murlloppe, doktor Murlloppe.“

Berlot s odporem podá ruku doktorovi a zamumlá: „Berlot.“

Markýz se škodolibě usmívá. Pase se na Berlotových rozpacích. Murlloppe je vede do své pracovny.

49. Pracovna ředitele

Ve dveřích je předejde a volá do vedlejší místnosti.

Murlloppe: „Charlotta, Charlotta...“

Berlot toho využije a procedí zuřivě mezi zuby k Markýzovi: „Měl jste mě varovat. Jistě uznáte, že za těchto okolností nepřipadá v úvahu, abych zde...“

Nedořekne. Z vedlejší místnosti přivádí Murlloppe do své pracovny Charlottu.

Murlloppe ji představuje Berlotovi: „Moje dcera Charlotta, pomáhá mi zde s pacienty, vede mi kartotéku.“ Markýz při těchto slovech se div neudusí smíchy. Berlot zůstane stát s otevřenou pusou. Charlotta je totiž ona dívka, která ho tenkrát v noci tak upoutala a na níž nemůže stále zapomenout. Když si podávají ruce, dívka se na něho úzkostně a prosebně podívá a pak sklopí oči. Berlot je zmatený. Neví, co si o tom všem má myslet. Markýz tajně vychutnává jeho zmatek. Berlot se na něho otočí, jako by čekal od Markýze nějaké vysvětlení. Ale Markýz se netečně odvrátí a zadívá se z okna do parku.

Murlloppe (k Charlottě): „Uvař nám čaj, milé dítě.“

Charlotta odchází. Ve dveřích se ještě úzkostně otočí na Berlota. Jejich oči se setkají. Charlotta se snaží něco Berlotovi naznačit. Berlotovi se zdá, jako by ho prosila, aby zůstal. Jako by ho opět jako tenkrát v noci prosila o pomoc. Ale vtom ho již bere kolem ramen dr. Murlloppe a vede ho ke křeslu. Sám si sedne naproti. Char-

lota během nadcházející rozmluvy přinese čaj. Opět si s Berlotem vymění významné pohledy. Potom zmizí ve vedlejší místnosti.

Murlloppe: „Milý pane Berlote, náš společný přítel“ – a pohlédne směrem k Markýzovi – „mi sdělil důvody, které vás sem přivedly. Jsem přesvědčen, že ‘preventivní terapie’ je v tomto případě plně na místě. Musí však být aplikována zcela na principu dobrovolnosti a svobodné vůle, potom je schopna přinést pacientovi úlevu. I když – a to zdůrazňuji – jedná se jen o časově omezenou úlevu. Zbavit člověka těchto obsesivních stavů jednou provždy, to zatím naše medicína nedokáže. Pojdte, než se rozhodnete, zda zde nějaký čas zůstanete, provedu vás naším ústavem.“

Murlloppe vstane a vede ho z ředitelny na chodbu. Markýz se za nimi otočí. Ušklíbne se.

Murlloppe k Berlotovi: „Náš ústav je velmi moderní, ani ne tak svým vybavením, jako způsobem, jak je veden. Vše se zde odehrává na principu dobrovolnosti. Žádné tresty, žádné elektrické šoky, žádné svěrací kazajky... S pacienty jednáme jako se sobě rovnými...“ Vyjdou na chodbu.

Z vedlejší místnosti vyjde Charlotta a zpovzdálí sleduje Berlota s doktorem. Plíží se za nimi. Když mívá Markýze, ten jí ironicky zatleská: „Bravo, maličká.“ Charlotta na něho ani nepohlédne a vyjde na chodbu. Markýz se znuděně rozvalí v křesle, kde před chvílí seděl Berlot.

Šuplíky u psacího stolu se začnou otvírat a vylézají z nich kusy syrového masa, lezou po koberci, vylézají na boty Markýze a zalézají mu do nohavic kalhot. (Animace)

50. Chodba ústavu

Berlot jde s ředitelem po chodbě. Blázni je zdraví. Z pokojů je slyšet hluk, jak se blázni baví. Zdá se, že jsou skutečně bez dozoru a že si dělají, co chtějí.

Berlot právě sleduje dvojici bláznů sedících v koutku chodby. Muž má na sobě ústavní oděv, který je však celý rozřezaný na úzké proužky. Sedí apaticky rozvalený v židli. V ruce drží žiletku. Vedle něho sedí postarší žena a jehlou a nití mu oblek sešívá dohromady.

Ředitel Murlloppe: „Tak jak jste se rozhodl, pane Berlote?“

Berlot nepokrytě dává najevo svůj odpor a zhnusení tím, co kolem sebe vidí. Vtom z jednoho pokoje vylétne peřina a vzápětí za ní vyběhnou z pokoje dva nazí blázni a začnou se v peřině válet. Ředitel k nim pokročí a muže zvedne. Domlouvá jim: „Ale pánové, kde máte svoje šaty, takhle tady nemůžete chodit.“ A odvádí je do pokoje. Toho využije Charlotta, která zpovzdálí sledovala Berlota, rychle k němu přikročí a vtiskne mu do ruky složený lístek.

Ve dveřích se ředitel otočí, všimne si Charlotty a zavolá na ni: „Charlotto, drahé dítě, postarej se o ně.“ Charlotta se zoufalým pohledem na Berlota zmizí v pokoji bláznů. Murillope za ní vejde do pokoje. Je slyšet tlumenou hádku. Berlot rozbalí lístek a čte si ho. Obsah lístku ho viditelně rozruší. Chce jít za Charlottou do místnosti, kde před chvílí zmizela, ale vtom již vychází z pokoje Murillope a dveře pokoje zamkne. Potom se otočí na Berlota a opakuje otázku: „Nuže... Jaké je vaše rozhodnutí?“

Berlot (zřejmě pod dojmem obsahu Charlottina lístku) vykoktá: „Zůstanu.“

Ředitel je viditelně potěšený: „Udělal jste dobře... Vynasnažíme se vám váš pobyt v ústavu příjemnit, jak jen to půjde. Jsem přesvědčen, že naše ‘preventivní terapie’ bude slavit i ve vašem případě další úspěch. Poďte“ – a vede Berlota zpátky do své pracovny. Když míjejí dveře do místnosti, kam zmizela Charlotta s dvěma blázný, jsou odtud slyšet zvuky připomínající erotické hrátky.

51. Pracovna ředitele

Markýz stále sedí rozvalený v křesle. Vcházejí ředitel a Berlot. Markýz vstane a podívá se na přichozí, jako by čekal odpověď. Ředitel, aby Berlot neviděl, pokývá hlavou směrem k Markýzovi, a dá mu tak najevo, že Berlot zůstane. Markýz se spokojeně (škodolibě) pro sebe ušklíbne.

Murillope: „Tady si zatím sedněte! Skočím zařadit přijímací formality, hned jsem zpátky a budu se vám věnovat.“ Murillope při odchodu nenápadně vyndá z kapsy klíč od pokoje bláznů, kam před chvílí zamknul Charlottu, a celý rudý v obličeji vzrušením, vyběhne z pracovny. Berlot si toho nevšimne. Sotva ředitel opustí pracovnu, vrhne se na Markýze.

Berlot: „Vy jste to věděl, že je to jeho dcera a že ji zneužívá.“

Markýz: „Nesmíte všemu věřit, drahý příteli.“

Berlot ukazuje Markýzovi lístek, který dostal od Charlotty: „Prosí mě o pomoc.“

Markýz si to čte.

Berlot (rozčileně): „Jestliže jsem se rozhodl zde zůstat, tak jedině kvůli ní. Můj problém je teď druhotný.“

Markýz čte dopis a rozchechtá se.

Berlot se na něho pohoršeně otočí: „Je vám to k smíchu?“

Markýz mu vrací lístek: „Je to mrcha.“

Berlot se vrhne na Markýze: „Takhle o ní nemluvte.“

Markýz: „Á, malinkej se nám zamiloval?“

Berlot se stáhne do sebe.

Markýz: „Abyste jednou zase neřekl, že jsem vás nevaroval. Je to nymfomanka a k tomu ještě hysterka. Ta by ale s nikým jen tak do postele nešla. Baví ji to, jen

když jde o něco rafinovaného, o bizarní zážitky. Normální sex ji nebaví. Musí k tomu mít tyátr. Je prolhaná jako všechny děvky.“

Berlot se na něj chce znovu vrhnout: „Nedovolím, abyste o ní takhle...“

Vtom ho přeruší příchod ředitele, který má rozhalenou košili a rozčuchané vlasy: „Tak, všechno je vybavené. Poďte, zavedu vás do vašeho pokoje...“ Podává Berlotovi úhledně složený ústavní oděv.

