

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

8 červen 2004

Obsah

ÚVODEM | 3

MÁ JEŠTĚ SMYSL PĚSTOVAT TEORII DRAMATU? JÚLIUS GAJDOŠ | 7

VIZUÁLNÍ STUDIA: NOVÝ MULTIDISCIPLINÁRNÍ OBOR, NEBO PAVĚDA? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 14

NÁRODNÍ DIVADLO POŘÁD HOŘÍ JAN CÍSAŘ | 29

SCÉNOLOGIE OSTRAVY RADOVAN LIPUS | 40

SCÉNOLOGICKÝ ROZBOR DRAMATICKÉHO TEXTU (NA PŘÍKLADU MOLIÈROVA TARTUFFA)

JAROSLAV VOSTRÝ | 65

JAK HRÁT OPERY LEOŠE JANÁČKA? JOSEF HERMAN | 82

ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS: TOVÁRNA UTOPIE JANA HORÁKOVÁ | 96

SAMOTA, DIALÓG A KOMUNIKÁCIA OPUSTENÉHO HERCA V SCHIZOIDNEJ SITUÁCIÍ

(HUBA – POLOCZEK – LABUDA) | MARTIN PORUBJAK | 111

DIVADELNÍ ŠKOLA JIŘÍHO FREJKY: „MYSLET INTEGRÁLNĚ DRAMATICKY“ ZUZANA SÍLOVÁ | 118

MILÁNSKÉ LEKCE TADEUSZE KANTORA JAN HYVNAR | 124

DIVADLO JAKO OBCHOD KAREL HUGO HILAR | 135

HAPPYEND JAKO KATASTROFA PŘEMYSL RUT | 141

KONFRONTACE S POLITIKOU JAN CÍSAŘ | 143

'RUDOLFINSKÝ' PŘÍBĚH MODERNÍHO MÉDIA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 151

ZA MARIÍ RADOKOVOU MARIE BOKOVÁ | 155

NOVINKY Z NAKLADATELSTVÍ AMU | 157

MIRIAM (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 159

JOHANKA (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 168

SUMMARY | 176 — RÉSUMÉ | 177

Autoři fotografií: J. Hallová (s. 88-91), V. Kolář (s. 45), V. Kronbauer (s. 147-149), F. Ortmann (s. 92), O. Pernica (s. 115), F. Řezníček (s. 49, 51, 53, 56-64), H. Smejkalová (s. 144-146), L. Svítíl (s. 87, 94-95), J. Uhlířik (s. 113). Poděkování Archivu Národního divadla.

Časopis Disk připravuje Ústav dramatické a scénické tvorby (DaS) Divadelní fakulty AMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@u.amu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hyvnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Karel Makonj, Kateřina Miholová, Zuzana Sílová, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. 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.

Autorem studie „Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu“, umístěné hned za tímto úvodem, je Július Gajdoš (1951), vedoucí Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií Filozofické fakulty brněnské Masarykovy univerzity, známý už čtenářům tohoto časopisu ze svých dřívějších teoretických příspěvků („Divadlo ‘tam’ a ‘tam tam’“ ze 4. čísla a „Poltihó třicet šest dramatických situací“ ze 7.) i her („Z patológie ľudskej vitality“ z 2. a „Lahkí ako prach“ ze 6. čísla Disku). Ve studii, která se ptá po smyslu teorie dramatu (a která vychází z jeho dubnové přednášky přednesené v rámci profesorského řízení), poukazuje na dvě linie: první (klasická) sahá do 16. století a vychází ze zakotvení dramatu v literatuře, zatímco druhá spojuje drama s problémem postavení člověka ve světě. V analýze vývoje od ‘dobře napsané hry’ k aktančnímu modelu poukazuje Gajdoš na přetrvávající upřednostňování literárního textu, spojené ve vztahu k divadlu s podřízeností ostatních složek. Volá po rozvíjení koncepce založené na tom, co už Otakar Zich nazýval dramatickou situací, a po takovém pěstování teorie dramatu, které ji i na akademické půdě činí součástí integrálního myšlení o divadle.

Praktickými ukázkami možných přístupů k dramatu jsou v tomto čísle ještě příspěvky Jaroslava Vostrého a Jany Horákové. Vostrý ve stati „Scénologický rozbor dramatu“ analyzuje Molièrova *Tartuffa* z hlediska scéničnosti, založené na adresovanosti divákům a živěné napětím mezi konvencionalizovaným chováním a emocionálně nasyceným jednáním i mezi tím, co vědí různé jednající osoby, a co vědí diváci, jimiž se občas stávají i tyto osoby samy; tato scéničnost se zde chápe nikoli jako přídatná hodnota, ale konstitutivní základ psaného textu: hypotetický ‘původní’ sled scén, ze kterého jako by text vznikl, dostává pak v jeho rámci nový smysl vyplývající z toho, že se staly součástí příběhu. Jana Horáková, doktorandka z jmenovaného brněnského Ústavu (a autorka článku „Stát se třetím: Dvě podoby virtuální reality“ ze 4. čísla Disku), se zabývá v rámci své doktorské disertace Čapkovým *RUR*. Ve stati „Rossum’s Universal Robots: Továrna utopie“ ukazuje na originální Čapkův vztah k fenoménu továrny v jeho souvislosti s dobovým utopismem a na to, jak se důsledky tohoto Čapko-va postoje uplatňují ve struktuře jeho hry.

Jan Císař se ve studii „Národní divadlo pořád hoří“ zabývá jak jeho ideou a peripetiemi její realizace, tak jeho současným stavem. Idea národního divadla jako vrcholné instituce reprezentující celou národní pospolitost vznikla v osvícen-

ství; v Čechách ji dotvořil romantismus a první konkrétní kroky k jejímu uskutečnění byly podniknuty ve 40. letech 19. století za vrcholícího národního obrození. Sama stavba Národního divadla byla ovšem dokončena až v roce 1883 za zcela změněných podmínek společenských, uměleckých i divadelních, které už z mnoha důvodů neumožňovaly realizovat Národní divadlo v duchu ideje, která stála u jeho počátků. A tak mezi vlastní uměleckou tvorbou i provozní praxí Národního divadla vznikl rozpor, který poznamenal a poznamenává osudy této instituce od jejího vzniku až po dnešek. Ukazuje se přitom, že všechny úspěšné pokusy, jak ho překonat a učinit z Národního divadla instituci rozvíjející nejlepší umělecké tradice i ambice českého divadla, souvisely alespoň v čino-hře vždycky s budováním opravdového ansámblu.

Miroslav Vojtěchovský (1947), kterého znají čtenáři tohoto časopisu jako autora studie o inscenované fotografii ze 4. čísla a dalších článků, z nichž pozornost vzbudila zejména rekapitulace jeho washingtonských pedagogických zkušeností v 6. čísle (kde jsme o něm samém měli příležitost říct aspoň o málo víc), přispěl tentokrát statí „Vizuální studia“. Usiluje v ní o odpovědi na otázky obklopující rodící se multidisciplinární obor nazývaný zpravidla ‘vizuální kultura’, respektive ‘vizuální studia’. Rýsuje historické kořeny i metodologické vazby vizuálních studií k příbuzným vědním disciplínám, zejména k teorii a dějinám umění, a vyslovuje i opatrnou prognózu možného vývoje těchto vztahů. Především však na třech příkladech analyzuje jednotlivé aspekty společenského působení vizuálních komunikací. Poukazuje na nutnost mnohem širšího studia sociálních vazeb vizuální řeči, vzniku vizuálních symbolů i podpovrchových významů vizuální formy, než jak se praktikuje i ve velmi seriózně míněné kritice a interpretaci uměleckých děl. S odvoláním na Rolanda Barthesa podtrhuje mimořádnou důležitost běžně přehlíženého efektu konotace v oblasti moderních mechanických médií a vysvětluje technickou podstatu změny analogového zobrazování do formy digitální manipulace. Upozorněním na přednosti i víceméně skrytá nebezpečí uvolnění výrazového prvku moderních médií akcentuje nutnost studovat svět vizuální kultury jakožto teritorium tvorby a kontextualizace významu.

Dosavadní režisérská činnost Radovana Lipuse (1966) je spjata především s Ostravou. Inscenačním počinem, který vzbudil mimořádnou pozornost, byla rovněž jeho *Průběžná o(s)trava krve*, která měla nedávno derniéru po deseti letech reprízování v ostravském divadle Aréna. Také populární televizní cyklus hraných dokumentů věnovaných moderní architektuře *Šumná města*, jehož je Lipus ideovým původcem, režisérem i (spolu)scénáristou, začal Ostravou. Není tedy divu, že

jeho příspěvek ke scénologickému výzkumu, v jehož rámci se scéna a scéničnost chápe šířeji než je obvyklé a kde se může nejlépe uplatnit jeho zájem o „Prostor divadla a divadlo prostoru“ (jak se jmenovala jeho studie v 1. čísle Disku), je věnovaný právě Ostravě; v Česku se ostatně sotva najde město, které by bylo schopné lépe než Ostrava ilustrovat tezi o scéničnosti a dramaticitě jako dvou stranách jedné mince, ze které scénologie pěstovaná na divadelní fakultě AMU vychází. Z Lipusovy práce „Scénologie Ostravy“ uveřejňujeme v tomto čísle první ze tří částí.

Pokud jde o problematiku interpretace, které se v tomto časopise věnuje soustavná pozornost, týká se jí kromě zmíněné stati Jany Horákové zejména studie Josefa Hermana „Jak hrát opery Leoše Janáčka“, inspirovaná Mezinárodním hudebním festivalem Janáčkovo Brno (jehož osou bylo souborné provedení jeho oper) a ovšem i Císařova úvaha „Konfrontace s politikou“, věnovaná třem současným českým uvedením Shakespeareových ‘politických her’, a poznámka Přemysla Ruta „Happyend jako katastrofa“. Josef Herman vychází ze srovnání zahraničních či koprodukčních inscenací oper *Příhody lišky Bystroušky* (Opera Theatre Company Dublin), *Káťa Kabanová* (SND Bratislava) a *Její pastorkyňa* (ND Brno v koprodukci se Státní operou Vídeň) s brněnskými interpretacemi; Hermanův zřejmě oprávněný závěr z tohoto srovnání, učiněný s ohledem i na některá další uvedení a podepřený i statisticky, je takový, že současnou interpretační tradici Janáčkových oper určují a rozvíjejí dnes nikoli domácí, ale zahraniční divadla.

Autorem příspěvku „Samota, dialóg a komunikácia opusteného herca v schizoidnej situácii“, je přední slovenský divadelník Martin Porubjak (1944), koncem 60. let minulého století dramaturg slavného Divadla na korze a dnes Slovenského národního divadla, překladatel, kritik a režisér, známý v Praze i díky své spolupráci s činohrou Národního divadla (viz naposled jeho režii Turriniho monodramatu *Hotovo, konec!* v Divadle Kolowrat). Stať, jejímž podkladem byla přednáška konaná v rámci profesorského řízení na bratislavské Vysoké škole múzických umení, analyzuje herecké kreace Martina Huby (v Süskindově monodramatu *Kontrabas* hraném bratislavským Štúdiem L+S), Mariána Labudy (v titulní postavě Brechtova *Pana Puntily* z inscenace brněnského Národního divadla) a Bronislava Poloczka (Turrini), tj. v hrách, které sám inscenoval; i svým zaměřením na proces vytváření těchto kreací představuje Porubjakův rozbor zajímavý příspěvek ke scénologickému studiu: scéničnost projevů, které rozebírá, je totiž neodmyslitelně spjatá s řešením, resp. přímým využíváním rozporu mezi komunikací s (pomyslným) partnerem a komunikací s divákem, mezi

existenci v postavě a hrou i – šířeji – mezi činoherectvím či dramatickým projevem (actor, acteur, attore, Schauspieler) a komediantstvím (player, comédien, commédiante, Komiker), tj. s využíváním rozporu, který znovu aktualizovalo postmoderní divadlo (u nás už tzv. malá či studiová divadla 60. let).

K problematice hereckého tvoření má co říct i stať Jana Hyvnara „Milánské lekce Tadeusze Kantora“, zatímco studie Zuzany Sílové se věnuje významnému přínosu k rozvoji hereckého a obecně divadelního školení a školství, kterým se zapsal do jeho historie velký český režisér Jiří Frejka (1904–1952). Představu uměleckého šéfa Karla Hugo Hilara, o jehož úloze v dějinách pražského Národního divadla také píše ve své studii Jan Císař, a představu o divadelním šéfování jako takovém má doplnit Hilarovo pojednání „Divadlo jako obchod“ zařazené do jeho knihy *Pražská dramaturgie* z roku 1930 (do obsáhlého sborníku jeho statí, vydaného zásluhou Evy Šormové Divadelním ústavem, se bohužel nevešla).

8. číslo Disku uzavírají dvě hry dnes už známé české autorky Lenky Lagronové *Miriam* a *Johanka*, stejně vzácně křehké jako její *Království* (českou dramaturgií – k její ostudě – zatím nezaznamenané), které jsme otiskli ve 4. čísle. Obě dál rozvíjejí nejenom autorčina příznačná témata opuštěnosti a nesmělého sbližování, strachu z lidí a ze života a jejich překonávání pochopením, viny a smíření, beznaděje a víry, ale i její neosymbolistický způsob psaní a divadla (viz za všechny možné příklady sochu těhotné Panny Marie na opuštěném židovském hřbitově), který není dnešním inscenátorům vždy zcela pochopitelný (viz článek Z. Sílové „Tři inscenace o vyrovnání s minulostí“ z čísla 7, který pojednává také o hře *Nikdy* v provedení ústeckého Činoherního studia).

red.

Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu?

Július Gajdoš

Uvažují-li nad tím, jestli pěstovat teorii dramatu má v současnosti ještě nějaký smysl, a beru přitom v úvahu některé historické skutečnosti, musím vzpomenout na povídku Jorge Luise Borgese *Averroesovo hledání*, která v lecčems situaci v teorii dramatu připomíná. V povídce se mluví o arabském učenci, který vycházející z Aristotelovy *Poetiky* pokouší se vyložit význam slov tragédie a komedie a v kruhu příznivců o tom diskutuje. Tento učenec nikdy neviděl divadelní představení, neumí řecky a text Aristotelovy *Poetiky*, se kterým pracuje, je překlad překladů. Navíc je silně ovlivněný arabskou tradicí, tj. tradicí vyprávění. Vztah diskutérů k divadlu snad nejlépe charakterizují slova jednoho z nich: „*Představte si,“ řekl, pomáhaje si rukama, „že někdo, místo aby příběh vyprávěl, ho ukazuje“* (Borges, 1969: 194).

Když diskutér mluví, „*pomáhaje si rukama*“, zdůrazňuje v tomto případě gestem svou zásadní pochybnost nad tím, čím si sám pomáhá – totiž **gestem**. Gestem zdůrazňuje svůj postoj k divadlu, které zpochybňuje právě proto, že se podle něho snaží nahradit vyprávění ukazováním. Soustředěný na to, co říká, na **samotná slova**, ignoruje svá gesta, která pro něho zůstávají neviditelná.

Mluví-li o arabského učenci z Borgesovy povídky, který hájí slovo před gestem v souvislosti s teorií dramatu, mám

na mysli něco, co se týká také nás. Upřednostňování slova, projevující se v dramatu soustředěním na text a opomíjením jiných složek, má svou tradici – nejméně od 16. století, od objevení Aristotelových a Horatiových spisů. Například francouzští teoretici umění 17. století, Francois Hédelin d’Aubignac (*La Pratique du Théâtre*, 1657) nebo Nicolas Boileau-Despréaux (*L’art poétique*, 1674) se vůbec nebo jenom málo zmiňují třeba o scénografii (výpravě), ačkoliv divadlo v té době už pracovalo se složitým technickým aparátem.

Text dramatu se stal jakýmsi normativem v rámci klasicistní doktríny. Za čin, který omezil její vliv, se považuje až uvedení hry Victora Huga *Hernani*. Navzdory skandálu, který její premiéru v roce 1830 provázela, lze toto omezení vlivu považovat sice spíše za zdánlivé než skutečné, ale i když si dramatický text nadále v různých obměnách zachovává svou prioritu, v rámci teoretického zkoumání lze rozpoznat již také jinou linii.

Ta původní, která staví nadále na dominanci textu, je prezentovaná teoretikem Francisquem Sarceyem, tvůrcem požadavku povinné scény (*scène à faire*), a u nás známějším Gustavem Freytagem (*Technika dramatu*), ale především dramatiky ‘dobře napsané hry’. Za vyvrcholení této linie lze považovat pojedná-

ní Georgese Poltiho *Třicet šest dramatických situací*, které vyšlo ve Francii v roce 1894 a navazovalo na předešlé úsilí Gozziho, Schillera a Nervalu. Za takové vyvrcholení lze tuto studii pokládat především proto, že se neorientovala na vidění situace, jak by mohl napovídat její název, tedy na nějaký způsob *scénického* myšlení a s ním souvisejícího rozehrávání v prostoru, ale nadále rozvíjela tehdejší západoevropské myšlení o dramatu, jehož úhelným kamenem byla tragédie a středem pozornosti text.

Polti se ve svém soustředění na text jako **věc samu o sobě** ale odchyluje od původních tendencí zmiňovaných teoretiků Sarceye a Freytaga a soustřeďuje se především na publikum. Sarcey a Freytag ještě uvažovali v klasicistní a osvícenské tradici 'velké scény', tedy o dramatu v perspektivě metafyzického přesahu. Například pro Sarceye byla důležitá iluze pravdy, kterou divadlo nabízelo, ať jí mělo být dosaženo triky nebo propracovanou vnitřní stavbou. U Poltiho – ale také u celé skupiny dramatiků vycházejících z požadavku 'dobře napsané hry' – se už o žádnou pravdu nejedná. Můžeme 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. Jeho třicet šest situací představuje způsob, jak dramatikovi zaručit úspěch u publika. Od hledání zákonitostí dramatu souvisejících s řádem světa se pozornost obrací k zvládnutí řemesla a tedy techniky psaní. Od tohoto záměru se také odvíjí určování toho, co Polti nazývá 'dramatickou situací'. Nejčastěji jsou to zápletky definované v souvislosti s jejich expozicí, kolizí či rozuzlením, vždycky však takové, které mají svou dějovost schopnost diváka zaujmout, případně dokonce šokovat, ale nakonec i z hlediska nároků

přijaté morálky uspokojit – tedy nikoliv situace, jak je chápeme dnes.¹

Pro francouzského teoretika Etienna Souriaua je Poltiho studie významným inspiračním zdrojem. To jsou však 50. léta minulého století. V chronologickém vývoji nemohu opomenout 20. a 30. léta – ruské formalisty a české strukturalisty, kteří svými přístupy tak výrazně zasáhli do světového teoretického dění. V žádném případě neusilují o komplexní kritiku strukturalismu, pouze sledují vývoj dominance textu: i když toho čeští strukturalisté napsali tolik směrodatného o divadle, pokud jde o samotný dramatický text, berou jej – jak dokládají studie Jana Mukařovského a Jiřího Veltruského – stále jako **věc samu o sobě**. Tím spíš se to týká francouzského strukturalismu. Nikoliv náhodou je Polti označován za prestrukturalistu. Souriau si však z Poltiho vybírá nikoliv situace, přestože by to název jeho knihy *200 tisíc dramatických situací* mohl napovídat, ale tzv. dynamické složky. Lze říct, že právě dynamickými složkami se Polti nejvíce přiblížil tomu, čemu dnes říkáme situace. Přiřadil totiž zúčastněným osobám konkrétní funkce, totožné v jistém smyslu s jejich postavením. Mezi nejfrekventovanější z nich patří *prosebník*, *arbitr* a *protivník*. Právě tento model o půl století později rozvinul Souriau a rozšířil je na šest (*subjekt*, *objekt*, *arbitr*, *příjemce*, *protivník* a *komplik*). Počtem kombinací šesti funkcí, představujících počet možností, se dostal k číslu 7780 a na základě principu násobení od pěti k jedné mu vyšlo číslo 21041 dramatických situací. Název své studie *200 tisíc dramatických situací* zvolil, jak sám tvrdí, pro větší efekt. Ke zmiňovanému číslu dospěl tedy nikoliv statistické

¹ Blíže viz GAJDOŠ, J. „Třicet šest dramatických situací (K vývoji teorie dramatu od metafyziky k technice)“, *Disk 7* (březen 2004).

kým výčtem možných situací, ale násobením vnitřních možností na základě určení jednotlivých funkcí ve stanoveném modelu. Řekneme „nic nového“, je to přece jistá obměna Proppovy morfologie pohádky. Jestli ji Souriau znal, nelze s jistotou říct, protože Proppa ve své monografii neuvádí, ale jak se říkávalo, do Paříže se jezdilo z Moskvy přes Prahu, a proto lze předpokládat, že určitou povědomost o jeho teorii měl.

Od Poltiho **dynamických složek** přes Proppovy **okruhy činnosti** a Souriauvy **funkce** se dostaneme ke Greimasovým **aktantům** a aktantnímu modelu. Ovlivněn Saussurem a Lévi-Straussem, vytváří ho v binárních opozicích a v třípárovém rozlišení: *vysílatel – příjemce; objekt – subjekt; protivník – pomocník*. V tomto kontextu se opět vynořuje již několik století stará otázka: kdo stojí za mluvící postavou? I když kromě Souriaua, který vychází z jednotlivých funkcí, ostatní zmiňovaní vycházejí z narativní literatury – Propp mluví o činnosti, Greimas určuje aktanty podle toho, co dělají (action, akce, ale také činit nebo jednat, od toho zřejmě činohra nebo jednání) – u všech lze nalézt společnou tendenci: vymezit postavu. Snad jeden z posledních pokusů o nové uplatnění aktantního modelu v dramatu v souvislosti s postavou učinila Anne Ubersfeldová v 90. letech minulého století svou monografií *Lire le théâtre*. Když uvádí, že „*postava je základní jednotkou divadelního textu*“ (Ubersfeld 1999: 36), tvrdí, že aktanty (doporučuje používat tento pojem namísto pojmu postava) lze určit jenom na základě textuálních struktur.

Souhrnně řečeno: Polti svými dynamickými složkami stál u zrodu toho, co Dürrenmatt považuje za základ dramatu – tj. trojúhelník (protivník, pomocník, arbitr) – a z čeho sémioticko-strukturální analýza vytvořila aktantní model o šesti segmentech/aktantech. Tím, že objekt a subjekt jsou uprostřed a aktan-

ti obíhají kolem tohoto středu, lze mluvit o určité vztahovosti a skrze tuto ‘vztahovost’ dospěla sémioticko-strukturální teorie oklikou k tomu, co jí od počátku vzhledem k upřednostňování textuálních struktur scházelo – k situaci. Výsledek však nelze považovat za zcela uspokojivý.

Dosazování postav do aktantního modelu vyžaduje určitou sumarizaci vztahů tak, aby bylo možné přidělit ‘postavám’ aktant vždy vzhledem v binární opozici. Určení takového místa však představuje výsledek zápasu, tj. vyústění situace do syžetové nebo fabulační roviny, a přímé dosazení brání sledovat proces, v jehož průběhu se postava k zaujetí místa dostává. Například Ubersfeldová přiřazuje v aktantním modelu Haimónovi ze Sofoklovy *Antigony* aktant pomocníka. Ve výsledku je sice Haimón pomocníkem, ovšem právě ten okamžik, kdy se choval jinak – nejednoznačně – má pro tragédii dalekosáhlý význam. I tento příklad ukazuje, že sémioticko-strukturální pojetí nezkoumá proces rozestavení a přemístování, ale jenom výsledek zápasu – rezultat. Takový přístup je analogický se vztahem vypravěče k ději v narativní literatuře. Vytváří-li ve svém vyprávění ‘kontrastní’ role, je to vždycky **výsledek** nějakého střetnutí sil. Čtenáři je prezentovaný jeden kontext ve své jednoznačnosti, a to i v případě rozpornosti nebo pochybnosti vypravěče, který i tak příběh sjednocuje: je zprostředkovatelem a do jisté míry se k příběhu chová majetnický. Sjednocuje kontexty, aby jeho vyprávění mělo smysl a současně tím nějaký smysl sleduje, protože „po svém konkretizuje průběh událostí, přičemž někdy i závažné okolnosti původního příběhu mění podle toho, co ho na něm zajímá (jaký smysl v něm uhaduje) a co si při jeho vyprávění – třeba neuvědoměle – řeší“ (Vostrý 1990: 39).

Ke sjednocení, které v narativní literatuře obstarává vypravěč, dochází

v dramatu sám čtenář nebo divák. Ten se vlastně stává pro sebe sama vypravěčem, protože z pohledu narativní literatury je mu představený 'nehotový' děj. 'Nehotový' proto, že není formulovaný jediným kontextem vypravěče, ale několika představovanými osobami, každou ze svého postavení, a čtenář nebo divák je následně sjednocuje. V dramatu tak jde o představování něčeho neúplného, co se v myslí diváka tím hotovým má teprve stát.

Souběžně s prestrukturálními a sémioticko-strukturálními koncepcemi existuje také zcela jiný přístup, který vychází z filozofie bytí navazující na tradice židovsko-křesťanského myšlení, na Jóba, everymana, a vede až k postmoderní situaci, ve smyslu spatia, kde místa jsou nadřazená tomu, kdo je zaujímá. V tomto kontextu se do popředí pozornosti dostává postavení člověka ve světě, ve společnosti, a to v okamžiku, kdy toto postavení se stává problematickým a člověk se ocitá na dně svého bytí, v mezní situaci, nebo bloudí v sociálním poli, jak se to v současnosti označuje. Právě skrze zproblematizování tohoto postavení si klade nejjzákladnější otázky o smyslu své existence.

V kontextu dramatu a divadla si při charakterizaci této linie dovoluji začít Ferdinandem Brunetièrem (1849-1906), francouzským divadelním teoretikem a kritikem 19. století, protože svým prohlášením, že „*ve skutečnosti žádná divadla nejsou a nikdy nebudou. Jsou jenom konvence, nutně proměnlivé*“ (Brunetière 1998: 20) se vyděluje z dominantního proudu teoretiků své doby a svými názory je po Wagnerovi dalším zastáncem esenciální podstaty dramatu. Za jedinou esenci dramatu považuje vůli, která drama odlišuje od románu, reprezentuje dominantní sílu, která vede k dramatickému konfliktu a kterou nazývá „teorií dramatické akce“ (Brunetiè-

ère 1998: 21) Ta představuje pohyb, který souvisí s proměnou od jedné akce nebo situace ke druhé. Dramatickou hodnotu díla vidí v kvalitě vůle jeho postav.

Zdroje jeho teorie svobodné vůle dané člověku Bohem byly ve své době viděny v Brunetièrově konzervativním katolicismu. Domnívám se však, že v jeho studiích je citelný spíš vliv Arthura Schopenhauera. Dokonce lze mluvit o aplikaci této filozofie na drama. Oběma jsou bližší platónské věčné ideje, formy všech věcí, pravy vzory stínů věcí, které nikdy nevznikají ani nezanikají, než Aristotelova filozofie. Brunetière tak charakterizuje celé umění, „...*to není umění, věda nebo život, které představují komplex, jsou to ideje o nich, které formujeme pro sebe s odkazem na ně*“ (Brunetière 1998: 20).

Spřízněnost s touto koncepcí najdeme zcela pochopitelně u existenciálních filozofů, a v kontextu dramatu je od Brunetièra k Jean-Paulu Sartrovi, zaměřujícímu se na akci a na svobodnou volbu v ní, skutečně velmi blízko. Ve studii, která vyšla pod názvem *K divadlu situací* (1947), aplikuje Sartre filozofický pojem svobody na situaci divadelně-dramatickou. Jednání postavy v situaci je pro něho nejvyšším dramatickým aktem, protože představuje okamžik uvědomělého svobodného rozhodování, realizovaného i za cenu, že tato svoboda bude v následujícím okamžiku ztracena. Právě její absence - uvědomění si rozdílu mezi svobodou nabytou a ztracenou - je jejím zjevením i potvrzením. Proto od divadla požaduje situaci, která diváky sjednotí, situaci, kterou mohou prožívat společně a být svědky extrémní a univerzální situace, ze které existuje několik cest ven. Rozhodnutí pro jednu z nich představuje cestu společnou všem divákům. Okamžik svobodné volby je tak současně i jejich okamžikem, protože podle Sartra právě skrze jednání v situaci se konfrontují s lidskou svobodou.

Sartre tu vlastně navazuje na studii Karla Jaspere *Mezní situace* (1932), která byla uveřejněná o patnáct let dříve, a to především tím, že vztah k situaci vyplývá v rámci této koncepce z pocitu *vrženosti do světa*. Podle Jaspere se člověk rodí do prostoru, který má svou topografii, jak vyplývá z úvodní věty jeho studie: „*Obrazová představa uvádí situaci před oči jako vzájemnou polohu věcí v prostorově topografickém uspořádání*“ (Jaspers 1973: 201). **Jaspers se tedy na situaci dívá.** Obraz (uvědomělý), který mu vyvstává před očima, staví člověka do situace, tj. umísťuje ho a prostřednictvím obrazu mu umožňuje uvědomit si své postavení k ostatním věcem a osobám. Obraz tak nabízí prostorové vidění situace v jeho „*topografickém uspořádání*“. Takové ‘uspořádání’ představuje rozmístění věcí a osob, vycházející z nějakých daností: obraz znázorňuje členitost, nerovnost terénu a umístění pevných bodů. Jedná se tedy o polohu osob a věcí v prostoru. Pokud si pod takovým terénem představíme dramatický prostor s postavami, topografické uspořádání se stává topologickým, tj. týká se jejich vzájemných vztahů. Do takového prostoru se promítají vztahy osob a věcí v něm umístěných. Zmíním se ještě o dvou důležitých vymezeních, kterými Jaspers definuje situaci. První se týká „*nikdy se neopakující příležitosti*“ (Jaspers 1973: 202). Jejím prostřednictvím vstupuje do prostoru časový element. Ten se podílí na vytváření situace v její **nevratnosti a nestálosti**: „*situace existují tím, že se mění*“ a „*jedna vyplývá z druhé*“ (Jaspers 1973: 203). Změna je znakem situace, podílí se na nepředvídatelnosti jejího vývoje a poukazuje na neoddělitelnost mezi bytím v situaci a jednáním, kterým se osoba domáhá její změny.

Při srovnání jakéhokoliv počtu (36/200 tisíc) dramatických situací se situací jedinou (jako takovou) mohou konsta-

tovat, že zatímco v prvním případě šlo spíše o úsilí zachytit vyskytující se variace tak, aby každý případ představoval samostatný typ – stabilně uplatnitelný model, v případě jediné situace hraje důležitou roli nestabilita a proměnlivost. V prvním případě má postava v tematicky vymezené situaci k dispozici určené prostředky a strategii k jednání – použití jiných prostředků by ji totiž posunulo do jiné modelové situace; ve druhém případě jsou meze jejího výběru prostředků stanoveny kontextem, který postava do situace vnáší. V tomto smyslu jsou tyto dvě koncepce neslučitelné, protože syžetové vymezení umožňuje opakovatelnost situace, zatímco druhá koncepce staví právě na její neopakovatelnosti. Když v kontextu zmiňovaných koncepcí připomenu některé nám známé formulace jako „*názorný vztah dramatických relací pro určitou chvíli takticky ohraničenou*“, „*pro určitý okamžik*“ (Zich 1986: 145), „*kauzální fixus osobního jednání*“ (Zich 1986: 135) nebo „*prostorové vztahy dramatických osob*“ (ibid.), tedy citáty ze Zichovy *Estetiky dramatického umění*, je více než zřejmé, ke které linii má česká teorie blíž. Jenom připomenu, že Jaspersova studie vyšla v roce 1932 a Zichova *Estetika dramatického umění* v roce 1931.

Rozvineme-li tyto úvahy v kontextu neostrukturalismu, zjistíme, že to, na co se postmoderní teorie soustřeďuje, je prostor, místo a postavení. Gilles Deleuze například mluví o prostoru nikoliv rozlohovém, ale o *spatiu*, které nese ordinální smysl, „*kde jsou místa nadřazená tomu, kdo je zabírá [...] smrtelní jsme proto, že se zařazujeme nebo přicházíme na takové místo, vyznačené ve struktuře, podle tohoto topologického řádu sousedství (a to i tehdy, když předbíháme své pořadí*“ (Deleuze 1993: 16). Jde o prostor určený vztahy, a ty vždycky vycházejí z místa, které osobě v rámci nějakého postavení přináleží. Zdůrazňuji to právě proto, že

soustředění pozornosti na prostor, pohyb a místo u současných postmoderních filozofů představuje posun od 'klasického' strukturalistického uvažování, kdy umělecké dílo představovalo především jazykový produkt a z tohoto pohledu se na ně nahlíželo. V současném divadle a dramatu se více než kdykoliv předtím prostor a postavení v něm zaujímané stává nositelem významu a jeho smyslem. Nejde o to, aplikovat určité filozofické koncepty postmoderních filozofů na divadlo, ale o to, že do popředí stále více vystupuje uspořádání společnosti a možnosti jednotlivce v ní, viděné v poloze sociálního pole, případně Mukařovského *mimojazyková situace* pojatá v novém kontextu. V určitém smyslu je to návrat ke koncepci vymaňující drama z jednoznačné určenosti slovem (tedy k jeho odliterárnění), návrat k tomu, co již Zich nazval scénickou situací, tedy k prostoru, kde motivace jednajících osob souvisí s obsazením místa, které si tyto osoby chtějí udržet nebo vyměnit v rámci vymezování svých vzájemných vztahů.

V souvislosti se západoevropskými úvahami o dramatu a divadle jsem se již několikrát dotkl také české teorie. Kromě Otakara Zicha², vizionáře české teorie dramatu, pro kterého je charakteristická právě komplexnost dramatického a scénického vidění, Jana Mukařovského, Jiřího Veltruského a příslušníků všech tří generací strukturalistů, nejčastěji citovaných v zahraničí, mám v tomto kontextu na mysli teoretiky Jana Císaře a Jaroslava Vostřého. Ve svých

2 Dobrým dokladem toho, co znamená Zich pro českou teorii, je studie Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo*. Zatímco v anglické verzi této studie se Veltruský o dramatické situaci vůbec nezmiňuje, zřejmě vzhledem k postavení tohoto termínu v zahraničním kontextu, v českém vydání ji nemohl obejít (jak na to poukazuje také Ivo Osolsobě v „Textologických a edičních poznámkách“ posledního vydání Zicha z roku 1986): viz VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*, Brno 1999.

studiích od 60. let minulého století nevycházeli přímo ze sémioticko-strukturalistických pozic, i když o určité inspiraci tu lze mluvit. Ve svých teoretických přístupech stáli na pomezí situace a dialogu, se zřetelem jak na dramatický, tak scénický tvar. Svými teoretickými úvahami poukazovali na dichotomii textu a inscenace, která se vine novodobější teorií divadla a dramatu. Jejich vymezení dramatické situace je prostorové a topologické, vzdálené jakémukoliv scientismu nebo pokusům o vytvoření exaktních pravidel. Ve své původnosti jsou paralelní součástí západoevropské teorie, což lze ukázat na několika příkladech.