Kamera panoramuje z odcházejícího Berlota na skříň stojící v ředitelně. Na skříni stojí klec na kanára. V kleci poskakuje z bidýlka na bidýlko kus syrového masa. Při každém přeskoku se maso zvětšuje. Bidýlko pod jeho vahou praská a maso padá dolů na dno klece mezi rozsypaná zrna pšenice. Maso ale stále roste, bobtná, zvětšuje se. Už zabírá celou klec. Dráty klece se prohýbají. Maso se protlačuje skrz dráty. Dráty se mu zařezávají do masa. (Animace)

52. Berlotův pokoj v ústavu

Civilně zařízený pokoj, jen proti oknu stojící kovová bíle nalakovaná postel připomíná, že jsme v nemocničném zařízení. Berlot leží oblečený v ústavním oděvu na posteli. Oči má otevřené. Vtom se ozve lehounké zaklepání na dveře. Berlot si ustrašeně sedne na postel. Celý se roztřepe. Zaklepání se ozve znovu. Přehodí si přerušku přes hlavu.

Charlotta za dveřmi: „To jsem já, Charlotta.“

Berlot se uklidní, rychle vstane a jde ke dveřím. Odstrčí závoru a dveře otevře. Do pokoje proklouzne Charlotta a dveře rychle za sebou zavře. Je celá vystrašená. Opře se zády o dveře. Vzrušeně oddechuje. Úzkostně hledí na Berlota. Ten ji vezme za ruku.

Charlotta: „Chtěla jsem vám poděkovat.“

Berlot: „Tady jste v bezpečí. Já už vám nenechám ubližovat.“

Charlotta: „Bylo to od vás tak ušlechtilé, že jste se rozhodl zůstat... Nevím, co mám dělat. Dějí se tady strašné věci. (Pláče) Doktor Murillope je šílenec...“

Berlot: „Váš otec?“

Charlotta: „Ale on není mým otcem. Je to nebezpečný blázen a Markýz taky. Před časem tady došlo ke vzpouře chovanců. Markýz a Murillope stáli v jejím čele. Skutečného ředitele ústavu, doktora pana de Coulmiera a celý ošetřující personál s výjimkou mne uvěznil. Nyň jsou zavřeni v kobkách dole ve sklepení ústavu. Důvod proč ušetřili mne, jste viděl na zámku u Markýze...“ Rozpláče se.

Berlot ji utěšuje.

Charlotta: „Jste naše jediná naděje... Já ve vás věřím. Vkládám svůj osud do vašich rukou.“

Charlotta se přivíne k Berlotovi. Berlot je poněkud zma-

tený. Je vidět, že si v podobných situacích neví rady. Charlotta však dělá všechno možné, aby rozptýlila jeho nespokojenost. Oboustrannou počáteční něhu vystřídají vášnivé polibky. V okamžiku, kdy se zdá, že je vzrušený Berlot ochotný převzít iniciativu, se mu Charlotta náhle vytrhne z náručí: „Ne... ne... já nemohu, drahý Jeane... po těch strašných zážitcích (rozpláče se), ale věřím, že vy mi svojí něhou pomůžete překonat tu hrůzu“ – a přivine se k Berlotovi. Z očí se jí řínou slzy, ale ústa se usmívají štěstím. (Celá scéna je, především ze strany Charlotty, značně teatrální, romanticky přehrávaná.)

53. Pracovna doktora Murillope

V křeslech sedí Markýz, ředitel Murillope a mladý Berlot. Z vedlejší místnosti přichází Charlotta a nese společností čaj. Při servírování si vymění zamilovaný pohled s Berlotem.

Murillope: „A jak si to, drahý Markýzi, představujete?“

Markýz: „Jako živý obraz, který by symbolizoval svou podobu.“

Murillope: „To je zajímavý nápad. Pokračujte...“

Markýz: „Myslím, že by to bylo důstojné vyvrcholení našich oslav.“

Murillope: „A v duchu našich zásad... Kdy začnete?“

Markýz: „Ihned, výročí našeho... vašeho ústavu připadá na tuto neděli. Je nejvyšší čas.“

Murillope (otočí se na Berlota): „Jak se vám líbí Markýzův nápad? Já myslím, že je velkolepý.“ Potom aniž by vyčkal na Berlotovy reakce, otočí se na Charlottu: „Drahá Charlotta, doufám, že se rovněž zapojíš do tohoto projektu.“ Charlotta si s Berlotem vymění pohled.

54. Berlotův pokoj v ústavu

Kamera najíždí na skříň. Dveře skříně se rozletí a na podlahu pokoje vypadne obrovský kus masa (zabíral celý prostor skříně). Maso se kutálí k prázdné posteli. Maso vlezle do postele a přikryje se peřinou. (Animace)

55. Improvizované jeviště v jídelně ústavu

Na jevišti postávají blázni v improvizovaných kostýmech z Francouzské revoluce. Před jevištěm sedí v křesle Markýz. Aranžuje blázny do živého obrazu.

Markýz (nespokojeně): „Ale pánové takhle to nejde. Soustředte se přeci...“ Blázni se na jevišti perou o součásti kostýmů. Markýz se chvíli baví rvačkou a potom zařve: „Pauza!“ Blázni se přestanou prát a sednou si na jevišti.

K Markýzovi přichází Berlot, který celou zkoušku nepozorovaně sledoval zpovzdálí. Přisedne k Markýzovi.

Markýz (se usměje): „Tak co? Jak jste daleko?“

Berlot nerozumí.

Markýz: „S Charlottou.“

Berlot se pohorší.

Markýz: „Jak ji znám, dává si na čas. Víte, co je to milostná předehra? Některé ženy si na ni potrpí. Jsou i takové, které vlastní soulož neuspokojuje. Chtějí jenom předebru. Dlouhou. Velmi dlouhou. Nic jiného než předebru.“

Berlot: „Jste hnusný. Nic o ní nevíte.“

Markýz se rozesměje.

Berlot se urazí a chce odejít.

Markýz: „Počkejte. Už vám předvedla svoje parádní číslo?“

Berlot nechápe.

Markýz: „Ty žvásty o vzpouře bláznů. Strašně ji to vzrušuje.“

Berlot otevře překvapením ústa.

Markýz: „I takovou podobu může mít erotismus.“

Berlot polkne naprázdno.

Markýz: „Znova vás před ní varuju. Je to nymfomanská, rafinovaná mrcha. Na ni nemáte. Nechcete si o ní promluvit s doktorem Murillopem, než uděláte nějakou hloupost? Je to odborník na slovo vzatý. Její chorobopis je takhle tlustý.“ A ukáže jak moc.

Berlot: „Proč lhal, že je jeho dcera?“

Markýz pokrčí rameny: „Zeptejte se jeho. Třeba je to součást terapie.“ Markýz se otočí k jevišti. Zatlaská: „Tak konec pauzy. Pánové, pokračujeme.“

Blázni se staví do svých pozic. Z postranních dveří přichází k jevišti Charlotta. Je oblečená v bílé říze až na zem. Zařadí se mezi blázny.

56. Park ústavu

Z jednoho stromu seskočí bílá slepice a rozběhne se po louce. Běží ke dveřím ústavu. Při běhu jí neviditelné ruce oškubávají peří. Než slepice doběhne ke dveřím ústavu, je celá oškubaná. „Nahá“ slepice zaběhne do dveří ústavu. (Animace)

57. Berlotův pokoj (noc)

Berlot nervózně přechází po pokoji. Vtom se ozve slabounké zatukání na dveře. Berlot rychle otevře. Do pokoje se vsune Charlotta. Je v kostýmu ze zkoušky.

Charlotta: „Dřív jsem nemohla. Markýz mě nechtěl pustit. Stále měnil aranžmá... Mám z něj strach“ – a Charlotta se přitiskne k Berlotovi.

Berlot ji ale lehce odstrčí. Zkoumavě se na ni dívá: „Kdy mělo dojít k té vzpouře?“

Charlotta: „Před rokem. To, co se zde chystá, má být právě oslava prvního výročí jejich vzpoury. To jsi nepochopil? A já v tom ještě musím vystupovat.“ Rozpláče se.

Berlot: „Už rok v tomto ústavu vládnu blázni a nikdo

na to zatím nepřišel? To nechodí žádné kontroly, žádné návštěvy příbuzných, odborné konzultace... pošta, někdo sem přeci musí vozit jídlo... Celý rok, a nikdo si to ho nevyšiml?"

Charlotta s úžasem sleduje Berlota. Odtáhne se od něj: „Ty mi nevěříš?"

Berlot: „Ale věřím, jen mi to připadá trochu..."

Charlotta: „Ty si myslíš, že jsem si to celé vymyslela? Proč bych to dělala? A já bláhová věřila, že právě ty..." Rozplácne se a chce odejít.

Berlot jí zadrží.

Charlotta pláče: „Všechno je ztraceno..."

Berlot ji utěšuje: „Takhle jsem to nemyslel..."

Charlotta ho najednou odstrčí, přestane brečet: „Chceš důkaz? Ty chceš důkaz! Budeš ho mít. Pojd!"

58. Chodba ústavu

Charlotta otevře opatrně dveře na chodbu. Všude je ticho. Vezme Berlota za ruku a vyjde s ním z pokoje. Vleče Berlota chodbou. Dojde k pracovně ředitele.

59. Pracovna ředitele

Charlotta s Berlotem vstoupí a rychle za sebou zavrou dveře. Charlotta jde k sekretáři. Zmáčkne jakousi ozdobu v řezbě, kterou je sekretář ozdobený. Ozve se cvaknutí pera a vyjede tajná zásuvka. Charlotta se podívá významně na Berlota. Potom rychle sáhne do zásuvky a vyndá odtud velký klíč, zásuvku opět zaklapne do sekretáře. Pak otevře lednici a vybere z ní všechno jídlo. Jelikož vše nepobere, požádá Berlota, aby jí pomohl. Potom opustí pracovnu.

60. Schody v ústavu vedoucí ke sklepům

Berlot vlečený Charlottou se blíží po schodech k zamřížovanému vchodu do podzemí. Charlotta zámek odemkne oním velkým klíčem. Sestupují ještě hlouběji do podzemí.

61. Chodba před zamřížovanými kobkami

Charlotta jde vpředu, za ní vystrašený Berlot. Charlotta se zastaví u jedné kobky. Opře se rukou o mříže a zavolá do tmy cely: „Pane řediteli... pane Coulmière..."

U protilehlé stěny na kavalci se něco pohne. Berlot přistoupí k Charlottě a dívá se upřeně do tmy. Z kavalce vstává podivný tvor porostlý peřím a blíží se k mříži. Berlot v hrůze couvne. Udělá gesto, jako by i Charlottu chtěl odtrhnout od mříží cely. Monstrum se doplízí k mříži. Charlotta mu podává jídlo, které vzala v ředitelově pracovně. Ruce příšery celé porostlé špinavým peřím se hladově vrhnou na jídlo. Berlot celou scénu s hrůzou a odporem sleduje. Ředitel Coulmière, jak ho Charlotta oslovuje, se hltavě pustí do jídla.

Je vidět, že již několik dní nejedl. Ale to už i z vedlejších cel se skrže mříže natahují ruce dalších opeřenců a dožadují se rovněž něčeho k snědku. Charlotta se je všechny snaží podělit. Když bere kus chleba z Berlotových rukou, vysvětluje: „Než je zavřeli sem do cel, pomazali je dehtem, pak roztrhali několik peřin a vyváleli je v peří..."

Berlot: „Ale proč?"

Charlotta pokrčí rameny: „Asi aby je ponížili... tedy aby ponížili moc, kterou představují... Myslím, že je to zvyk ještě z Francouzské revoluce..."

Berlot sleduje hltajícího Coulmièra.

Charlotta: „Už mi věříš?"

Berlot: „To jistě vymyslel Markýz..."

Charlotta: „Bohužel se mi zatím nepodařilo nalézt klíče od jednotlivých cel. Ale Murillope je má určitě schované někde v kanceláři. Musíme je najít..."

62. Park ústavu

Koruna stromu. Větve bez listů. Na větvích posedávají oškubané slepice. Jedna slepice právě doletěla ke stromu. Usedne na prázdnou větev. Zobákem vytrhává poslední pířku ze svého těla. (Animace)

63. Jídelna ústavu s jevištěm

V jídelně na židlích sedí chovanci ústavu. V čestných křeslech uprostřed sedí Markýz, Berlot a ředitel Murillope. Na jevišti před zataženou oponou stojí jeden z bláznů a recituje báseň.

Blázen:

„Ó hnutí svatá, dojmy pyšné
navěky požívejte našich poct,
to jediné, co mudrcům kult dát bude moct.
Co říká jejich hlas, k tomu se naše přání kloní,
neb jejich rukou nám vždy příroda... ukládá... ukládá..."
Blázen se zakoktá. Bezradně se rozhlíží, neví jak dál. Hledá v sále nápovědu. Vstává Markýz a pokračuje. On zná text, protože ho zřejmě napsal sám.

Markýz:

„...příroda ukládá poslání.
Co ve všech zemích stíhají lidské zákony,
je vždy tím nejcnějším pro její plány.
Sladké skutky, zvané činy
– dle hlupáků neoprávněné výstřední činy –
jsou alotria, na něž se ráda dívá.
Neřestí, to jsou sklony, při nichž se libostí zachvívá
všechno, co do nás vryla, je vždy vznešené,
sešle vám oběť, když nás do zvěrstev žene.
Až po nejkrásnějších letech..."
Blázen se chytí a recituje teď spolu s Markýzem:
„... nás její hlas zavolá,
zasmějeme se bohům a jí vrátíme se do klína."

Tam se vše rozmnožuje, všechno obnovuje, velkým i malým, kurva, matkou je a všichni jsme jejím očím stejně drazí, dobří a spořádaní stejně jak netvoří a vrazi.“

Ředitel Murlluppe nadšením začne tleskat. Roztleská se i celý sál plný bláznů. Všeobecné nadšení nesdílí jedině Berlot. Zachmuřeně sedí v křesle. Murlluppe vstává a potřásá Markýzovi pravicí: „Skvělé, jak výstižné. Blahopřeji“ – a pokyne bláznům, aby přidali v potlesku, který mezi tím již ochaboval. Celý sál se opět rozbourí nadšením.

Markýz se nakloní k Berlotovi: „Vám se to nelíbilo?“

Berlot: „Je to zločin, něco takového vštěpovat bláznům. Naštěstí tomu nerozumí.“

Markýz: „Myslíte?“ Markýz se rozhlédne tleskajícím sálem. Gestem ho ztiší: „A nyní zlatý hřeb večera.“

Otočí se k zatažené oponě a tleskne. Opona se rozvívá. Markýz si sedne. Za oponou je živý obraz symbolizující Svobodu. Je to jakási parafráze na známý Delacroixův obraz. Blázní v improvizovaných kostýmech z Francouzské revoluce stojí 'ozbrojeni' naběračkami, smetáky a košťaty. Stojí na 'barikádě' zbudované z židlí a stolů. Uprostřed barikády stojí v dlouhé řize s obnaženými prsy a frigickou čapkou na hlavě Charlotta. V ruce třímá prapor. Je to ubrus, na kterém je černou barvou napsáno neumělou rukou LIBERTE. Zespu do tohoto ubrusu jeden z bláznů fouká obráceným vysavačem, takže prapor vlaje nad hlavami bláznů.

Ředitel Murlluppe začne tleskat a gestem dá pokyn přihlížejícím bláznům. Ti se rovněž roztleskají. Markýz vykřikuje: „Bravo, bravo... ať žije svoboda“ Blázní se přidávají. Celý sál skanduje: „Ať žije svoboda, ať žije svoboda...“

Berlotovi je trapně. Jeden blázen, který stojí poblíž Charlotty, fascinovaný jejími obnaženými ňadry, se již přestane ovládat a vrhne se na Charlottu, povalí ji na barikádu a pokouší se ji znásilnit. Nezdá se, že by jí to bylo nějak moc proti mysli. Blázní povzbuzení a vzrušení scénou začnou ječet a blázna na jevišti povzbuzují. Berlot vyskočí z křesla a spěchá Charlottě na pomoc. Markýz se ohromně baví. Chechtá se na celé kolo. Berlot vyrvе Charlottu z obětí blázna a táhne jí do středu sálu ke křeslům. Charlotta se zdá celá vzrušená. Blázní se dožadují Charlotty, ale ředitel Murlluppe je zarazí: „Panstvo, oslavy skončily... (Zatleská) Rozejděte se, prosím, do svých pokojů.“

Blázní ho neochotně poslechnou. Rozcházejí se. Za chvíli je jídelna prázdná, jen uprostřed zůstávají Berlot s Charlottou a Markýz s ředitelem.