Problematiku postavení dramatického textu v systému literatury a divadla řeší Manfred Pfister ve své knize *Das Drama* (1977) odlišením literární a prezentované formy dramatického textu a vedle čistě literárního textu klade jeho akusticko-vizuální kódy. Tuto vlastnost nazývá sice „*multimediální povahou prezentace dramatického textu*“, ale text pro něho zůstává nadále dominantní složkou (Pfister 1991: 6). Podobně Erika Fischer-Lichte, když ve své studii (*The Dramatic Dialogue - Oral or Literary Communication*, 1984) při vymezování literární a orální formy spíše rozvíjí Veltruského teorii dominantních znaků dialogu, uvažuje v duchu klasického strukturalismu nadále o textu především z literárního hlediska. Když Císař ve své studii (z roku 1981) považuje dramatický text za „*komponent systému divadla*“, který „*zaujímá dvojpólové postavení*“, a představuje umělecké dílo jako „*systém zobrazení a sdělení*“, ale také jako „*artefakt [...] sloužící jako podnět k esteticko-uměleckému prožitku na základě svých optických a zvukových hodnot*“ (Císař 1981: 11), poukazuje na text jako komponent systému bez toho, aby ho tomuto systému nadřazoval. Právě jeho dvojpólovost je dokladem rovnocen-

ného postavení textu vůči jiným komponentům.³

Studie Jaroslava Vostrého se zaměřují na vymezení rozdílu mezi vyobrazením a obrazem a na objevování smyslu rozvíjením motivické struktury v souvislosti se scénickým rozehráváním textu, založeném na realizaci jeho scénického a scénologického potenciálu. V kontextu realizace tématu a tematizovaného jednání postav, spojováním scéničnosti a dramatičnosti poukazuje na to, kdy text přestává být monotematický a zdůrazňuje možnosti režijně-scénografického a hereckého vytváření jevištního obrazu. Ve svých studiích usiluje o spojení obrazu, textu a mimoslovních složek v tematické celky bez jakékoliv prioritizace. Najdeme v nich výraznou tendenci obnovit náš zájem o jevovou skutečnost, a tedy i o to „*co i v tomto směru jevovou (a především viditelnou skutečnost) a s ní spojenou 'reálnou' zkušenost přesahuje*“ (Vostrý 2002: 24).⁴

Dovolil jsem si z hlediska jednoho – podle mne ovšem klíčového – pojmu *dramatické situace* poukázat na některé poznatky i omyly v teorii dramatu, ke kterým se dospívalo v průběhu posledních dvou století, a také na současná východiska české teorie, a to také té její linie, která je na rozdíl od strukturalistů za hrani-

3 K probírané problematice viz z posl. doby např. CÍSAŘ, J. *Základy dramaturgie 1 (Situace)*, Praha (AMU) 1999, a *Základy dramaturgie 2 (Dramatická postava)*, Praha (AMU) 2002, event. (týž) *Člověk v situaci*, Praha 2000.

4 K naznačeným otázkám viz z posl. doby např. VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha (AMU) 2001, event. (týž) *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha (DÚ) 1996, a to zejm. s. 87–103 („K divadelní podobě románu *Zločin a trest*“) a 184–189 („Herecký přístup k roli a struktura hry“); srov. i „Scénologický rozbor dramatického textu“ otištěný v tomto čísle *Disku*.

ceci poměrně neznámá, přestože by se pro evropské teoretické myšlení o dramatu a divadle mohla stát důležitým podnětem. Chápe totiž drama a divadlo jako komplexnější jev, a je tedy schopná vidět i to „*pomáhaje si rukama*“. Vidět tu znamená také vědět, protože tím, že pojmenováváme to, co vidíme, umožňujeme, aby se to stalo součástí našeho vědění – a vytváříme tak prostor pro jazyk, který propojuje viděné a vyslovené – neboli popsané, tj. to, co je v dané chvíli mimo jazyk a také mimo text, jehož součástí se to ale má, může nebo by mohlo stát.

To je také jeden z důvodů, proč nadále rozvíjet teorii dramatu, a to na akademické půdě, na které se připravují studenti pro práci v divadle a která proto už jako taková jako by nedovolovala zůstat při tomto rozvíjení jenom u slov a naopak sama o sobě nutila k úsilí dostat se k tomu, díky čemu se teprve stávají součástí dramatu.

Citovaná literatura:

- BORGES, L. J. *Artefakty*, Praha 1969.
BRUNETIÈRE, F. „The Law of the Drama“. In *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998
CÍSAŘ, J. „Dramatik a režisér“, *České divadlo* 6/1981
DELEUZE, G. *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus*, Bratislava 1993
JASPERS, K. *Philosophie II, Existenzerhellung*, Berlin-Heidelberg- New York 1973
PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1991
UBERSFELD, A. *Reading Theatre*, Toronto-Buffalo-London 1996
VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha 1990
VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu“, 1. část, *Disk* 2 (prosinec 2002)
ZICH, O. *Estetika dramatických umění*, Praha 1986

Vizuální studia:

Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?

Miroslav Vojtěchovský

Na úvod tři otázky:

1. Co je a co není předmětem zájmu vizuálních studií?
2. Jsou vizuální studia parazitujícím oborem příbuzných věd, nebo naopak studium těchto věd spojují a prohlubují?
3. Proč se vlastně máme studiem vizuality zabývat?

Dříve než se pokusíme odpovědět, musíme patrně učinit tři postupné kroky k tomu, aby naše odpovědi měly jakýs takýs smysl.

I.

Symbol vztyčené vlajky

Téměř na centimetr přesně ve vzdálenosti dvou kilometrů se v hlavním městě Spojených států amerických nalézají dva významné památníky. V nevelké vzdálenosti od slavného arlingtonského vojenského hřbitova se vypíná monumentální akční skulptura, zobrazující americké námořníky v momentu vztyčení vlajky vítězství na japonském ostrově Iwo Jima. V únoru roku 1945 padlo v kruté bitvě na tomto ostrově, jehož originální japonské jméno je Ió-jima, celkem 6321 amerických vojáků včetně tří ze šesti mužů zobrazených na Pulitzerovou cenou vyznamenané fotografii Joe Rosenthala, která byla předlohou tohoto realistického sousoší. Stejně jako na původní fotografii je i památník námořníkům situovaný na návrší, takže druhý monument by teoreticky mohlo být od této oslavné sochy vidět, neboť mezi nimi není nic jiného než majestátně klidná řeka Potomac, kdyby památník veteránům vietnamského válečného konfliktu nebyl víceméně ukryt v zemi. Autorka Maya Ying Lin, studentka posledního ročníku bakalářského studia na Yale, vítězka národní anonymní soutěže (mimořadně, mezi téměř půldruhým tisícem neúspěšných účastníků soutěže byl i její profesor, který tuto její, původně školní práci oznámkoval potupným 'béčkem'...) totiž koncipovala památník na biblickém principu: „Prach jsi a v prach se obrátíš“, takže dvě dlouhé desky z černého granitu nesoucí jména všech 58214 mužů a žen, kteří v tomto vojenském dobrodružství padli nebo se dosud pohřešují, se pozvolna



▲ Joe Rosenthal: Vztyčování vlajky na ostrově Iwo Jima, 1945



► Nyní všichni pospolu. Plakát ministerstva informací USA, 1945

vztyčují od výšky pár palců až do výše tří metrů, aby opět klesaly do země. Pouze ve středu, v místě průniku, tyto dlouhé klínovité desky vystupují nad hranu pomyslného zákopu.

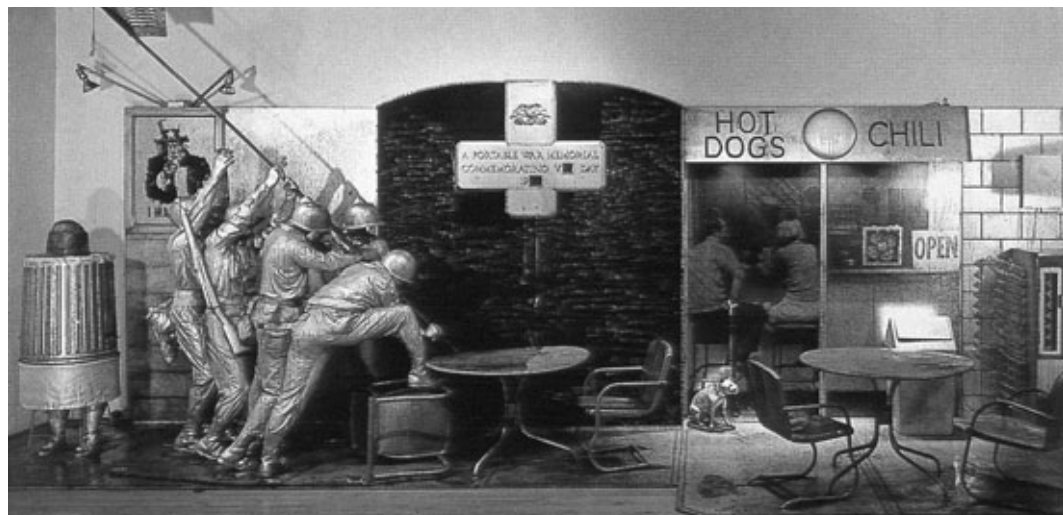
Symbolika obou washingtonských památníků je zřejmá. Na jedné straně oslava vítězství, heroismus, na druhé straně pochybnosti o smyslu válečného tažení. Generalizující oslavný blok proti pokornému připomenutí každého jednotlivce, obětujícího se, nebo obětovaného. Jistá okázalost proti kontemplativní řeči abstraktního vyjádření. Snad proto někteří vietnamští veteráni minimalistickou vizuální formu památníku odmítli a vyzvali uznávaného sochaře Fredericka Harta, aby vytvořil adresnější sochu vojáků vystupujících nad rovinu neznámého bojiště, sochu podobnou té za řekou.

Jenomže socha na druhém břehu Potomaku, vlastně její fotografická předloha, neodpovídá tak úplně pravdě. Rosenthalova úspěšná fotografie se ihned po skončení válce stala jakýmsi symbolem vítězství. Ještě předtím, než se stala předobrazem sochařského díla, ji najdeme například na plakátu amerického ministerstva informací, propagujícím v roce skončení války půjčky válečným veteránům, stejně jako na celé řadě dalších oficiálních tisků; ale teprve potom vyšlo najevo, že fotografie je víceméně inscenovaná. Američtí vojáci vztyčili na vrcholu Mount Suribachi poměrně malou a potřísněnou vlajku, takže následující den se velitelství rozhodlo vztyčit vlajku větší tak, aby ji bylo možné spatřit z celého ostrova Ió-jima a v této chvíli byl přizván fotograf Joe Rosenthal (také filmový dokumentarista byl patrně přítomný). V historii válečné fotografie to není nic překvapivého. Vždyť neméně slavná fotografie sovětských vojáků vyvěšujících vlajku na



◀ Památník amerických námořních sil, Arlington, Washington, DC

▼ Ed Kienholz: Cestovní památník války, 1968



Reichstagu, kterou naše generace shlédla nespočítelněkrát v čítankách, učebnicích dějepisu i každého 9. května, byla inscenována naprosto stejným způsobem – větší, čistá, nepotrhaná vlajka zaměňuje původní, takže oficiální verze je už jenom nápodobou autentického momentu.

Vztyčená vlajka, vlastně fotografie vztyčené vlajky, je už tak jednou provždy symbolem vítězství, dobytí teritoria. Podobný vojákovi potřebuje i horolezec obrázek z vrcholu hory s nějakou vlaječkou jakožto symbolem vítězství. Každá válka nebo jenom bitva v ní je finalizovaná takovou fotografií. To, co je na fotografii, se jeví dostatečným dokumentem. Ani nápad, že by cosi mohlo být vykonstruované. Třebaže existují nesčetná díla vyslovující pochybnosti o této praxi, všeobecně tu existuje společenský konsensus o platnosti takového dokumentu. Inkous-

► Jevgenij Chaldej:
Vyvěšování vlajky na
Říšském sněmu, Berlín,
2.5.1945

▼ Micha Perry: Vztyčování
'inkoustové vlajky' v Eilat, u,
10. 3. 1949

►► Vztyčování vlajky na
'Grand Zero', září 2001



tová vlajka vztyčená v Eilat, stejně jako vlajka pruhů a hvězd na 'Grand Zero' symbolizuje v jednom případě vítězství, v druhém je mementem obětí i jasným signálem odhodlání po dosažení vítězství v konečném boji.

Není pochyb – studium společenských vazeb vizuální řeči i podpovrchových významů vizuální formy v sobě musí zahrnovat ještě mnohem širší okruhy, než jak si je představujeme i u té oblasti kritiky a interpretace uměleckého díla, která se soustřeďuje na běžné otázky recepce a vzniku významu vizuálního sdělení a v procesu adopce i na sociologii umění.

Panzaniho těstoviny

Termín 'Panzani pasta' jistě nepotřebuje vysvětlení. Stal se všeobecně uznávanou skutečností. Symbolem jedinečnosti a kvality. Sedíme pod milosrdným stínem staleté olivy jenom pár kroků od Piazzale Michelangelo, shlížíme do širokého údolí, z něhož vystupují monumentální kontury florentských paláců s kupolí Brunelleschiho baziliky Santa Maria del Fiore. S každým soustem vnímáme přepestrou směsici vůní Toskánska a s každým douškem vychutnáváme žár slunce, který se nám ještě před dvěma hodinami zdál nesnesitelný, zatímco v této chvíli se transformoval do lahodné chuti rubínového moku. Panzani. Pouhé jméno je onomatopoickým znakem Itálie, nemluvě ani o obalu těstovin, který je od počátku až do konce italský. Mohli bychom se jistě donekonečna nechat cloumat příjemnými asociacemi vlastních turistických i kulinárních zážitků, ale náš úkol je dnes trochu jiný, takže musíme chtít nechtě obrátit pozornost k jiné stránce těstovin známého italského producenta. Gurmán i citlivý vědec Roland Barthes totiž učinil Panzaniho těstoviny pozoruhodnými i v jiném směru, když je zvolil jako příklad čtení skrytých významů fotografického obrazu.

Přestože kniha *Světlá komora (La Chambre Claire)* patřila po dlouhá léta (a snad ještě patří) mezi bible fotografů, provokovala jejího autora, k fotografii vždy víceméně skeptického Rolanda Barthesa, otázka, zda může být fotografický obraz kódován, zda se při zachycení reality a jejím převodu do fotografického obrazu nejedná vždy o pouhou redukci a nikoliv o transformaci, respektive kódování, k jakému vždy musí nutně dojít v případě reprezentace reality v jazykovém systému. Potřebujeme-li cokoliv sdělit v jazykové sféře, odebíráme se do skladu stavebních elementů, ze kterých si vybíráme podle našeho názoru nejvhodnější tektonické články, z nichž utváříme stavbu věty popisující buď hmotnou realitu, nebo myšlenku, či utajenou emoci. Podle toho, o kterou řeč se jedná, je onen sklad rozsáhlejší a stejně tak logistika jeho uspořádání má různé stupně rafinovanosti. Občas takové uspořádání nějaký pořádný spisovatel vančurovského typu či romantický básník, jehož mysl je navíc možná zjitřena douškem opojného alkoholu, zpřeházejí a dají jednotlivým elementům slov i jejich spojení nové významy a jiní bohužel poměrně často, ale zato důsledně díky své ignoranci ono uspořádání úspěšně przní, takže ve skladu je zmatek a některé uličky mezi skladovými regály jsou tak zaneřáděné, že se do nich člověk už ani nemůže dostat. Sklad se tak zmenšuje, to, co je dostupné, se nadužívá a nadměrně opotřebovává a spisovatel s básníkem kdesi v ústraní tíše trpí a lížou si rány svého jazykopolu. Jak je tomu ale v případě obrazu, potažmo fotografie? Tam přece k žádnému takovému rozhodování, co vybrat ze skladu možností, nedochází...

„Nedochází-li ke kódování,“ ptá se Barthes, „jak bychom mohli v případě fotografie uvažovat o konotaci?“ Stručně: „Denotace bez konotace,“ takový je Barthesův závěr v raných úvahách o fotografii, a de facto až v roce 1964, ve stati „Rétorika obrazu“, právě na příkladu analýzy inzerátu na Panzaniho těstoviny, dospívá k rozlišení tří vrstev sdělení v předmětném obrazu. Vedle jasně rozlišitelného sdělení, resp. významu textového (obsaženého nejenom ve vlastním sloganu inzerátu, ale i ve slovech na etiketách zobrazeného obalu těstovin i doplňkového produktu koncentrátu omáčky) nalézá Barthes ještě další dvě, řekněme, poněkud komplikovaněji rozlišitelné vrstvy sdělení: ikonický nekódovaný a ikonický kódovaný význam. Definovat první z těchto dvou vrstev jistě není nijak komplikované, takže uzlovým bodem je právě ona třetí rovina. Otevřená



Inzerát na těstoviny Panzani, nedatováno

nákupní taška ('síťovka') je v první řadě symbolem nákupu potravin. Na obraze vidíme situaci těsně po příchodu z trhu, kde jsme si před chvilkou vybrali tu nejčerstvější a podle našeho názoru nejlepší zeleninu. Síťovka tím tedy současně představuje rybářskou síť. Nákup je náš úlovek. Ten přinášíme domů, abychom ho v nadcházejících chvílích proměnili vlastními, mnohdy utajovanými triky v malý privátní zázrak, v koncert chuťových zážitků.

Zelenina na fotografii předmětného inzerátu je pečlivě vybraná, a to nejenom proto, aby provokovala naše chuťové buňky představami o dobrém sosu na těstoviny. Barvy zeleniny ve fotografii jsou úmyslně drženy jenom ve třech odstínech: bílé, zelené a červené. Ty se nám slévají spolu s barvami na etiketách do jediného vjemu italských národních barev a výsledek je jednoznačný. Vidíme plody italské země.

Obraz inzerátu je ale současně komponovaný i osvětlený jako zátiší. K zátiší se pojí celé šiky jiných asociací. Představy nás nepochybně vedou zpět, především k holandským mistrům. Vybavují se nám jejich mistrná plátna, dokonalost zobrazení, atmosféra osvětlení, harmonie uspořádání, ztišené chvílky přemýšlení o nádheře i záhadách života.

Díváme se na inzerát, naše fantazie pracuje na plné obrátky a Panzani nás má přesně tam, kde nás mít chtěl. Rádi uvěříme, že jsme s ním byli na nákupu čerstvé zeleniny, rádi zapomeneme, že fabrická výroba je na hony vzdálená od babiččina kachlového sporáku, že koření nejspíš bude dost jiné než to, co si maminka pěstuje na zahrádce. Vrhne těstoviny ze sáčku do vařící osolené vody na tři, pět, sedm minut, mezitím nakydlíme do misky omáčku z plechovky, pro-



Nancy Burson:

První a druhá kompozice krásy:

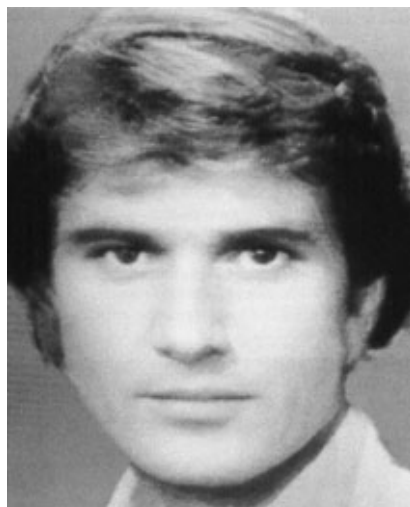
▲ Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren a Marilyn Monroe, 1982

◀ Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields a Meryl Streep, 1982

▼ Velký bratr (Stalin, Mussolini, Mao, Hitler Chomejní) 1982, a Válečná hlava (Regan 54,5%, Brežněv 44,5%, Margaret Thatcher 1%), 1983

ženeme ji mikrovlnkou a poezie je pro dnešek v nenávratnu. Starý lišák Panzani nás ošálil, třebaže Barthes nás upozornil v závěrech svého uvažování na to, že konotace existuje i ve fotografii, že obraz je a může být kódovaný. Jenomže my jsme podleli optickému triku fotografie, která budí zdání, že nic takového u ní není možné, neboť ke své škodě velkoryse pomíjíme otazníky související s aspekty technoimaginace, jak na ně upozorňuje Vilém Flusser.





Portrét globálního občana a odložený svrchník kůže

Nancy Burson si hraje s portréty. Podobná policejnímu úředníkovi, vytvářejícímu kompozitní portrét, který by se co nejvíce přiblížil fyzickému vzhledu hledaného podezřelého, sestavuje portrét 'ideálního hollywoodského svůdníka', nejkrásnější filmové sexbomby, ale také portrét Velkého bratra, v němž je v digitálním prostředí podle přesně vyvážených poměrů složen portrét sestávající z dílčích obrazů Stalina, Mussoliniho, Mao Ce Tung, Hitlera a Chomejního. Bursonová ovšem vykomponovala nejenom hříčky, ale také obrazovou referenci k serióznímu sociologickému výzkumu. Tak vidíme portrét 'průměrného' občana, sestávajícího podle výsledků globálního sčítání v letech 1983–84 ze směsice orientálce, kavkazského člověka a člověka černé pleti tak, jak to odpovídá statistickým tabulkám. Tak nějak bude vypadat, míní Bursonová, globální člověk budoucnosti.

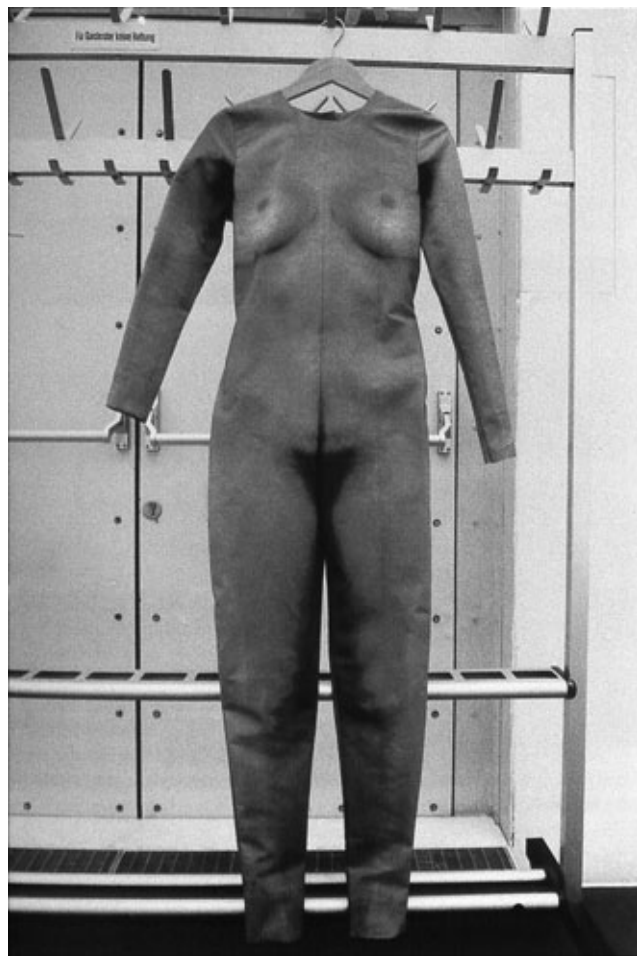
Nancy Burson:

▲ První kompozice filmových herců
(Cary Grant, Jimmy Stewart, Gary Cooper,
Clark Gable a Humphrey Bogart), 1984

▲▲ Druhá kompozice filmových hvězd
(Richard Gere, Christopher Reeve, Mel Gibson,
Warren Beatty a Robert Redford), 1984

► Statistický portrét globálního obyvatele
(orientálec, běloch a černoch), 1983–84





Alba D'Urbano: Hautnah 1995

Alba D'Urbano se zamýšlí ve svých pracích nad otázkami měnícího se významu obrazu v životě společnosti ve světě utvářeném moderními médii.

Obraz byl od jeskynních maleb vnímán jako mediátor, jako zprostředkovatel přístupu ke světu. Považoval se za mapu, za prostředek, jak učinit svět představitelným, za návod k uchopení světa. Ale v moderní době je role mapy, orientačního plánu, návodu, chceme-li, zaměněna za projekční plochu. Namísto reprezentace světa obrazy začínají v moderní době svět zamlžovat a člověk je přestává dekódovat. Obraz se promítá na svět, a člověk začíná žít jako funkcionář obrazu. Svět se pro něho začíná podobat obrazu, sérii promítnutých scén...

Alba D'Urbano řeší tento rozpor pokusem získat nezprostředkovaný kontakt s okolním světem. Na jedné straně svléká tedy ze sebe kůži jakožto ochrannou lasturu, hraniční linii mezi člověkem a světem, jejíž digitalizovanou formu přetváří v oblek, který na druhé straně nabízí lidem okolo sebe tak, aby měli možnost vnímat svět jejími póry kůže. Její hra není ani naivní ani tak nevinná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Je ze všeho nejvíce tvrdou hrou o význam obrazu v době moderních mechanických a interaktivních médií.

II.

Dírková optika a transformovaný rozptylový kroužek

Vynález fotografie, jako prvního moderního mechanického média, nebyl z věcného pohledu ničím tak převratným, jak se to jeví historikům, či jak se to občas servíruje studentům nebo zájemcům o historii fotografie. Jeví se spíše logickým důsledkem dlouhodobého vývoje fyziky, chemie, matematiky a optiky a vlastně 'jediné', co se koncem 30. let 19. století objevilo jako nové, byl způsob, jakým 'ustálit' obraz vytvořený dírkovou komorou, potažmo camerou obscurou. Věru že dírková optika nebyla ničím novým. Když se Aristoteles podíval nad tím, že prochází-li sluneční paprsky malým čtyřúhelníkovým prostorem, jako například proutěným pletivem, nemá jimi vytvořený světelný bod čtyřúhelníkovou, ale kruhovou podobu, nevěděl, že už téměř 4000 let před ním čínský filosof Mo Ti popsals dírkovou optiku, a že se tedy jeho problém netýká projekce tvaru onoho otvoru, jímž sluneční světlo prochází, ale projekce tvaru slunečního kotouče prostřednictvím selekce úzkého pruhu slunečních paprsků právě tímto miniaturním otvorem. Jestliže tato středová projekce prostřednictvím selekce paprsků byla ještě záhadou pro moudrého Aristotela, byla už zcela evidentně vyřešeným problémem zhruba sedmnáct století později pro Filippa Brunelleschiho. Vždyť lucerna, kterou navrhl jako královskou korunu nad svou pověstnou kupolí a jejíž dokončení neopomněl urgovat ve své závěti, už obsahovala měděný disk s malým otvorem podle výpočtů matematika a astronoma Paola Toscanelliho. Tento disk měl stejné určení jako gnómon – sloužil k projekci solárního disku na linii meridiánu na podlaze katedrály pro přesné určování času a kalendáře. V renesanční Itálii to nebylo ničím překvapivým, jak nám nejpřesvědčivěji potvrzuje jak interiér baziliky sv. Petronia v Bologni (na linii meridiánu zde byly pečlivě vyznačeny i všechny církevní svátky), tak změna juliánského na gregoriánský kalendář v roce 1580, když papežovi astronomové objevili nesrovnalosti v projekci slunečního kotouče na linii meridiánu na podlaze observatoře ve vatikánské Větrné věži. Sluneční paprsky procházející malým otvorem v měděné desce umístěné v kupoli observatoře tehdy ukázaly, že jarní rovnodennost by měla připadnout na 11. místo 21. března. Důkaz byl natolik zřejmý, že se papež Řehoř XIII. neprodleně rozhodl posunout kalendář o 10 dnů.

Funkce selekce paprsků a jejich projekce prostřednictvím malého otvoru byla tedy Brunelleschimu dostatečně známá, proto nepřekvapí, že pro své experimenty s přesným prostorovým zobrazením architektury použil princip dírkové optiky. Jeho 'perspektivní přístroj' umožnil Leonu Battistu Albertimu posunout celý problém dále k matematicko-geometrickému vyjádření. Jestliže tedy cesta ke konstrukci lineární perspektivy byla otevřena skrze dírkovou optiku, potom není divu, že obraz vytvořený camerou obscurou, která je jenom opticky mohutnější verzí dírkového středového průmětu, se nutně musel jevit vědeckému pozitivismu 19. století jako naprosto nejideálnější a nejpřesnější možná varianta transformace třidimenzionální reality do roviny obrazu.

Technicky je to vše až primitivně jednoduché. Realita z optického pohledu sestává z bodů, přičemž jakýkoliv reálný bod principiálně buď více či méně odráží nebo sám přímo emituje světelné paprsky (nemusíme si teď komplikovat život tím, že existují jakési 'potměšilé' body, které světlo částečně odrážejí a částečně propouštějí a poté mění jeho směr). Protože se však paprsky odrážejí do všech



**Anonymní fotograf:
K. Gottwald na balkonu
paláce Kinských
25. 2. 1948**

směrů, nebylo by je možné zachytit (promítnout), kdyby neexistovala možnost oddělit jejich podstatnou část a ponechat jenom velmi úzký svazek. To v principu činí dírková komora, která je schopná promítnout do ztemnělého prostoru převrácený obraz předmětů nalézajících se před oním malým otvorem. Překvapivé na tom může být, že takový obraz je jenom ve velmi omezené rovině ostrý. Předměty, které se nacházejí od onoho otvoru v různé vzdálenosti, se opět v různé vzdálenosti projeví jako body – budou tedy ‘ostré’. Na rozdíl od lidského oka nemá dírková komora ani camera obscura možnost rychlého přeastřování tak, aby i kamera, stejně jako my, viděla vše ostré (je ovšem pravda, že i u nás se ‘doostřování’, podobně jako ve Photoshopu, odehrává v softwaru našeho mozku). Platí tady dvě jednoduchá pravidla – čím větší otvor dírkové komory, tím světlejší bude obraz na stínítku za otvorem, ale současně čím větší otvor, tím delší je ona vzdálenost, kde se bod předmětu objeví jako bod, takže když aplikujeme na tento případ jeden z mála fyzikálních zákonů, které si snad ještě pamatujeme ze základní školy, že světlo ubývá se čtvercem vzdálenosti, jsme vlastně stále na stejném místě: Větší otvor znamená, že více světla projde, ale bod se projeví jako bod ve větší vzdálenosti, takže obraz je stále stejně světlý nebo tmavý...

Omlouvám se laskavému čtenáři za tento velenudný technický výklad, ale technický popis je nevyhnutelně nutný, abychom si ozřejmili, že alfou i omegou fotografického zobrazení je ten prostý fakt, že z širokého svazku světelných paprsků odražených nebo vyzářených bodem předmětu do prostoru je malým otvorem dírkové komory, nebo objektivem camery obscury (fotografického aparátu) – lhostejno jestli se jedná o brýlovou čočku nebo velmi sofistikovaný objektiv – vybrán užší či širší svazek paprsků, který se transformuje otvorem/objektivem na průmětnu, kde se projeví jako větší či menší kroužek, potažmo bod různého jasů. Nezávisle od velikosti a průměru onoho kroužku, protože ta je vždy velmi relativní vzhledem k velikosti výsledného obrazu, nazývá optika tyto malé jasové body rozptylovými kroužky.

Po nudném výkladu tak už teď zbývá jenom uvést suchopárnou definici: Podstatou fotografie je transformovaný rozptylový kroužek, zachycený na li-



Anonymní fotograf: Nově zvolený prezident Antonín Zápotocký, březen 1948

bovolnou světlocitlivou vrstvu (chemicko-fyzikální, magnetickou, mikro-elektrickou, atd.). Důležitá je zde právě ona fyzikálně-optická vazba mezi optickým bodem reality a rozptylovým kroužkem vytvořeným na průmětně aparátu. Existuje zde totiž logická, nebo přesněji analogická vazba mezi realitou a jejím obrazem na negativu, stejně tak jako analogická vazba promítnutého negativního obrazu na citlivý papír.

Pokud si dobře neuvědomíme tuto podstatu analogové fotografie, nebude nám asi nikdy zřejmý rozdíl, který nastal s digitálním zobrazováním, neboť to uvolnilo až dosud vázaný rozptylový kroužek analogového zobrazení. Tím nechci říci, že by se až do objevu digitálního zobrazování s fotografickým obrazem nemanipulovalo. Manipulovalo se od samých počátků v 19. století. Přidávaly se mraky do obrazu, když emulze byly daleko citlivější k modré než k ostatním barvám, takže obloha vycházela vždy úplně bílá. Montovali se dohromady různí lidé v narativních symbolických montážích piktorialistů, ubírali se lidé v politicky ovlivňovaných obrazech historie. Tu zmizí Vlado Clementis a Karel Hájek, aby se jeden z nich po letech opět objevil jako stafáž Klementu Gottwaldovi na balkonu dnes sporného paláce, tu se odstraní stín z obličeje čerstvě zvoleného druhého dělnického prezidenta a pro jistotu se přidá neostrý dav pod balkonem, aby jednak nebyl první muž země zastíněný kýmsi mimo obraz a aby se nepoznalo, že Antonín Zápotocký držel první řeč na postu prezidenta k téměř liduprázdnému



Anonymní fotograf: Bojovníci Slovenského národního povstání, 1944

3. nádvoří, nebo se – ve snímku orientovaném na protější stranu právě zmiňovaného nádvoří – ‘vymizíkuje’ Alexandr Dubček z přítomnosti prezidenta Svobody posunem davu i budovy hradčanské kapituly směrem k jižní bráně katedrály tak, aby na obraze nebyl ten, kdo by mohl kazit politický profil prezidenta a přitom aby okolo prvního muže nevzniklo trapné vakuum...

Jenomže všechny tyto manévry byly nakonec zjistitelné, i když byly odhaleny třeba až s pomocí silné lupy nebo mikroskopu, ale nebylo je možné prakticky utajit, protože vždy se jednalo o zásah do analogické fyzikální vazby zobrazení a technického substrátu. V nejlepším případě byly právě pomocí mikroskopu odhaleny strukturální změny v zrnu obrazu, zatímco digitální zobrazení se děje v nemateriální podobě, která je mnohem bližší právě onomu ‘skladu’ expresivních detailů jazykových forem. V jistém smyslu se v moderních mechanických médiích tolik nezměnilo. Jakoby se jenom vyměnila světlocitlivá vrstva a vše ostatní jakoby zůstalo při starém. Jenomže nezůstalo. Obraz už není závislý na realitě před objektivem. Už neplatí, že je možná zkreslený nebo zkreslující úhel pohledu, ale co je vidět „se koneckonců muselo vyskytovat před aparátem“. Muselo, ale nyní stále více nebude muset. Nyní se nová, na objektivní realitě nezávislá realita fantazie vytváří možná ještě ztěžka, nebo ne úplně lehce, ale čím dál tím více bude nepochybně tento proces snazší. Otázky změny podstaty moderních mechanických médií a jejich dopady v oblasti mezilidských komunikací, stejně jako následné změny v sociálních vztazích patří k jedněm z nejvzrušivějších otázek vizuálních studií.

III.