Charlotta k Berlotovi: „Děkuji vám, že jste mě zachránil.“ Její hlas ale nezní příliš přesvědčivě.

Stůl se zbytky hostiny. Otevřenými okny se na stůl slét-

nou oškubané slepice a začnou zbytky hostiny pojídat. (Animace)

Murlluppe: „A nyní, drahý Markýzi. myslím, že nastal čas, abychom také trochu myslili na sebe. Abychom i my důstojně oslavili naše výročí. Kočár již čeká.“

Murlluppe: „Drahá Charlotto, doufám, že pojedete s námi.“

Berlot pochopil, že se tady schyluje opět k libertinským orgiím na Markýzově zámku, postaví se před Charlottu a bojovně ze sebe vyrazí: „Charlotta zůstane zde. Je to moje snoubenka“ – a obejmě ji oběma rukama kolem ramen, aby dodal svým slovům váhu a dal jasně najevo své 'majetnické' právo.

Murlluppe: „Ale o tom bych snad měl jako otec něco vědět.“ Otočí se k Charlottě: „Charlotta?“

Markýz celou scénou s úšklebkem sleduje: „Tak vezme místo ní slečnu Rossetovou.“ Charlotta se po těchto slovech vyškubne Berlotovi z obětí a rychle vykřikne: „Ne... ne... já pojedu.“ Její obličej celý hoří vzrušením.

Markýz se otočí, aby nebylo vidět, jak se chechtá. Berlot zůstane jako opařený. Markýz s Murlloppem jdou ke dveřím z jídelny. Charlotta se rychle přitiskne k Berlotovi a zašeptá mu: „Musíš toho využít... dnes v noci... musíš je osvobodit... Já se postarám, aby se vrátili až ráno... O mne se neboj!“ Políbí ho na čelo a odběhne za ředitelem a Markýzem. Zavěsí se do nich. Markýz jí něco pošeptá do ucha. Charlotta se přisprostle rozesměje. Vycházejí ze dveří jídelny. Berlot je zmateně pozoruje. Pak přistoupí k oknu a dívá se, jak společnost nastupuje do kočáru. Kromě Markýze, ředitele a Charlotty nastupují ještě další čtyři dívky. Dominik sedí na kozlíku, připravený prásknout do koní. Zdá se, že se Charlotta i dívky znamenitě baví. Kočár odjede. Berlot se za ním ještě chvíli dívá. Vtom si všimne, že u okna nestojí sám. Za ním i vedle něho stojí několik bláznů a rovněž sledují odjíždějící kočár. Sotva kočár vyjede z brány ústavu a zmizí na silnici, blázní propuknou v jásot. I oni si udělají v jídelně mejdan. Nastane neuvěřitelný zmatek. Blázní demolují zařízení jídelny. Hází po sobě židle, talíře. Blázní honí po místnosti oškubané slepice, které se snaží před nimi zachránit. (Animace)

Přicházejí i oni dva nazí blázní s peřinou. Erotoman, který se před chvílí snažil znásilnit Charlottu si našel jinou oběť. Berlot uteče před běsnící společností na chodbu.

64. Chodba ústavu

Berlot zamíří ke dveřím ředitelovy pracovny.

65. Ředitelova pracovna

Berlot vejde do pracovny a rychle za sebou zavře dveře. Přikročí k vyřezávanému sekretáři. Otevře tajnou zásuvku a vyjme z ní klíč. Potom začne prohledávat pracovnu.

66. Vnitřek kočáru

Charlotta vášnivě líbá Murlloppa: „Chci to... Otče... teď, tady...“ – a začne Murlloppa svlékat. Markýz, který se na protějším sedadle zabývá vedle něho sedícími dívkami, se rozesměje.

67. Pracovna ředitele

Berlot celý zoufalý prohledává místnost. Všechny zásuvky zotvírané. Zdá se, že už se podíval všude, ale klíče se mu najít nepodařilo. Vidíme, že za jedním obrazem je sejf, ale ani v něm klíče nebyly. Všude po zemi se válejí papíry. Berlot si zdrceně sedne na židli k psacímu stolu. Náhle zpozorní. Zavrtí se. Rychle vstane a podívá se na židli. Na židli je polštářek, který si dává Murlloppe pod zadek, aby ho židle netlačila. Berlot vezme polštářek do ruky a začne ho prohmatávat. Potom rychle popadne ze stolu nůž na rozřezávání dopisů a polštářek rozpárá. Začne z něho vyhazovat peří, až vyndá z otvoru v polštáři hledaný svazek klíčů. Berlot rychle opustí ředitelovu pracovnu.

68. Park ústavu

Oškubané slepice opět sedí na svém stromě. Všechny najednou jako na povel snesou vejce. Vejce padají ze stromu na zem. Při dopadu se rozbijí. (Animace)

69. Schody vedoucí ke sklepům

Berlot běží ze schodů.

70. Chodba před zamřížovanými kobkami

Berlot běží chodbou. Zastaví se před kobkami, ve kterých jsou zamčení ředitel Coulmière a dozorcí. Berlot odemýká zámky u mříží. Z kobek se vyhrnou muži polepení peřím. Surově odstrčí Berlota div že neupadne a zuřivě se ženou ke schodům vedoucím ze sklepení. Otřesený Berlot běží za nimi.

71. Jídelna ústavu

Dozorcí polepení peřím vtrhnou do jídelny. Popadnou, co jim přijde pod ruku, židli, nohu od stolu, smeták, a začnou zuřivě mlátit do vyvádějících a radujících se bláznů. Nahánějí blázny do pokojů.

72. Chodba ústavu

Berlot běží chodbou. Všimne si, že dveře do ředitelovy pracovny jsou pootvěřené. Nakoukne do nich. Vidí, jak ředitel Coulmière se snaží ze sebe pomoci láhve s benzenem smýt dehet s peřím. Kolem dveří se přezene horda hrůzou křičících bláznů. Za nimi běží rozběsnění dozorcí a mlátí bláznů hlavou nehlava. Jeden z dozorců s pěnou u úst, který se kolem sebe ohání nohou od stolu, srazí omylem na zem i Berlota. Berlot ztratí vědomí. Zůstane ležet na zemi před pracovnou ředitele Coulmièra.

Z myších děr, vyhlodaných při dolním okraji zdi chodby, vylézají prasečí jazyky, běží k Berlotovi ležícímu v mlobách a začnou mu olizovat obličej. (Animace)

73. Pracovna ředitele

Berlot leží na pohovce. Probouzí se z bezvědomí. Kolem stojí ředitel Coulmière a jeden z dozorců. Všichni samozřejmě již bez peří. U lůžka klečí Charlotta a mokrým kapesníčkem otírá Berlotovi obličej. Hlavu má Berlot zafačovanou.

Charlotta: „Sláva Bohu, už se probouzí.“

Ředitel s přispěním Charlotty posadí Berlota na pohovku.

Coulmière: „No, mladý muži, teď už to bude v pořádku. Váš hrdinský čin bude navždy zlatým písmem zapsán do análů tohoto ústavu.“

Charlotta: „Drahý, konečně jsme volní. Odejeme spolu někam daleko a na vše zapomeneme jako na zlý sen“ – a obejmě ho.

Coulmière ji odstrčí: „Tady dozorce, který vás omylem udeřil do hlavy, by se vám rád omluvil.“ Přistrkává k pohovce dozorce, který stál za ním. Na první pohled je vidět, že je to oligofrenik. Berlot mu s odporem podá ruku. Dozorce se debilně usměje a něco nesrozumitelně zahuhlá. Coulmière ho zase zatáhne zpátky (k dozorcí): „A teď do práce...“ Dozorce popadne hůl, kterou měl položenou na ředitelově stole a odběhne z pracovny. Potom se ředitel otočí k Charlottě: „Uvařila byste nám čaj, milé dítě?“ Charlotta vrhající na Berlota milostné pohledy odběhne do vedlejší místnosti.

Coulmière: „Muselo to být pro vás strašné, dostat se do spárů těch šilenců. Naštěstí Murlloppa už jsme zadrželi. Markýz zatím uniká, ale jsme mu na stopě... Markýz je nebezpečný zločinec, zvrhlík, libertin. Před šibenicí ho uchránila jen hospitalizace v tomto ústavu... Je to těžký případ. Jeho mi ale líto není... Zato Murlloppe... Byl to kdysi výborný psychiatr. Skutečná kapacita ve svém oboru. Například jeho ‘preventivní terapie’ – klobouk dolů. Ovšem musí být doplněna podpůrnými metodami léčení jako jsou například elektrické šoky, izolace, tresty... Ale jeho metoda ‘svobodné vůle’ postavená na liberálním vztahu k pacientům, kterou začal později uplatňovat, to opravdu... (kroutí hlavou) to nemohlo přinést nic dobrého... Dobrovolnost, svoboda počínání, to do bláznince nepatří. Kdyby se nedostal pod Markýzův vliv, jistě by na to časem přišel sám. Ale ten zloduch ho v jeho úsilí všemožně podporoval, podložil jeho psychiatrické ‘experimenty’ jakousi zrůdnou filozofií a dohnal tak chudáka Murlloppa do stádia indukované psychózy. Stal se z něj libertin a... nakonec musel být z vedení ústavu odvolán a skončil jako můj pacient.“

Charlotta přinese čaj a postaví ho na stolek před ředitelem a Berlotu.

Coulmière: „Moje metoda, na rozdíl od názorů Murlpoppových, vychází z osvědčených konzervativních postupů: dohlížet a trestat.“

Berlota se při těchto slovech začíná zmocňovat nevolnost.

Coulmière se na něho otočí: „Zajímá vás to?“

Ale než stačí Berlot odpovědět, ředitel pokračuje. Stále víc a víc se rozhňuje, až se dostane do transu. Charlotta si mezitím sedla na pohovku vedle Berlota. Tiskne mu ruku a vrhá na něho zamilované pohledy.

Coulmière: „Jako hluboce věřící člověk jsem došel k názoru, že celý náš život je neustálým svárem duše a těla. Tento zápas je vlastně bojem o naše duševní i fyzické zdraví. Získá-li duše navrch na úkor našeho těla, propukají u člověka různé choroby, například infekční nemoci, choroby srdce, rakovina... Dokonce jsem zjistil, že v tomto stavu je člověk náchylnější i k úrazům. Získá-li však v tomto zápasu navrch tělo, propukne v člověku duševní nemoc. Proto moje léčebná metoda je postavena na tělesných trestech. Ano, u duševně nemocných je třeba trestat tělo. Jen oslabení těla může přinést opět ztracenou rovnováhu a člověka vrátit normálnímu životu. Čím hlubší je choroba, tím přísnější jsou tresty, ale vy nepijete, drahý Berlote, studený čaj není dobrý.“

Vtom vběhne do pracovny jeden z dozorců, nakloní se k sedícímu Coulmièrovi a něco mu vzrušeně šeptá do ucha. Ředitel se rozjásá: „Kde ho chytlí?“

Dozorce: „V zájezdním hostinci v St. Maurici.“

Coulmière: „To daleko neutekli... Přiveďte je.“

Dozorci přivedou do ředitelovy pracovny Markýze a jeho sluhu Dominika. Oba jsou sešněřovaní ve svěracích kazajkách. Otřesený Berlot vstane. Markýz se na něho podívá a začne se chechtat: „Ještě jste nic nepochopil?“ A znovu se rozchechtá.

Coulmière: „Však on vás ten smích brzy přejde.“ Přechází kolem nich. Zastaví se u Dominika. Otočí se k Charlottě: „Charlotta, podejte mi jeho kartu, prosím.“

Charlotta mu podá z registru chorobopis Markýzova sluhu.

Coulmière se hrabe ve spisech chorobopisu. Potom k Charlottě: „Dlahu.“ Charlotta mu podá dřevěnou dlahu, která se používá při prohlídce krku. Coulmière: „Áá...“

Dominik otevře ústa. Coulmière si je pomocí dlahy prohlíží: „Ano, tady byla aplikována terapie číslo 8. Zdá se, že se to dobře zahojilo.“ Odhodí použitou dlahu do koše. „Čili nasadíme terapii číslo 9... Odvedte ho.“

Dozorci odvěčou vzpírajícího se Dominika pryč. V místnosti stojí proti sobě Coulmière a Markýz.

Coulmière: „Váš chorobopis znám nazpaměť.“

Markýz se ušklíbne.

Coulmière: „Drahý Markýzi, nutíte mě, abych ve vašem případě udělal výjimku. Nerad to dělám. Vlastně jsem to ještě ve svém životě neudělal. Budete první, kdo mne k tomu přinutil. U vás jsme zatím aplikovali terapii číslo 5. Měla by tedy následovat terapie číslo 6, a teď přijde ta slibovaná výjimka... (Otočí se k dozorcům) Připravte sál na terapii číslo 13.“

Markýz zbledne. V očích se mu zračí hrůza. Dozorci odvlékají Markýze. Markýz se brání. Vyčítavě se podívá na Berlota, ale zároveň jako by ho zoufale prosil o pomoc: „Jeane... Charlotta... Já nechci... to nesmíte...“

Zřízenci ho vyvléčou z pracovny. Coulmière se začne převlékat na operaci. Svléká sako a obléká si lékařský plášť.

Berlot (rozčileně): „Co je to terapie číslo 13?“

Coulmière: „Jak jsem vám již říkal, moje metoda spočívá v oslabování těla, aby se dostalo do rovnováhy se svou duší. Toto oslabování těla provádím pomocí 'tělesných trestů'. Těchto trestů je celkem 13. Aplikuji je postupně, hledám tak neoptimálnější intenzitu oslabování těla, abych pacienta nepřehoupl do opačného stavu a nezpůsobil mu tak třeba zápal plic nebo karcinom prostaty.“

Berlot (naléhavě): „Co je to terapie číslo 13?“

Coulmière: „Začínáme vždy u terapie číslo 1. To je prostý výprask holí. Dvacet ran na nahý zadek. Mám zkušenost, že 50 procent čerstvých pacientů se po této terapii okamžitě uzdraví. Jde o lehčí případy neurastenie a simulace. Terapie číslo 8 například, jak jste si všimnul, je vyřiznutí jazyka.“

Berlot: „Terapie číslo 13?“

Coulmière: „Terapii číslo 13 provádím sám... osobně...“

Coulmière se během celého rozhovoru připravuje na operaci. Po plášti si navlékne čepičku, zástěru, gumové rukavice, roušku. Ředitel se otočí k Charlottě, která mu celou dobu pomáhala: „Drahá Charlotta, pojďte, budete mi asistovat.“

Coulmière s Charlottou odejdou. Rozčilený Berlot (křičí za Coulmièrem): „Co je to terapie číslo 13?“

Berlot chce jít za nimi, ale dozorce mu v tom zabrání. Pokyne Berlotovi, aby si sedl a čekal. Berlot si sedne. Ale v zápětí vstane, nervózně začne chodit po pracovně. Nahlédne z okna.

74. Dvůr ústavu

Chovanci dole pod dohledem dozorců chodí dokola. Berlot mezi nimi zahlédne i Markýzova sluhu Dominika. Dominik se plouží, opíraje se o berle. Má nehybné nohy.

75. Kuchyně ústavu

Na pracovním stole stojí láhev od okurek plná prase-

cích očí. Vedle ní stojí jiná láhev plná prasečích nožiček a ocásků. Další láhev je plná jazyků. Všechno je naložené v láku. Oči, jazyky, nožičky i ocásky se v zavíkovacích láhvích mrskají. Láhve od pohybu uvnitř začínají na stole poskakovat. Náhle ztratí rovnováhu a převrhnou se na stůl. Oči, jazyky, nožičky a ocásky se osvobodí. Lák se rozlije. Oči, jazyky, nožičky a ocásky se rozběhnou po stole. Vidličky, řeznické nože a sekáčky na maso se je snaží přibodnout ke stolu. Někdy se to i podaří. (Animace)

76. Pracovní ředitel

Přichází doktor Coulmière, sundává si zakrvácené gumové rukavice a hodí je do umyvadla. Myje si ruce.