Tři vzájemně se prolínající termíny

Když zhruba ve 2. polovině 50. let odstartovaly texty Richarda Hoggarta, Raymonda Williamse a Stuarta Halla to, co se později začalo v akademickém světě nazývat 'obratem ke kultuře', měli s touto novou orientací na univerzitách nemalé potíže jak z organizačních (nikdo přesně nevěděl, jak kulturní studia zařadit do existující struktury programů i akademických pracovišť), tak metodologických důvodů, neboť nebylo jasné, jak naložit s disciplínou, která sbírala a vypůjčovala si materiál pro svou práci snad od všech možných sourodních oborů: dějin a teorie umění, umělecké kritiky, antropologie, sociologie, feminismu, genderových studií, filmových studií, všeobecné kulturní kritiky a žurnalistiky. Přesto ale již počátkem 60. let se záplavová vlna kulturních studií rozšířila z Anglie zejména do Ameriky, Austrálie a Kanady a postupně se stala neodmyslitelnou součástí studijních programů, ale především předmětem vědeckého výzkumu.

Termín 'vizuální kultura' v umělecko-historickém textu použil poprvé roku 1972 Michal Baxandall ve své práci *Malířství a zkušenost v Itálii 15. století*, avšak jako disciplína se tento obor objevil až koncem 80. a počátkem 90. let. Nutno však poznamenat, že vizuální kultura je v tomto období zakotvena v 'obratu k obrazu', jakkoliv nemá nic společného s návratem k naivnímu studiu mimetických funkcí, úvahami o prvoplánové kopii reality, teorií reprezentace, nebo simplifikovanou metafyzikou obrazu. Jedná se spíše o post-lingvistickou, post-sémiologickou komplexní analýzu vzájemných relací mezi obrazem a textem, mezi obrazem a společensko-kulturními institucemi a usiluje být vyčerpávajícím výzkumem měnících se rolí obrazu v masmediální kultuře se specifickým důrazem na umělecko-historické a kulturologické aspekty kódování, interpretace i dešifrování významu v moderních mechanických a interaktivních médiích.

Vizuální studia – nejmladší z frekventovaných termínů se objevuje v odborné literatuře ze dvou zdrojů. Jednak na počátku 90. let v rámci názvu studijního programu 'Vizuální a kulturní studia' na prestižní University of Rochester, o pár let později ho pak použil jeden z nejrespektovanějších odborníků na korelace obrazu a textu W. J. T. Mitchell pro vyjádření průniku několika významných oborů – dějin umění, kulturologie a literární teorie – do jednotícího směru, který ve vazbě na 'obrat ke kultuře' z počátku 2. poloviny 20. století nazval 'obratem k obrazu'. V zásadě se ale dá říci, že podobně jako v Rochestru začali i na dalších akademických pracovištích používat tento nový termín jako opis zejména proto, aby se vyvarovali přílišného zahlušení 'vizuální kultury' sociálními aspekty na úkor všech ostatních okruhů, které v sobě vizuální studia spojují. Protože ale není podle mého názoru nějaký rozlišitelný rozdíl mezi náplní a významem pojmů vizuální kultura a vizuální studia, domnívám se, že není nutno je stavět proti sobě a že by bylo rozumné je používat substitutivně podle toho, jedná-li se o subjekt pozorování (kultura) nebo o soubor metod (studia).

Strach o židle?

Jako obvykle, i v případě debaty o tom, zda je možné považovat vizuální studia za nový interdisciplinární obor, nebo jestli je to jenom parazitující pavěda, objevují se argumenty dvojího druhu. Jedny jsou jakýmsi, lze říci racionál-

ním vymezováním se oborů klasických vůči těm novým, nastupujícím, zatímco druhé jsou víceméně podpásové.

Běžné námitky ze strany kunsthistoriků proti vizuálním studiím cílí proti přílišnému zájmu o pop-kulturu, povrchnímu stylu, hybridnímu terminologickému slovníku, falešnému napojení na dobové politické proudy a manýry a především proti nedostatečnému zakotvení v historickém zkoumání i přílišnému zjednodušování všech hledisek vizuality.

Naopak z pohledu vizuálních studií se může kunsthistorie jevit jako svázaná starými a přežilými metodami, žijící mimo současný život, jako izolovaná v elitářství a intelektuálním snobismu, zamilovaně se vzhlížející v několika málo vyzkoušených, prověřených a úspěšných umělcích, politicky naivní a přitom příliš viditelně propojená s uměleckým obchodem.

Zdá se však, že více než ve skutečných metodologických, historických a politických rozdílnostech vyrůstají argumenty z mnohem méně vznešených kořenů: ze strachu (logicky celkem pochopitelného) o ztrátu akademických pozic, pracovní náplně na katedrách, atd. na straně jedné a ze strachu (opět celkem srozumitelného) o významné omezení prostoru akademických svobod pro bádání a vědecký výzkum z důvodů ultimativních aktivit druhé strany.

Jsem však přesvědčený, že tak jako v mnoha jiných případech i tady se jedná pouze o bouři v malé sklenice poněkud nečerstvé vody. Vizuální studia se už sice mohou opřít o dost rozsáhlou literaturu a jména jako Ernst Hans Gombrich, Rudolf Arnheim, John Berger, Roland Barthes, Vilém Flusser, Nicholas Mirzoeff, Marita Sturken, Lisa Cartwright, James Elkins, John Gage, Charles A. Riley II, atd. dávají už teď záruku dost pevné konstrukce vědního oboru, ale ještě ani zdaleka to neznamenaá likvidaci sousedních oborů, právě naopak. Vizuální studia by tady aktuálností svých problémů měla působit jako katalyzátor, jako syntetizující, nikoliv destruktivní element.

Na závěr tedy tři odpovědi:

1. Předmětem zájmu vizuálních studií je svět vizuální kultury jakožto teritorium tvorby a kontextualizace významu.
2. Vizuální studia ještě ani zdaleka nejsou multidisciplinární vědou a nic nenásvědčuje tomu, že by chtěla na příbuzných vědních oborech parazitovat. Je naopak zjevné, že chtějí zacelovat rozpojená teritoria, prodlužovat výzkum a integrovat.
3. Ve svém *Sestupu do Maelstromu* vytvořil E. A. Poe jednou provždy model člověka, který trpělivým pozorováním dravého živlu nejenže pochopil jeho princip tak, aby z něj mohl uniknout, ale především získal i jakýsi vnitřní pocit uspokojení nad tím, že se mu podařilo ničivou silou ovládnout silou svého intelektu. Svět jako text Guttenbergovy galaxie je nahrazován světem vnímaným jako obraz a v turbulencích tohoto vířivého světa se lze snadno ztratit, respektive utopit. Ale je ovšem také druhá možnost. Možnost onoho Poeova mladého námořníka...

Národní divadlo pořád hoří

Jan Císar

V první kapitole knihy *Činohra Národního divadla do roku 1900* vypočítává Otokar Fischer s noblesou a konciliantností rozpory, které od samého vzniku poznamenaly existenci Národního divadla. Nedělá si iluze, že by se stavbou budovy na nábřeží Vltavy přihodilo něco podstatného pro uměleckou úroveň českého divadla: „Pro českou činohru není rok 1883 datem obrození ani počátkem nebývalého rozmachu.“ Přitom však také ví: „Dobudováním ‘zlaté kapličky’, ‘důstojného’ stánku, ‘svatyně nad Vltavou’ byly korunovány stoleté národní sny“; tato budova znamená nekonečně více než jen možnost provozovat české divadlo za příznivějších podmínek (viz FISCHER 1983: 23–24). Zdeněk Nejedlý to vyslovil hned prvními slovy *Dějin opery Národního divadla*: „Národní divadlo bylo dobudováno. Sen mnoha generací uskutečněn, stála tu budova překrásná, krásnější, než kdo doufal i v největším nadšení. A národem šla proto vlna nejen pýchy, ale i úlevy, že se dílo zdařilo, že je dokonáno.“ Vzápětí ovšem Nejedlý položí otázku, jež se pro další osudy Národního divadla stane nejpodstatnější: „Národní divadlo mělo hrát. Ale – jak a kým?“ (NEJEDLÝ 1949: 11) Odpověď na tuto otázku nemohou oba citovaní autoři dát snadno. Nadšení nad stavbou ‘zlaté kapličky’ jako by se krátce po jejím otevření rozplývalo v starostech všedních dnů, kdy Národní divadlo mělo své výjimečné a mimořádné postavení dokazovat i utvrzovat tvorbou. Vzniká trvalý zásadní rozpor, jež utváří osudy Národního divadla.

Problém Národního divadla je složitý a mnohostranný. Nelze jej vyložit pouze jako rozpor „mezi původní demokratickou kon-

cepí scény pro všechny vrstvy národa“ a tím, že se Národní divadlo dostalo „pod kontrolu nejbohatší české buržoazie, která jej považovala za svoji reprezentativní scénu“, jak to formulují *Dějiny českého divadla III* (viz ČERNÝ, KLOSOVÁ 1977: 96). Byl to zajisté rozpor důležitý, ale skrývá se za ním velký hlubinný pohyb v české společnosti a tím také v dějinách ‘ideje národního divadla’ – vskutku teď s malým *n*. Její prvopočátky lze najít v polovině 18. století u francouzských osvícenců, v Německu se jí dostane konkrétní podoby reformy usilující o celkový *systém divadla*, jež dokáže na bázi umělecké plnit především funkci ‘mimouměleckou’: to jest ovlivňovat co nejširší vrstvy ve jménu nějakého společenského programu a společenských cílů. S definitivní platností ukotví toto pojetí divadla jako *mravní a výchovné* instituce Schiller, jež vysloví představu, že národ se stává národem, má-li národní divadlo. Prokop Šedivý pojem národní divadlo nahradí ve svém poměrně přesném překladu Schillerovy manheimské přednášky pojmem ‘ustavičné české divadlo’ a formuluje tak českému divadlu program, jež – jak se píše v *Dějinnách českého divadla II* – po dalších sto let tvoří nejen „ideovou páteř českého divadelního vývoje“, ale „prostřednictvím hesla ‘Národ sobě’ proměnil se pak tento program dokonce i ve významnou politickou sílu a zachoval si svou životnost i po vybudování Národního divadla jako jedna ze slavných demokratických tradic národních“ (PROCHÁZKA 1969: 66). Tato politická síla, tato společenská tradice, jejich váha a závaznost jsou doslova rozpuštěny v budově Národního divadla, jež se tak stala jejich znakem – emblémem.

Tento emblém vyjadřuje racionálně uchopitelné prvky i emocionální obsahy a významy, jež nejsou vyslovitelné, slovně formulovatelné, ale jsou výrazem mentality a prožitků. Stavbou této budovy se vztyčuje vertikála, v níž národ vyslovuje hrdoست nad cestou, již urazil od svých nejskromnějších počátků, i nad tím, že toho dosáhl vlastní silou. Peněžní příspěvky, které přišly – hlavně po požáru – od panovnického rodu, z kruhů české šlechty i od některých německých spoluobčanů a bez nichž by budova Národního divadla nebyla hned tak obnovena, na tom nic nezměnily. Způsob, jímž budova Národního divadla vznikla, je mohutným příspěvkem k uskutečnění *české všenárodní 'ideje'* a vytvoření onoho emblému, o němž byla řeč. Všechny vrstvy národa takto společně staví jakousi 'hodnotovou' vertikálu, která obsahuje jak uznání *praktických* schopností národních, tak i ty rysy národní *mytologie* chápající divadlo jako chrám, jímž se v duchu Schillerově národ ustavuje. Samozřejmě nechybějí v tom emblému ani aspekty politické, neboť úsilí o postavení národního českého divadla pojí se s konkrétními fázemi a etapami českého národního obrození; je výrazem cílů, požadavků, možností, šancí i vítězství a proher české politiky.

Nazývají-li *Dějiny zemí koruny české* otevření Národního divadla „nejvýznamnějším kulturním činem 19. století“, vyjadřují tím velikost této vertikály jako principiální národní hodnoty, kterou ztělesnila v koncepci a podobě „monumentální budova J. Zítka vyzdobená nejlepšími malíři a sochaři“ (BĚLINA, POKORNÝ 1992: 135). Tatáž velikost se nepochybně čekala také od divadelního umění, jež se bude na jevišti Národního divadla produkovat. Tak jako se při jeho stavbě sešli nejpřednější čeští výtvarní umělci té doby, aby jí dali díky svému seskupení nejvyšší možnou kvalitu, předpokládalo se rovněž, že divadlo vzhledem ke svému postavení v národním organismu naprosto jedinečnému shromáždí nejpřednější divadelní umělce vytvářející na jevišti také nejvyšší možnou kvalitu. Ostatně se tak vskutku stalo. Činoherní i zpěvoherní soubory Pro-

zatímního divadla, které přešly do Národního divadla, byly přece nejlepší v českém divadle, neboť Prozatímní divadlo bylo tehdy jediným „ustavičným českým divadlem“ a sehrálo jako první samostatná česká divadelní instituce nenahraditelnou a nezastupitelnou roli při formování českého divadla. Přes všechny své nedostatky a problémy zajišťovalo vskutku i nejlepší možnosti pro rozvíjení českého divadelního umění v tehdejšímu systému českého divadelnictví.

Jakkoliv bylo Prozatímní divadlo určeno k tomu, aby připravovalo podmínky pro Národní divadlo, vyvinulo se za dvacet let své existence – což je na 'prozatímnost' opravdu dlouhá doba – v naprosto svébytný ústav s organizačně-provozním subsystémem i podobou scénického umění. Obojí přechází do Národního divadla jako jeho zázemí a podloží. Řada těchto přejatých uměleckých zásad a praktických postupů působila na činnost Národního divadla neblaze a vytvářela další rozpor mezi vertikálou ideje Národního divadla a jejím praktickým divadelním uskutečněním. Největší rozpor v tomto smyslu byl ovšem v tom, že oba tyto české divadelní ústavy udržovaly *vnitřní* kontinuitu, ale *vnější* okolnosti jejich existence a funkce byly zcela rozdílné. Prozatímní divadlo vzniklo v době, kdy jsou české země „asi uprostřed revolučního procesu [...] v jehož průběhu se uskutečnily podstatné sociálně ekonomické a politické změny“ a kdy „historická iniciativa byla v rukou formující se buržoazie, a to nejen při formulování a prosazování obecně politických, nýbrž také národně politických požadavků“ a na její „aktivitě, uvědomělosti, průraznosti a síle závisel [...] výsledný obraz národní společnosti, již reprezentovalo“ (URBAN 1982: 157). Z tohoto hlediska je 'prozatímnost' prvního stálého českého divadla odrazem možností a skladby české společnosti „uprostřed revolučního procesu“. Jsou v ní ještě stále živé ideje a představy druhé poloviny 40. let, které tento revoluční proces připravovaly a rokem 1848 začaly. V tomto údobí se také přetavuje osvícenská a romantická idea 'národního divadla' v *praktickou* kon-

krétní aktivitu – Jednotu pro divadlo české – která chce opatřit kapitál pro stavbu českého Národního divadla. Dalším krokem je Sbor pro zřízení českého Národního divadla (1850) a prvním, byť ‘prozatímním’, přípravným uskutečněním je v roce 1862 Prozatímní divadlo, jež svou dvacetiletou činností definitivně ustaví konkrétní způsob provozování českého národního divadla, v němž se přímo zrcadlí stav a vývoj české společnosti. V roce 1881 – respektive 18. listopadu 1883 – má tato idea se svou velkolepou vertikálou konečně najít stejně velkolepou divadelní bázi v nově zbudovaném ‘Chrámu znovuzrození’.

Je to divadelní program sahající nepřetržitě až k počátkům českého novodobého divadla, ke generaci Thámově a Prokopa Šedivého a přes všechny překážky, zákruty a slepé uličky vítězně dovedený k závěru 19. století jako nástroj konstituování, rozvíjení a pěstování českého národního života. Bylo-li však Prozatímní divadlo postaveno v polovině zmíněného společenského procesu, kdy páteř tohoto programu měla ještě do nemalé míry nosnost a účinnost, v 80. letech tomu už tak nebylo. Přelom 60. a 70. let uskutečnil už změny, které vytvořily hluboký předěl mezi dobou vzniku tohoto programu a prvními pokusy jej realizovat na jedné a dobou, kdy se to definitivně stalo, na druhé straně; mezi ideou a její konečnou konkrétní podobou se vytvořila propast. Idea národního divadla chápající a žádající divadlo jako prostředek „všenárodního“ uvědomění i jako nástroj „formulování a prosazování obecně politických a národně politických požadavků“ se stala skutkem v okamžiku, kdy společnost i divadlo se stratifikovaly a diferencovaly, rozrůžňovaly a rozvrstvovaly.

Tento vývoj začal už ve 40. letech, kdy nastoupila skupina divadelních tvůrců a kritiků, která se snažila prosadit nová kritéria přinášející i jiné divadelní hodnoty. V tomto procesu se vytváří koncepce českého divadla jako divadla plnícího národní funkci kvalitou, jež může na evropském fóru reprezentovat sílu českého umění i národa. Tato koncepce funguje i v Prozatímním divadle. Jeho přípravná,

‘prozatímní’ role spočívá mimo jiné – a asi především – v tom, že se hledají různé vzory, které by zajistily českému divadlu jeho specifickou národní podobu a přitom potvrdily jeho velikost tím, že mu dovolí vyrovnat se zahraničním divadelním kulturám. Jedině v díle Smetanově se to podaří. Ale odtud pramení také marná snaha napsat pro činohru Prozatímního divadla vskutku kvalitní dramatický text, neboť prvky českého života se nalévají do osvědčených a úspěšných cizích kadlubů. I v tomto období však už působí prohlubující se diferenciací a stratifikací. Nemá ještě zdaleka takovou ‘destrukční’ sílu, jakou bude mít v době otevření Národního divadla; velké vzory měšťanského divadla – především pozdní romantismus – jsou tehdy přitažlivým až fascinujícím příkladem. Prozatímní divadlo sice nemá na to, aby se jim vyrovnalo, ale česká společnost, v níž svou ‘historickou vůdčí roli’ hraje liberální buržoazie, je dovoluje hájit a přijímat.

Od roku 1848 patřila rozhodující iniciativa i odpovědnost českému měšťanstvu. Nežilo si špatně, nikdo mu nebránil v sociálním vzestupu ani mu nevyčítal jeho češství, ale cítilo jako nepřijatelnou skutečnost, že česká společnost není uznávána jako činitel politického života. V 80. letech však prožívala liberální politika vnitřní krizi: přináší stále méně hmatatelných výsledků; zdá se, že byly vyčerpány všechny její možnosti. Bylo třeba nových impulsů a nových lidí. V prostředí akademické inteligence na české univerzitě se tito noví lidé s novými impulsy objeví a zčeří mírně unavený politický život. Nejprve bojem o Rukopisy, potom v prvním čísle časopisu *Čas vyjde* úvodník H. G. Schauera „Naše dvě otázky“, jenž se ptá po smyslu a síle češství a zda by to byla opravdu škoda, kdyby se národ – či lid, jak píše Schauer – odcizil svému jazyku. Jsou to známá fakta. Jak si však všimnul už Otakar Fischer, tyto události – a samozřejmě i další – spadají vjedno se vznikem Národního divadla, s prvními léty jeho existence a vytvářejí společenské, politické a duchovní klima, které rozrušuje všenárodní ideu, jejímž emblémem byla budova Národního divadla.

Totéž platí o klimatu divadelním. Pozdní romantismus si v dramatických textech i ve scénické praxi vytvořil virtuózní formu nemající ovšem žádný kontakt s realitou. První podoby realismu – zvláště salonních her – se v 60. a 70. letech pohybovaly ještě uvnitř měšťanského světa a našly šťastně i kongeniální scénování, v němž se prosazovala podoba, jež tomuto realismu přinesla ve své době také název ‘poetický realismus’. S naturalismem se tento typ divadla začíná bortit; ze středu samotného měšťanstva se vynoří mladá generace, která tvrdě a nekompromisně kritizuje nedostatky společnosti, již liberální měšťanstvo vybudovalo. Toto divadlo si vyžaduje i nové scénování založené na syrových, drsných, brutálních faktech jakoby přímo vytržených z reality. František Götze ve své studii *Boj o český divadelní sloh* pokládá přímo za tragickou vinu českého divadla, že se nedokázalo s naturalismem a realismem vyrovnat, že vlastně kolem něj přešly bez hlubší stopy. Tyto hlubší stopy zanechaly v těch divadelních kulturách, v nichž se nová radikálně odlišná divadelní poetika prosadila v nově vzniklých divadlech spojených se jmény jako Antoine a Brahm – zatímco u nás se tento proud snažil vsí silou a mocí proniknout do Národního divadla. Aniž bych jakkoliv podceňoval zásluhy Švandovy společnosti a jejího principála v této sféře, je naprosto jasné, že vítězný postup realismu v našem divadle nastal až od doby, kdy se v určité intenzitě a určité podobě prosadil v Národním divadle. Götze není sám, kdo vytýká českému divadlu, že se nevyrovnalo s naturalismem a realismem. Šalda ohlížející se za tímto obdobím označuje jej za folkloristický realism s etickou tendenčností. To vše, tato podle Götze tragická vina padá v podstatě na vrub Národního divadla.

Pádným důkazem jsou hojně připomínané brožury V. V. Zeleného. První, *Nestranné slovo o Národním divadle*, byla reakcí na ředitelskou brožuru Šubertovu bilancující druhou sezonu Národního divadla, když už první sezonu doprovázel Zelený – zjevně zdrženlivě – drobnými kritickými poznámkami. Ale pak už

se nezdržel a proti provozní praxi Národního divadla postavil koncepci Národního divadla jako co nejlepšího národního uměleckého ústavu, jemuž připadlo zvláštní poslání: dokázat, že český národní boj je bojem za vzdělání, osvětu, upevňování, rozvíjení národního ducha, jak to právě stvrdil a vyjádřil způsob stavby Národního divadla národem samotným, jenž takto svěřil splnění tohoto požadavku sobě samému. Zelený psal o dramaturgii opery; vytýkal, že z jejího repertoáru zmizela česká díla, i neblahý vliv ‘velkého výpravného’ repertoáru na obecenstvo a uměleckou úroveň divadla. 1. prosince 1885 se nepodepsanou poznámkou věnovanou činohře přidal Lumír, jenž zdrženlivý styl Zeleného vydatně zostrčil, když se roze-psal o tom, že Národní divadlo zanedbává domácí produkci tak, že je českým dramatikům platné asi tolik jako pimprlácká bouda v Yokohámě, neboť: pro koho píšou, když Národní divadlo má ke každému českému textu nechuť a nedůvěru?

V této polemice, v níž Zelený pokračoval dvěma dalšími brožurami, došlo i na hospodaření správy Národního divadla. Lumír napsal, že pánové chtějí vydělávat a otázkou je jen to, proč si nezaložili třeba cukrovar nebo papírnu, zatímco Zelený do ní vstoupil větou, o níž Zdeněk Nejedlý soudil, že by si ji „mělo Národní divadlo zapsat zlatým písmem do štítu: Po mém soudu je nejlacinějším zdrojem divadelního úspěchu samo ryzí umění a národní ráz“ (NEJEDLÝ 1949, II: 235–236). Tak se hned na samém počátku naplno otevřela složitá, krušná a rozporuplná situace Národního divadla. Na jedné straně velkolepá idea zhmotněná a trvale přítomná v symbolice budovy, na straně druhé řada překážek bránících realizaci původního programu. Některé byly ryze praktické. Národní divadlo prostě pokračovalo v provozním systému Prozatímního divadla a s ním převzalo i jeho potíže: problém financování (či jinak: malé subvence a stálý strach o dostatečné množství diváků, z něhož vyrůstal i vliv abonentů, kteří byli hlavní diváčkou a tím i finanční oporou) i stísněné prostorové poměry, kdy jedna budova nemohla stačit pro víc divadelních druhů.

Otázka postavení druhé budovy Národního divadla se ocitne na pořadu dne hned po otevření budovy první, jenže po léta nebylo jasné, kde ji postavit a co v ní hrát. Národní divadlo stupňuje proto stále více a více rozsah denního provozu, až na samu mez únosnosti. Což bylo jistě k prospěchu pokladny, ale nutně se za těchto okolností objevovaly tytéž nedostatky, jež jako nepřístupný šlendrián byly už dávno vytýkány Prozatímnímu divadlu. Existovaly však ještě podstatnější příčiny toho stavu.

Šlo o to, kdo bude Národní divadlo ovládat, koho bude reprezentovat a čím vkus o něm bude rozhodovat. Bylo to měšťanstvo, kterému připadlo naplnit všenárodní ideu národního divadla, tak jak byla zformulována na vrcholu národního obrození ve 40. letech, kdy Tyl ještě stačil jako 'šedá eminence' uplatnit svou koncepci divadla jako 'školy národa'. Vývoj společnosti i divadla však tento výchozí princip znemožňoval uplatnit. Je samozřejmě možné přijmout koncepci Bartošovu, v níž 'staročechu' Riegrovi připadne 'černý Petr' politického vůdce, jenž nepříznivě ovlivnil jak osudy Prozatímního tak Národního divadla a proti němuž stála mladá tvůrčí generace v čele se Smetanou, již politicky reprezentoval 'mladočech' Karel Sladkovský. Tak úplně jednoduché to však nebylo. Ta diferenciace a stratifikace společnosti i divadla se prostě zásadně promítá do konkrétních možností provozní a tvůrčí praxe Národního divadla a politické boje o vládu nad ním jsou jen jejím důsledkem. V obecné rovině společenské, ideologické, politické a nakonec nutně i umělecké se tu vynořuje rozpor, jenž bude Národní divadlo provázet od jeho prvního dne: zatímco budova zhmotňuje všenárodní ideu Národního divadla, jeho provozně správní subsystém i subsystém divadelního jazyka jsou v rukou měšťanstva a to svými zápasy určuje jejich konkrétní podobu. Stručně by se dalo říci, že Národní divadlo vzniklo příliš pozdě a nemohlo už plně a ve vsí síle uskutečnit ideu, z níž povstalo.

Tohle je – domnívám se – základní rozpor, jenž poznamenal osudy Národního divadla zásadně a trvale a podílel se i na podobě

a působení rozporů dalších. Idea Národního divadla byla velkolepá, přitažlivá, sugestivní, fascinující. Nelze přičítat jenom nevyvinutým a malým českým divadelním poměrům, v nichž až do stavby Vinohradského divadla chyběla druhá velká a dobře vybavená divadelní budova, že všichni, kdo chtěli v českém divadle něčeho dosáhnout a něco znamenat, byli přitahováni Národním divadlem a chtěli se prosadit na jeho jevišti. Mimořádnost jeho postavení v divadelním i společenském životě daná jeho ideou automaticky znamenala i osobní mimořádnost nebo alespoň prestiž uměleckou. V dějinách neexistují – jak se vždycky říká – žádná 'kdyby'. Přesto mne však často napadá, jak by se asi odehrával český divadelní vývoj, kdyby Hilar neopustil Vinohradské divadlo, kde měl na svou dobu optimální podmínky, nešel dělat šéfa činohry ND a nepodjal se tak úkolu téměř heroického: spolupracovat na přeměně činohry Národního v reprezentativní scénu nového státu, což v roce 1930 nalezlo svůj výraz i v 'postátnění' Národního divadla – stalo-li se oficiálně 'první státní scénou', už jeho postavení nesouviselo jen s jeho ideou.

To slovo heroický je – myslím – na místě. Do 28. října 1918 se totiž uplatňovala velice podstatná a důležitá součást ideje Národního divadla, která udržovala a posilovala její aktuálnost a naléhavost: nevyřešená svěbytnost českého národa v Rakousku-Uhersku. Český národ nebyl ani uvnitř Zemí koruny české, ani v Předlitavsku uznán za *státní* národ. O to opírala svou existenci rozeklaná a protikladná éra Šubertova, v níž Národní divadlo obstálo – i díky své novosti – hlavně jako důkaz české velikosti a síly, kterou nemohou zlomit ani všechny marné pokusy o vyrovnání s Vídní. Vždyť přece tato Šubertova éra snad nejvíce narazila na nejrůznější rozpory společenské, umělecké, divadelní, které podemlávaly vznešenou jednodlost ideje Národního divadla. Schmoranzova éra už to tak snadné neměla; Národní divadlo nějakou dobu existovalo, nadšení z toho, že se sen alespoň budovou proměnil ve skutečnost, přestalo působit. Tato éra vlastně ani neměla prvotně

dou touhu programově tuto rovinu národní funkce akcentovat; zaměřovala se především na to, aby se kvalitou a poetikou inscenací vyrovnala se vkusem nové vedoucí vrstvy měšťanstva, s jejím pojetím reprezentativnosti a s nástupem moderního divadla. Ale Kvapil se jí v činohře nevzdal; především historická dramata Aloise Jiráska, která vyrůstala z pohledu na dějiny a českou státotvornost, mu k tomu poskytovala pravidelnou příležitost. Nemluvě už o Kvapilových velkých národních manifestacích pořádaných za 1. světové války, jako bylo připomenutí Shakespearova úmrtí a oslavy položení základního kamene Národního divadla.

„Po převratu s nově získanou samostatností státní zakončila se i jedna epocha Národního divadla. Přišel konec toho, co bych nazval buditelské poslání Národního divadla“ (ŠALDA 1993: 82). Tato Šaldova slova chápeme dnes vysoce pozitivně, mají smysl až osvobozující: české divadlo se konečně zbavilo svého poslání 'mimodivadelního' a může se věnovat jen cílům uměleckým. Ale tím je Národní divadlo zbaveno i poslední vlastnosti, jež z jeho ideje činila i prakticky fungující instituci divadelní. Zbyla jen idea, která žila z významů symbolizovaných budovou Národního divadla a z oficiálně potvrzené státní reprezentace. Její váha neúprosně jako balvan zaléhala nejen Národní divadlo, ale i celou českou divadelní kulturu, na jejímž vrcholu tato instituce díky svému postavení stála. Články a studie, které se objevily u příležitosti 50. výročí Národního divadla, to dosvědčují. Dělí se na dva proudy. Jeden oslavuje minulost a ideu, druhý – spojený především s mladší generací – kritizuje neutěšenou současnost konkrétních inscenací a nezdrží se ani kritického pohledu na oficiálnost oslav a první státní scény vůbec. Národní divadlo v roce 1933 svou divadelní kvalitou prostě neoslňovalo, přesto však vábilo; udržovalo si své výjimečné postavení. Zůstalo magnetem, který přitahuje vynikající tvůrce. Mnozí jistě do Národního divadla museli, neboť jedině tam měli vzhledem k celkové slabosti a nevyvinutosti českého divadelnictví naději,

že budou moci pracovat na slušné úrovni. Ale Hilar kvůli tomu z Vinohradského divadla nemusel a přece šel, vzal na svá bedra ten heroický úkol: zachovat mimořádné a výjimečné postavení Národního divadla, vybudované už nikoliv na 'buditelském' základě, ale na koncepci vrcholné a v skutku první instituce *umělecké*.

Ve výčtu rozporů formujících praxi a tvorbu Národního divadla jmenuje Otokar Fischer na prvním místě dvě protikladné tendence. První by chtěla udržovat, shrnovat a okázale předvádět už dosažené hodnoty, druhá hledá, vniká na území doposud neprozkoumaná. Co mohlo a mělo Národní divadlo shrnovat a udržovat? Šalda to formuloval přesně: „My nemáme ještě co konservovat; až budeme mít takového Racinea, takového Corneille, takového Molièra, budu snad pro konservativismus“ (ŠALDA 1994: 304). K oběma vzorům, k nimž Národní divadlo na počátku vzhlíželo, bylo velice, velice daleko. Nemohlo být vídeňským Burgtheatrem, protože nemohlo být jako instituce všenárodní, a tedy i všelidová, dvorním divadlem. A ještě dále bylo ke Comédie Française; jistě, „lákalo představovat si scénu jako národní a osvětovou zákonodárkyni, jako nejvyšší metu hromadného snažení, jako usměřovatelku zvyklostí a zásad krasovědných“ (FISCHER 1983: 7), ale uskutečnit tuto představu, na to ovšem Národní divadlo nemělo a ani mít nemohlo. Muselo přece dokazovat vyspělost české divadelní kultury, její schopnost vyrovnat se jiným současným divadelním kulturám. Nebyl čas setrvávat na jedné poetice, jedné normě; ostatně stálý tlak všech, kteří viděli velikost a kvalitu Národního divadla podle svých norem a své poetiky to ani nedovoloval. Počáteční šubertovské období to postihne plnou silou, je dostatečně známé, s čím vším se potkalo a co vše usilovalo obsáhnout. Po roce 1900 se v činohře za Kvapila na téměř dvě desetiletí jeden vládnoucí proud ustaví, ale po celou dobu je jak uvnitř divadla, tak zvenku trvale napadán. A pak musí přijít logicky a naprosto zákonitě K. H. Hilar. Neboť na počátku

20. let to byl jen on, kdo se mohl pokusit naplnit a uskutečnit ideu Národního divadla pouze na bázi umělecké kvality.

A tak jde Hilar do Národního divadla a vstoupí od počátku do nekonečného boje, který prohraje. Napsal to v *Železné době divadla* už Jiří Frejka, když konstatoval, že nebyl dobojován boj o český divadelní projev, protože Hilar nedobýval boj o českou režii a civilismem učinil ústupky oficiálnímu názoru. Také Jan Grossman říká, že „Hilarovi v jistém období značil civilismus rezignovaný odvrát od revolučně naladěného avantgardismu a od velkých témat a cílů k divadlu, jehož funkce byla zredukována na úlohu loajálního učitele společenské slušnosti a ‘intelektuálního občanství’“ (GROSSMAN 1991: 152). Hilar prostě narazil na jeden z rozporů uložených do fundamentů Národního divadla. Mělo do svého programu, do ideje, jež je konstituovala, zabudováno „poslání revolučně útočné“ a příslušníci „radikálně romantické mládeže [Šalda myslí Sladkovského, Friče, Smetanu, Nerudu, Háka, Grégra] probíjovali pod heslem ‘Národ sobě’ revolučně demokratickou myšlenku v politické oblasti výlučnosti a v umělecké oblasti svéprávnosti lidové“ (ŠALDA 1993: 74). Národní divadlo nemohlo být ani oficiálním ústavem, ani udržovat konzervativně jakési ‘klasické’ hodnoty. Snaha reprezentovat neustálým spěním k novým uměleckým výbojům – experimentům, jež se vyčítaly Hilarovi – je v tom ‘revolučně útočném’ duchu logická a oprávněná; dokonce asi jediná možná. Jenže v tom okamžiku se reprezentativnost zužuje, v bohatě široké diferencovanosti a stratifikovanosti společenské, umělecké a divadelní nemůže jedna poetika reprezentovat celek. Šubert se snažil o opak a už jeho současníci mu – právem – vytýkali eklekticismus rozdrobený nakonec v mozaiku mnoha postupů a principů; své zažil Kvapil, proti němuž od počátku až do konce vystupovala jiným pojetím moderního inscenačního divadla – především expresionismem – živěná a posilovaná opozice. Z tohoto zřídla otevře Hilar ve Vinohradském divadle českému divadlu dveře do špičky evropského divadla.

Ale v Národním divadle, kde nemá vinohradskou oporu, kterou si zbudoval k obrazu svému, narazí na koncepci široce chápané reprezentativnosti zdůrazněnou zestátněním, kdy Národnímu divadlu byla svěřena úloha oficiální státní reprezentace.