Berlot ho s hrůzou v očích pozoruje: „Chci okamžitě odejít a Charlotta půjde se mnou.“

Coulmière (utírá si ruce do ručníku): „To asi nepůjde, mladý muži. Řád ústavu to neumožňuje. Podle tohoto řádu se pacienti propouštějí pouze do osmi hodin ráno a teď máme (podívá se na hodinky) devět hodin večer.“

Berlot vyhrkne: „Ale to je absurdní, já přeci nejsem pacient. Přišel jsem sem dobrovolně a bylo mi zaručeno, že mohu kdykoliv odejít.“

Coulmière: „Kdo vám to zaručil?“

Berlot: „Ředitel tohoto ústavu.“

Coulmière: „Já jsem ředitel... Ostatně nejbližší stanice dostavniku je odsud vzdálena 10 mil a dostavník přijíždí jednou denně v jedenáct hodin dopoledne. Zařídím, aby vás ráno po řádném propuštění dopravili až na stanici. Je to obvyklý postup. A teď mě omluvte, mám ještě nějakou práci.“

Berlot (ho zarazí): „A kde je Charlotta?“

Coulmière: „Šla si už lehnout, necítila se dobře. Mám ji omluvit.“

Berlot: „A jak se daří Markýzovi?“

Coulmière: „Nyní již dobře.“

Berlot: „Chudák.“

Coulmière se rozčílil: „Je s podivem, že právě vy, kterému tolik ublížil, ho litujete.“

Pak přikročí ke stolu, chvíli se hrabe v popisech ležících na stole. Najde co hledal.

Coulmière: „Čtěte!“

Berlot s úžasem čte.

Coulmière: „Byl jste pro něho nepohodlný svědek, chtěl se vás zbavit. A tak se domluvil se svým kumpánem Muriloppem... Ano, příteli, už nikdy jste neměl opustit brány tohoto ústavu.“

Otřesený Berlot upustí dopis na zem.

Coulmière pokyne dozorcům: „Doprovodte pana Berlota do jeho pokoje.“

Dozorci odvádí Berlota na chodbu. Ředitel za ním chví-

li hledí, pak zvedne dopis a pečlivě ho uloží mezi papíry na stole.

77. Kuchyně ústavu

Mlýnek na maso semílá oči, jazyky, prasečí nožičky i ocásky, které v zoufalém úprku před vidličkami a noži hledají v mlýnku útočiště. Z kulatých otvorů mlýnku vylézají 'žížaly' masa a lezou po stole jako červi. (Animace)

78. Berlotův pokoj (noc)

Berlot leží oblečený na posteli. Vedle má kufřík s věcmi. Je připravený odejít. Nemůže se dočkat rána. Vstane. Nervózně přechází po místnosti. Už to nemůže vydržet. Vyjde na chodbu.

79. Chodba ústavu (noc)

Berlot zamíří ke dveřím Charlottina pokoje.

Berlot (zaťuká na dveře): „Charlotta.“

Nic. Ticho.

Berlot: „Charlotta, to jsem já, Jean...“

Ticho. Berlot vezme za kliku. Dveře se otevrou.

80. Charlottin pokoj

Berlot jde potichu k posteli, ale Charlotta tam není. Dokonce postel není ani rozestlaná.

81. Chodba ústavu

Berlot vyjde na chodbu. Jde k pracovnímu řediteli. Nakoukne dovnitř.

82. Pracovní ředitel (noc)

Pracovní je prázdná. Berlot už chce odejít, ale náhle si to rozmyslí. Popojde k vyřezávanému sekretáři. Zmáčkne pero, vyjede tajná zásuvka. Berlot chvíli váhá, ale pak vezme klíč a zásuvku zavře. Opustí pracovní.

83. Schody vedoucí do sklepů (noc)

Berlot se plíží k mříži uzavírající chodbu s kobkami. Rozhlíží se, zda ho nikdo nesleduje. Odemkne opatrně mříž.

84. Chodba se zamřížovanými kobkami

Berlot jde chodbou. Nahlíží do tmy kobek. Náhle zaslechne za sebou hlas.

Murillope: „Přišel jste se podívat na svoje dílo?“

Berlot se lekne. Otočí se. K mříži kleče, kterou právě minul, je přitisknut doktor Murillope. Má zafačovanou hlavu, v místech očí je ob vaz celý červený od prosakující krve.

Berlot se zhrozí.

Murillope: „Terapie číslo 10.“

Berlot: „A Markýz?“

Murillope: „Strašně křičel, ale teď už je klidný.“ Otočí se a ukáže do temného kouta kobky.

Berlot se přitiskne k mříži a snaží se zahlédnout Markýze. Ale v hloubi kobky je tma. V koutě jsou vidět jen obrysy nějakého neurčitého tvaru. Nehýbají se.

Murillope: „Nechal jste se zmanipulovat od té děvky a tohle je výsledek.“

Berlot se zuřivě vrhne na Murillopa: „Takhle o ní nemluvte. Je to moje budoucí žena a já ji miluji. Za pár hodin spolu opustíme navždy toto šílené místo.“

Murillope (se zasměje): „V tom směru bych vám mohl dát několik rad do vašeho intimního života.“

Berlot se na něho znovu vrhne.

Murillope se směje: „Vsadím se, že zatím co se tady spolu bavíme, tak se ta kurva někde válí v posteli s tím šilencem Coulmièrem.“

Berlot pustí Murillopa, zůstane jako opařený. Couvá od mříže. Pak se otočí a rozběhne se ke schodům vedoucím ze sklepení. Murillope se za ním chechtá.

85. Kuchyně ústavu

‘Červí’ lezou po kuchyni, požírají všechno, na co přijdou: knihy (kuchařky), šaty, hrnce, talíře... (Animace)

86. Schodiště ke sklepům (noc)

Berlot běží po schodech nahoru.

87. Chodba před pracovním ředitelem (noc)

Berlot běží chodbou. Vtom si všimne, že dveře do jednoho pokoje jsou pootevřené. V pokoji se svítí. Berlot se připlíží ke dveřím a nahlédne do nich. Na stole čelem ke dveřím sedí nahý Charlotta. Jí bonbony, které bere z bonboniéry ležící na stole. Zřejmě jde o afrodisiaka. Před ní stojí ředitel Coulmire. Je v županu: „A nyní drhá Charlotta, vyvrcholení našeho večera“ – a ukáže jí krabičku z ebenového dřeva se zlacenými panty a zámkem. „Dnes to přivezl zvláštní kurýr přímo z Paříže.“

Charlotta (nedočkavě): „Ukaž, ukaž mi to.“

Coulmière vytáhne z kapsy županu zlatý klíček: „Mám to otevřít?“

Charlotta: „Ano, ano, umírám zvědavostí.“

Coulmière odemkne krabičku a pomalu otevírá víko.

Charlotta rychle nakoukne do krabičky. Viditelně zbledne. V očích se jí objeví hrůza.

Coulmière ji sleduje: „Snad bys teď necouvla? Tolik jsme na to oba čekali.“

Charlotta se vzpomíná: „Ovšemže ne, pojd', už se nemohu dočkat.“

Seskočí ze stolu a táhne Coulmièra k pohovce a sundává mu župan. Pohovka už leží mimo Berlotovo zorné pole.

88. Chodba ústavu

Zdrčený Berlot se rozeběhne ke svému pokoji. Z pokoje za ním se ozývá křik Charlotty, ve kterém se mísí bolest s rozkoší. Berlot si zacpává uši.

89. Kuchyně ústavu

Na ‘červy’, které stále produkuje mlýnek na maso, se otevřenými okny slétávají oškubané slepice a zuřivě je začnou zobat. Zároveň z nich hned vypadávají vajíčka. Vajíčka po dopadu na stůl pukají a ze skořápek vylézají syrové kusky masa, jazyky, oči, mozeček... Všechno se to hrne k mlýnku na maso, protože kolem sviští vidličky, nože a sekáčky, které se snaží oči, jazyky, kusy masa apod. přibodnout ke stolu (což se jim občas i podaří). Mlýnek všechno opět semílá na ‘červy’. Ty zase zobou oškubané slepice, aby mohly snést další vejce, a tak stále dokola. (Animace)

90. Berlotův pokoj (noc)

Berlot vtrhne do svého pokoje. Opře se o dveře. Těžce dýchá. Potom se vrhne se vzlykotem na postel. Náhle zpozorní. Zaslechne jakýsi šramot za otevřeným oknem. Ohlédne se. Vidí, jak horní konec dřevěného žebříku dosedá na parapet okna. Berlota se zmocňuje úzkost. Sedí na posteli a celý se třese. Do pokoje po žebříku oknem vlezou oni dva robustní dozorcí a se svěrací kazajkou v rukou se blíží k Berlotovi. Ten v hrůze přehodí přes sebe peřinu. Dozorcí v bílých pláštích se blíží k posteli. Zdá se, že jdou nekonečně dlouho, ačkoliv od okna k posteli je to jen kousek. Sadisticky se usmívají. Berlot se pod peřinou chvěje strachy. Dozorcí odhodí peřinu a vrhnou se na Berlota. Ten se brání ze všech sil. Křičí: „Ne... nechte mě... já nechci... to nesmíte...“

Berlot popadne židli a snaží se zřízence od sebe odehnat. Přitom židli rozbíjí vše kolem sebe.