Na Hilarovi se definitivně potvrzuje to, co začalo Kvapilem: česká veřejnost je přesvědčena o tom, že Národní divadlo plní svou funkci v divadelním i národním organismu tehdy, když je vede silná a velká osobnost režiséra tvořící v intencích jedné poetiky. Dějiny českého divadla například hodnotí jmenování Otokara Fischera do čela činohry Národního divadla v roce 1935 takto: „Volba osobnosti, jejíž poměr k divadlu byl nejužší v oblasti literární složky, znamenal ovšem opuštění cenné šmahovské, kvapilovské a hilarovské tradice vůdčí režisérské ruky, formující styl činohry“ (SCHERL 1983: 352). To odpovídá postavení režie v moderním evropském divadle. Ale neodpovídá to – přes všechny zásluhy, jež mají tyto ‘režisérské’ tradice pro Národní divadlo – podstatné části ideje Národního divadla. Dokonce se musí s její touhou – shrnout v širokém záběru co nejvíce tendencí reprezentujících české divadlo – rozcházet a dostávat se do konfrontačních střetnutí. Je to pozoruhodný paradox. Šubert doplatil na to, že tuto ‘metu hromadného spění’ chtěl realizovat co nejuplněji; jeho následovníci měli potíže a starosti s tím, že šli opačnou cestou odpovídající duchu moderního divadla. Z jiného aspektu se tak potvrzuje, že uskutečnit na jevišti ideu Národního divadla v její úplnosti bylo v době nástupu moderního divadla už skutečně velmi obtížné.

Fischerova koncepce řízení činohry Národního divadla „opřena o dramatického autora“, koncepce muže, jenž „nebyl totiž jen literárně erudovaným dramaturgem, ale byl i stoupencem syntetického pojetí divadla, přesvědčeným o nutné spolupráci všech jeho tvůrců“ (SCHERL 1983: 339) vytvořila model, jenž se s tímto paradoxem úspěšně vyrovnával. Fischerův ‘režijní sbor’ zahrnoval v neobyčejně širokém rozpětí čtyři rozdílné osobnosti – od Jiřího Frejky, jenž představoval

poetiku 2. fáze moderního divadla s její 'umě-
lou tvořeností' a vůlí vytvářet sloh Národního
divadla experimentováním, až po Aleše Pod-
horského, kterého Fischer angažoval v roce
1937 jako režiséra tradičního realistického
stylu, tedy jako udržovatele tradičních hod-
not. Všem ponechal Fischer jejich osobitost,
dokonce – jak názorně dokazuje právě an-
gažování Podhorského – na jejich rozdílnos-
ti stavěl a záměrně s ní počítal. Činohra Ná-
rodního divadla měla tak režiséry, kteří jako
celek *reprezentovali* tehdejší nejpodstatněj-
ší scénické postupy a rozpětí slohové. Vedl
je ovšem *dramaturgicky*, nabízející každému
z těchto režisérů texty inspirující jak svou li-
terárně-divadelní kvalitou, tak naléhavou ak-
tualností. Neboť výchozím nezbytným před-
pokladem této vůdčí funkce dramaturgie byla
společenská, politická a kulturně politická si-
tuace první republiky v druhé polovině 30. let,
v níž se prvořadou stávala obhajoba huma-
nismu a demokracie, později i samostatnosti
československého státu; tedy za nových okol-
ností vlastně obhajoba české státnosti a její-
ho smyslu, která od vzniku Národního divadla
až po říjen 1918 byla prvotním a aktuálním
svorníkem jeho 'národní' ideje.

Podruhé v jiných podmínkách a v jiných
podobách zopakovalo tento model Krejčovo
vedení na přelomu 50. a 60. let, jež zůstává
nepřekonaným vrcholem v tvorbě činohry
Národního divadla druhé poloviny 20. století
včetně prvních roků století našeho. Samozřej-
mě: opět tu existovaly výchozí předpoklady
ve společenské, politické, kulturně politické
i umělecké situaci těchto let, jež celému čes-
kému divadlu – a nejenom jemu – umožnily
reagovat na naléhavé problémy doby. A v té-
to souvislosti mohla činohra Národního diva-
dla s velkou intenzitou využít svůj umělecký
potenciál, jež tehdy ještě v plné míře zahr-
noval v hereckém souboru řadu velkých osob-
ností představujících dlouholetou škálu vývo-
je českého divadla 20. století. Jan Grossman
analyzoval znamenitě tuto Krejčovu éru v ča-
sopise *Divadlo* ve dvou studiích z roku 1958,
zařazených také do sborníku jeho statí s ná-
zvem *Analýzy* z roku 1991. Bylo by nošením

dříví do lesa cokoliv k nim dodávat. Upozor-
ním jen na některé Grossmanovy závěry a ná-
zory, jež jsou v kontextu této úvahy podstatné.
Především zdůrazňuje to, co bylo v této úvaze
řeceno o Fischerově vedení: od dramaturgie
jako vedoucího a inspirujícího komponentu,
který ponechává úplnou volnost a svobodu
třem *kmenovým* režisérům (Radok, Krejča,
Pleskot), se dochází až ke komponentu *herec-
kému*, což je podle mého názoru rozhodující
otázka pro kvalitu tvorby činohry Národního
divadla, pro možnost vyrovnat se s postuláty
její ideje v praxi jejího provozu.

Něco z toho vyjádřil už Šalda, když napsal,
že Kvapil dosáhl svého režijního slohu „pod-
porován dvěma velkými psychologisujícími
herci té doby Hanou Kvapilovou a Eduardem
Vojanem“ (ŠALDA 1993: 77). Oba Kvapila ne-
jen podporovali. V inscenaci *Viny* mu doslo-
va otevřeli cestu ke slohu, jež poprvé v dě-
jinách Národního divadla ustavil inscenaci
v plném moderním smyslu. Svým herectvím
se stejnou váhou a intenzitou jako Kvapil –
možná, že v něčem i více – pomáhali prosadit
herectví tzv. psychologického realismu, bez
něhož by sloh Kvapilův prostě nebyl. Šalda to
formuloval velmi nekompromisně a otevřeně,
když napsal, že v době před první světovou
válkou se Národní divadlo přiblížilo „opravdo-
vému poslání kulturnímu“, když „veliký herec
Vojan měl dosti mravní autority, aby ovládal
obecenstvo, ukládal mu svou vůli“ (tamtéž:
81). Tato velká Vojanova autorita zaštiťovala
Kvapila proti útokům zevnitř i zvenčí, ospra-
vedlňujíc svou velikostí jeho režijní sloh. Hilar
samozřejmě také budoval v Národním diva-
dle energicky svůj herecký soubor; nejen na
osobnostech už zralých, s pověstí i autoritou,
ale i na mladých hercích, kteří teprve dozrá-
vali. Činil tak s pozoruhodným a úctyhodným
smyslem i neuvěřitelnou intuící pro dispozice
a předpoklady každé herecké individuality. Ze
souboru, který takto zbudoval, těžila éra Fis-
cherova. Dokonce se odvážím říci, že bez to-
hoto 'Hilarova souboru' by nebylo různoro-
dého a přece sjednoceného jevištního slohu
specifického pro Národní divadlo, k němuž
se dobíralo. Neboť „za této situace“ (rozu-

mějme: čtyři rozdílné osobnosti režijní + košatý dramaturgický výběr, jenž se neřídil jedinou poetikou) byly umělecké výsledky „na složení hereckého ansámblu přímo závislé“; byl to soubor bez mezer, „snad nekonsolidovanější, jaký kdy Národní divadlo mělo“ (SCHERL 1983: 351–352). Charakterizovat principy, jimiž se toto herectví podílelo na vzniku jevištního slohu Národního divadla té doby, lze stejným způsobem, jakým charakterizoval Grossman tvorbu hereckého souboru i vztah režie k němu za éry Krejčovy: Jde o tvorbu vybraných jedinců, často protichůdné vyhraněnosti jak vůči partnerům tak i vůči režisérovi, a tyto individuální hodnoty se rozvíjejí, upevňují a posléze i slohově sjednocují *ansámblovostí*, začínající dokonalou souhrou jako jedině možným předpokladem společných morfologických postupů a principů, jež modelují nejen postavy, ale i všechny další komponenty inscenace. Je to „činné se-pětí s pevně režírovaným celkem“, které teprve dává osobitosti herců „optimální podobu“ (GROSSMAN 1991: 145).

Národní divadlo je divadlo naprosto ojedinelého druhu. V mnoha směrech sice dnes svou mimořádnost, výjimečnost i přitažlivost ztratilo, už není prestižní Mekkou, do níž se snaží doputovat všichni čeští divadelní tvůrci. Ale přesto ještě stále obsahuje jedinečné rysy utvořené jeho ideou, symbolizované jeho budovou včetně – ba především – historie její stavby. V nějaké poloze a rovině se tyto rysy stále projevují v jeho tvorbě i provozní praxi. V minulosti se tak dělo neobyčejně silně, takže Národní divadlo vlastně v těch 121 letech své existence pořád hořelo, někdy méně, jindy více. A nikoliv tvůrčím nadšením, ale v zápa-sech a sporech o to, jak ideu, jež je zrodila, realizovat. Národní divadlo rozhodně není institucí, která s novým vedením může obratem změnit svou podobu i svou funkci. A už vůbec nemůže přes noc, snadno, lehce přijmout všechny nové podněty a zpracovat je. Pokusil jsem se ukázat, že cesta k tomu, aby se takové podněty srovnaly s ideou Národního divadla a jeho jedinečností, tkví v poslední instanci v *ansámblovém* vědomém podílu

hereckých individualit na tvorbě jevištního slohu. Touto cestou se Národní divadlo včleňovalo do *moderního evropského inscenačního divadla*.

Po roce 1989 se pak začalo včleňovat do divadla ‘po moderně’. Obávám se, že toto včleňování nevzalo naznačenou cestu vůbec v úvahu, že se činohra ND od jistého okamžiku pokoušela přebírat postupy, kterými se vyznačovaly a vyznačují soubory zcela jiného druhu, a přehlížela klíčový podíl, jež mělo až doposud ansámblové herectví velkých hereckých individualit na vzniku, formování a výsledcích Národního divadla. Naposledy se něco podobného podařilo uskutečnit – možná shodou okolností, náhodou či dokonce zázrakem – v inscenaci Miroslava Krobota *Rok na vsi*. Nepíše se mi to lehce, ale stále více si myslím, že tu platí, co vyslovil Grossman: „Potvrzuje se totiž pravda, které sami herci nevěřívají: že totiž nejsilnější jevištní individuality vyrůstají z kolektivu“ (GROSSMAN 1991: 145). V dnešním hereckém souboru činohry Národního divadla bychom jistě našli některé výrazné individuality i jiné herce, kteří by se jimi mohli stát – ale není jim to umožněno potvrdit a už vůbec nemá příležitost se jimi stát. Neboť pro velkou část inscenací platí to, co také Grossman řekl na adresu dávné inscenace Jánošíka v činohře ND: „Jánošík, třeba jeho hnací silou je kolektiv, zůstává jen součtem lepších nebo horších výkonů: z nejkolektivnějších scén vane izolovaná samota každého jednotlivého herce“ (tamtéž: 145–146). Tato nepřilíživá a povznášející charakteristika začínala však postupně v devadesátých letech platit i pro lepší inscenace činohry Národního divadla. Proces včleňování do divadla ‘po moderně’ znamenal totiž rozklad konstituujících principů divadla inscenace, jenž tvořil páteř celého jejího dosavadního vývoje. Tyto principy přinášely sice trvalé konflikty s ideou Národního divadla, ale v těchto konfliktech se rodila konkrétní slohová řešení, jež na jistý čas v souladu s charakterem doby získávala vedoucí postavení při uskutečňování ideje Národního divadla tvorbou. Pronikání jiného

divadelního jazyka tuto problematiku posouvalo do jiné roviny a nastolovalo jiné problémy. I otázka ideje Národního divadla dostala jinou dimenzi a stávala se podružnou. Je jistě možné a dokonce přirozené, že dnes zdaleka nemá takovou váhu, jakou mívala, a že může mít jiné podoby. Ředitelství Národního divadla to už dalo jasně najevo. Bylo-li kdysi v duchu ideje cílem Národního divadla vytvářet vrcholné profesionální divadlo, pak otevření jeviště projektům nejrůznějšího druhu z důvodu takřkajíc mimodivadelních, aby se prokázalo, že Národní divadlo patří skutečně všem, je opravdu výrazem zcela jiného chápání ideje Národního divadla. Chápu, že existuje cosi jako vývoj, a chápu také, že v dnešní době může být pro někoho název Národní divadlo pouhé podnikové logo, a idea, z níž se tento název zrodil, pro něho nemusí mít žádný význam a smysl. Nicméně: kdyby nic jiného, tak dnes už činohra Národního divadla má přece jen jistou tradici, kterou – řečeno se Šaldou – lze konzervovat, uchovávat. Pokusil jsem se ukázat, že jádro této tradice je v souboru silných hereckých individualit, které inspirovány dramaturgií a vedeny režii dospívají k ansámblivosti. Existuje-li pro činohru dnes nějaká možnost, jak z pojmu Národní divadlo učinit více než pouhé logo a přitom zůstat na nejvlastnější půdě této instituce, pak je zřejmě v jejím uchování a rozvíjení.

Vladimír Just, když shrnoval naděje českého divadla v roce 2003, zmínil se i o jednom počínu nového vedení činohry Národního divadla: „Pražské divadlo z nejtradičnějších, Stavovské, letos na jaře resuscitovalo ve znamenitém nápadu boudy na Ovocném trhu, postavené přímo za zadkem svatostánku. Naštěstí nezůstalo jen u nápadu, ale u pokusu herců i diváků: utkat se s nepřijemnou dramaturgií (Müller, Schwab, Kane)“ (JUST 2003: 95). Nebyl sám, koho tento projekt zaujal. Problém je ovšem v tom, že samotný prostor, kde se uskutečnil, se vůbec netýkal činohry Národního divadla (a ani ne jedné její scény – Stavovského divadla), protože ve zcela jiných souřadnicích a zcela jiné podobě, než tomu je v klasických tradičních pro-

storách Národního divadla, nastolil otázku principu scénování a diváků. Jaroslav Vostrý to analyzoval z hlediska scénologického ve své studii „Scéna a sklep“ (Disk 5, září 2003); spolu s další studií „Scéna a strach“ (Disk 6, prosinec 2003), jež je jejím volným ‘tematickým’ pokračováním, potom charakterizuje naprosto přesně nový divadelní jazyk, jenž začal pronikat v 90. letech do činohry ND a jemuž Dočekalovo vedení přitakalo projektem Bouda. Vskutku nelze tento projekt pokládat za resuscitaci ani třeba jen Stavovského divadla: podstata činohry Národního divadla zůstala nedotčena. Pouze vedle ní vyrostlo něco úplně jiného.

Proměny a posuny ve směřování činohry lze zkoumat jen a jen na inscenacích, jež se odehrávají v ‘mateřských’ budovách, nikoliv mimo ně; například na inscenaci Brechtova *Dobrého člověka ze Sečuanu*. Patří do té řady, jejíž tematika – peníze, politika, moc – má tvořit v této sezoně osu dramaturgie činohry. Je to pro mne počín sympatický. Nechápe dramaturgii jenom jako seznam titulů, jejichž aktuálnost (i přitažlivost) vyplývá z pouhé příslušnosti k určité ‘avantgardní’ vlně, ale jako smysl vyvěrající ze společenského kontextu přítomnosti. Jako by takto koncipovaná dramaturgie navazovala na onu dramaturgii činohry Národního divadla, jež se snažila estetickou hodnotou inspirovat zároveň maximální účinností společenskou. *Dobry člověk ze Sečuanu* tematiku peněz a politiky koncentruje v maximální míře a přitom s nebezpečně vysokou dávkou výbušniny, jejíž brizance by mohla být neuvěřitelně silná. Neboť tento Brechtův text je výzvou k hledání způsobu, jak odstranit kapitalismus jako člověku nepřátelský sociální systém; o tom a o ničem jiném je závěrečná výzva žádající diváka, aby si našel sám konec, jenž pomůže dobrému člověku. Cením si odvahy dramaturgie činohry Národního divadla, že po tomto textu sáhla v době našeho ‘protokapitalismu’. Ale ona brizance nenastala. Inscenace nezaútočila na kapitalistický sociální systém, což by mohl být skandál, jenž by možná předčil marketingovou účinností projektu Bouda, o níž mluvil je-

den z účastníků tohoto projektu, jehož výroku vzpomíná Vostrý ve studii „Scéna a strach“.

K této 'revoluční výzvě' celkem pochopitelně inscenace dojít nechtěla. Zbývala ovšem možnost rozehrát na základě textu ty jeho situace, které zobrazují složitý a skoro neřešitelný úděl člověka ve svízelné, obecně platné, leč zcela konkrétní sociální situaci. Ale nedošlo ani k tomu, protože inscenace pominula to jádro textu, které tuto šanci nabízelo: dramatické rozhodování prostitutky Šen Te, jež ji dovede k dvojí sociální roli, k rozpolcenému charakteru, u Brechta nikoliv ojedinělému, a posléze k rozlomení psychickému, jež lze – kdyby inscenátoři chtěli – dovést až ke ztrátě identity. Což také není téma u Brechta vzácné. Jenže to inscenátoři neučinili. Soustředili hlavní pozornost na postavu Wanga, prodavače vody. David Prachař mu dodal rysy průvodce dějem, ale také komentátora oslovujícího přímo obecenstvo mezi obecenstvem, a dokonce až jakéhosi 'spolupořadatele' představení. Možná to měl být ekvivalent Brechtova herectví oslovujícího přímo diváka. Ale tohle je v lepším případě jakási sólistická artistnost, v horším pouhá exhibice. Záleží na úhlu pohledu a dobré vůli, jakému hodnocení dá ten nebo onen posuzovatel přednost. Ale ať tak či onak, je to pro scénický tvar dominantní prvek, jenž zbavuje Brechta jeho sociálního základu tkvícího v konkrétním zakotvení postavy v reálném čase a prostoru. Tento herecký projev by se dal chápat také jako snaha o autenticitu. Pak by to ovšem byl – a ve výsledku koneckonců i je – přímo exemplární příklad toho, co na toto téma píše Vostrý: „Nenachází-li si scéničnost, která je takřikajíc přirozenou (autentickou) stránkou hereckého talentu, adekvátní průchod, ventiluje se samoúčelnými exhibicemi“ (VOSTRÝ 2003: 8).

Píšu o tom proto, abych ukázal, že současná činohra Národního divadla je na jakémsi rozcestí. Způsob, jímž by se její dramaturgické podněty transformovaly do scénického tvaru, jehož síla spočívá v herectví velkých individualit sjednocených slohově režii v an-

sámblivost, funguje nedostatečně, minimálně, pokud vůbec. Mohl bych to doložit i inscenací Shakespearova *Coriolana*, ale vzhledem k tomu, že v tomto čísle *Disku* je otištěna i analýza tří představení Shakespearova 'politického divadla', nebudu se opakovat a odkazuji laskavého čtenáře na tento můj další článek. Do 'tradičního' inscenačního jazyka činohry se ze všech stran prodírají naprosto odlišné postupy a principy. Je otázkou, zda se je současnému vedení činohry podaří ústrojně do tohoto 'tradičního' jazyka zabudovat – jako se to podařilo Jiřímu Frejkovi, jenž také vyrostl na odlišné poetice experimentujícího moderního divadla (avantgardy), a aniž by se jí vzdal, přetavil ji ve zcela jedinečnou podobu inscenačního divadla. Nebo prostě to dnešní směřování uvízne někde uprostřed či zvolí cestu Boudy.

To je po těch 121 letech hodně žhavá půda činohry Národního divadla, z níž opravdu mohou vyšlehnout plameny velkého požáru.

Citovaná literatura:

- BĚLINA, P., PROCHÁZKA, J. (red.) *Dějiny zemí Koruny české II*, Praha 1992
- ČERNÝ, F., KLOSOVÁ, L. *Dějiny českého divadla III*, Praha 1977
- FISCHER, O. *Dějiny činohry Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983
- GROSSMAN, J. „Drama a režisérův sloh“ a „Glosy k práci Národního divadla“, in (týž) *Analýzy*, Praha 1991
- JUST, V. „Pravidelně se opakující oslava“, *Týden – Kronika roku 2003*, prosinec 2003
- NEJEDLÝ, Z. *Dějiny opery Národního divadla I a II*, Praha 1949
- PROCHÁZKA, V. *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969
- SCHERL, A. *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983
- ŠALDA, F. X. „Národní divadlo a česká divadelní kultura“, *Šaldův Zápiskník 1932-33*, roč. šestý, Praha 1993
- ŠALDA, F. X. „O budoucnost Národního divadla“, *Šaldův Zápiskník 1933-34*, roč. sedmý, Praha 1994
- VOSTRÝ, J. „Scéna a sklep“, *Disk 5* (září 2003)

Scénologie Ostravy

Radovan Lipus

1. část

Jak definovat nedefinovatelné – Zoologika města O. – Theatrum Ostraviensis –
Nehybní herci

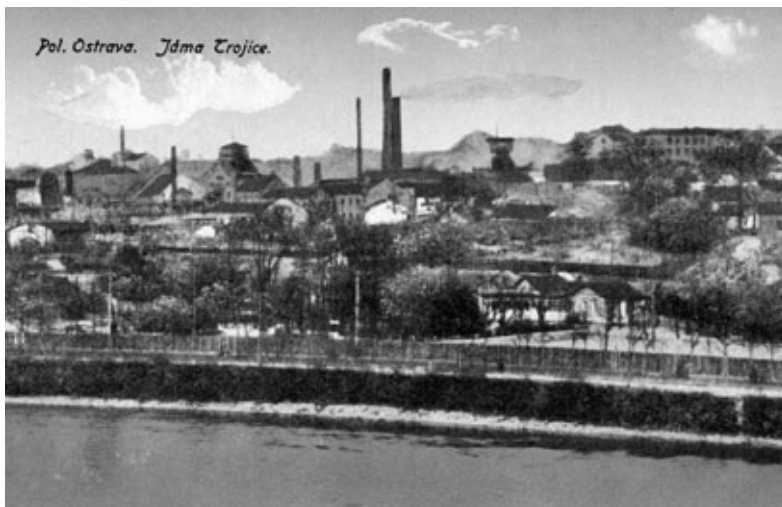
Jak definovat nedefinovatelné

Je-li předmětem mého zájmu Ostrava, slušelo by se definovat ji. Jenže to je právě nemožné. Když pomineme mnoho let užívaná klišé ‘černá Ostrava’, ‘ocelové srdce republiky’, ‘kovárna socialismu’, nepochybně stojí za zmínku obrazná pojmenování žijících současníků, postihující toto město v jeho intenzivní rozporuplnosti.

Viktor Kolář, jehož fotografie jsou jednou z klíčových bran do tajemství zkoumaného místa, nazývá Ostravu „*jediným americkým městem v České republice*“. Má zde na mysli nejen určitou pragmatičnost a utilitárnost jejího novodobého rozmachu, založenou na uhlí, chemii a oceli, ale také kosmopolitní atmosféru pověstného ‘melting pot’. Místa založeného nikoliv na tradičních patricijských dynastiích a pravidelném střídání vládnoucích rodů a klanů, ale místa **otevřeného prostoru**.¹ Rozumí se otevřeného a otevíraného do všech stran: Zde se dokonce doslovně otevírala i země. Jestliže se ve 40. letech 19. století v řadě měst po vzoru Vídně a Paříže začíná s bouráním hradeb a budováním širokých bulvárů a okružních tříd, pak v Moravské Ostravě se právě v této době za zbořenými hradbami nevelkého středověkého městečka otevírají další kameňohelné doly. Město bez hradeb je sice napohled městem vydaným všanc ‘nájezdům nepřátel’, ale zároveň místem schopným snáze absorbovat nové vlivy a podněty včetně nových obyvatel. Ti sem přicházejí z Haliče, Uher, Polska, Rakouska, Německa i Itálie. Něco z oné ‘prospektorské atmosféry’, podivné ‘zlato-kopecké horečky’, výrazně ochuzené po druhé světové válce nejprve o zdejší Židy a později Němce, doplněné však později o početné komunity Řeků, Maďarů a Bulharů, či následně Vietnamců a Ukrajinců, jakoby v tepu města přetrvávalo podnes. A ‘americký duch’ vane ve městě, rostoucím o překot a nesoustavně, dál. Místo, kde lze rychle zbohatnout i bezcílně a strmě se upít k smrti...

¹ Zdůrazňuji zde záměrně a cíleně pojem **prostoru**, jímž jsem se zabýval již ve své předcházející úvaze o filiacích architektury a divadla „Prostor divadla a divadlo prostoru“, *Disk 1* (červen 2002).

Pol. Ostrava. Jdma Trojice.



**Polská (dnes Slezská)
Ostrava s dolem Trojice
na počátku 20. století,
dobová pohlednice**

Také další dva výrazní současní představitelé ostravské umělecké scény, spisovatel Jan Balabán a malíř a performer Jiří Surůvka, mají pro Ostravu svá osobitá pojmenování. Jan Balabán ji nazývá „*hořícím hnízdem*“: přesné a výstižné oxymóron v sobě nese existenciální rozkmit mezi jistotou a zánikem, mezi životem a smrtí, které obzvláště zde byly si vždy až groteskně blízko. Drastický postmodernistický kabaretiér Surůvka mluví o „*mucholapce*“:

„Jednou jsem pozoroval mouchu uvězněnou lepem mucholapky a tato drobná hmyzí tragédie se mi začala jevit jako performance promlouvající přímo k ostravskému problému. Mucholapka je umístěna uprostřed místnosti, tedy v bodu nejpravděpodobnějšího průletu much, a svou vůni, sugerující snad přítomnost medu nebo cukru, mouchu přímo přitahuje. Moucha takto podvedená se lapí a potom už je veškeré zmitání a křečovitě snažení marné. Svobody lze dosáhnout jen za cenu odtržení končetiny. UVědomil jsem si souvislost tohoto děje s mým vztahem k rodnému městu, proklínám je, nenávídím a opovrhuji jím, a na druhé straně mám strach, že definitivní pokus o odtržení se z tohoto místa by znamenal vytržení mého jádra – duše. Město však duše lidských much ničí, i když zůstávají. Lapí je na své pásové dopravníky-mucholapky a dopraví je pod zem do svého suterénu, kde je týrá, ničí na stovky různých způsobů a pak je vyplivne na povrch, aby si trochu odpočali a nabrali dech na další kolo. Odměnou za tento strastiplný proces je uhlí, sloučenina prostě chemické značky 'C' – jako uhlík. Lidské životy se tak postupně redukuje na prvek 'C'. Lidé upsali svou duši černému ďáblu a jaký chemický vzorec má duše, to dobře ukryté jádro každého člověka? Samozřejmě že stejný – 'C', je však otázka, zda jako uhlík, zda jako diamant, průzračný čirý krystal, který nosí v hrudi, aniž o něm vědí, všichni ti beznadějně přilepení k dopravníkovým pásům tohoto města. Diamant je to, o co tu jde, ona krása a vzácnost, transcendovaná uhlím. Zatímco uhlí se počítá na tuny, diamanty se váží na gramy a přitom chemický základ obou sloučenin je stejný“ (Landek, časopis pro kulturu a emoce, 1994, č. 1).

Také z hmyzí říše, ovšem ze světa jejích predátorů pochází pojem „*černý pavouk*“. Ten je nejen odkazem k jakémusi tichému, povlovnému a omamně smrtícímu opřádání, ovinování a spoutávání tímto zvláštním městem, ale odkazuje také k jeho urbanistické struktuře:

„[...] normální evropská města vypadají jako hvězdice. To je logika, to je určitý vzorek, který původně vytvářelo město. Je to jakási řeka, jakási katedrála a kolem ní šířící se vesnice v město. Ale tady toto?

Ono to má svoji historii, ta Ostrava. Vždycky v cizích službách. Jak my tady máme žít v tom městě. Tady je to pavouk, kde každá nožička si žije svým životem“ [ibid.].

Pojem ‘černý pavouk’ je od poloviny 90. let 20. století také názvem dnes již legendárního antikvariátu spojeného s alternativním pubem. Právě tento podnik na rohu ulic Poděbradovy a Stodolní jako vůbec první odstartoval vznik pozdějšího ‘fenoménu Stodolní’, který svým kontroverzním většaslavem dávno přesáhl hranice republiky. Skutečnost, že zdaleka nejde o pouhou skrumáž ne-sourodých hospod, výmluvně dokládá antologie ostravské literární a umělecké scény 90. let vydaná v roce 2000 nakladatelstvím Votobia pod výmluvným názvem *V srdci černého pavouka*.

Zoologika města O.

Když jsme díky mouše a pavoukovi začali nahlížet specifickou ‘zoologiku’ Ostravy, dovolím si na tomto místě seznámit s cvičením, které zadávám v rámci předmětu „Dramatický text“ už skoro deset let studentům na filosofické fakultě Ostravské university, kde od roku 1993 působím jako externí pedagog na katedře českého jazyka a literatury. Součástí výuky je řada praktických cvičení. Jedním z nich je zadání „*Co by byla Ostrava, kdyby to bylo zvíře?*“ Vznikla tak řada textů, které ač často rozdílné svou formou – předem omezený je pouze rozsah –, vykazují řadu podobných rysů. Je důležité připomenout, že většina studentů nepochází z Ostravy a jejich pohled na ‘město-zvíře’ je tedy po roce pobytu v něm stále ještě neokoralý a zároveň již informovaný.

Jak tedy vypadá ‘zvíře Ostrava’? Pominu-li triviální práce, které se minuly zadáním a na základě městského znaku přirovnávají třetí největší město České republiky k bílému koni, pak se s železnou pravidelností objevují dvě základní skupiny zvířat: ‘exotická’ a ‘nevšedně všední’. V kategorii ‘exotické’ se objevují například *slon, žralok, krokodýl, elektrický rejnok, ještěr, hyena* nebo *chobotnice...*

„Vychází den, paprsky slunečního světla však sotva dosáhnou na mořské dno, které obývá chobotnice. [...] Ví, že svými velkými chapadly má možnost vybrat si v širokých vodách oceánu vše, co hrdlo ráčí. [...] Chce zapomenout na zlo, které většinou v noci působí okolním sousedům a jiným bezbranným živočichům, ale i přes všechno co dnes cítí, se chová stejně bezcitně a již ve své trávící soustavě žvýká svého známého koryše [...]“ (Renata Ivánková).

Mezi exotická stvoření můžeme zajisté počítat také bytosti vysloveně fantastické jako je *drak, bazilišek* nebo jednou ze studentek zcela vymyšlený *ruchch*:

„Dnešní ruchchové, jejichž předci se před vyhynutím ochránili dobrovolnou ztrátou křídel, sídlí povětšinou na říčních tocích či u obchodních stezek, kde mají navzdory zvýšenému pohybu lidí stálá hnízdiště. Zvykli si na neustálou přítomnost svých potencionálních nepřátel a díky svému dokonalému maskování využívají lidí ke své ochraně. [...] na druhou stranu [...] poskytují lidem úkryt ve svých dutých perech. V rámci druhu se během posledních 300 let vyvinul nový poddruh, chováním značně odlišný od běžných stereotypů. Nerostně bohatství, jež ruchchové instinktivně vyhledávají a stavějí nad ním svá opevněná hnízda, poskytují jedinci tohoto poddruhu lidem bez jakéhokoliv nároku na odměnu. Homo sapiens nezřídka dovedl nezřízenou těžbou zlata, uhlí či jiných nerostů ruchchy zcela vyhubit [...]“ (Anna K. Mudrochová).



**Vítkovická ocelárna č. 2,
současný stav**

Ve druhé skupině ‘nevšedně všedních’ zvířat se sice objevují tvorové jako například *krtek*, *divoké prase*, *kráva* nebo *vrabec*. Se žádným z těchto více či méně běžných tvorů to však není tak docela v pořádku.

V textu se mluví o tom, co se s Ostravou stalo jednoho slunečního dne, ve kterém se dokonce „*rozzářila i znavená tvář muže na tramvajové zastávce, jemuž před chvílí skončila směna. [...] Jiný muž – turista právě vystoupal na Lysou horu a pohlédl dolů. Z jeho pohledu byla Ostrava přikryta šedou smogovou pokličkou. Ani muž na zastávce, ani muž na Lysé hoře nic netušili. Muž na Lysé hoře: ‘Nevěřil jsem vlastním očím! Ostravu zničehonic zaplnila oslňující záře, celé město se vzneslo a stoupalo stále vzhůru. Když bylo asi dva kilometry nad zemí, ozvalo se silné mlasknutí a k zemi volným pádem letělo obří vejce.’ To podle dalších očitých svědků nejprve párkrát poskočilo směrem k Opavě, naštěstí se však zabodlo do dvou ostrých hrotů hrabyňského památníku, kde skončila jeho pouť. Muž ze zastávky, který mezitím již stihl nastoupit, se k celému případu již nevyjádřil. A co se dělo s vejcem dál? Lidé z okolních dědin se rozhodli, že na něm musí nějak vydělat a rozložili kolem něj stánky s nejrůznějšími suvenýry, vybírali vstupné za pohled na tuto kuriozitu a rodiny pořádaly nedělní výlety na Hrabýň. Za nějaký čas se na vejci začaly objevovat prasklinky. Nejprve docela malé, postupně se však zvětšovaly. Nikdo nevěděl, co se z bývalé Ostravy vylíhne. Až jednou, v sobotu odpoledne, z vejce vyletěl vrabec a celý zbytek skořápky se rozpadl na malé, lehké kousičky, jež se zvolna snášely k zemi. Vrabec letěl domů...“ (Markéta Radová).*

Takřka symbolem obyčejnosti, domestikace a někdy až hlouposti bývá ve zdejší obecné ikonografii *kráva* (na rozdíl od jejího posvátného postavení v Indii). Pokud se však začne uvažovat o krávě v souvislosti s Ostravou, můžeme se odvolat na téměř idylické časy zaznamenané spisovatelem a fejetonistou Josefem Filgasem:

„Tak po ranu to z měšťanských dumů synci kravy vyhaňali na pastvu. Tame jak neskaj je němocnica a hotel u Kopolda, tame byly same luky. Jak neskaj stoja ty velke čizaky na náměstju Republiky, tame byla stara cihelňa. Šopy tame byly a tež tame všelijaci ti pocestni vyspavali. To se to rozlihalo, dy synci přehaňali kravky: ‘Iděš, babula! Kaj tame lezeš! Bo to vitě, taka krava, rozumu to něma, vrata jako vrata, taž vlezla susedovi do chliv, ten ju vyhaňa. – Enem marš na pastvisko. Hevaj nic nedostaneš. Ve chlivě němamy místa. Enem ju pěkně popas!’“ Atd.

Tato raně industriální pastorála vypovídá mnohé jednak o původních vesnických kořenech dnešního velkoměsta, za druhé výrazným a specifickým nářečím markantně dokládá zdejší syntézu různých, nejen jazykových vlivů. Ovšem jak vypadá 'kráva Ostrava' kolem roku 2000 podle studentky druhého ročníku literární vědy Martiny Čimborové?