91. Chodba ústavu (noc)

Chodbou se šíří hluk Berlotova zápasu... Řinkot rozbíjených věcí a zoufalý Berlotův křik: „Ne... to nesmíte... nechte mě... já nechci... ne...“

Dveře pokojů se otvírají. Vykukují z nich rozespálí chovanci. Na chodbu nastoupilo i několik dozorců. Ze svého pokoje vychází Coulmière. Doobléká si župan. Jde ke dveřím Berlotova pokoje. Dozorcí zahánějí blázny do jejich pokojů. Coulmière dojde k Berlotovu pokoji a otevře dveře.

92. Berlotův pokoj

Berlot se kolem sebe ohání židli a demoluje zařízení pokoje. Křičí: „Nechte mě... nesahejte na mě... Já nejsem blázen... já nechci... ne...“

V pokoji však kromě Berlota nikdo není. Coulmière ho

chvíli s úšklebkem pozoruje. Potom k němu přikročí. Udeří ho dlaní na obě tváře a křikne: „Probud'te se!“ Berlot se probudí. Zděšeně kouká na spoušť, kterou způsobil. Židle mu vypadne z ruky. Úzkostně a provínile se podívá na Coulmièra. Ten se na něho dívá s pohrdáním.

Berlotův výraz v obličeji se náhle změní. Zuřivě se na Coulmièra vrhne: „To vy za všechno můžete... vy to máte na svědomí!“ Začne ze zoufalství ředitele škrtit. Ten se však slabému Berlotovi lehce ubrání. Pokyne dozorcům stojícím za ním, aby Berlotovi nasadili svěrací kazajku. Na Berlota se vrhnou dva dozorcí (jsou to přesné kopie těch dozorců, kteří tak Berlota pronásledovali v jeho snech). Berlot se brání, ale už nemá dost sil. Dozorcí mu navléknou svěrací kazajku a zavážou ji.

Coulmière (k Berlotovi): „Milý příteli, zdá se, že je vážně narušena vaše životní rovnováha. Vaše tělo se začalo příliš roztahovat na úkor vaší duše a duše trpí... ale ne zoufejte... já vás vyléčím... Začneme pěkně od začátku. (K dozorcům) Nasad'te terapii číslo jedna.“

93. Chladírenský pult supermarketu

Kamera panoramuje po chladírenském pultu supermarketu. Tam leží úhledné celofánem potažené balíčky s mletým masem, kotletami, bifteky, oškubaná kuřata v síťových „košíčkách“ i slepice zmrazené v igelitových pytlíčcích. Jen občas jako by maso v celofánovém balíčku „dýchlo“.

Konec

Summary

This issue presents many articles sharing a broader overall theme which could be put briefly as “stage and tradition” or “stage and culture”. It is also the subtitle of Jaroslav Vostrý’s study *Nothing New under the Sun?* dealing with the stage design of two spectacles presented in the Činoherní klub in Prague in the 1960s, *Mandragora* and *The Crime and the Punishment*. The stage design was realized by Luboš Hruža and it shows some similarities with Kysela’s famous stage design conceived for Zavřel’s performance of Viktor Dyk’s play *Don Quijote Grown Wise*; moreover, it points back toward the altar triptych and further to Roman theatre and to triumphal arch. Despite their non-traditional character, Hruža’s and Kysela’s stage designs prove that they do belong to the “tradition”; nevertheless, it does not mean their unconditional respect of a form or contents, but their belonging to the western culture based on the dialogue between different principles. And it is this dialogue that enables the constant renewal of this culture.

The importance of this kind of dialogue is shown in Jan Hynvar’s contribution *The Stanislavski System II: from the Revolution towards the Evolution*, dealing with the way Stanislavski’s principles were accepted by the Czech theatre. In fact, these principles started to be adopted in a truly creative way when they were no more imposed by force by official authorities, and also when they were confronted with the theatre system proposed by Bertolt Brecht. The dialogue between classical and avant-garde principles was extremely important when a new after-war artistic generation appeared at the very moment when the DISK theatre and the school of dramatic art in Prague were founded, as is shown in Zuzana Sílová’s article *The DISK Theatre and the 1945 Generation*. Both articles underline the fact that it was not before the second half of the 1950s and at the beginning of the 1960s that

this generation was given a real creative opportunity. Jiří Frejka’s conception of a private dramatic art school is published in this issue.

In a study called *Walking along an Overgrown Path of a Concert Stage*, containing among others an important chapter Authenticity and Tradition, an important composer, pianist, teacher and writer Ilja Hurník (1922) reflects upon the interpretation of Leoš Janáček’s piano cycle. His article helps the reader understand not only this particular composition, but Janáček’s musical language as such; for instance, the author shows the importance of the tongue spoken in Janáček’s region for the composer’s musical expression. It is also an important contribution to the general theory of interpretation, whose situation—especially in the context of contemporary Czech theatre—is not particularly easy. The non-interpretative approach predominates in Czechia, due to the fact that since the 1970s, directors have been regularly put forward and the real dialogue with the chosen title forgotten. While under the communist regime dialogue was altogether banned, nowadays, its absence is due to the absence of respect of anything. Hurník’s study, written in the 1970s but published only today, shows the difference between interpretation and intellectual speculation; it calls for cultural ecology and asks whether interpretation should not become one of protected species.

The problem of cultural continuity and interpretation of classical texts is one of the themes of the study by Daniela Jobertová called *Ruy Blas in the Comédie Française*. The author analyzes the “story of one play” within the context of the “story of one country” and of the “story of one institution”, concentrating especially on the most recent *mise en scène* of the play in the most prestigious French theatre in 2001. The director, Brigitte Jacques-Wajeman, chose dream and identity

as central themes of her interpretation and the stage designer conceived the design accordingly. The role of theatre criticism is also reflected upon, and the difference between real critical interpretation and simple notation is shown.

Another article dealing with our relationship to the past is Zuzana Sílová’s comparison of three spectacles presented in Plzeň, Ústí nad Labem and in Prague’s Vinohrady Theatre; its title is *Three Spectacles about the Reconciliation with the Past*.

The present state of interpretation and the simplified view of the relationship between “theatricality” and “dramaticity” reinforce the need of a new view of drama and its theory. The evolution of western theatre theory could be described by the slogan “from metaphysics towards technology”, used by Júlíus Gajdoš as a subtitle of his study. The first part of a series of articles dealing with different post-classical drama theories—and especially two extreme poles, the romantic drama theory and the theory of a “well-made play”—is devoted to Georges Polti’s theory of thirty-six dramatic situations. As an heir of the second line, Polti argues that the spectator’s expectations should always be satisfied. His “dramatic situations” should help the playwright create such works of art that would be called “bestsellers” nowadays.

Karel Makonj’s article *Drama for Puppets or Fools?* deals with the XXth century drama, particularly with symbolist drama and the first theatre avant-garde drama; he chose the Viennese Czech-bred puppeteer R. Teschner, the Czech writer J. Karásek, the Viennese playwright A. Schnitzler and E.G. Craig in order to look for the specificity of the puppet play and the puppet theatre as such. Alena Morávková’s note is devoted to the symbolist drama and theatre and their reflection in recent Czech and Slovak publications.

The theme of cultural continuity reappears in Miroslav Vojtěchovský’s

article about the recent exhibition of Ladislav Sutnar's works; Miroslav Krobot's *Teaching of Acting* and Viliam Dočolomanský's *Wounded Healer* (devoted to Ida Kellarová) are both dealing with the question of the

talent, its discovery and cultivation; such contributions are naturally of permanent interest for this revue published by the Academy of Arts in Prague. Readers will certainly recall Eva Salzmánová's article about

teaching of acting, published in the first issue.

This issue finally presents Jan Švankmajer's script of a film called *Folly*; let us hope that the film will be made very soon.