„Na louce se pase mladá kravička. Je mohutná a vypadá silně. Ale zdání klame. Je to mladá naivka, zcela závislá na zdejším světě. Myslí si, že si svým mlékem všechny získá, ale oni zatím jen čekají, až ji budou moci rozřezat na kousičky, prodat, sníst. Ona to neví a klidně si žije svůj život. O pár let později je z ní už stará kráva. Je nehezká a mléka má nedostatek. Ještě zaživa jsou rozprodávány části jejího těla, ale jen do té doby než se zjistí, že je šílená. Chce být totiž opět mladá a krásná, ale už ji nikdo nechce. Pomalu hyne, rozprodaná, šílená kráva. Záleží jen na nás, jestli ji necháme zemřít, nebo ji zachráníme...“

Jak krutě daleko jsme náhle od mluvného Filgasova rozvzpomínání! Celý vesmír mezi zrozením a zánikem...

Pokusím se připomenout alespoň nejdůležitější společné rysy obou skupin zvířat ve vztahu k zobrazovanému – tedy městu Ostravě. Dominantní výskyt tvorů exotických, mytologických a fantaskních naprosto přesvědčivě dokládá fakt, že se jedná o město, jež se *vymyká*. Toto slovo je třeba chápat v obou hlavních významech. Zaprvé všichni ti rejnoci, chobotnice, sloni atd. dokazují, jak obtížné je identifikovat Ostravu s běžnými zástupci tuzemské fauny. Nepostačí běžná domácí zvířata, nepostačí lesní zvěř středoevropského biotopu, je třeba si pomoci něčím *odjinud*: z hlubin moře, z tropického pralesa, z mytologie a bájí nebo z vlastní fantazie. Město se vymyká nejen běžné typologii a schopnosti zařazení v *urbanistické fauně* naší země, ale jistě *vymknutí, překročení řádu a hranic* jako by bylo kódováno již v samotné jeho podstatě. Jestliže se totiž drtivá většina našich měst – ať již se jedná o města založená lokátorem nebo postupně vzniklá z kupeckých osad či podhradí – jakýmsi přirozeným způsobem vyvíjela, tj. vrsťvila na sebe s proměnlivou intenzitou a mohutností jednotlivé vývojové fáze, jež jsou dodnes čitelné v jejich struktuře a nejvýrazněji ve stavebních památkách, pak vývoj Ostravy byl zcela odlišný. „*Města byla řízena biskupem a za svůj význam vděčila jeho katedrále, dvoru a klášteru umístěným uvnitř městských hradeb nebo v jejich bezprostřední blízkosti,*“ píše ve své knize o počátcích evropské kultury Christopher Dawson. Ostrava – byť byla ve svých raných počátcích biskupským majetkem s hradbami a privilegii – si musela na katedrálu počkat až do roku 1996, kdy se jí – administrativním rozhodnutím Vatikánu – stal druhý největší chrám na Moravě, bazilika Božského Spasitele z roku 1889 od architekta Gustava Meretty... Domnívám se, že i ono pozdní, novodobé ustavení biskupství ostravsko-opavského na prahu třetího tisíciletí je výmluvným dokladem vývoje města, které jakoby se nevyvíjelo *kontinuálně*, ale *explozivně*. Do třetice musíme úlohu církevního hodnostáře sehrávajícího klíčovou roli v historii města zmínit v souvislosti s rokem 1828. Právě toho roku byla olomouckým arcibiskupem založena Rudolfova huť ve Vítkovicích. V té době se v ostravsko-karvinské oblasti již padesát let dobývalo uhlí...

Město se tedy *vymklo* z jakéhosi přirozeného kontinua a explozí průmyslu nabralo – v podmínkách historických českých zemí – nevídanou dynamiku růstu. Jestliže v roce 1830 žilo v Moravské Ostravě pouze 1 752 obyvatel, což bylo o polovinu méně než například ve Znojmě nebo v Mladé Boleslavi, pak v roce 1910 jich ve městě a okolí žilo 187 tisíc. Zrodil se *slon* či *drak*? Zmínka o těch-



Ostrava Mariánské Hory 1963. Slavná fotografie Viktora Koláře použitá na přebalu románu *Pestré vrstvy*

to dvou velkých zvířatech nás přivádí k dalším důležitým aspektům *vymknutého města*. Kromě exotiky a obtížné zařaditelnosti je výrazným společným rysem řady zvířat jistá *nebezpečnost a agresivita*. Ta bývá s velkými městy spojována obecně, v přímém protikladu ke zjednodušené a zjednodušující rurální idyle venkova. Nejsem si ovšem jistý, zdali by obraz *žraloka, chobotnice, elektrického rejnoka* atd. byl při stejném zadání přisouzen třeba Praze, Brnu nebo Plzni. Pominu-li podstatně plynulejší a historicky logičtější vývoj těchto městských sídel, zásadní příčinou rozdílu ve vnímání zdejší agresivity, dravosti a pocitu nebezpečí je nepochybně právě charakter zdejšího průmyslu. Proti 'měkkým' textilkám, 'sofistikovanému' strojírenství, 'blahobytnému' pivovarnictví je hlubinné dobývání uhlí a zpracovávání železa se všemi doprovodnými provozy a nezanedbatelným podílem chemického průmyslu prostředím bezesporu agresivnějším a robustnějším. Souvisí to nejen s oním vizuálně nepominutelným obrazem mnoha desítek těžních věží s točícími se koly, planoucími ohni koksoven a vysokopecních provozů, množstvím kouře, zápachu, hluku a lomození. Prostor jakoby byl *přeplněný*. Hluboko v podzemí pod vámi pracují stovky horníků, kolem vás běží hutní provozy se žhavými řekami tekutého kovu, nad vámi šlehají plameny a mezi nimi prolouvají vozíky naložené uhlím. Jak to líčí František Sokol Tůma ve svém „románu z kraje Bezručova“ s názvem *Na kresách*? Jak se dívá romantický vlastenecký hrdina Vladimír Divoký, který nastoupil z Čech na nové učitelské místo ve Slezsku, poprvé na Ostravu?

„Když přišli za Mariánské Obory, zjevilo se učitelé příšerné divadlo. Obrovská záře zaplála na obzoru nad Ostravou a v ní trčely, jako zbytky ohromné stavby, černé ohořelé sloupy do výše jako pozůstatek dáv-
ných, bájených dob. Celý obzor tonul v záplavě ohně. Učitel se prudce zastavil, až obě průvodkyně udi-
veně na něj pohlédly. Ztrnule se díval před sebe. Bylo mu divno, že tito lidé před ním jdou tak klidně. Či
jsou tak zabráněni v modlitbu, že jsou slepi? ‘Což nevidíte?’ zvolal přidušeně. ‘Co se stalo?’ pravily obě do-
cela klidně. ‘Tam! Obrovský požár.’ Vytrhnul se jim, ukazoval oběma rukama dopředu. ‘Kde?’ tázaly se
opět klidně. ‘Ale bože, což nevidíte, či blázním? Vždyť to hoří snad celé město. Táhle, ta záplava!’ volal.
Procesí mezitím šlo, stále bručíc, volně kupředu. ‘To není požár,’ pravila Bětuška. ‘To není oheň,’ dodala
volně Meda. ‘A co to je?’ tázal se udiveně učitel. ‘To je oheň z vítkovického verku,’ vysvětlovala Meda.

‘A tam dále, co šlehají ty jednotlivé plameny, to jsou koksovny a vysoké pece ostravské a ten dým
v tom, to je pára z koksu, polévaného vodou po vytlačení z klece, kdy je ještě rozžhaven,’ dodala Bětuš-
ka. ‘To tedy není požár? Ale to je překrásný zjev. Překrásný,’ dodal učitel. ‘Ano, na pohled, ale až přijde-
te blíže a uvidíte, jak lidé v tom ohni a páře a kouři a zápachu pracují...’ pravila Meda. ‘Hrozné, příšerně
krásné...’ opakoval si učitel a pohledem obě průvodkyně pod paže, vydal se s nimi opět na cestu, cele zau-
jat obrazem, k němuž se víc a více blížili.“

Termín ‘na kresách’, jehož autor užil v titulu své rozsáhlé, dnes již přece-
jen poněkud archaicky úsměvné románové ságy, znamená nejen polský výraz
pro mezní, hraniční jazykovou a kulturní oblast, ale zároveň toto národnostně
a politicky dlouhá léta sporné území v dalším významu odkazuje k *hranicím* či
chcete-li rovnou k *bojovým liniím* – *frontám*. Spojitost se zvířecími predátory ze
studentských prací je tak ještě zřetelnější. Ostrava jako místo bojů, zápasů, střě-
tů. Místo nebezpečné a plně ohrožené. Ještě další vzkaz má však pro nás Tůmův
text v souvislosti se zoologií města a jeho divadelností (všimněte si, že pojem *pří-
šerné divadlo* používá jako první pojmenování učitelova dojmu z viděného). Tím
druhým vzkazem je otázka *krásy*. Ani jedno z uvedených zvířat – a mám teď na
mysli obě skupiny – se v běžném konotačním povědomí a priori nespojuje s ka-
tegorií krásného. V žádném případě se převážně většině dotázaných na krásné
zvíře či živočicha nevybaví jako odpověď první volby chobotnice, žralok, rejnok
nebo dokonce drak. Pavouka pak s největší pravděpodobností spolehlivě umístí
právě na opačný konec estetické stupnice. I když zůstaneme u kategorie ‘nevšed-
ně všedních’ zvířat, pak v pomyslném dotazníku krávu (nadto šilenou) coby sym-
bol krásy zcela jistě předstihne například kůň, kočka či pes. Vrabec, byť by pochá-
zel z tak gigantického vejce, zřejmě těžko obstojí před orlem, pávem, kohoutem
či kterýmkoli z papoušků. Jak vidno, do takto banálně a vágně vymezeného chá-
pání *krásy* se nám Ostrava opravdu nevtěsná. Ostatně, i Sokol Tůma užívá ústy
Vladimíra Divokého kromě pojmu příšerné divadlo, pojmu *příšerně krásné*.

Někdy se zdá, jako bychom si i my, ve snaze zjednodušit si vnímání skuteč-
nosti, roztřídili svět kolem sebe podle oné zjednodušené ‘zoologické estetiky’,
a tak městům přilepíme slušivé přídomky a označení, domnívající se, že máme
jednou provždy vystaráno. Stačí si vzpomenout a umístit správné klišé v pravou
chvilu na správné místo – *Praha: zlatá, stověžatá, matka měst nebo ripelliniovsky
magická. Brno: veletržní, moravská metropole, skácelovské... Hradec Králové – sa-
lon republiky* atd. A Ostrava? No přece – jak jsme si řekli v úvodu – *černá, ocelo-
vého srdce, špinavá* atd. Klišé vytlačí skutečnost. Jsme zbaveni ‘úmorné námahy’
sami nacházet pro skutečnost své vlastní pojmenování. Zmíněné dobrodružství
ovšem musíme podstoupit. Teprve ono nám totiž umožní vidět eleganci a záhad-
nou krásu elektrického rejnoka, žraločí vznešenost a filigrán pavoučího těla. Bez
této schopnosti setrváváme zastydle v jaksi biedermeierovském chápání krásy,

teré popřel dávno před expresionismem i postmodernou již evropský romantismus a po něm třeba prokletí básníci. „*Jednoho večera jsem si posadil Krásu na klín. – A zdála se mi hořká. – A urážel jsem ji. Vyzbrojil jsem se proti spravedlnosti. Uprchl jsem. Ó čarodějnice, ó bído, ó nenávisti, to vám jsem svěřil svůj poklad*“ (Arthur Rimbaud).

Jak traktuje kategorie krásy či ošklivosti ‘škaredý zjev’ Petr Bezruč, emblematický básník zdejšího genia loci, je sdostatek známo. „[...] *Bůh ví, že jsem škaredý! / Puch mrtvolý ode mne táhne, / na rukou, na nohou puká mi maso / znáš huť v Bašce? Tak oko mi plaje / kravavý chalát mi s ramenou vlaje.*“

Za letmou připomínku stojí na tomto místě nepochybně specifická bezručovská zvířecí autostylizace – *starý ještěř, didus ineptus, zlověstný sýček, sli-mák, netopýr (večerek)* – „*Co robí se zajatým večerkem vltavská mládež?*“ A když mluví o tzv. krásných živočiších, je v tom provždy jakýsi stesk a smutek, nenaplněnost, téměř nepatříčnost. Vzpomeňme obrazy *labutinky, chyceného drozda, stepního koně, stužkonosky modré, motýla...* „*Láska jsi, štěstí jsi, sličný motýle? / Odleť, bys šuhaje, děvuchu zdobil / na černé kadeři, na ruce bílé... / co bych já, co s tebou robil?*“

Jak patrně, k obrazům působivé síly a krásy není vždy třeba mít k dispozici krásný pojmový aparát. Literatura, hudba, výtvarné umění, divadlo i film mají ono rozšiřování estetických hranic již dávno za sebou, ale většinové vnímání estetického kánonu krásy městské krajiny dodnes často jako by zjednodušeně ustrnulo pouze v malebných křivolakostech středověkých ulic, vypouklosti barokních kupolí a líbivých meandrech secese. Co nadto a jiné jest, nemá nárok na ‘estetickou existenci’. Spolu se zjednodušujícími stereotypy a schémata máme často tendenci přisuzovat či upírat věcem jejich skutečné parametry. Reálná žraločí plachost se nám nehodí k obrazu krvelačného mediálního netvora. Pavoukům upřeme mnohdy fantastickou barevnost, neboť nezapadá do šedočerného rámu temných koutů. Tak i městům dopřejeme ve svém názoru pouze ty atributy, které korespondují se zjednodušeným obrazem, který jsme si o nich vytvořili či spíše pasivně přejali. Kdo by například uvažoval o faktu, že Ostrava leží geograficky jižněji než Praha, když v obecném povědomí je to město ‘kdesi daleko na severu’. Tak je to uloženo v jakési společné mentální databázi. Další příklad? Město, které je tradičně vnímáno jako ‘černé a ocelové’, přece nemůže mít skutečně největší plochu zeleně na jednoho obyvatele ze sledovaných 10 největších českých měst. Kde by se v Ostravě vzal skvostný dům umění, výstavní pavilon z roku 1925, starší než pražský spolkový dům Mánes na vltavském nábřeží? To jsou pouhé tři ze stovek bludů, předsudků a falešných mýtů, které oprádnají toto záhadné, exotické a dravé zvíře ‘někde daleko na severu’.

Theatrum Ostraviensis

A jak je to tedy s ostravskou *teatralitou* či, chcete-li *scéničností*? Tento pojem je třeba chápat daleko šířeji a hlouběji nežli jen jako ‘pouhou’ *dramatičnost* či naopak povrchní *teatrálnost*. Jde spíše o ono prastaré ‘divadlo světa’ v nejširším smyslu. Není to něco, co se *tváří a předstírá*. Tak jako skutečné divadlo přece není lží, ale *jiným způsobem bytí*.



▲ Městské divadlo – nyní Divadlo Antonína Dvořáka, scéna Národního divadla moravskoslezského, původní stav podle projektu Alexandra Grafa zachycený na dobové pohlednici z 30. let 20. století

►► Divadlo Antonína Dvořáka – současný stav po stavebních adaptacích architektů Tymicha a Klimeše

Nepopíratelná vizuální efektnost, jak ji Ostrava díky svým extrémním průmyslovým kulisám nabízela a stále ještě – byť v poněkud modifikované míře – nabízí, má i své neviditelné, hluboko ukryté zdroje. František Sokol Tůma suggestivně vylíčil hořící ohně, kouř a lomoz na povrchu. Než sfáráme alespoň na skok do podzemí, dejme mu ještě jednou slovo:

„Díval se pln úžasů na toto nevidané divadlo. Jako v pohádce rostly před ním různé a přerůzné obrazy, vykouzlující celé domnělé skupiny neznámých světů, bizzarních forem plných tajů a mlhových dálek. A čím blíže přicházeli k Ostravě, tím záře světel intenzivnější. Poznával již obrovské komíny závodů uhelných, trčící do výše jako ohořelé pahýly. Viděl, jak proplétá a plazí se mezi nimi pára, mísící se ve výši s kouřem, tvořící tak ony podivné, zdaleka strašící zbytky báječných staveb pohádkových věků. A celé to okolí jemu tak neznámé, strašící, dunící, ječící, šumící a řvoucí, prosáklé zápachem jemu neznámým, tísnící mu dech, neživé a přece živé zas, tak strašidelné ještě víc vystoupilo ve své hrůze, když přišli k hřbitovu, táhnoucím se po levé straně silnice. Viděl tu kameny – a hádal na hřbitov židovský, a dále kříže – hřbitov křesťanský. Život a smrt blízko sebe. A což kdyby věděl, jak je tu blízko z této uhelné šachty na hřbitov...“

Rozkošatělý František Sokol Tůma, literárním historikem Vladimírem Kováříkem líčený jako „...Bývalý herec velkých gest a recitátor, který působil na posluchače krasořečným patosem, byl především uchvácen Ostravou jako městem dynamickým a barevným. Chodíval večer a v noci na kopec Jaklovec a díval se dolů na Ostravu“, zde nezapře kromě důkladné znalosti tehdejších hutních provozů téměř reportérsky novinářský postřeh, ale rovněž další ze svých mnoha profesí – dramatického autora. Však také Národní divadlo moravskoslezské uvedlo



v prvních pěti letech své existence šest jeho divadelních her... Vnímání vypjaté divadelnosti zdejšího genia loci bylo silné již na počátku 20. století.

Než sestoupíme do hlubin černouhelného dolu jako specifického jeviště, bude možná dobré připomenout další dva z mnoha setrvačných omylů – Ostrava: město horníků. Toto město totiž nebylo ve své historii nikdy *pouze* hornickým městem, ale také místem, kde před druhou světovou válkou maloval Oskar Kosschka, hráli Igor Stravinskij, Sergej Prokofjev nebo Paul Hindemith. Své plány a projekty zde realizovali architekti a urbanisté evropského formátu – Erich Mendelsohn, Camillo Sitte, Wunibald Deininger a další. Z domácích se do tváře města výrazně zapsali bratři Šlapetové, Kamil Hilbert, Josef Gočár, Karel Kotas, Bohuslav Fuchs atd. To mimo jiné výmluvně dokazuje, že tu kromě zjednodušeně vnímané masy horníků a hutníků vždy byla dostatečně početná vrstva obyvatel nejen solventních, ale také umělecky vysoce náročných.

Druhý blud související s pojmenováním 'hornická Ostrava' spočívá v tom, že se zde již téměř deset let žádné uhlí netěží, všechny doly v ostravské části revíru byly uzavřeny, některé – bohužel uměleckohistoricky cenné – i zbořeny. Vraťme se však od 'setrvačných bludů' k hornickému podzemí. Co je vlastně na tak *autentickém* povolání, jako je hornictví, divadelního či scénického? Jde o celý soubor znaků obklopující onu lopotnou a zničující lidskou dřinu. Od zvláštního 'jeviště' v hlubinách země, od specifického a nezaměnitelného 'make-upu' černě podmalovaných očí, který byl ještě na počátku 90. let 20. století v ostravských ulicích běžně k vidění, až po parádní slavnostní hornické kroje a uniformy,

specifický havířský patos, drsnost, okázalost a mnohdy až rabiátství. Celý střed města jako by byl kulisou, jevištěm sui generis, na povrchu monumentální paláce bank, pojišťoven, ředitelství – a desítky a stovky metrů pod nimi v úzkých štolách, v prachu, horku a špině to skutečné, to podstatné, z čeho město povstalo. S motivem *světa nahoře a světa dole*, nikoliv pouze v zúžené sociální interpretaci, ale v původním *duchovním* slova smyslu jako *existenciálního zrcadlení*, velmi často pracuje již výše zmíněný fotograf Viktor Kolář. Jedna z jeho nejslavnějších fotografií, s vlakem zrcadlícím se v olejové laguně a na pozadí kuželovité haldy, připomínající posvátnou horu Fuji, se stala signifikantní obálkou pozoruhodné románové prvotiny Ivana Landsmanna s názvem *Pestré vrstvy*. Tento zdánlivě poetický a barvami hýřící název však v sobě skrývá hornické označení pro nevyzpytatelný a vysoce nebezpečný úsek sloje.

„Pestré vrstvy bylo nadloží nebo vlastně strop. Hornina byla krásně zbarvená všemi možnými barvami. Hlavně převládala červená. Bylo to nejzrádnější nadloží jaké může vůbec existovat. Strop se zdál bezpečný a kdo o tom nic nevěděl, klidně pod něho vlezl, bez sebemenších obav z toho, že by se mu mohlo něco stát. Strop nikdy na sebe neupozornil posypováním, tak jako třeba břídla nebo prachovec. Z ničeho nic se uvolnila loga, která byla třeba tři metry dlouhá, dva metry široká a taky tak vysoká. Někdy vypadla větší, jindy menší, to záleželo, jak se přírodě zachtělo. Tu se zkotit nedalo a každý rok si vybírala kruté daně na hornících. Věděl jsem, že nás čekají krušné chvíle.“

O našem tématu vypovídá tato kniha, jež se po svém vydání stala literární událostí, více a výmluvněji než rozsáhlé statistické elaboráty. Mezi nejkurióznější epizody ve více jak čtyřsetstránkové próze patří situace, kdy hornická parta drsně zkouší naivního nováčka Luďka. Tak se může stát, že pro něj v jedné ze štol vytvoří bahnitý bazén, aby se naučil plavat, nebo tréninkový lyžařský svah. To vše několik stovek metrů pod zemským povrchem, v prostředí ne právě bezpečném, v dusné atmosféře komunistického uhelného rabování. Zelenáč Luděk se tak bezděky stává hlavním aktérem řady groteskně vyšinutých situací. Hornická parta je vděčným publikem i zlomyslným inscenátorem...

„Celá parta jsme šli ke kombajnu. Kluci ještě o ničem nevěděli, co to je na Luďka přichystané. Skočil jsem za kombajn, spustil lafetu a povolil kolečko postříku na doraz. Mulda se začala rychle plnit. Když byla plná, Filipek říká Luďkovi: ‘Tak co, jak se ti líbí bazen?’ Luděk mlčel a bylo vidět, že se mu do té močůvky moc nechce. ‘Kurva nad čím ještě přemýšleš?! Svlikej se do saga nebo do trenek a skakej tam. Až se s tebou na přehradě převrátí ten tvuj škuner, tak tam už se tě nikdo nebude ptat, esi umíš nebo neumíš plavat.’ Luděk se začal pomalu svlékat. Filipek poměřil ladovakem hloubku. Mulda byla kolem třičtvrtě metru hluboká. Na povrchu plávaly černé pěny a ve srovnání s Ostravicí byl Luďkův bazén ještě asi tak dvakrát horší. Luděk už stál před bazénem nahý, ale nemohl pořád najít odvahu, aby do něho vstoupil. ‘Kurva, vidím, že se ti tam jaksik nechce,’ říká Filipek. ‘Esi chceš osvěžit, tak si řekni!’ ‘No, to by bylo myslím lepší.’ ‘Tak se postav před lafetu a Ivan na tebe pustí postřík. Maš to lepší než v sauně a furt si něco vymyšleš.’ Luděk se mi postavil před lafetu a já jsem na něho pustil spršku. Voda z potrubí nebyla sama o sobě studená a v tom bazénu byla ještě teplejší. Zastavil jsem postřík a Luděk se postavil na kraj bazénu. ‘Měli bysme ho naučit aji trochu skákat po hlavě, ne?’ říká Petr. ‘No tak, Luďku, do toho!’ Předklonil se, ruce dal před sebe a volným pádem se poroučel do té žumpy. Voda se rozstříkla a zavřela se nad ním i s pěnama. Když se vynořil, nebylo vidět nic než bělmo očí a zuby...“

Tato situace zdaleka není pouhopouhou ‘veselou hornickou historkou’, ale čímsi podstatným, bytostným. Je iniciací, křtem. Ta špinavá jáma plná uhelného kalu je bizarním baptisteriem, do něhož se novic skutečně celý ponoří a získá tak bezděky účast v tomto podzemním společenství. Šachta je zde prostředím, kte-



Český Národní dům, nyní Divadlo Jiřího Myrona, současný stav

ré díky takřka permanentní přítomnosti dramatických situací – v prazákladním slova smyslu řeckého slova **dran** (konat, jednat) – vyjevuje charakter. Hle, jeden z ideálů dramatu – poznání člověka i světa prostřednictvím dramatické situace – se zde naplňuje měrou vrchovatou...

Podzemí šachty ovšem nepřijde o svou latentní dramatičnost ani poté, co je hornina vytěžena, sloje opuštěny, jáma zasypaná a uzavřena. Prázdné chodby se tiše plní třetihorní jodobromovou solankou, jež se svým složením tolik podobá vodám biblického Mrtvého moře. Zkamenělí trilobiti jsou těmito vodami opět omýváni a alespoň imaginárně ožívají. Kapalina před sebou neslyšně tlačí metan, a tak se celé centrum města na povrchu pomalu stává potencionálně tektonicky neklidným prostorem. Doslova a dopísmene 'horkou (nejistou, neklidnou) půdou', 'výbušným prostředím'. Však také současné novinové zprávy o explozích nahromaděného metanu, unikajícího ze zrušených dolů v různých místech Ostravska, nejsou tak docela neobvyklé.

Těžko bychom tedy hledali v českých zemích bizarněji situovanou budovu městského divadla než právě v Moravské Ostravě. Původně neobarokní stavba od vídeňského architekta Alexandra Grafa z roku 1907 je totiž posazena na silné betonové základové desce nad zasypanou a zrušenou jámou Antonín. V této desce byly originálně uloženy veškeré instalace a rozvody sítí. Městské divadlo se také stalo první stavbou svého druhu v celé habsburské monarchii, u níž bylo použito železobetonové konstrukce. Pouze krov vyrobený ve zdejších železárnách byl ocelový. Máme před sebou sugestivní a mnohoznačný obraz divadla jako



skřínky snů královny Mab, nad černou podzemní propastí. Svět opuštěné šachty hluboko pod jevištěm, na němž zní Verdi, Shakespeare nebo Čajkovskij. Nad tím 'ocelové nebe', jež bylo stvořeno a zpracováno jen zhruba kilometr odtud, nadohled, ve výhních a válcovnách 'vítkovského verku'. Sveřepé busty zasloužilých, zlacené štukované lóže, jeviště plné neklidu a dole pod tím vším, v tiché tmě, opuštěné železné vagonky, rezavé kolejnice, náhodně zmarněné životy... Ještě na počátku druhé poloviny 20. století doplňovaly tuto scenérii nad střechou divadla „vozíčky na lanech, černé čluny nebes“, jak nazýval zdejší uhelnou lanovku v jedné své 'uvědomělé básni' Milan Kundera. Představa elegantních diváků v honosných kožších, oblecích a róbách, na něž se z rudě žhnoucí oblohy neslyšně sype uhelný prach, zatímco okna v průčelí divadla jsou zevnitř ozařována opulentními křišťálovými lustry, je svébytným obrazem mocného účinku a výmluvnosti. Však také nástrojná alegorická malba nad hledištěm od novojičínského rodáka Eduarda Veitha, který svým dílem vstoupil do interiérů mnoha evropských – nejen divadelních – domů (Německé divadlo v Praze, Unter dem Linden v Berlíně, Volksoper ve Vídni atd.) spojuje tyto dva napohled zcela neslučitelné světy: svět Múz a svět těžkého průmyslu. Alegorické postavy Hornictví, Průmyslu a Obchodu kořící se vavříny ověncené Poezii a Hudbě jsou motivem, který se objevuje ve *scénické krajině* tohoto města poměrně často, jak ještě uvidíme.

Vraťme se ovšem nyní alespoň na okamžik ještě k samotné divadelní budově a její roli v *dramatické situaci* města. Nejprve je třeba zdůraznit zcela výjimečné postavení, jež má původní Městské divadlo (Stadttheater), nyní Divadlo Antónína Dvořáka (jako jedna ze dvou scén Národního divadla moravskoslezského) v ansámblu dalších ostravských stánků pošetilé múzy Thálie. Na rozdíl od všech ostatních míst, v nichž se v tomto městě provozovalo nebo provozuje divadlo, byla stavba Alexandra Grafa až do dokončení zcela nové budovy Divadla loutek v roce 1999 jedinou budovou postavenou od počátku *výhradně a pouze* pro diva-

◀◀ **Na dobové pohlednici
Německý dům v Moravské
Ostravě – ve 20. a 30. letech
20. století sídlo profesionálního
německého činoherního
a hudebního divadla**

▶ **Polský dům: původně kulturní
a spolkové sídlo polské
menšiny v Ostravě s koncertním
a divadelním sálem, dnes hotel**



dlo. Všechny ostatní scény – a byla jich zejména v uplynulém století celá řada – byly situované do původně víceúčelových sálů národních domů (Český, Německý, Polský) či do sídel spolků a organizací (Dům katolických tovaryšů, Střelecký dům, Dům kultury Vítkovice, Union...) a pro potřeby pravidelného divadelního provozu teprve postupně a dodatečně upravené. Tento fakt ovšem výjimečnou roli oné progresivní železobetonové stavby těsně nad zasypaným dolem ještě více posiluje. Jako důkaz mimořádnosti jejího vnímání v kontextu divadelní a společenské struktury města stojí za to uvést jednu dobovou vzpomínku. Váže se k pohostinskému vystoupení Eduarda Vojana na zdejší české scéně, v tehdejších Národním domě (dnes Divadlo Jiřího Myrona), v časech před vznikem samostatného Československa.

„Po večeri navrhl kdos procházku Ostravou. Byl krásný, tichý podzimní večer a ztemnělá Ostrava byla zalita jasem měsíčního úplňku. Byl přímo hřích ztrávit tak krásný večer v hostinci. [...] Procházeli jsme ulicemi. Ostrava byla tichá a mrtvá. Pouze tu a tam prošel noční chodec – blížila se půlnoc. Měsíční jas zaléval ulice svým jasným třípytem, v němž bledla světla pouličních svítilen. Zastavili jsme se u Městského divadla. Tíše a mrtvě čněla před námi divadelní budova – jako pevný, nedobytný hrad, jako vyzývavá tvrz zpupného němectví, které deptalo všechno české. Tíše šuměl vodomet a jeho kapky vody dopada-

ly monotónně do basénu. Veselý hovor ustal. Všichni jako bychom cítili na sobě německou nespravedlnost, která uchvátíla pro sebe tento krásný stánek, mezitím co divadlo české musí strádati v místnostech naprosto nevyhovujících. Cítili jsme všichni právě této chvíle tíživý spár německé nadvlády, který se dotýkal českého člověka na místě nejcitlivějším: v jeho kulturním rozvoji. Mistr Vojan pokročil kupředu, pohlédl na budovu a věšteckým hlasem pronesl: **'Hrdý stánku německé kultury – přijde doba, kdy také s tvé terasy zavlaže prapor bílo červený, kdy tvé brány se otevrou českému umění a kdy si Vojan na tvém jevišti česky zabouří.'** A obrátiv se k nám, řekl: **'Věřte přátelé, cítím to v srdci, že ta doba přijde a že tato nespravedlnost bude odčiněna!'** Mlčeli jsme všichni. A co jsme měli Mistru na to říci? Vždyť se nám to zdálo prostě neuskutečnitelným! A přece měl Vojan pravdu! Mané předpověděl to, co nám brzká budoucnost přinesla.“

Autorem této patetické vzpomínky je další z dnes již málem zapomenutých moravskoslezských publicistů s takřka obrozenecky či spíše cimrmanovsky znějícím jménem Bedřich Čurda-Lipovský. Také on byl – stejně jako výše uvedený F. S. Tůma – spjatý se zdejšími divadly, ovšem jako 'divadelní referent'. Však také jeho vlastenecká reminiscence je vlastně svébytnou 'minirecenzí' improvizovaného Vojanova *hereckého vystoupení*. Slavný bard z pražského Národního divadla zde – před dychtivým publikem svých průvodců a hostitelů – předvede cosi jako variaci na 'věšteckou árii' z Libuše. S trochou fantazie se dá říci, že vede dramatický dialog s budovou divadla. Byť byla přirovnávána k *pevnému a nedobytnému hradu, ke zrupné tvrzi*, je zde evidentně personifikovaná a zastupuje „tíživý spár německé nadvlády“. Budova „chladně mlčí“ a jakoby lhostejně odpovídala jen tichým šuměním vodometu...

Další historický vývoj dal Vojanově věštbě za pravdu již brzy, ovšem způsobem ne zcela nejčestnějším. Po vzniku samostatného Československa se zde nejprve pravidelně střídaly umělecké soubory německého Theatervereinu i nově vzniklého Národního divadla moravskoslezského, ale

„29. září 1920 se výkonný výbor [českého spolku] usnesl, že Městské divadlo nebude již opuštěno. Spolek oznámil své stanovisko německému Theatervereinu, jež požádal, aby se vzdal nároků na Městské divadlo, i správní komisi města Moravské Ostravy, kterou žádal, aby zrušila své usnesení o společném užívání divadla a dala je k dispozici pouze Národnímu divadlu na tak dlouho, dokud nebude zřízena nová budova pro české divadlo ve smyslu usnesení správní komise ze 3. II. 1919. Dobré věci naší ujal se také tisk bez rozdílů stran a v řadě článků se přimlouval horlivě za požadavky českého divadla. Správní komise podání nevyřídila, ale zaujala stanovisko, abych tak řekl blahovolné passivity, nečiníc nijakých opatření, aby nutila spolek náš vykliditi Městské divadlo pro Němce. Theaterverein podal na obec žalobu, kterou ale později odvolal, když se mu dostalo od obce značné náhrady Kč 350.000 – za upuštění od smlouvy.

Tím byl zápas o městské divadlo úspěšně vyřízen a tak položen pevný základ pro další vývoj Národního divadla moravskoslezského.“

Jak dokazuje divadelní almanach z roku 1929, zmocnili se Češi inkriminované budovy specifickým způsobem, v němž jim velice pomohla „blahovlnná passivita“ úředníků Správní komise. Netřeba dodávat, že takovýto 'zápas' nemůže být *vítězně vybojován* (jak by se na dramatickou situaci slušelo), ale 'úspěšně vyřízen'... Výsledek byl jediný – Češi žádnou *novou budovu pro české divadlo* ve městě příštích 80 let nepostavili – byť byla dokonce vypsaná (a zajímavě obeslaná!) architektonická soutěž. Theaterverein se musel spokojit s divadelním sálem v Německém domě, který byl těsně po druhé světové válce zbořen a beze zbytku rozebrán horlivými českými vlastenci. V důsledku zápasu o jedno jeviště je tak dnes vlastně Ostrava o dvě potencionální divadla chudší...

Ale pojďme zpět k osudům Stadttheatru. Nejprve byla tedy honosná Grafova stavba ochuzena o jeden podstatný duchovní a jazykový vnitřní rozměr, aby byla po válce setřena i její vnější zdobná neobarokní tvář. Nejdříve novoklasicistním portálem od architekta Jana Tymicha, později byla původně rozvlněná, dekorativní a svému okolí vlídně otevřená stavba stroze šedivě opláštěna architektem Ivo Klimešem. Jeho architektonický koncept směřoval k úplnému uzavření divadelního stánku před vnějším světem. Felix Haas ve své knize *Architektura 20. století* píše:

„Starší divadelní budova měla být rozšířena a modernizována. Architekt ji ve své studii uzavřel, neboť okolí je velice hlučné a provoz nevyžaduje denní světlo. Boční části příslušenství jsou pojaty jako svíslé panely, oddělené odsazenými okenními pásy. Sloupové vstupní průčelí má být proměněno v rytmizovanou stěnu s proměnlivým večerním osvětlením. Spolu s vodní plochou a fontánou má vytvořit pohybovou a světelně barevnou kompozici, protějšek divadelní fantazie a hudby.“

Tedy už žádné – císařskou Vídeň evokující – zářící křišťálové lustry za velkými okny, ale poněkud chladná a neosobní „světelně barevná kompozice“ zrcadlící se ve fontáně. Jak daleko jsme náhle od vodometu, praporů na terase a hřímajícího Vojana... Klimešova idea však byla později naplněna jen zčásti, a tak současný vzhled stavby připomíná jakéhosi tymichovsko – klimešovského kentaura, korunovaného sousoším Sfingy s Múzou a Amorkem od Leopolda Kossiga, jediným dochovaným výtvarným prvkem upomínajícím na vídeňskou noblesu původní stavby. Je v tom cosi více než symbolického – téměř vše se ve městě, v dějinách i na budově samotné změnilo, jen Múza, Amorek a Sfinga přežili dosud...

Umění? Láska? Tajemství?

Nehybní herci

Předchozí odstavce se týkaly budovy původního Městského divadla a skončily u alegorického sousoší na průčelí. Prodlíme společně ještě na okamžik u této nepochybně zajímavé tematiky.

Budeme-li nazývat *dramatickými postavami* celé stavby (v jakési *urbanistické scénografii města*), může se to možná někomu jevit nečitelné či nepřipadné. Použijeme-li srovnání dramatických postav na jevišti se sochami v architektuře, získáme příměr obecně možná srozumitelnější. Rád bych tedy ostravskou scénickou krajinu nahlédl nyní alespoň na chvíli očima několika oněch výmluvných ‘nehybných herců’.

Když se pro začátek vrátíme ke Kossigovu sousoší na průčelí divadla, překvapeně zjistíme, že se v kontextu zkoumaného místa jedná o dílo výjimečné hned z několika hledisek. Vůbec zde nemíním hodnotit jeho uměleckou úroveň, jde mi spíše o ‘*mizanscénu*’ či ‘*aranžmá*’ této trojice ve vztahu k jevišti-architektuře.

První zvláštností oné bizarní rostlice je její *pozice*. Tvořila a tvoří jakousi korunu budovy divadla. Tato skutečnost zůstala nezměněna navzdory všem jakkoli radikálním rekonstrukcím, adaptacím a úpravám stavby. Poloodhalená vítězná Múza s planoucí pochodní, korunována členkou se šestícípou hvězdou, Amorek s lýrou klečící na hromádce tlustých a starodávných knih a konečně Sfinga s nakročenou tlapou své místo ‘*na vrcholu*’ nikdy neopustili. Jejich scénickým



pozadím vždy bylo otevřené nebe zbarvené ohněm, hvězdami nebo počasím. Takto dominantně není v Ostravě umístěno v architektuře žádné jiné sochařské dílo. Dokonce i ukřížovaný Spasitel od sochaře Kauflungena v průčelí zdejší katedrály, byť rozměrem podstatně větší, působí svým umístěním mezi dvěma mohutnými chrámovými věžemi daleko nenápadněji. Teprve půl století po stavbě Městského divadla přisoudil architekt Josef Fagner sochám nad sloupovým portikem své novostavby Domu kultury Vítkovice podobně výrazné místo. Vizuálně a pocitově však šestice alegorických, lehce bizarních postav Hudby, Sochařství, Sportu, Práce s dětmi, Zlepšovatelství a Chemie autorů V. Večeří a J. Myszaka spíše než k duchovnímu obsahu a poslání budovy odkazuje k dobové kolektivistické ideologii.

Než přejdeme ke druhé zvláštnosti zmiňované trojice, ještě jedno drobné ohlédnutí k šesticípé hvězdě, jíž je zdobena čelenka triumfující Múzy. Podle tradiční ikonografie ji můžeme samozřejmě číst například jako Davidovu hvězdu, odkazující – v konkrétních podmínkách (při troše fantazie a dobré vůle) k dominantním majitelům ostravského průmyslového impéria, bohatým židovským rodinám Rotschildů, Gutmanů, Ruttgersů a dalších. Ostatně právě daňové výnosy jejich prosperujících podniků umožnily obci pouštět se i do takovýchto ryze nevýdělečných stavebních aktivit. Kromě toho lze šesticípou hvězdu ve shodě s Encyklopedií tradičních symbolů číst i jako „*spojení mužského a ženského trojúhelníku a ohně a vody*“. Jak uvidíme na dalších sochařských dílech v ostravské architektuře, mají právě tyto konotace svou nespornou přitažlivost.

Ale nyní již ohlášená druhá zvláštnost divadelního tria Múza se Sfginou a Amorkem, jíž je *antická inspirace*, v místním poněkud pragmatickém a profánním kontextu značně ojedinělá. Musíme si opět připomenout, že v důsledku zdejšího zcela specifického dějinného vývoje, nenalezneme v ostravském veřejném prostoru tradiční sochařské ansámby, inspirované obvykle antikou či křesťanstvím, tvořící typickou výbavu většiny našich (i mnohem menších) historických měst (kašny, fontány, morové sloupy, sochy na průčelí šlechtických sídel, figurální domovní znamení, sochy světců na mostech atd.). Z barokních plastik stojí za zmínku snad jen staronový morový sloup se sochou Immaculaty od Johanna Hyacinta Zelandera z roku 1702, před budovou staré moravskoostravské radnice,

◀◀ **Alegorické sousoší od Leopolda Kossiga na průčelí Divadla Antonína Dvořáka**

► **Katedrála Božského Spasitele: figurální výzdoba průčelí a tympanonu od sochaře Kauflungena**



a svatý Jan Nepomucký, zádumčivě ukrytý za nedalekým kostelem svatého Václava. Tato chudičká bilance náboženských plastik je však na druhé straně vyvážena neobvyklým množstvím sochařské výzdoby z meziválečného období.

S tím souvisí třetí výjimečný aspekt výše uvedené 'teatrální trojice'. Jedná se totiž o *sousoší*. Jakkoliv je uplatnění soch v ostravské architektuře hojné, jde většinou o *izolované alegorické figury*, zdobící průčelí honosných bank či přísných úradů. O přísné sólisty záměrně vydělené z masy kolektivu. Není jistě náhodou, že sousoší zde nacházíme právě na divadle a chrámu. Také tympanon v průčelí již zmíněného chrámu Božského Spasitele je totiž zdobený skupinovým výjevem, odkazujícím ke Kristově výzvě: „*Pojďte ke mně všichni, kteříž jste obtíženi...*“ Jak výmluvný doklad duchovního poslání obou tak rozdílných staveb a zároveň symbolické zdůraznění faktu, že jejich smysl může být naplněn pouze v lidské pospolitosti a vzájemnosti. *Ve společenství a sdílení.*

Pokouším-li se v tomto uvažování o ostravské scénologii hledat především výrazná specifika zdejšího genia loci, přidržím se zvoleného kritéria i v této pasáži věnované sochařské výzdobě. Záměrně pro tuto chvíli pomímám místní autonomní sochařská díla, moderní plastiky v parcích, pomníky nebo sochy či busty



◀ **Dům kultury města Ostravy (původně DK Vítkovice) postavený podle projektu Jaroslava Fragnera se sochařskou výzdobou V. Večeří a J. Myszaka**

▶▶ **Alegorie od Augustina Handzela na budově Československé obchodní banky (původně banka Union) na Nádražní třídě**

významných osobností. Můj zájem se soustředí na sochu a 'její' dům. *Na aktéra a scénu, do níž je situovaný - určený.*

Je-li totiž ve zdejších sochách v architektuře cosi jedinečného, pak je to především jejich téma. Nepřekvapí nás tedy, že město překotně rostoucí a bohatnoucí z těžby černého uhlí a produkce oceli, vyjadřuje svůj vděk právě těmto zdrojům a strůjcům své prosperity. Řada významných staveb v centrální části města - Moravské Ostravě - je zdobena reliéfy, či přímo samostatnými nadživotními figurami horníků, koksářů, tavičů atd. Nejde tu však vůbec o banální dekorativnost či povšechnou 'proletářskou inspiraci', jak ji později přinesla léta devastačního komunistického panování, ale o skutečnou apoteózu a adoraci novodobých *héroů*. Ostravská městská krajina tak nabývá díky těmto 'nehybným hercům' zvláštního patosu, řádu i dramatickosti. Velmi výstižně o tom píše Jin-



dřích Vybíral ve své knize o moderní architektuře Moravské Ostravy i s výtečnou citací z dobového tisku:

„Muži s kladivy, sbíječkami, kahany či kilofy, kteří na fasádách ostravských průmyslových paláců z meziválečné doby pózují jako rekové z triumfálních bran či svatí z ikonostasů, jsou postavy téhož rodu: vítězové nad hmotou a prostorem, Homérové, Alexandři a Napoleoni moderní doby, kteří šíří svou moc na všechny strany, dobývají světa, působí radost ze života, rozmnožují blahobyt chudáka, sedláka a měšťana, proměňují pustiny v kulturní kraje, staví města, paláce s jejich doprovodem, porážejí hory, vznášejí se ve vzduchu a ponořují se do hlubin moře (Ostravský deník 7. 1. 1922). Tyto ‘oltáře práce’ prosycují ostravské ulice všech dob patosem, jež bychom marně hledali v místech, kde se lidé živí obchodem, či jenom utrácejí čas v hýření a radovánkách...“

Zajímavá je také skutečnost, že se ony robustní ikony průmyslového věku vyskytují na ostravských palácích velmi často ve čtveřici. Nikoliv ovšem jako sousoší, ale jako čtyři izolované, samostatné figury, navzájem spolu nijak nekomunikující. Číslo samotné pak vybízí k řadě lákavých výkladů – čtyři jsou světové strany, roční období, živly... Biblické čtení pak doplní ještě čtveřici jako symbol pozemského světa a Nový zákon nabídne navíc čtyři evangelisty a čtyři řeky v ráji atd. Myslím, že ani jeden z výše uvedených interpretačních klíčů není bez původu. Adorované postavy kovkopů a tavičů skutečně představují jakési vítěze nad živly, jejichž vyčerpávající práce nese plody šířené do všech světových stran. Nebo lze tyto svalnatce snadno číst jako apoštoly nového věku – práce, peněz, moci...

Aby podobné výkladové hrátky nebyly tak podezřele jednoduché, nalezneme například hned na budově bývalé banky Union na Nádražní třídě, projektované německým architektem Ernestem Kornerem v roce 1921, čtveřici alegorií Rodiny, Hojnosti, Hornictví a Obchodu. Jejich tvůrce Augustin Handzel – s nímž se mimochodem ještě setkáme – zde zvolil (v kontextu Moravské Ostravy ojedinělou) formu uvolněně *sedících*, více než kyprých polonahých figur mužů i žen. Jak vidno, ani ženám tu tedy nebyla upřena role ikon na ‘oltářích práce’. Dovolují si zde mluvit o čtveřici i přesto, že v alegorii Rodiny drží žena v náručí laskyplně malé dítě. To je však v celkové kompozici spíše pouhým atributem než samostatnou figurou, co do velikosti dokonce téměř menším než například atribut druhé ženy – roh hojnosti. Tato smíšená čtveřice však není na Nádražní tří-



Palác Elektra se sochami od Augustina Handzela

dě vůbec osamělá. Hned přes ulici nalezneme Hornický dům – palác Elektra z let 1924–26, který projektovala osvědčená místní stavební dvojice František Kolář a Jan Rubý ve spolupráci s pražským architektem Aloisem Kubíčkem. I zde spatříme čtyři nepřehlédnutelné Handzelovy sochy, ovšem zcela jiného výrazu. Postavy horníků a hutníků jsou tu – ve své mírně nadživotní velikosti – zcela věčné, až takřka otrocky věrné, co se týče jejich atributů, v tomto případě pracovních nástrojů. Obě skupiny soch se na sebe takřka ‘díívají’, ale zdá se, že každá mluví zcela jinou řečí. Jedna ulice, jeden sochař, dva zcela rozdílné příběhy nehybných herců... Pro úplnost musíme ještě zmínit čtveřici alegorických karyatid od Karla Dvořáka, zdobících portikus sousední, poněkud těžkopádné ‘neobarokní stodoly’ – Živnobanky (nyní Komerční banka), postavené v letech 1921–24 podle projektu ‘stavitele chrámů’ Kamila Hilberta. Zde však konkrétní sochařskou reflexi specificky místních ekonomických zdrojů prakticky nenalezneme.

Druhé ‘hnízdo’ čtveřic nehybných herců, smím-li pracovně použít takový termín, můžeme najít v oblasti kolem Nové radnice (autoři V. Fischer, F. Kolář, J. Rubý 1925–30). Samotnou budovu radnice zdobí bronzové alegorie brněnského sochaře V. J. Macha. Dvě mužské figury po stranách, které představují Dobývání uhlí (s nezbytným, téměř povinným atributem pneumatické sbíječky) a Černou metalurgii, střeží dvě ženské figury uprostřed – důstojnou Vědu a nevypočitatelný Obchod. Radniční kvartet hledí před sebe, jakoby záměrně, na dvě další podobně dekorované stavby: nedalekou Československou národní banku, dokončenou v roce 1930 (nyní sídlo Policie ČR), a bývalé ředitelství druhdy mocné Baňské a hutní společnosti z roku 1929. Vzhledem k tomu, že všechny tři stavby byly stavěny téměř současně a velice blízko u sebe, není jistě ani provázanost jejich sochařské výzdoby nikterak nahodilá.



Čtyři sochy V. J. Macha na průčelí ostravské Nové radnice

I další blízká stavba Národní banky (architekti Jaroslav Roessler a Karel Roštík) se přidává k osvědčeným figurálním alegoriím: Průmysl, Peněžnictví, Hornictví a Zemědělství, v antikizujícím provedení Otakara Švece (pozdějšího autora megalomanského Stalinova pomníku na Letné). Pozoruhodný je zde také fakt, že zatímco Švec volí pro své alegorie čtyři štíhlé a vznosné, téměř astenické ženské postavy (opět v místním kontextu ojedinělá varianta), další pražský architekt Jaroslav Stockar-Bernkopf zdobí průčelí blízkého paláce Báňské a hutní společnosti čtyřmi mužskými figurami (horník, důlní tesař a dva koksáři). Horníka a důlního tesaře vysvětlil dokonce jejich tvůrce Josef Kubíček do půli těla, aby lépe vynikla jejich těžkou prací vymodelovaná muskulatura.

Právě *divadelní představení* však rozehrají tyto tři nehybné čtveřice pro pře-kvapeného chodce-diváka přicházejícího dřívější Hvízdoslavovou (nyní Šmeralovou) ulicí. Právě ona je totiž jednou z hlavních přístupových cest, spojujících původní jádro nepříliš významného středověkého sídla s novým ekonomickým a správním centrem dynamicky se rozvíjejícího prvorepublikového velkoměsta. O jaké představení se jedná? Jen pohleďte! Jdete směrem k Nové radnici, jejíž věž – futuristický maják s výrazným hodinovým ciferníkem a vyhlídkovou plošinou na vrcholu – vám průběžně ukazuje cestu, a tu se před vámi postupně otevře průčelí Národní banky se svými štíhlými bílými sochami žen, orámované (docela jako skutečné divadelní jeviště portály) tmavými budovami ve Šmeralově ulici. Jdete blíž a všímáte si zvláštního efektu – náhle vidíte dvě ženské a dvě mužské sochy – průhledem další navazující (Herodovou) ulicí se vám totiž jako rafinovaný *point de vue* otevře fasáda Báňské a hutní společnosti se zmíněnými vyvinutými svalnatci.

Ze dvou soch žen a dvou mužů na různých budovách vzniká tak v jediném pohledu, který originálně spojuje obě fasády, nový zážitek, nová čtveřice. Poin-



Travertinové sochy Otakara Švece na budově policejního ředitelství (původně Národní banka československá)

ta tohoto tichého, leč fascinujícího představení *nehýbných herců* na sebe nenechá dlouho čekat: pokračujete stále stejným směrem, dojdete před vchod Bářské a hutní, otočíte hlavu směrem doprava za vábícím radničním majákem, a tu před sebou máte výsledek onoho ‘milostného setkání’ dvou fasád, ženské a mužské – smíšené osazenstvo žulového průčelí Nové radnice...

Jakoby příznačně a symbolicky i dvě zcela nové sochy, umístěné v této lokalitě na přelomu druhého a třetího tisíciletí, vstoupily do pomyslného dialogu se svými staršími předchůdci. Prokešovo náměstí před Novou radnicí bylo nedávno doplněno kašnou s kontroverzní figurou ‘polámaného Ikara’ od sochaře Františka Štorka, a římsu na zadní keramické fasádě budovy Ekonomické fakulty VŠB-TU ve Šmeralově ulici osadil díky městskému grantu performer, malíř, básník a divadelník Marek Pražák protáhlou sochou Světlohoše, jakéhosi okřídleného nahého androgyna se zahnutými špičatými drápy prsních bradavek, hrotem stojících vlasů na hlavě a s hornickým kahanem v ruce. Také materiál je příznačný – místo ušlechtilých přírodních surovin předchozích dob a stylů se zde setkáváme s laminátovým odlitkem zneklidňujícího hermafrodita. Vzpomínáte ještě na šesticípou hvězdu zdobící čelenku divadelní Múzy? Jak je vidět, témata prolínání mužského a ženského principu, výšek i hlubin, světla a tmy jsou tak bezděčně reflektována i v těchto zdejších nejnovějších sochařských vstupech...

Mezi řadou ostravských sochařských *čtveřic* a již zmíněnou poněkud úsměvnou alegorickou *šesticí* na průčelí Fragnerova kulturního domu, nám však nesmí chybět ještě *pětice* figur. Skutečnost, že figurální sochařské dílo v architektuře není ani dnes přežitkem, totiž nejmýlněji dokládá novostavba ostravského Diva-



Bronzové sochy z dílny Josefa Kubíčka na bývalém sídle Báňské a hutní společnosti

dla loutek zbudovaná tzv. na zelené louce na výstavišti Černá louka (jak typické ostravské oxymóron!). Architekti Petr M. Hájek a Gabriela Minářová zakomponovali do své zaoblené a hravé budovy z roku 1999 nadživotní dřevěné plastiky, jakési obří loutky: Krále, Královnu, Čerta, Anděla a Kašpárka, jejichž autory jsou ostravský scénograf Tomáš Volkmer a řezbář Tomáš Skorkovský. Kromě již výše uvedených polarit *muž-žena, tělo-duše, nebe-pekle (podzemí)* se také zde setkáváme se třemi zcela novými prvky.

Tím prvním je použitý *materiál* – tedy dřevo –, jež svým bytostným charakterem vypráví nejen o vlídnosti, měkkosti a teple (ve srovnání s mramorem či kovem), ale také nepřímou vyjadřuje jakousi *pomíjivost, dočasnost, prchavost* bytí. Dřevěná plastika si na rozdíl od svých přísných bronzových nebo travertinových souputnic jaksi samozřejmě nenárokují být tu *pro věčnost*. Čas je jejím pánem a ona to kdesi uvnitř ví. Nejinak je tomu s divadlem, nejluxusnější uměleckou prchavostí...

Druhou novinkou je znovu umístění soch. Jestliže jsme začali takřka nedosažitelnou trojicí Múza, Sfinga, Amorek jakoby kdesi v oblacích nad tympanonem Divadla Antonína Dvořáka, potkáváme v těsném sousedství, na divadelní budově o devadesát let mladší sochy *v úrovni očí chodců*. Tyto specifické pohádkové dřevěné karyatidy u vstupu do divadla totiž skutečně jakoby stály 'nohama na zemi'. Tedy žádná nedostupná oblaka, ale pohled *tête-à-tête*. Přesto však Volkmerovy plastiky neztrácejí nic ze svého tajemství a působivosti.

Když už jsme tedy oběma nohama na pevné zemi (byť je toto konstatování právě v Ostravě vždy poněkud relativní), povšimněme si i třetí novinky, kterou



▲ **Současná sochařská výzdoba nového Divadla loutek od výtvarníků Tomáše Volkmera a Tomáše Skorkovského**

► **Androgynní socha Světlohoše od Marka Pražáka**



výzdoba Divadla loutek přináší na zdejší architektonickou scénu. Zopakujme si ještě jednu zobrazené osoby: Král, Královna, Čert (Démon), Anděl (Duše) a Kašpárek. První čtyři jmenované postavy mají již ve světě za sebou celou dlouhou řadu sochařských zpodobení, ať se jedná o osobnosti skutečných historicky doložených panovníků, nebo o symbolické vládce měst a území, či rozmanitá sochařská ztvárnění čertů i andělů od gotických katedrál přes funérální plastiky až k lidovému umění. Ovšem *nadživotní Kašpárek v architektuře* je, domnívám se, vskutku ojedinělý. Na rozdíl od všech ostatních postav stojí také nevázaně na rukou, hlavou dolů, jakoby právě dokončoval svůj výstup, jakoby se ukláněl...

Urazili jsme se zdejšími *nehybnými herci* pořádný kus cesty, z roku 1907 od takřka zaumné antické inspirace přes 'nové hérovy' na 'oltářích práce' až k současným dřevěným 'panákům', vítajícím zejména děti při vstupu do Loutkového divadla. Jistě, mohli bychom se rozhlížet ještě dlouho. Potkávali bychom přísné sochy Spravedlnosti a Práva na Justičním paláci na nábřeží Ostravice, nahé obtloustlé putti na gründerových měšťanských domech nebo kamenné či bronzové vojáky, dělníky, hudební skladatele na zdejších veřejných prostranstvích... To podstatné jsme ale, zdá se, viděli na cestě, kterou jsme zvolili a která má také svou symboliku: začíná velkooperním gestem vítězné Múzy s plápolající pochodní vysoko nad našimi hlavami a končí až u Kašpárkovy rolničky, jež se houpe u našich nohou.

Scénologický rozbor dramatického textu

(na příkladu Molièrova *Tartuffa*)

Jaroslav Vostrý

Úvod

Následující studie je výsledkem scénologického přístupu k psanému textu hry a má ukázat možnosti takového přístupu.

Rozbor dramatického textu, který bere *také* či v jistých případech dokonce *hlavně* v úvahu vlastnosti spjaté s tím, že tento text má být vnímaný zejména z hlediska předpokládaného jevištního předvedení, není samozřejmě – zvlášť v divadelním prostředí – nic neobvyklého. Logicky se v té souvislosti uvažuje o *scénickém potenciálu* (performability, Bühnenfähigkeit) literárního textu (a nemusí dokonce ani jít jen o text dramatu), tedy vlastně o míře jeho uzpůsobenosti možnostem scény. Problém, o který jde, je *převedení literárního textu do scénické podoby*. Tato scénická podoba sama pak reprezentuje text svého druhu, jehož vznik se přirovnává k převedení (překladu) textu do jiného (přirozeného) jazyka než je jazyk originálu;¹ vztah původního textu k převodu (translatum), který je vždycky do jisté míry samostatným textem, může být předmětem intertextového zkoumání.

1 Viz např. podnětnou studii, jejíž autorkou je Sofie Totzevová (Totzeva, S. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen 1995).

V rámci takového uvažování se původní psaný text hry chápe jako originál, jehož převedení do divadelní (a natož třeba filmové či rozhlasové) podoby může mít i u textu určeného od počátku k divadelní prezentaci různou kvalitou. Tato kvalita bývá přitom často posuzována z hlediska literárních vlastností originálu; z tohoto hlediska se literárně orientovaným posuzovatelům může divadelní převod zdát (a už od Aristotela také často zdá) dokonce jeho faktickou vulgarizací (depoetizací). Abych ukázal vlastnosti scénologického rozboru, tj. rozboru zaměřeného na zkoumání **scéničnosti** chápané nikoli jako pouhá přídatná hodnota, ale konstitutivní základ textu, bylo třeba zvolit vhodnou hru. Skutečně vhodná mohla pak být jen taková, která se přes své nesporné literární kvality, související s literární ctižádostí autora vedeného dobovými požadavky, jeví přece jen spíš jako *převod hypotetického scénického originálu do literárního textu*.²

2 O takový 'převod hypotetického scénického originálu do literární podoby' šlo a jde vždycky, pokud se text píše pro konkrétní soubor či aspoň některým hercům 'přímo na tělo'. Zvláštní problém představuje využívání rétoriky při vzniku novověké evropské činohry, spojené s oplodňujícím vlivem literatury, který se projevuje zejména kultivací vyprávění, tj. spojováním jednotlivých scén na základě rozvíjení příběhu. Tento příklon k rétorice je jistě do velké míry vysvětlitelný tím, nakolik je sama rétorika scénická,

Za tento hypotetický originál je možné považovat sled **scén** (situací) spjatých pak v literární podobě jistým smyslem vyplývajícím z toho, že se staly součástí příběhu odvíjejícího se z nějaké celkové či ústřední situace. Právě touto svou podstatnou vlastností, která umožňuje mluvit s určitou nadsázkou o literárním převodu původního sledu scén, poukazují Molièrovy komedie k dávnému mimu a původním scénickým útvarům založeným na rozehrávání situací, které (či aspoň jejich schémata) se v dalším vývoji komediálního umění v příslušných modifikacích stěhovaly z jedné komedie do druhé.³ Z tohoto hlediska jako by byly hry velkého francouzského komediografa už další vývojovou etapou *scénářů* komedie dell'arte, u kterých sám název sugeruje představu řady scén následujících za sebou, tzn. představu sledu událostí rozehrávaných před diváky tak, aby právě při tomto zábavném rozehrávání a jeho prostřednictvím ukázaly (zviditelnily) svou podstatu.

Slovo 'událostí' lze v daném spojení výhodně zaměnit slovem **situace**, aspoň chápeme-li situaci jako vzájemné postavení jednajících osob a případně (i) dalších předmětů v prostoru. Jde přitom vždycky o prostor určovaný nějakými silami, které nemusejí být – a zpravidla nejsou – totožné (jen) s motivacemi (natož

tj. nakolik bude na celkovém dojmu, v jehož rámci je významová stránka neoddělitelná od způsobu přednesu spojeného s příslušnou mimikou a gestikulací: teprve ve spojení 'sémantické' roviny s 'pragmatickou' a slovní s mimoslovní se tato řeč přece stává skutečným **projevem** schopným zapůsobit na své adresáty (viz o tom u Quintiliana v 11. kapitole 1. knihy, v 1. a 2. kapitole 6. knihy a speciálně ve 3. kapitole 11. knihy jeho *Základů rétoriky*). V té souvislosti je dnes a zvláště u nás také důležité zdůraznit, že *scénické* přece vůbec neznamená *mimoslovní* či *hlavně mimoslovní* a rozhodně u scén 'v životě' hrají slova často nejdůležitější úlohu, o nesprávném ztotožňování *slovního* a *literárního* či dokonce *knižního* ani nemluvě!

3 Sílu této tradice ukazuje například i Hřebejkův film *Musíme si pomáhat*, který víc než co jiného je sledem fraškovitých situací ideově spojených povrchní představou o národní povaze, která se zvláště názorně projevila za nacistické okupace.

vědomými motivacemi) zúčastněných osob a dynamickými vlastnostmi příslušných předmětů.⁴ Právě tato nejužší spjatost scény se situací, a to zásadně s takovou situací, která nutí zúčastněné osoby k jednání neodmyslitelnému od rozhodování, tedy s **dramatickou situací**, vysvětluje dvě zajímavé věci: 1. proč většina literárně orientovaných teoretiků, odvozujících své závěry ze zkušeností se slovní a dokonce především psaným vyjadřováním, se bez pojmu situace obejde a 2. že při každém důkladnějším zkoumání se potvrdí potenciální **spojitost scéničnosti s dramatickostí**, které zhusta tvoří dvě strany jedné mince.

Následující text, který by měl tyto stručné úvodní teze rozvést a tedy i pomoci lépe pochopit, má poukázat i na další fenomény, které souvisejí s rozehráváním situací. Toto rozehrávání má totiž vedle své roviny (dramatického) **jednání** i rovinu (konvenčního) **chování** spjatou s podmínkami, za kterých k tomuto jednání dochází, a jeho způsob vychází často z jejich střetnutí. Neoddělitelnost obou rovin poukazuje nejenom takřikajíc permanentně k herectví jako nejpůvodnějšímu pramenu scéničnosti, ale v jednotlivých případech i k dalším fenoménům, bez jejichž uchopení (usnadňovaného odpovídajícími pojmy) by jak teoretické studium scéničnosti, tak úvahy o adekvátní scénické realizaci konkrétní hry sotva mohly vést k nějakým plodným výsledkům.

Od obřadu ke skandálu

1. scéna 1. dějství Molièrova *Tartuffa* předvádí demonstrativní odchod paní Pernellové, matky pána domu Orgona, která se nepohodla s příslušníky

4 O relevantním pojetí situace viz více in: Vostrý J. *Režie je umění*, Praha 2000: 98n.

Orgonovy domácnosti kvůli Tartuffovi. Ti všichni – soudě podle projevů jejich mluvčích, jimiž jsou Orgonův syn Damis a služka Dorina, nepočítáme-li bratra Orgonovy manželky Elmíry Kleanta – jako by se (za Orgonovy nepřítomnosti) rozhodli protestovat proti výjimečnému postavení, které Orgon Tartuffovi ve svém domě udělil. Je jasné, že Pernellová se rozhodla k předčasnému ukončení návštěvy v synově domě a k uspořádání související scény právě kvůli tomu, že si jí dovolili otevřeně sdělit svůj názor na Tartuffovu neomalenost.

Hned úvodní výjev tedy ukazuje na možné východisko ze situace v domě, jehož pán přepouští vládnoucí postavení tomuto svatouškovi: víceméně vynucený odchod Pernellové, o který v úvodní scéně jde, může být chápán i jako předobraz vypuzení Tartuffa, obecněji řečeno *vypuzení nežádoucího cizince (vetřelce)*, v daném konkrétním případě *parazita*, o které by tak stáli příslušníci domácího společenství, protivící se tím způsobem vůli pána domu: o ně jim půjde v celé hře.

Expozice je tedy také představením základní kolize a jako taková představuje jednající osoby z hlediska jejich **postavení v situaci**, a to jak ty, které jsou přítomné na scéně (a představují se tedy přímo), tak ty, které tu chybí a které jsou ve hře nejdůležitější, tzn. Tartuffa a Orgona. Prudký spor o to, kdo ten Tartuffe vlastně je – a nevyslovená otázka, kdo je koneckonců i Orgon, jehož těžko vysvětlitelná blahovůle rozhoduje o tom, že Tartuffe má v jeho domácnosti takové slovo – budí tím větší divákovu zvědavost, jak se situace dál vyvine.

K postupnému představení osob dochází přitom po replice Elmíry obsahující otázku, proč vlastně tchýně tak rychle odchází. Zdánlivá nevinnost této otázky ukazuje na pozici samotné manželky pána domu včetně strategie, kterou v dané situaci volí. Svou až postupně odha-

litelnou ironií předznamenává ta otázka i důležitou stylotvornou vlastnost textu, kterou je právě *ironie*. Samo představení osob pak vypadá tak, že po jednom či nejvýš třech slovech některé postavy z Orgonova domu Pernellová každou z nich okamžitě přeruší, zařadí a podá její (zápornou) charakteristiku; například po pouhém Dorinině *Když...* následuje replika Pernellové *Jako komorná jsi drzá, moje zlatá, / až tuze hubatá a tuze nestydatá. / Do všeho strkáš nos, chceš soudit každou věc*. Tak to schytá jak Dorina, tak vnuk Damis a vnučka Marie, i Kleantes.

Myslitelné pozadí ke střetnutí Pernellové se snachou i dalšími členy Orgonovy domácnosti vytváří obvyklý **obřad** vyprovázení při odchodu. Obřadem zpravidla nazýváme vysoce uspořádaný sled úkonů, jistým způsobem stylizovaných. V jeho kontextu se i takové jednání, které by mohlo fungovat jen jako účelové, stává součástí projevu, jímž se k něčemu nebo k někomu vztahujeme s úctou úměrnou významu, který se v jistém společenství danému fenoménu či osobě v příslušném postavení přikládá. Tak se například z pouhého zabití zvířete stává za jistých podmínek obětování bohu. A tak také společný oběd nebo večeře může jaksí otevřeně ukázat svou spjatost s vyšší či hlubší než profánní rovinou, tj. svou potenciální symboličnost, pomocí úvodní modlitby: ta poskytuje dalšímu jednání účastníků klíč, jakým se řídí hudebník, když má hrát nějakou skladbu podle not.

Podobně se i loučení s tchýní může změnit v manifestaci rodinné pospolitosti založené na jisté hierarchii: i v 1. výstupu 1. jednání *Tartuffa* máme co dělat s nějakým (zavedeným) obřadem, jehož předpokladatelný průběh ale hned na začátku naruší tchýnin spěch. Spěch znehodnocuje každý obřad už sám o sobě: ničí totiž **adekvátní stylizaci** související s příslušným uspořádáním úkonů, jejíž pomocí se profánní jednání převádí

na rovinu, kde nabývá nějakého dalšího smyslu, od obřadu neodmyslitelného.

Jistě se lze bez obtíží shodnout na tom, že obřad představující cosi, co chce a má být sledováno, představuje současně jistou **scénu** – a že touto scénou se stává právě díky tomu, že se jednání realizované v jeho rámci liší od účelového či prostě běžného, každodenního jednání. Apriorně předpokládáné spojení jednání realizovaného v rámci obřadu s nějakým ‘vyšším smyslem’ nezaručuje ovšem obřadu status scény samo o sobě. Jestli se jednání konané v jeho rámci zmechanizuje, tj. zůstane-li pouze na úrovni konvencionalizovaného chování, nepřestane sice být obřadem, ale nebude už scénou: ta se totiž zakládá na tom, že se jednání konané v jejím rámci vymyká zcela konvencionalizovanému (jen konvenčnímu) chování svou **expresivitou**, která je spojená s překročením jistých mezí (vlastně s osobní angažovaností překračující míru spojenou s dodržáním konvence), a proto se často už jako taková zaměňuje s dramaticností.

Zcela konvencionalizované, tj. vlastně konvenční chování vázané na jistou příležitost představuje obřad v pokleslém smyslu, tedy obřad chápáný jenom jako zmechanizovaný sled úkonů následujících v jistém očekávatelném pořadí a pořádku. I v této a dokonce zejména v této pokleslé podobě tvoří ovšem obřad obvykle to myslitelné **pozadí**, o kterém byla řeč shora a které je vždycky užitečné si představit, chceme-li si ostřeji uvědomit specifickou scéničnost či dramaticčnost nějakého výjevu.