Résumé

Ce numéro présente de nombreux articles ayant un dénominateur commun, « la scène et la culture » ou « la scène et la tradition » ; il s'agit par ailleurs du sous-titre de l'étude de Jaroslav Vostrý *Rien de neuf sous le soleil?* consacrée à l'analyse du dispositif scénique conçu par Luboš Hruža à Činoherní klub de Prague dans les années 60 pour les pièces *Mandragore* et *Crime et châtiment*. L'auteur montre la similarité entre cette scénographie et les principes appliqués par le scénographe Kysela pour la pièce de Viktor Dyk *L'assasinement de Don Quixote* mise en scène par Závřel en 1914, mais il renvoie aussi au triptyque de l'autel, au théâtre romain et à l'arc de triomphe. Les deux scénographies non-traditionnelles finissent par avouer leur attachement à la tradition, entendue comme ancrage dans la culture occidentale, renouvelée par un dialogue incessant de différents principes.

L'étude de Jan Hynar intitulée *Le système Stanislavski II : de la révolution à l'évolution* montre l'importance du dialogue pour le développement des tendances artistiques. En s'attachant à la façon dont les principes de Stanislavski ont été adoptés par le théâtre tchèque, elle montre que ces derniers ont pu être utilisés de façon fertile seulement à partir du moment où s'est arrêtée leur introduction forcée et administrative (voir l'article de Hynar dans le numéro précédent) et où leur véritable compréhension a été possible, grâce aussi à leur confron-

tation avec les principes du théâtre brechtien. Le dialogue entre les principes classiques et ceux de l'avant-garde a aussi accompagné l'arrivée de la génération de l'après-guerre, liée à la fondation du théâtre DISK et de l'école d'art dramatique de Prague, comme le montre Zuzana Sílová dans son article *Le DISK et la génération 1945*. La deuxième moitié des années 50 et le début des années 60 – surtout en ce qui concerne la compréhension de Stanislavski – a ensuite représenté une nouvelle occasion pour cette génération de continuer dans la voie choisie ; l'importance du metteur en scène et du pédagogue Jiří Frejka a été capitale, comme le montre sa conception d'une école de théâtre privée, publiée pour la première fois dans le présent numéro.

Dans une étude intitulée *Sur un sentier obstrué d'un podium de concert* contenant un sous-chapitre important « authenticité et tradition », Ilja Hurník, compositeur, pianiste, pédagogue et homme de lettres, se consacre à la problématique de l'interprétation du cycle pour piano par Leoš Janáček. Sa contribution ne se limite cependant pas seulement à la question de l'interprétation de cette composition, mais à celle de la compréhension du langage musical de Janáček en général ; l'auteur montre par ailleurs le lien entre cette musique et le langage du pays natal du compositeur. Il s'agit donc aussi d'une réflexion sur la théorie de l'interprétation, cette dernière n'ayant pas actuellement une vie facile dans notre milieu théâ-

tral, surtout à cause de l'importance de l'attitude « non-interprétative » qui, depuis les années 1970, met en avant le metteur en scène au détriment du dialogue avec le titre choisi. L'étude de Hurník, écrite dans les années 70, montre entre autres que l'interprétation n'a rien à voir avec une « spéculation intellectuelle », et elle touche aux problèmes de l'écologie culturelle : l'interprétation ne devrait-elle pas devenir une espèce protégée?

Une autre contribution à la problématique de la continuité culturelle et des possibilités de l'interprétation des textes classiques représente l'étude de Daniela Jobertová, consacrée à l'évolution de la tradition de mise en scène de *Ruy Blas* de Victor Hugo au sein de la Comédie Française depuis 1879 jusqu'à 2001. L'auteur saisit « l'histoire d'une pièce » dans le contexte de « l'histoire d'un pays » et surtout de celui de « l'histoire d'une institution », en se consacrant plus particulièrement à la dernière mise en scène de la pièce par Brigitte Jaques-Wajeman. L'analyse de la mise en scène montre l'importance de la critique lors des reprises des textes classiques, une critique qui pourtant préfère l'interprétation à la simple notation.

Le lien entre les possibilités de l'interprétation et le respect vis-à-vis du texte choisi est aussi le sujet de l'article de Zuzana Sílová *La réconciliation avec le passé dans trois mises en scène* : il s'agit de la comparaison de trois spectacles de trois pièces différentes,

présentés dans les théâtres de Plzeň, Ústí nad Labem et Prague-Vinohrady.

La dégradation de l'art de l'interprétation et une compréhension simpliste de la relation entre la dramaticité et la théâtralité dans le milieu théâtral tchèque d'aujourd'hui, demandent un nouveau regard sur l'évolution de l'art dramatique et sur sa théorie ; les dernières deux cent cinquante années suggèrent qu'il s'agit d'une évolution « de la métaphysique vers la technique », selon le sous-titre de l'article de Július Gajdoš. Dans le premier d'une série d'articles, l'auteur va se consacrer à trente-six situations dramatiques de Georges Polti, théorie qui découle de la conception de la « pièce bien faite », mais il s'intéressera aussi à l'héritage de la théorie romantique de l'expression de soi, ces deux appro-

ches représentant deux importantes conceptions post-classiques de l'art dramatique. Les situations dramatiques de Polti, dont nous publions ici la liste, doivent aider l'auteur dramatique à créer des œuvres qui pourraient être appelées « bestsellers » dans la terminologie actuelle.

L'article de Karel Makonj *Drames pour des marionnettes – ou bien pour des fous?* analyse la dramaturgie symboliste du 20^e siècle de même que celle qui est parfois classée sous l'étiquette de la première avant-garde théâtrale : concrètement, il s'agit des pièces de R. Teschner, marionnettiste viennois de l'origine tchèque, J. Karásek, écrivain tchèque, A. Schnitzler, dramaturge viennois, ainsi que de quelques pièces pour marionnettes inconnues de E.G. Craig. La dramaturgie et le théâ-

tre symbolistes, tels qu'ils se reflètent dans les publications tchèques et slovaques récentes, sont abordés dans la note de Alena Morávková.

Le thème de la continuité culturelle resurgit dans l'article de Miroslav Vojtěchovský consacré à l'exposition récente de l'œuvre de Ladislav Sutnar (*Sutnar de retour*), tandis que les articles de Miroslav Krobot (*Enseignement des bases de l'art d'acteur*) et de Viliam Dočolomanský (*Guérisseur blessé*) – ce dernier parlant d'Ida Kellarová – ont en commun la problématique de la découverte et de la cultivation du talent.

A la fin du présent numéro, nous publions le scénario littéraire du film de Jan Švankmajer *Folie*, en espérant que son auteur aura l'occasion de réaliser ce film dans un avenir prochain.

Z titulů plánovaných do dalších čísel

NÁRODNÍ DIVADLO STÁLE HOŘÍ | JAN CÍSAŘ

ANKETA O HERECTVÍ

JANÁČEK A SOUČASNÉ ČESKÉ DIVADLO | JOSEF HERMAN

SCÉNOLOGIE OSTRAVY | RADOVAN LIPUS

TEORIE DRAMATU OD METAFYZIKY K TECHNICE (POKRAČOVÁNÍ) | JÚLIUS GAJDOŠ

SCÉNOLOGICKÝ ROZBOR MOLIÈROVA TARTUFFA | JAROSLAV VOSTRÝ

ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS: TOVÁRNA UTOPIE | JANA HORÁKOVÁ

DRAMATURG (O FRANTIŠKU GÖTZOVI) | ANDREA HÝBLOVÁ

NAD SCHULZOVÝM TRAKTÁTEM O MANEKÝNECH, FIGURÍNÁCH – A LOUTKÁCH | KAREL MAKONJ

MILÁNSKÉ LEKCE TADEUSZE KANTORA

VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE | MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ

HEREC U E. F. BURIANA A JIŘÍHO FREJKY (POKRAČOVÁNÍ) | OTOMAR KREJČA

JAROSLAVA ADAMOVÁ A DIVADLO JANA WERICHA | ZUZANA SÍLOVÁ

ROZHOVOR S LUŽKEM MUNZAREM

DIVADLO JAKO OBCHOD | KAREL HUGO HILAR

HAPPYEND JAKO KATASTROFA | PŘEMYSL RUT

TŘIKRÁT TŘI SESTRY | JANA MACHALICKÁ

MIRIAM | LENKA LAGRONOVÁ

HOROSKOP PRO RUDOLFA II. | TOMÁŠ TÖPFER

ATD.

8. číslo vyjde v červnu 2004