Řekli jsme, že scéničnost obřadu je spjatá s jistou mírou expresivity, tzn. s jistou mírou zveřejňování emocí: právě tato expresivita narušuje nějaké víceméně mechanicky vykonávané úkony, vycházející z konvencionalizovaného či adaptivního chování (tedy chování uzpůsobeného příslušným konvencím, normám a pravidlům a stylizovaného podle nich) a či-

ní z jednání rozvinutého v rozpadávajícím se původním rámci emocionální či aspoň emocionálně zabarvený **projev**. Lze dokonce s dobrým svědomím tvrdit, že scéničnost souvisí právě se tvrdým expresivním chováním, která odlišuje scénické jednání od jakéhokoli jiného; je přitom lhostejné, jde-li o expresivitu vyplývající z emocí dávaných záměrně najevo, nebo – nakonec vždycky marně – potlačovaných (ta druhá jen ještě víc a trvaleji přitahuje pozornost).

Nelze pochybovat, že z obřadu loučení s tchýní se v Orgonově domácnosti postupně stalo cosi zcela mechanického (nebylo-li to čímsi zcela formálním už od samého začátku). Emocionální zabarvení a z něho vyplývající expresivita vyprovázání tchýně, kterého jsme svědky v prvním výstupu Molièrova *Tartuffa*, souvisí s tím, čím se tento obvyklý obřad **narušuje**. Dalo by se říct, že scéničnost získává toto loučení (v daném případě) svou proměnou v hádku, která je ovšem jen jedním ze způsobů umožňujících, aby se projevilo to, co souvisí se samotnou podstatou scéničnosti a co se dá z jistého hlediska definovat vzhledem k ambivalenci **skrývání a odhalování, schovávání a zveřejňování** (přirozeně s důrazem na to druhé). Právě skrývání a odhalování je také konstitutivní dějově tematickou rovinou rozebírané Molièrovy hry, která tedy nikoli náhodou začíná hádkou, v jejímž průběhu se zveřejňuje, co normálně zůstává za zkonvenčněnými rodinnými obřady skryto: tak jako příslušníci Orgonovy domácnosti říkají Pernellové, co si myslí o Tartuffovi (a v zápalu hádky pak aspoň pomocí charakterizace sousedky zveřejňuje Dorina dokonce i to, co si myslí o původu mravního rozhořčení samotné Pernellové⁵), Orgonova matka

5 *Dokavad ještě šla o jejich vděcích chvála, / to těch svých ženských vnad moc ráda užívala. / Když ale jí teď zhas' v mdlych očích všecken trpyt, / chce prchat před světem – který ji nechal být, / a svoje půvaby, už dávno bez svůdnosti, / si hali vznešeně pod závoj počestnosti.*

řekne všem konečně naplno, co si myslí o nich dohromady i o každém zvlášť.

Tedy: v případě obřadu máme co dělat s jedním, které by mohlo fungovat i jen jako účelové, ale které v daném případě vyrůstá z takového spojení prvků konvencionalizovaného či adaptivního chování s prvky expresivního chování, bez kterého by nebylo možné vyjádřit jeho symbolický smysl. V probíraném případě je chování obvyklé při rodinném obřadu nakonec nahrazeno jednáním spjatým s takovou mírou emocionality a z ní vyplývající expresivitu, která činí z nějakého jednání osob vůči sobě scénu na úrovni **skandálu**.

Ke skandálu (podle něm. *Skandal*, tj. veřejná ostuda, z lat. *scandalum*, tj. pohoršení – a u Molièra o pohoršení přímo mluví jak Dorina, tak Pernellová – z řec. *skandalon*, tj. léčka, tedy něco, co má neblahé následky) dochází vždycky, máme-li co dělat s frapantním porušením přijatých konvencí ‘před ostatními’, kteří se stávají svědky odhalení toho, co mělo zůstat skryto. Pokud jde o probíranou hru, exponuje se tak hned na jejím začátku nejenom tematika **skrývání a skrytosti** či **utajování a zveřejňování** ale i **tváře, tváření a přetvářky** či **jevové podoby a skutečné podstaty**, a to v nejrůznějších rovinách, mezi kterými nechybí rovina **dekora a jeho porušování**: právě to se nápadně uplatňuje v rámci každého skandálu. K ‘ostatním’, tj. k nežádoucím svědkům, patří v citované scéně vlastně jak Dorina, která se – aspoň podle přesvědčení Pernellové – plete do věcí, do kterých jí jako služce nic není, tak upovídaný Kleantes, který je v domě také jen na návštěvě, o Filipce, služce Pernellové (a o tom, že služebnictvo vždycky všechno nakonec vynese), ani nemluvě.

Skandál bývá tím větší, čím intimnější věci vyjdou najevo (a koneckonců ‘na veřejnost’) a čím víc ohrožuje takové odhalení postavení těch, jichž se tý-

ká; zde se zejména dotýká pověsti Orgonovy manželky. V daném případě máme co dělat s několikaletým ostouzením: Pernellová ostouzí snachu a ostatní, ti zase ostouzejí Tartuffa a tím i Pernellovou. Toto ostouzení se stupňuje, tak jako je na **stupňování** založená celá scéna až k závěrečnému rozhodnutí Pernellové o zásadním zkrácení příspěvku pro synovu rodinu a teče v podobě facky, kterou Pernellová vlastně bezdůvodně vlepi své služce Filipce.

Podkladem (námětem) probírané divadelní scény je něco, co by se mohlo odehrát i ‘v životě’, byť asi nikoli ve verších. Divadelní scéna souvisí se scénou potenciálně ‘reálnou’, které se ale podobá jen do jisté, byť třeba rozhodující míry. Specifické spojení adaptivního (konvencionalizovaného či prostě konvencionalního) chování s expresivním, tedy nějaká stylizace, na které se zakládá každá scéna, ať reálná, nebo divadelní, se v divadle uskutečňuje v rámci jistého žánru a stylu. Stylizace založená na specifickém spojení konvencionalizovaných a expresivních prvků chování – a předpokladatelná jistě také ‘ve skutečnosti’ – se v rozebírané Molièrově hře stupňuje až k použití verše a v divadle obecně k jistému **artismu**: můžeme mluvit o artistní stylizaci, tj. o stylizaci, která kromě toho, že vyhovuje ‘technickým’ podmínkám komunikace mezi jevištěm a hledištěm, apeluje na divákovu schopnost ocenit scénickou hru, jejíž konstitutivní vlastnosti nejsou odmyslitelné od věčné otázky, co se jen **jeví** a co skutečně **je**.

S touto artistní stylizací souvisí i kompozice, která má zejména v první části 1. výstupu vysokou míru uspořádanosti, obdobnou veršové organizaci replik, která sama o sobě ukazuje spojitost této uspořádanosti realizované ve slovní rovině s literárností (literárními kvalitami). Zmíněné představení jednotlivých osob – začínající vždy pokusem té které osoby vzít si slovo, následovaným repli-

kou Pernellové – je jakýmsi **divadelním** obřadem, dovedeným do důsledků i na slovní a slovesné úrovni.⁶ Podobným tihnutím k vysokému stupni uspořádanosti se vyznačují zejména texty s klasicizující tendencí. V *Tartuffovi* můžeme tuto tendenci opět pozorovat například hned ve 4. výstupu. Tento výstup je založený na střídavém opakování otázky *A Tartuffe?* a povzdechu *Ubožák*, kterými Orgon reaguje na Dorininy informace o tom, co se dělo v domácnosti za jeho nepřítomnosti. Díky tomuto artismu se divákovo spoluprožívání zdvojuje (divák spoluprožívá jak s postavami, tak i se ‘samotnými’ herci jako takovými, a baví se jak příběhem, tak jeho ztvárněním) a současně spojuje s **odstupem**.

Pokud jde o scéničnost ‘jako takovou’, ať divadelní, nebo reálnou, rozprostírá se oblast jejího možného uplatnění právě mezi obřadem, jímž se realizuje tendence k uspořádanosti (kovencializovanosti, normovanosti, pravidelnosti), a skandálem, ve kterém se krajním způsobem projevují tendence k narušení této uspořádanosti a jejímu následnému zhroucení, spojené se spontánním prožíváním a jeho nekonvencionalizovaným výrazem. Co se týká Molièrova textu, stojí v něm proti sobě ‘obsah’ replik, související s jednáním negující hypotetický původní obřad, s jejich artistní ‘formální’ veršovou organizací.

Scéna a (dramatická) situace

Každý obřad (a to i v případě, že jeho vykonavatelé jsou všichni účastníci) souvisí s jistou situovaností svých vykonava-

⁶ Jestliže na této slovní rovině máme i vzhledem k dobovým požadavkům co dělat s jistou veršovou organizací, na úrovni mimoslovního jednání představitelného v rámci takové výměny replik se projevuje aspoň tendence přejít od ‘civilního’ způsobu chování ke stylizaci nikoli vzdálené pravidlům svýbýtného tanečního útvaru.

telů: jejich chování má odpovídat místu, které při něm zaujímají, či pozici (roli), kterou zastávají, a konvencím s nimi spojeným; proto také mluvíme o adaptivním či konvenciálním chování. Je to ostatně právě situovanost vykonavatelů obřadu zahrnující ale i jejich rozlišitelnost od případných diváků, která je schopná poskytnout obřadu status scény. Scénou se také obvykle rozumí nejenom nějaký výjev rozehrávaný v příslušném prostoru, ale často i jen sám tento prostor, chápáný ovšem nikoli pouze jako nějaké místo, ale jako prostor jednání; jde přitom o prostor, který tomuto jednání zajišťuje možnost být sledované diváky; tj. těmi, kteří se na vlastním dění probíhajícím ve vymezeném prostoru (aspoň ve smyslu zasahování do jeho průběhu z hlediska toho, co se stane nebo nestane) sami přímo nepodílejí.

I když vycházíme ze zásadního rozdělení prostoru na jevištní a hledištní, nemůže nám uniknout, že roli diváků někdy přebírají i některé jevištní postavy. Uvidíme ještě, že se samozřejmě mohou vyskytnout případy, kdy nejenom ‘ve skutečnosti’, ale také na jevišti učíní jednající osoba divákem toho, kdo by měl a chtěl být vzhledem k ní jejím partnerem či vzhledem ke scéně jejím účastníkem. Rovněž časté jsou ale případy, kdy jsou postavy takříkajíc od začátku odsouzeny být pouhými diváky už vzhledem ke svému postavení v situaci.

Mezi takové postavy patří v 1. výstupu rozebírané Molièrovy hry z jasných důvodů služka Filipka, ale diváckou pozici zaujímá až na jedno slovo, kterým se chce vmísit do začínajícího sporu, i Marie. Pasivní zůstává ostatně v nastalé hádce také Elmíra, i když repliky Pernellové jsou adresovány hlavně jí. Marie a Dorina mají v podstatě úlohu pouhých diváků v krátkém 3. výjevu 1. jednání, kde se Damis obrací na Kleanta se žádostí, aby se přimluvil u Orgona, který bůhvíproč stále váhá s po-

žehmáním sňatku své dcery s Valeriem a svého syna s jeho sestrou: tak se z tohoto výstupu stává jako z mnoha v *Tartuffovi* jakási **scéna na scéně**. Podobné je to ostatně ve 2. výstupu 2. jednání, kde Orgona, který přemlouvá Marii ke sňatku s Tartuffem, sleduje (skrytá) Dorina, nemluvě o scénách, ve kterých Tartuffe svádí Elmíru, poprvé za přítomnosti skrytého Damise a podruhé dokonce za přítomnosti jejího manžela Orgona schovaného pod stolem.

Scéničnost dění se tímto způsobem neustále podtrhuje; víme také, že někteří privilegovaní diváci mohli v Molièrově době sledovat scénické dění přímo na divadelním jevišti, i když pochopitelně nikoli v jeho středu. Pokud jde o sám fakt **sledovanosti a sledovatelnosti**, která teprve činí nějaké dění scénickým, je jasné, že její zajištění má na charakter a dosah probíhajícího dění zásadní vliv, spojený v divadle zpravidla s artismem, o kterém byla řeč výše, nebo naopak s jeho zavržením, díky němuž se dění na divadelní scéně v nabízejícím se srovnání s obvyklým artistním jednáním stává tím nápadnější.

Zatímco obřad předpokládá dodržování příslušného umístění svých účastníků, skandál se vyznačuje tím, že toto umístění zpochybňuje a s ním spojené pozice (role) postav ve stanovené hierarchii ohrožuje. Skandál je tak dramatický samou svou podstatou (vzpomeňme na skandály v románech Dostojevského): jeho účastníci (nebo aspoň někteří z nich) totiž svým jednáním překračují hranice, které jim jejich postavení určuje. Dovedeme si představit, že v rámci hypotetického obřadu doprovázení tchyně a loučení s ní mají různí příslušníci Orgonovy domácnosti vyhrazena svá místa a pohybují se ve vymezeném prostoru spojeném s tím, do jaké míry se mohou či nesmějí k Pernellové důvěrněji přiblížit. V nastalé hádce stanovené meze porušují, zatímco repliky Pernellové jsou

založeny na tom, že je do těchto 'příslušných mezí' odkazuje (viz citovanou repliku adresovanou Dorině). S tím, kam se samy situují jednotlivé postavy, má co dělat i okolnost, že nejenom Dorina, ale ani Kleantes nedoprovází Pernellovou až před práh domu.

S narušením vymezených míst je v probírané Molièrově hře – jak už to v dramatickém textu bývá – spojena kolize: zvláštní místo v hierarchii Orgonovy domácnosti zaujal najednou Tartuffe a vzhledem k tomu jsou pozice ostatních otřeseny. Nejvíce se to týká Orgonovy ženy Elmíry; na začátku 3. výstupu, když oznámí návrat svého manžela, se také ne náhodou rozhodne odejít: chce tak Orgona přimět k tomu, aby za ní po svém návratu musel přijít on sám.⁷ Z otázky, kdo na koho má kde čekat a kdo má za kým přijít, se stává otázka skutečného (dominantního či podřízeného) Elmířina postavení v domě a vůči manželovi, pochopitelně ve srovnání s Tartuffem. Jak to teď opravdu je, se divák dovídá ve 4. výstupu z citovaných Orgonových reakcí na Dorininy informace: i když Orgon slyší, že paní trpěla horečkou, zajímá se o Tartuffa, a tak se v replikách Doriny opakovaně střídají zprávy o Elmířině nemoci a Tartuffově zdravé chuti k životu, jehož dary užívá bez ohledu na příslušnou míru. Tím se současně odhaluje Tartuffova povaha vyžírky, odkazující ke scénickému typu parazita, jehož 'charakteristickou' individuální variantu tato postava představuje.

I když fyzické hranice samotné scény nemusejí být zcela pevné (vzpomeňme na diváky přítomné na jevišti), rozdíl mezi scénou a ostatním prostorem je zcela zásadní. A to nejenom pokud jde o vymezení **jeviště** vůči **hledišti**, ale také vzhledem k oddělení scény a **zákulisí**, odkud herci na scénu přicházejí.

⁷ *On však se vrací muž a já mu zmizím radši. / Ať přijde za mnou sám, jestliže se mu zračí.*

jí. I zákulisí – jako všechno, co souvisí se scénou chápanou v širším smyslu – může být chápáno také ‘jen’ metaforicky; v tomto smyslu se může stát ‘zákulisím’ i samotná scéna – jako třeba v případě, kdy na scéně ve 2. výstupu zůstanou Dorina a Kleantes, zatímco hádka pokračuje v pomyslném exteriéru.

Zvláštní případ samozřejmě představují ty momenty, kdy postava na scéně být nemá, a přesto je přítomná, třeba skrytě: v *Tartuffovi* se takové případy stávají součástí ‘odhalování a skrývání’, jehož frekvence ve ‘starém’ (tj. předrealistickém) divadle přímo souvisí se scéničností, kterou by realistické divadlo nejraději zapřelo. Scéničnost je přece z jistého hlediska na odhalování ve smyslu zjevování přímo založena: odtud i český výraz ‘jeviště’.

Víme, že ‘scénické’ je v mnoha ohledech druhou stranou ‘dramatického’; tak to je i v probíraném případě. Zajímavé je sledovat z toho hlediska uplatňování motivu skrývání vzhledem k potenciálně změnitelnému postavení každé postavy v příslušné (dramatické) situaci a v osvětleném scénickém prostoru. Právě toto postavení vždycky souvisí s otázkou, co by ta či ona postava měla nebo neměla vědět a co by té další (a případně i divákovi) mělo spíš zůstat skryté, případně má-li sledovat dění na scéně a přitom sama zůstat skrytá před ostatními, atp. Také v případě *Tartuffa*, jehož titulní postava ví o tom, co Orgon skrývá, má to všechno dokonce přímo co dělat se samotnou ústřední zápletkou.

Vzájemné postavení jednotlivých účastníků dění související s dramatickou situací, která implikuje kolizi rozvíjenou řadou peripetií (dílčích situací, epizod) k rozuzlení, se na scéně stává viditelným. Zásadně důležitá i vzhledem k tomu, o čem byla právě řeč, je momentální přítomnost či nepřítomnost postavy na scéně. Tím významnější jsou vzhledem k tomu příchody a odchody,

kterým se ve ‘starém’ divadle věnovala taková pozornost a které činí sled scén (tentokrát ve smyslu dějových epizod) sledem **výstupů**. Není ostatně náhodou, že výrazy scéna a výstup (viz ‘ztropila mu výstup’ nebo ‘udělal jí scénu’) bývají zaměnitelné. Jednotlivé ‘výstupy’ se v novověkém divadle, hraném převážně v interiérech za umělého osvětlení, stávají přitom čím dál víc ‘výstupy na světlo’. Světlo získává v tomto divadle, ve kterém také má či nemá být vždy něco v daný okamžik skryté, stále víc povahu dramatického činitele: právě jeho pomocí může být postava na scéně uvedena do ‘náležitého světla’ i v metaforickém smyslu, případně (světlem) přistižena někde, kde nemá co pohledávat.

I vzhledem k tomu, co už bylo řečeno, je snad jasné, do jaké míry je problém vzájemného postavení osob, z nichž každá zaujímá větší či menší prostor odpovídající významnější či méně významné pozici, spojený s problémem **možnosti** ovlivnit probíhající dění. Zajímavost či nezajímavost scénického dění tak přímo souvisí s jistým manévrovacím prostorem postav, závislým na míře jejich svobody. Bez takové svobody zakládající pro postavu možnost opravdu jednat a pro diváka být na jednání postavy zvědavý, by ostatně nemohlo jít o žádné drama: sled scén by nepředstavoval nic jiného než (obvyklý) obřad, který činí hodným sledování – a tedy scénickým z hlediska jeho potenciálního spojení s dramatickým – jen možnost, že při realizaci předem stanoveného jednání aspoň někdo zakopne.

Viděno z hlediska scény ve smyslu prostoru k jednání, a tedy i možnosti jednotlivých postav ji ovládnout, v 1. výstupu 1. jednání máme co dělat s vypuzováním Pernellové, která se sice k odchodu rozhodla sama, ale samozřejmě s předpokladem, že ji budou chtít zadržet, aby se předešlo skandálu; když po jejím úvodním útoku převezmou inicia-

tivu domácí, Pernellová se sice ještě vzhopí k razantní obraně, ale nakonec přece jen scénu opustí. Scénu ve 2. výstupu ovládají dva ze tří, kteří na Pernellovou nejméně útočili: Dorina a Kleantes. Největší následující událostí je Orgonův příchod ohlášený ve 3. výstupu, ke kterému dojde hned vzápětí. 4. výstup jako by tedy směřoval k tomu, že pán domu se ujímá svých práv. Orgonův dialog s Dorinou však toto jeho postavení zpochybňuje: svou starostí o Tartuffa, kontrastující s nezájmem o údajně nemocnou manželku, dává podnět k otázce, není-li skutečným pánem domu už vlastně opravdu Tartuffe, z jehož možných počinů má Orgon z nějakého důvodu strach.

Tak jasně se ovšem divákům Orgonovo jednání asi na první pohled jevit nebude. Už byla řeč o tom, že jeho reakce na Dorininu vyprávění se omezuje na dvě jednoslovné repliky, které čtyřikrát střídavě opakuje (v Kadlecově překladu, ze kterého zde cituji, znějí *A Tartuffe?* a *Ubožák*). Jsou to v kontextu Dorininých promluv otázky a povzdechy na první pohled nenáležité, ba (i vzhledem k jejich opakovanosti) komické a jako takové ukazují spíš na to, že Orgon je v myšlenkách někde jinde a že to, oč v domě skutečně jde – a co zřejmě odpovídá spíš tomu, co jsme slyšeli od Tartuffových odpůrců –, se teprve ukáže.

Scéničnost a performance

V úvodní replice 2. výstupu 1. dějství vysvětluje Kleantes Dorině, proč Pernellovou nenásledoval až na ulici: *Je v ráži, mohla by mi ještě vyčinit*. Když pak po krátkém Dorinině komentáři zdůrazní, jaký má Tartuffe na Pernellovou vliv, vypočte Dorina na 32 řádcích svého monologu, jak mu podléhá Orgon a jak z toho Tartuffe těží. Jako bychom měli co dělat s pouhou další součástí expozice, vlast-

ně s pouhým 'vyprávěním', které by nám nemuselo připadat ani scénické, ani dramatické, kdyby nebylo současně 'předvedením': Dorina nám ve své rozměrné promluvě předvádí, jakými ji vylíčené okolnosti naplňují emocemi.

Výraz 'předvádí' může ovšem plést: Dorina pouze nedemonstruje své city a pocity, ale skutečně protestuje proti Orgonovu jednání, i když to není protest na úplně správném místě. Ale nedělá vlastně všechno proto, aby Kleanta svým emocionálním vystoupením přiměla k podobně emocionálnímu protestu proti poměrům v domě, adresovanému už přímo do očí samotnému Orgonovi? Můžeme říct, že Dorina v tomto výstupu **jedná** a že je to dokonce jednání dramatické, protože se opírá o rozhodnutí přispět přes jeho možné nepříjemné důsledky ze všech sil ke změně stávající situace; konkrétně řečeno, Dorina nepřímou navádí Kleanta k tomu, co ten v 5. výstupu také skutečně udělá, když obviní Orgona z povznesení Tartuffa, kterého zase obviní z pokrytectví, ačkoli ho sám ještě nikdy neviděl.

Při stanovení vztahu **scény** a **scéničnosti k performanci** a **performaci**, které se při této příležitosti nabízí, musíme vyjít z toho, co znamená performance v jazykovědě, odkud ostatně ten pojem, užívaný v několika posledních desetiletích nejen v kulturní antropologii, ale i pro označení jistých scénických krací, pochází. Explicitní performativní formulí se v mluvnici rozumí takové užití slovesa, při kterém se příslušný komunikativní záměr nejen popisuje, ale i realizuje; například *Vyzývám vás, abyste ihned opustil místnost* nebo naopak *Zakazuji ti, abys odešel*. Performativním sdělením můžeme i v našich souvislostech rozumět takový mluvní či pohybový (mimický) akt, který není jen oznámením či poukazem, ale jednáním, a to dokonce **jednáním dramatickým**, totožným z jistého hlediska se **scénickým projevem**.

S tím, že jde nikoli o popis (*Vyzval jsem ho k odchodu* nebo *Zakázal jsem mu odejít*), ale o realizaci komunikativního záměru, tedy o nějaký právě konaný akt, souvisí orientace na přítomnost. Podobně se ve scénickém rámci i vyprávění o události, která se odehrála už v minulosti, stává jejím **zpřítomněním**, tzn. **představením této události zde a teď**.

Máme-li co dělat s nějakým přítomným aktem, předpokládá se nějaká reakce, která nemusí být v souhlasu s tím, co navozuje akce, jež k ní dala podnět. V tomto smyslu je **scénickým** projevem s jeho 'performativními' atributy, k nimž patří příslušný stupeň expresivity, jak Orgonův, tak Kleantův projev v 5. výstupu 1. dějství. První z nich nejenom líčí Tartuffovo chování, ale používá vybraných příkladů k tomu, aby Kleanta přesvědčil o přednostech toho, kdo se tak nápadně zbožně chová. Druhý svým řečnickým vystoupením plným obecných moudrostí, ke kterému ke své radosti dostal příležitost (jako by čekal na možnost uplatnit své vrcholné scénické číslo), Orgona nabádá k zásadní revizi jeho postoje.

Takový 'performativní' ráz mají ostatně i (negativní) charakteristiky jednotlivých příslušníků Orgonova domu, které pronáší Pernellová v 1. výstupu. Tyto charakteristiky nejsou totiž pronášeny s cílem objektivně informovat někoho nezúčastněného, ale jsou takřikajíc vmeteny charakterizovaným přímo do tváře, a to s příslušnou emocionální angažovaností: dá se říct, že Pernellová těmito charakteristikami na ostatní přítomné útočí, případně – možná přesněji řečeno – sama se brání, když ji zahánějí do kouta či vlastně vyhánějí z domu. Její charakteristiky – právě tak jako Dorinina charakteristika chování jejich sousedky – představují speciální případ jednání a jako takové i **výzvu** k reakci.

Kleantův monolog, ve kterém se uplatňuje další důležitý motiv hry, jímž

je **moralizování**, současně poukazuje na scénickou stránku řečnických výkonů (a ostatně i samotného moralizování) z obecného hlediska. Je to poukaz tím instruktivnější, že jde o komediální variantu takových řečnických vystoupení. Směšným se Kleantovo řečnické vystoupení – což obecnost také obvykle při talentovaném hereckém podání dává svou reakcí najevo – stává právě tím, že místo věcných argumentů se při neznalosti Tartuffa soustřeďuje na hlásání obecných morálních principů. Moralizování je součástí Kleantova **sebeředvádění**, tedy jednání směřujícího k uznání vlastní osoby, které ale doprovází lekci, kterou Kleantes Orgonovi udílí s nadějí na to, že ovlivní jeho postoj k Tartuffovi.

Pokud jde o performativní vlastnosti řečnických vystoupení (zakládajících jejich scéničnost) z obecného hlediska, tj. o převahu předvádění či představení nad vyprávěním a projekce časových souvislostí představovaného předmětu do přítomnosti, jsou určité mimo pochybnost. I když v řeči převládají obecná tvrzení, která jako by platila kdekoli a kdykoli, nejsou pronášena jen tak, ale s určitým cílem, kterého by mělo být dosaženo *zde a teď*: partner v dialogu by jimi měl být ovlivněný natolik, že na jejich základě začne okamžitě jednat, i když to bude znamenat zásadní změnu jeho dosavadního postoje. Zkrátka, řeč by měla partnera přesvědčit; tohoto cíle by ale sotva mohlo být dosaženo, kdyby pronášená řeč sama nebyla výrazem přesvědčení, přinejmenším skrývajícím jistou emocionální zainteresovanost. Jinak vyjádřeno, i pronášení nejobecnějších moudrostí mívá zhusta nějaké zcela osobní důvody a vznešené pravdy mají často jen posloužit ke zdůvodnění a prosazení třeba ne zrovna vznešených záměrů. Říká-li Tartuffe ve 3. výstupu 3. dějství Elmiře, že *vše, co nebe stvořilo, jsou samá díla děl / a jistě nemohou být*

pro nás bez kouzel. / Vděk žen je odrazem těch jeho svůdných jasů, je to vlastně komediální odhalení osobní zainteresovanosti všech podobných generalizací.

Ve zmiňovaném Kleantově monologu z 5. výstupu 1. dějství jde ovšem o něco jiného: případ Tartuffe poskytuje tomuto mluvkovvi vhodnou záminku, aby předvedl své osobní kvality, mezi které na předním místě patří řečnické umění. Tyto rétorické schopnosti tu fungují jako způsob uplatnění Kleantovy 'moudrosti'. Právě toto 'uplatnění' je ale v daných souvislostech rozhodující, protože dojem, který chce Kleantes na Orgona udělat, má sloužit k jeho vymanění z Tartuffova vlivu: ať je tento cíl do sebevětší míry vlastně jen vhodnou motivací k prokázání vlastního řečnického umění, nelze si od něj Kleantův monolog odmyslet. A i když by předvádění řečnického umění mělo nutné performativní atributy už samo o sobě, protože by sledovalo alespoň sebeprosazení a už jako takové vyzývalo k nějaké odpovědi, v daném případě je tím scéničtější, že souvisí s dramatickou (komediální) kolizí.

Scéna a rozdíl mezi tím, co vidím, a co vím

Kleantovo předvádění a sebepředvádění není bez tematického i kompozičního vztahu k předvádění a sebepředvádění Tartuffovu, o kterém mluví ve svém monologu v 5. výstupu 1. dějství Orgon a ve srovnání se kterým se ovšem to Kleantovo musí jevit jako komicky nevinné.

Orgon jako by na začátku ani nevěděl, co vlastně má Kleantovi o Tartuffovi povídat (*On je to muž, nu... muž... Ach, co vám vyprávět*), než mu představa přinese na jazyk to, co opravdu obdivuje – a co ovšem jako by byla právě vědomá a záměrná scéničnost, přesněji řečeno teatrálnost či spektakulárnost Tartuf-

fova vystupování (*Svým vřelým zápallem, jak vzýval svaté nebe, / vám vzbouzel pozornost všech očí kolem sebe. / Nyl, vzdychal, bědoval na vroucích modlitbách / a každou chvíličku se vrhal tváří v prach. / A když jsem odcházel, stál sám už u východu / a ukazoval mně tam na svěcenou vodu* atd.). Je jasné, že Tartuffe tímto chováním sledoval jistý záměr, a Orgonovo líčení vzbuzuje chuť se zeptat, jestli je tak hloupý, že to při této míře spektakulárnosti Tartuffova chování, vzbuzující pochyby o rovnováze vnitřního přesvědčení a jeho stavění na odiv, nebyl schopen odhalit. O tom, že tomu tak skutečně je – totiž že je Orgon snad opravdu tak hloupý –, nutí ale některé téměř ironické pasáže Orgonova monologu pochybovat; zejména když se Orgon přizná, že si z Tartuffa dokonce učinil špicla sledujícího chování vlastní manželky, donutí to i naivního Kleanta k otázce, jestli se nezbláznil. Na Kleantovy pochybnosti odpovídá Orgon replikou o jeho libertinství, se kterým bude mít ještě potíže: on sám se zřejmě před nimi teď cítí dokonale chráněný, a to jak už vzhledem k samotné Tartuffově přítomnosti v domě, tak díky tomu, že je napříště odhodlaný řídit se jeho příkladem. To také dokáže tím, jak se nakonec vyrovná s nepříjemným Kleantovým naléháním, aby se vyjádřil, jestli hodlá splnit svůj slib dát Marii za manželku Valeriovi; na Kleantovu otázku, co má opravdu v úmyslu, odpoví totiž zcela 'tartuffovsky': *Co rozkáže mi Bůh.*

I v tomto případě je pravděpodobné, že tak jasně, jak to vyplývá z dodatečného rozboru probíraného výjevu, se nám v hledišti při představení Orgonovo jednání jevit nebude, a to zejména vzhledem ke způsobu, jakým nám autor předvádí své postavy. Orgonovo nadšení pro Tartuffa, spojené s fascinací sebescénováním, jehož výhodnost jakoby při setkání s tímto svatouškem pochopil, nám sice asi nebude příliš sympa-

tické; Kleantovo žvanění nám ale umožní přijmout Orgona přece jen s jistými sympatiemi: budeme s ním totiž při sledování Kleantova řečnění patrně sdílet podobné pocity.

Tak nás projevy obou postav nutí zaujímat k nim stanovisko, které je v obou případech nějakým způsobem podobné stanovisku druhé postavy. Když jedna postava mluví, je vzhledem k ní ta druhá ve stejném postavení jako diváci v hledišti, kteří mají možnost se s ní tímto způsobem solidarizovat. Úhel pohledu diváků se může měnit, protože autor a režisér v jedné osobě už při koncipování daného výjevu střídavě vystavuje své postavy a jejich herecké představitele takovým dojmům, jakým mají být vystaveni sami diváci.

Je zřejmé, že **reálný jevištní prostor**, který Molièrova hra předpokládá, rozhodně nemá co dělat s točnou. Postavme ale proti tomuto 'reálnému jevištnímu prostoru' **prostor dramatický**, tedy takový, který je založený na dynamických vztazích nějakých sil, které nejsou na jevišti v každém okamžiku viditelné. Kdybychom chtěli tento dramatický prostor, který není na jevišti materializovaný, ale který stále vzniká v naší představě, k něčemu přirovnat, mohla by nám točna docela dobře posloužit. Dramatický prostor je z jistého hlediska totožný s **imaginárním scénickým prostorem**, ve kterém se na rozdíl od svého reálného umístění v hledišti, po dobu daného představení zpravidla stabilního, při vnímání scénického dění v myslí pohybujeme. Mezi úhlem, ze kterého sledujeme dění v reálném prostoru, tj. s jistým odstupem, a imaginárním úhlem odpovídajícím postavení, které zaujímáme v souhlasu tu s tou, tu s onou postavou, panuje napětí, které nás nutí zapojit vlastní zkušenost a případně se z jistého úhlu či spíše postupně z různých úhlů podívat *na* (nebo dokonce *do*) *sebe*. Na rozdíl od umístění na sedadle, kterým

si můžeme být v případně rádně zakoupené či darované vstupenky jistí, v dramatickém prostoru si zdaleka tak jistí nejsme, protože nevíme, jestli náš momentální dojem z té či oné postavy není mylný. Protože zřejmě nevíme ještě zdaleka všechno, nejsme schopní definitivně rozlišit to, co se **jeví**, od toho, co skutečně **je** a na co jsme v daném okamžiku rozvíjení děje o to víc zvědaví.

Vidění samozřejmě i v tomto případě souvisí s věděním, a my bez ohledu na místo, ze kterého se díváme, obvykle víme - nebo se domníváme, že víme - víc, než co mohou v daný okamžik vědět postavy na scéně, případně aspoň něco tušíme. To je přirozeně důležité zejména v takovém případě, kdy jde o to, jestli se některé postavě něco daří či nedaří skrývat. Vzhledem k tomu, že je to zrovna ten případ, můžeme si při představení *Tartuffa* na svých sedadlech připadat jako Dorina v okamžiku, kdy se chystá vyslechnout, co bude Orgon říkat své dceři Marii a co je natolik tajné, že on sám, než začne mluvit, se dokonce přesvědčuje, jestli není někdo za dveřmi. (Mariin naivní podiv nad tím, co to zas otec dělá, je mimochodem jen dílčím vyjádřením základního postoje všech příslušníků domácnosti k jeho podivnému chování v poslední době.)

Rozdíl mezi námi v hledišti a Dorinou spočívá samozřejmě v tom, že my nemůžeme být obviněni z nemístné zvědavosti, jako se to stane Dorině, když se rozhodne zasáhnout, jakmile se doví, že Orgon chce dát Tartuffovi dokonce za manželku Marii. Nejsme na tom ale aspoň podobně jako Dorina, nechápe-li, jak mohlo Orgona něco takového vůbec napadnout? Jejich dialog nás rozhodně přiměje aspoň si položit otázku, proč ji Orgon okamžitě neodkáže do patřičných mezí. I má-li Dorina v domácnosti a vůči němu samému z různých důvodů určitě privilegované postavení, netkví příčina toho, že Orgon sice se vztekem, ale

přece jen tak dlouho poslouchá její argumenty a dokonce se domáhá jejího schválení, přece jen spíš v tom, že si sám není úplně jistý a zřejmě dokonce dělá něco, co by mu samotnému muselo za normálních okolností připadat šílené?

Takové domněnky v nás vzbuzuje i Dorinino ujišťování Marie *Ne, slečno, nevěřte, to jsou jen plané řeči* opřené o její skutečné či hrané přesvědčení o tom, čeho je či není Orgon schopný a koneckonců jaký *opravdu* je. A je to právě tato její taktika spojená se zdůrazňovaným (pro dotyčného zřejmě až příliš zdůrazňovaným) osobním vztahem k Orgonovi, tedy vlastně postoj na hranici obratného lichocení a skutečného zájmu o něj, co Orgona donutí Dorinu dost dlouho poslouchat. Nebudí takový průběh scény nejen otázku, co opravdu Orgona k jeho jednání vůči Tartuffovi nutí, ale i otázku, nebyl-li k Dorině třeba někdy také – řekněme – až příliš vstřícný jako je teď k Tartuffovi, kterému se tím vlastně zcela vydává všanc?

Takové podezíravé otázky se musí jevit tím víc na místě, že všechno se, jak se stále víc přesvědčujeme, točí nejen kolem otázky, co a kdo se jak **jeví** v poměru k tomu, co a kdo to **opravdu je**, ale dokonce nakolik je to druhé vůbec důležité či aspoň prospěšné dávat najevo. To se ostatně opět zdůrazní ve chvíli, když na repliku Doriny *No dobrá! Mlčím! Hle! Své však si myslím dál* Orgon prohlásí *To můžeš. To jsem ti přec nezakazoval*. V Orgonově případě máme v této scéně navíc co dělat s další otázkou, kterou si musí sám klást, totiž co si o tom a o něm musí Dorina myslet, když proti jejím argumentům jsou jeho tak chabé, ba dokonce čím dál chabější. Není zřejmé, že se nejenom jí, ale i sám sobě musí nakonec jevit nejenom jako moralizující pokrytec, ale dokonce jako hlupák? A je potom nějaký div, když vzhledem ke stupňujícímu se pocitu komické trapnosti raději opustí jeviště?

Druhou (a rozsáhlejší) část 2. dějství zaujímá Dorinin výstup s Marií, která jakoby neměla sílu otcí odporovat, a vcelku obligátní, ale jistě půvabná scéna nedorozumění mezi ní a Valeriem, založená na jejich ješitnosti. Pro naše účely snad stojí za to zdůraznit, že oba milenci tu vystupují nejenom takříkajíc jeden před druhým, jak to u mileneckých a manželských scén bývá, ale i před Dorinou, která ovšem nevystupuje jen jako divák, ale především v tradiční roli služky chytřejší než paní, jejíž vrtochy nesmějí služce zabránit dovést její příběh ke šťastnému rozuzlení.

Podobně musí sluhovskými pragmatická Dorina krotit v 1. výstupu 3. jednání mladicky horkokrevného Damise, který vyhrožuje, že za těchto okolností asi spáchá nějakou zbrklou. Z hlediska rozvíjení scénických možností zápletky je důležité jak jeho vyhrožování, tak Dorinino ujišťování, že je třeba se spolehnout na Tartuffovu slabost pro Elmíru. Máme tu totiž co dělat s anticipací dalšího děje, která v nás vzbudí zvědavost, jestli se všechno bude vyvíjet podle (Dorinina) plánu, a sledovat následující události z tohoto hlediska. Jde o napětí mezi **očekávaným** a **neočekávaným**, resp. **vypočitatelným** (z hlediska logiky, o kterou se opírá Dorina) a **nevypočitatelným** (například vzhledem k Damišovým emocím), a to tentokrát v rovině samotné zápletky: tedy o takové napětí, jaké se uplatňuje při sledování rozdílu mezi skutečným jednáním a předpokladatelným chováním (mám na mysli chování předpokladatelné z hlediska příslušné konvence či dokonce předem stanoveného průběhu nějakého obřadu). Jde opět o rozdíl mezi tím, co by mělo být, a co skutečně je, resp. mezi tím, co můžeme předpokládat na základě toho, co (i z předchozí osobní zkušenosti) víme, a toho, čeho jsme pak skutečně svědky. A to je právě ten rozdíl, který má co dělat se samotnou podstatou každé scény:

copak to není právě možnost, že se vyvine třeba tak, třeba onak, co nás nutí ji sledovat?

Scéna a meze toho, co kdo chce, nebo co nechce vidět

Ve 2. výstupu 3. dějství se Dorina ukazuje být Tartuffovi víc než zdatnou soupeřkou: aby taky ne, když využívá jeho největší slabosti, kterou jsou ženské půvaby. Její předpoklad, že Elmířinu vlivu nedokáže Tartuffe odolat, se také ukáže správný. Tento svatoušek ovšem hranici spojenou s původní očekáváním, že se Marie zřekne, zásadně překročí, když naplno projeví svůj žhavý erotický zájem o samotnou Elmíru. Je-li jeho slabou stránkou neschopnost odolat ženským půvabům, je jeho silnou stránkou způsob, kterým svůj obdiv dovede dát najevo: při zdůvodňování toho, jak se srovnává jeho zbožnost s jeho vášní, neváhá přirovnat Elmíru dokonce k samotnému Bohu (*a já, když vzhlížím k vám, vy dílo nad vše skvělé, / ctím ve vás v obdivu vždy sama Stvořitele / a cítím v srdci žár, když vzrušen vídávám / ten obraz obrazů, v němž On se zvěčnil sám*). Není zřejmé, že musel Elmíru zaujmout, když ho nechá mluvit tak dlouho? Mohl ji jistě ohromit právě i jako nestydatý demagog, jakému se přece nezřídkda daří udělat pouhé diváky i z těch, kteří dovedou jeho demagogii okamžitě identifikovat. Nepůsobí na ni ale i samo jeho lichočení, které je jakousi komediální variantou demagogie Shakespearova Richarda III. vůči Anně? S žánrovou přirozeností této varianty je v naprostém souladu i jeho pragmatické ujišťování o vlastní diskretnosti. Elmíru (stejně jako diváka) ale samozřejmě nejvíc upoutá jeho smělost: *Nemáte vůbec strach, že mohu, pane, jít / hned za svým manželem a vše mu vyjevit [...]*? Tartuffovo sebejistě vysvět-

lení (*Znám vaši dobrotu, tu vaši velkou ctnost, / a vím, že vezmete mou smělost na milost*) ovšem neprozradí, oč takovou jistotu vědomě opírá. Když se Elmíra rozhodne požadovat za své mlčení jeho slib, že se zasadí o urychlení sňatku Valeria s Marií, *Tartuffe* už vůbec nestačí nic říct, protože mu v tom zabrání vystoupení horkokrevného Damise.⁸ Jeho emocionálně motivované rozhodnutí celou Dorininu a Elmířinu intriku pochopitelně zmaří.

Všechno úsilí Elmíry ve 4. výstupu 3. dějství směřuje k odvrácení skandálu, ale vejde bohužel Orgon. 5. výstup zahájený Damisovou obžalobou Tartuffa⁹ můžeme vlastně zařadit k oblíbenému scénickému žánru **soudního projednávání** s jeho rozdělením rolí na žalobce, obhájce, soudce, svědky a (případně) členy poroty, z nichž některé v tomto případě splývají či prostě chybí: Orgon by sice měl zaujmout roli soudce, ale to je role, kterou vůči Tartuffovi zaujmout nemůže, takže ji proti všem pravidlům spojí s rolí obhájce, respektive roli obhájce spojí s rolí soudce, což je (ve srovnání s přijatými zvyklostmi) groteskním způsobem komické; grotesknost je stupňována tím, že o důvodech jeho postoje zatím nikdo nic netuší, takže se může před Damisem (Elmíra roli svědkyně odmítne hned na začátku a pomyslnou soudní

⁸ *Damis (vystoupí z pokoje, kde byl skryt): Ne, paní matko, ne, musíte o tom říci. / Já všechno vyslechl, skryt vedle, ve světnici. / To samo nebe prv mě jistě vedlo sem, / chce jednou skončit již s tím zpuštěným podlcem, / mé zlobě naznačit, jak se mu pomstít, zrádci, / za jeho nekalou a potměšilou práci, / a otci konečně jej odkrýt, ničemu, / pokrytce, který vás teď svádí ke všemu ...*

⁹ *Dnes, otče, uvítám tvůj příchod sdělením, / které snad budeš mít za pouhopouhý šprým. / (S pohledem na Tartuffa) Pán velmi váží si tvé obětavé lásky / a odměnil se ti vším vděkem bez nadsázky. / Dal matce najevo, co opravdu v něm jest, / a nechtěl, prosím, mň - než poskvrnit tvou čest / a já ho přistihl a já ho slyšel, sketu, / jak se jí vyznával, pln šalby, z hříšných vznětů. / V matčině povaze, jak víš, je odpouštět. / Minila utajit, jak jí tu hlavu plet'. / Já takou nestoudnost ti nehodlám však skryti. / Vždyť bych tě urážel, nic, otče, neřici ti.*

siň rychle opustí) a možná i před sebou cítit tím trapněji; tím spíš se pak také v okamžiku rozhodování, jak se v této situaci zachovat, může stát obětí protichůdných emocí, které jím zmítají.

A tak, i když jsou na jevišti jenom tři (Orgon, Tartuffe a Damis), vypukne v 6. výstupu 3. jednání skutečný skandál s vyústěním, které je o to fantastičtější, že je v přímém rozporu s divákovým elementárním a vždycky snadno zranitelným smyslem pro spravedlnost. Damis se totiž za své odhalení dočká něčeho, co by snad opravdu nikdo nečekal. Když se Tartuffe přizná (ano, on se Damisovu obvinění nebrání!), lze to považovat za vrchol drzosti o to neomalenější, že si navléká ušlechtilé kající roucho. Orgon ale v panických obavách z roztržky s Tartuffem takříkajíc zpřetrhá všechny přirozené vazby a vlastního syna, který hájí jeho čest i čest jeho druhé manželky a za kterého se Tartuffe dokonce jakoby staví, nejdřív potupně vyžene. A u toho nezůstane: po dalším 'hereckém' manévru zkušeného pokrytce, který začne vydírat prohlášením, že pro něho bude asi opravdu nejlepší Orgonův dům opustit, učiní Orgon v závěrečném výstupu 3. jednání – když i on podle Tartuffova příkladu vystupňuje svůj 'herecký' afekt – dokonce Tartuffa svým dědicem. Mnohonásobná ironie dějového obratu, ke kterému dojde v závěru tohoto 3. jednání tak vrcholí tím, že Tartuffa, který mu měl sloužit také jako strážce Elmířiny ctnosti, teď Orgon za svou manželkou sám posílá – a pokud jde o soukromý prospěch i pověst, které mu měl Tartuffe pomoci ochránit, ty teď obětuje právě jejich kýžené mu ochránci.

Vynořuje se otázka, jestli je Orgon ještě vůbec schopný posoudit Tartuffovo jednání. Strach a s ním související obdiv k Tartuffovu sebescénování ho zřejmě ochromily natolik, že už není s to či dokonce ani *nechce* vidět nic, co neza-

padá do jeho zoufalého plánu: ztratil schopnost rozlišovat mezi skutečně žádoucím (protože přirozeným) stavem věcí a výsledkem vlastního (z hlediska přirozenosti zcela nepřijatelného) kalkulu. Rafinované konfrontace svým způsobem vrcholí konfrontací falešného herectví Tartuffova i Orgonova se skutečným herectvím jejich představitelů.

V 1. výstupu 4. dějství se – dalo by se říct pro velký nebo aspoň slušný úspěch – vrací Kleantes či lépe herec, který hraje Kleanta, aby pronesl další velkou řeč adresovanou tentokrát přímo Tartuffovi. I když působivost prvního dojmu z epizodní postavy nelze opakovat, není citovaný výstup zbytečný: rozvíjí totiž téma nesnadného rozpoznávání toho, co se jeví, upozorněním na skutečnost, jak si to jsou lidi ještě ke všemu schopni špatně vysvětlit; na tom staví Tartuffe své demagogické zdůvodnění, proč – i když by si to údajně přál – nemůže podporovat myšlenku, že by se měl Damis vrátit do otcovského domu.¹⁰ Když není z jejich dialogu už co vytěžit, autor nechá Tartuffa přerušit Kleantovu tirádu tím, že se s ním kvůli jakési zbožné povinnosti musí rozloučit.

Prosby nešťastné Marie a naléhání Elmíry vedou nakonec k tomu, že Orgon svolí zúčastnit se demonstrace Tartuffovy podlosti: ten má totiž dostat znovu příležitost Elmíru svádět, zatímco její manžel bude schovaný pod stolem. 4. výstup 4. dějství, ve kterém k tomu dojde, je jakousi relativně samostatnou komedií v komedii rozvíjející náročnější zápletku, než jakou by poskytovala samostatná scéna odhalení nežádoucího svůdníka. Scéna má ovšem důmyslnou dějovou stavbu, v jejímž rámci musí El-

¹⁰ *Po jeho urážce, nad kterou jistě není, / by mohl vést náš styk moc snadno k pohoršení. / Ví Bůh, že kdeko by hned všemu uvěřil / a že v mé dobrotě by viděl zistný cíl: / hned bych byl viněn vším, co utračně tvrdí, / a předstíral bych mu jen proto milosrdí, / že v hloubi srdce mám strach z jeho mluvení / a chci jej zavázat tou šalbou k mlčení.*

míra nejdřív překonat Tartuffovo přirozené podezření vzbuzené náhlou změnou jejího postoje: prokáže přitom, že si s ním v demagogické argumentaci nijak nezádá. Když Tartuffe, u kterého vášeň potlačí rozum, přejde do útoku, musí Elmíra oddalovat poskytnutí posledního důkazu své náhlé přízně stížnostmi na jeho přílišný spěch, protože manžel pod stolem se stále nemá k tomu, aby se vynořil. Jako by se neschovával pod stolem jen před Tartuffem, ale také před pravdou. To samozřejmě maximálně komplikuje Elmíře situaci. Podaří se jí ale dostat Tartuffa na chvíli z místnosti ironickou výzvou, aby se přesvědčil, jestli je někdo nešpehuje. Po jeho návratu Orgon konečně zasáhne.

Na zapojení této scény do rozvíjení centrální zápletky jsou pro nás zajímavé nejmíň tři věci. Za prvé, ve hře, která jako by si brala na mušku přetvářku, může Elmíra přivést manžela k rozumu až v okamžiku, kdy se sama odhodlá k přetvářce (*Vše jsem to činila jen s krajní nechtutí. / Musila jsem to však. Nebylo vyhnutí*). Za druhé, ve hře, která se přece jmenuje *Tartuffe neboli Svatoušek* (jak to překládá Kadlec) a kde tedy Tartuffe symbolizuje pokrytectví, nejedná pokrytecky zdaleka jenom on. Není snad stejný, ale jaksi od začátku neúspěšný pokrytec Orgon? Dokonce bychom v jeho případě mohli s jistou nadsázkou mluvit o komické variantě pokrytce, kdybychom samotnému Tartuffovi, tomuto potomku žravého a smilného parazita z dávné frašky či mimu, upírali jeho komické rysy (jak se to bohužel někdy děje). A není Orgonovo amatérské pokrytectví 'ze strachu i obdivu' nakonec ještě nebezpečnější? V každém případě je snad po všem, co bylo řečeno, jasné, že rozvíjení tématu pokrytectví v *Tartuffovi* není jen věc **charakterologie**, ale (zejména!) **scénologie**. Za třetí, pokud jde o Tartuffa, zvítězí v citované scéně – a v rámci proslulého klasicistního konfliktu – vášeň

nad rozumem takřkajíc v rámci výsměchu vášni. Co se týká Orgona, i když mu emoce na konci 3. dějství také moc nepomohly, nakonec je schopný se vytrhnout ze sítě lží, do kterých ho zamotala jeho na první pohled racionální kalkulance, právě pod dojmem emocí, jaké v něm vyvolala demonstrace uspořádaná Elmírou. Opět se ukazuje, že ani 'stará komedie' nebývá spojená s hlásáním pravd – nebo je utvrzuje jenom natolik, nakolik je současně (rozumně) relativizuje.

V dalších výstupech jde o dějové rozuzlení (je na čase příběh dovyprávět): Orgon vyžene Tartuffa, ale ten vyhrožuje, že vzhledem k darovací listině, kterou disponuje, vypudí z domu Orgona. Tak se na začátku posledního dějství (jako v Oidipovi nebo u Ibsena) konečně dovíme, co bylo na začátku: nebezpečné listiny, které si u Orgona ukrýl přítel Argas a Orgon (aby při případném výslechu nemusel lhát!) je bohužel svěřil Tartuffovi. Za takovou neprozíravost mu pochopitelně rádně vyčiní komický rezonér Kleantes, který nás znovu přesvědčí o **tématu a funkci** své postavy (nejjednodušeji a nejpřiléhavěji řečeno o své **roli**), která by se mohla jmenovat pan Nevhod (není snad třeba podotýkat, že i tady jde o motiv, který není spojený jen s touto postavou). Následuje scéna s Pernellovou, která se samozřejmě objeví ještě jednou a do poslední chvíle není schopná rozeznat, jak se kdo jeví a jaký skutečně je, když podezřavost uplatňuje – jak to dost často bývá – spíš na své blízké.

Falešný závěr představuje scéna s panem Loyalem. Právě tento citlivý (!) exekutor (dokonce s vazbami k domu, kde sloužil Orgonovu otci) a laskavý vykonavatele krutého, ale právně podloženého rozhodnutí je ironickým vtělením agresivního vetřelce Tartuffa, jehož jménem vlastně přichází. Právě díky němu můžeme tedy nahlédnout ještě dalším způsobem rozdíl mezi **jeví se a je**: tentokrát

jako rozdíl mezi způsoby (zde nepředstíraně laskavými) a skutečnou náplní činnosti, resp. skutečnou rolí a jejím podáním. Je jasné, že kvůli tomu všemu musí pan Loyal vzbuzovat v příslušnících Orgonovy rodiny tím větší hněv.

Ve scéně s exekutorem Loyalem se z dějového hlediska naplno projeví ironické důsledky Orgonovy kalkulace: zdá se, že mu nezbývá nic než uprchnout, jak mu to radí Valerius. Když se ale Orgon chystá vyjít ze dveří, zastoupí mu cestu sám Tartuffe, na jehož pokyn k Orgonovu zatčení reaguje ale policejní úředník, který ho doprovází, nečekaným způsobem: místo Orgona zatkne Tartuffa a oznámí vůli krále, který se

přece nemohl na Tartuffovu podlou intriku nacytat a Orgonovi ukrývání Argasových listin za ostatní dobré služby odpouští.

Jako by se nakonec snesl do naší komedie posel z nadpozemských výšek (starý dobrý *deus ex machina*), z jejichž hlediska jsou všechny starosti, které mohou mít postavy v komedii, pro nezúčastněné diváky sice docela zábavné, ale z vyššího hlediska zbytečné; konečné rozhodnutí vlastně znamená, že Orgon po skončení svého jevištního života nepříjde do pekla, ale do ráje – a že třeba i nám bude po smrti odpuštěno. Copak nejsme i my diváci takové postavy z komedie?

Jak hrát opery Leoše Janáčka?

Josef Herman

Letopočty končící čtyřkou bývají důvodem zvýšené pozornosti vůči české hudbě. Kumulace výročí českých muzikantů na 'čtyřku' je vskutku pozoruhodná, zahrnuje všechny čtyři (sic!) velikány naší hudby (Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů) a řadu menších či ještě menších skladatelů i interpretů, zdatně v té čtyřkové tradici pokračují současníci. V každém případě ona čtyřka bývá též důvodem k štědré podpoře hudebních projektů, což umožňuje realizovat i to, na co jindy není pomysleno. Dělo se tak před listopadem 1989, děje se tak i po něm.

Ale abych se nerouhal, v Brně onen zhruba desetimilionový příspěvek na nový Mezinárodní hudební festival Leoše Janáčka využili nadmíru užitečně. Právem jsou s festivalem spokojeni odborníci, diváci i otcové města. Dokonce odhadují, že nic podstatnějšího už letošní celorepubliková akce Česká hudba 2004 nepřinese. Festival totiž vhodně vyvážil aspekty společenské, řekněme reprezentační, inscenační i úzce muzikologické či janáčkovské. Představení byla vesměs vyprodaná, celkem přišlo 11 000 diváků nejen z Brna či Česka, ale prakticky z celého světa. Značný zájem o festival projevil Němci a Angličané.

Především se však brněnská janáčkovská tradice poprvé otevřela světu v přímé, byť pouze skromné konfrontaci. Festival zahájil v den stoletého výročí prvního uvedení opery *Její pastorkyňa* (21. ledna) novou inscenací této opery v koprodukcii s Vídeňskou státní operou v režii Angličana Davida Pountneyho, na scéně Američana Roberta Israela a v kostýmech Rumunky Marie-Jeanne Lecy. Nejslavnější s Janáčkem spjaté letošní výročí tedy organizátoři svěřili cizincům! K tomu připočteme komorní úpravu Janáčkovy opery *Příhody lišky Bystroušky* v provedení Opera Theatre Company z Dublinu, pěvecké hosty, jimž dominoval Peter Straka (hlavně jako Laca, ale spolu s Helenou Kaupovou odzpíval mnohý program festivalu, včetně koncertů), legendární Anja Silja coby Kostelníčka, Nina Warren v roli Eliny Makropulos a v neposlední řadě Sir Charles Mackerras jako dirigent závěrečného orchestrálního koncertu.

Následující řádky se zaměří na srovnání úzce národního a mezinárodního přístupu k Janáčkovu opernímu dílu, a to na příkladu tří inscenací uvedených na brněnském festivalu a některých dalších souvisejících. Zazněly zde všechny Janáčkovy opery, některé dokonce opakovaně v různých provedeních. Dva tituly se hrály pouze koncertně, a sice *Šárka*, která není na repertoáru nikde a brněnská opera sama ji nenastudovala, a *Osud*, neboť pražská inscenace Roberta Wilsona nebyla k dispozici, její scéna leží ve Španělsku, kde se inscenace naposledy hrála. Však byla jedna britská kritička hodně zklamaná, když do Brna přijela shlédnout vyhlášenou inscenaci až z Londýna a vůbec si nepřipustila, že by se právě *Osud* při takové příležitosti hrál pouze koncertně - a nelze se jí divit. Mimochodem, zdá se, že se inscenace *Osudu* nemá vrátit ani do pražského Národ-

ního divadla, což je těžko pochopitelné vzhledem k jejím mimořádným kvalitám i nákladům, za které byla pořízena.

Dodejme, že naposledy se Janáčkovy opery provedly souborně v Brně v roce 1958, všechny v jevištním nastudování. Soudobá provozní praxe a nízký počet premiér však realizaci takových cyklů velmi ztěžuje a prakticky vylučuje, aby se o něco takového pokusil jediný soubor. Není divu, že podobný úmysl pražského Národního divadla připravit v polovině 90. let souborné provedení oper Bedřicha Smetany také neuspěl.

Trocha statistiky neuškodí

Přinejmenším od sklonku 60. let, zvláště pak v posledních deseti patnácti letech, Janáčkovy operní dílo razantně proniklo do světa. O moravském skladateli, kterého doma mnozí považovali a asi dodnes považují za svérázného podivína, se ve světě vědělo už za jeho života. Tam ho mnozí jiní naopak považují, řečeno s režisérem Davidem Pountneym, za nejlepšího hudebního dramatika 20. století. Jestliže u nás se jeho dílo dodnes 'probojovává' (jak tu bývá zvykem) bez většího ohlasu, ve světě se Janáčkovy opery staly přirozenou a oblíbenou součástí repertoáru operních domů od největších po nejmenší. Lenka Šaldová to doložila stručnou, nicméně výmluvnou statistikou:

„Jen v této a minulé sezoně vzniklo (podle databáze na www.operabase.com, jistě ne vyčerpávající) celkem 87 inscenací, v 61 menších i největších operních městech se celkem odehrálo 415 představení Janáčkových oper! V Paříži se v sezoně 2002/2003 hrály pětkrát Příhody lišky Bystroušky a šestkrát Jenůfa, v Amsterodamu devětkrát Věc Makropulos, Jenůfa se hrála šestkrát v Drážďanech, osmkrát v Metropolitní opeře, devětkrát v Bielefeldu či jedenáctkrát v Dortmundu. V Berlíně se v právě probíhající sezoně uskuteční jedenáct představení Jenůfy (v Komische Oper), šest Káti Kabanové a pět Věci Makropulos (v Deutsche Oper). V Helsinkách a v Sankt Gallenu přichystali jedenáct představení Káti Kabanové, jedenáctkrát odehrají Jenůfu v Norimberku, dvanáctkrát Příhody lišky Bystroušky v Brémách. Atd.“¹

Brněnská opera ve sledovaném období sehrála v sezoně 2001/2002 pouze dvě představení *Věci Makropulos*, v následující sezoně dvě představení *Příhod lišky Bystroušky* a nastudovala a šestkrát odehrála novou inscenaci *Káti Kabanové*. Letos se kromě festivalových představení hrála jednu operu *Z mrtvého domu* a třikrát se reprízovala nově nastudovaná *Jenůfa*.²

Je myslím zřejmé, že se janáčkovská interpretace reálně utváří mimo naši republiku, natož mimo Brno a zdejší Janáčkovu operu. Utváří se tam, kde se díla opravdu hrají, a to z přirozené potřeby. Kromě toho se na inscenacích Janáčkových oper nezřídka podílejí nejuznávanější osobnosti současného operního divadla, z Česka však oslovují častěji pěvce coby rodilé mluvčí, inscenátory jen výjimečně.

Nebude na škodu přehlédnout v této souvislosti ještě statistiku tuzemského uvádění Janáčka po listopadu 1989. Podle mých záznamů nastudovalo deset

¹ ŠALDOVÁ, L. „Jak rozumět Janáčkově aneb Janáčkovy Brno 2004“, *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 5, 4.

² Tamtéž.

českých operních domů 27 premiér Janáčkových oper, nejčastěji se uváděly *Příhody lišky Bystroušky* (9x, neuvedla je pouze plzeňská opera), zhruba poloviční zájem byl o *Káta Kabanovou* (5x: Státní opera, Plzeň, Olomouc, Ostrava, Brno) a *Její pastorkyni* (5x: Opava, ND Praha, Státní opera, Olomouc, Brno, před premiérou je v Ostravě a tuto inscenaci jsem do statistiky započítal). Další Janáčkovy opery už se uváděly vsutku sporadicky: *Počátek románu* (Ostrava především pro festival Janáčkovy Hukvaldy, Komorní opera JAMU Brno pro letošní Janáčkův festival), *Věc Makropulos* (ND Praha, ND Brno), *Osud* (ND Praha), *Výlety páně Broučkovy* (ND Praha) a *Z mrtvého domu* (ND Brno). Ležet ladem v tomto období zůstala z devíti Janáčkových oper pouze *Šárka*. Preference titulů tedy zhruba odpovídají preferencím zahraničních operních domů, až na to, že tam často hrají i *Věc Makropulos*.

Statistika je vždycky ošidná, nicméně z uvedených čísel vyplývají přinejmenším dvě zřetelné tendence tuzemských divadel vůči Janáčkovu dílu: Drtivou převahu inscenací opery *Příhody lišky Bystroušky* vyvolala zdejší utkvělá a po mém soudu naprosto mylná představa, že příběh o lištičkách a vůbec zvířátkách je vhodný pro děti, tedy je to jeden z mála titulů pro tzv. rodinné publikum a vlastně jediná opera, která u nás přece jen trochu 'zlidověla', i když počet repríz a návštěvnost nejsou nijak závratné. *Káta Kabanová* a *Její pastorkyňa* jsou opery tvarově nejtradičnější a konvenují zdejší zavedené inscenační tradici. Na další Janáčkovy opery, zvláště ty tvarově nejvýlučnější, si naše divadla kromě Národních divadel v Praze a v Brně netroufají, a to nejen pro interpretační obtíže, ale především z obavy z prázdného hlediště. Začarovaný kruh – Janáčkovy opery se nehrají, protože o ně publikum nestojí, a publikum o ně nestojí, protože se nehrají. Proto u nás mají Janáčkovy opery dodnes punc nestravitelných experimentů, které je nutno uvádět jen jaksi z povinnosti vůči klasikovi.

Od počátku 90. let se tedy Janáčkovu nejvíce věnovalo pražské Národní divadlo (6 inscenací) a brněnská Janáčková opera (5 inscenací), a také opery v Olomouci a v Ostravě (po třech inscenacích), šest zbylých souborů pak Janáček hrálo jen sporadicky (zpravidla jen *Bystroušku*). Ve srovnání se stavem před rokem 1989, ale také před rokem 1950 a 1940, by však celková bilance janáčkovských inscenací nebyla špatná, kdyby se zájem nezúžil na vlastně jen tři díla a kdyby se janáčkovské inscenace stále nepotýkaly s malým zájmem diváků.

Proč se ale na Janáček ve světě chodí a u nás ne?

Jak se hraje Janáček u nás aneb o inscenační tradici, zejména janáčkovské

Po mém soudu je jednou z příčin malého zájmu publika o Janáčkovy opery závazná inscenační tradice, která se vytvářela od prvních janáčkovských režii zejména Oty Zítka ve 20. letech minulého století a završila se především v Brně režii Václava Věžníka v 70. a 80. letech. Tato tradice vychází z premisy, že operní režie musí vycházet z hudby a usilovat o naplnění autorského záměru skladatele, řečeno slovy Václava Věžníka, že prvním režisérem opery je vždy její skladatel. Libreto se obecně již nepovažuje za zcela závazné zřejmě vzhledem k často nízké literární úrovni těchto textů, ale za zcela určující se považují realie prostředí a příběhu v libretu zachycené, zvláště pak, jsou-li čitelné i z vlastní hudby. Navíc

si Janáček k vrcholným operám psal libreta sám a jsou tedy posvátná, navíc (s jedinou výjimkou opery *Z mrtvého domu*) vynikající a kongeniální hudbě.

Důsledné až často mechanické naplnění uvedené premisy vede k jedinému významovému čtení partitury, které režisér dalším promyšlením díla jen prohlubuje či varíruje, ale v zásadě nemění. Při výkladu opery také přebírá dosavadní inscenační tradici a rozvíjí ji pouze v mezích oné programové 'věrnosti autorovi'. Návaznost na předchůdce je na jedné straně velmi užitečná, dnešní divadlo vědomí kontinuity postrádá a na stránkách Disku se o věci začalo správně debatovat. Na druhé straně ono jediné významové čtení díla uzavírá hledání dalších možných interpretací a inscenační tradice založená na tomto jednočtení se nutně točí v kruhu. Mimo jiné to vede k postupnému ustrnutí výrazových prostředků, především hereckých, tedy k neustálému opakování už dávno jen konvenčních gest a pohybů, k oněm operáckým posezům na lavičce či k vyznávání lásky, při kterém se milenci drží 'za ručičky' a bez jakéhokoli emocionálního kontaktu zpívají své party s pohledem upřeným na dirigenta. Podobné ustrnutí lze shledat i v aranžmá, scénografii, kostýmech a svícení. Je zřejmé, že například Václav Věžník své jevištní prostředky našel v divadle z konce 60. let a pak je sám formoval v 70. letech, jimi naplnil výše zmíněné premisy a dodnes na dosažené vizuální podobě inscenací nic nezměnil – tj. pracuje zejména s točnou, s projekcemi a plastickým svícením, tedy metodou už dnes poněkud anachronickou a hlavně zmechanizovanou. Nejde ovšem pouze o Václava Věžníka, na kterého se tu odvolávám proto, že je jakýmsi guru této režijní metody a v 70. a 80. letech byl prakticky výhradním brněnským inscenátorem Janáčka, a tudíž právě on formoval modelovou podobu jeho inscenací. Stejnou jevištní poetiku a tvůrčí metodu přijala za svou drtivá většina starší a střední generace specializovaných operních režisérů, proto se po roce 1989 uplatnili původem neoperní režiséři nezatížení rigidními představami o ideální interpretaci opery (s výsledky ovšem velmi různými).

Především však metoda režie založená na oné premise nerespektuje skutečnost, že dílo je vskutku živé pouze tehdy, jestliže znovu a znovu oslovuje společnost své doby, která v něm hledá svůj život a naplnění svých estetických představ. Proto nelze ani opery, včetně Janáčkových, uzavřít do jednou provždy vyřešené interpretace, jak činí zdejší specializovaní operní režiséři, ale zkoumat jejich možné průniky se současností.

Nabízí se volná paralela s debatami nad Darwinovou teorií evoluce – zjistilo se, že evoluce sama o sobě nemohla vést k vývoji nových živočišných druhů, že důležitou, ne-li klíčovou roli při vývoji hrály náhodné zásahy zvenčí, které proces evoluce urychlovaly a směřovaly možná zcela náhodně. Stejně tak si nelze představit vývoj jakéhokoli umění jako jen lineárně nepřetržitý, bez vnějších impulsů, přerывů, bez náhodných objevů a bez zdánlivě nesmyslných experimentů.

Operní režisér, který ctí uvedené premisy, mimo jiné dost dobře nemůže interpretovat jedno dílo různým způsobem. Pokud tedy například Václav Věžník inscenoval některé Janáčkovy opery vícekrát, v zásadě opakoval či jen v konkrétních drobnostech varíroval jednou provždy nalezené řešení. Dokladů by byla řada, posledním z nich loňská inscenace *Příhod lišky Bystroušky* v Olomouci, která v podstatě kopíruje Věžníkovu brněnské nastudování z roku 1996. Ono jen vnitřní jednosměrné čtení partitury zároveň vede k přeceňování podružností a k podceňování podstatných věcí. Po mém soudu až humorný je příklad Věž-

níkovy snahy v *Příhodách lišky Bystroušky* názorně oddělit svět lidí a zvířat tím, že se zvířátka bez přítomnosti lidských postav mohou chovat jako lidé, tedy chodit po dvou, ve společnosti lidských postav se však musí chovat jako zvířata, a tedy běhat po čtyřech! Věžník proto hledal takové řešení scény na dvoře myslivny, kde Bystrouška zakousne slepice za přítomnosti Revírníka a jeho ženy, aby představitelka Bystroušky nemusela příliš dlouho a karikovaně běhat po čtyřech, to jest aby se postavy zvířátek co nejméně přímo střetly s postavami lidí.³ „Václav Věžník vidí takovéto řešení jako jediné možné (!), pokud se režisér má a chce vyhnout nechtěné karikatuře postav.“⁴

Na příkladu je patrný ještě jeden podstatný aspekt uvedené tvůrčí metody, a sice důraz na pravděpodobný popis událostí a prostředí dle předpokládaného ‘autorského úmyslu’ skladatele, tedy v důsledku důraz na v zásadě realistickou metodu zobrazení, která se ve vazbě na hudbu může pohybovat od přímého popisu až po různou míru náznaku reality. Lpění na detailní podobě oné skladatelovy vize vede dnes Václava Věžníka k ostrým výpadům proti těm, kteří tato pravidla podle něho neprávem nedodržují. Výmluvně to lze doložit na úvaze o *Její pastorkyni*: „Její pastorkyňa je lokalizována do svérázného moravského jihu, kde se často mísí láska s nenávistí a něha s krutostí. A tento lid Janáček ze srdce miloval a rozuměl mu. Český režisér by měl tuto zvláštnost znát a respektovat, neboť v ní je i autentičnost moravské interpretace. Naše inscenace by nikdy neměly napodobovat ‘kosmopolitní’ tendence těch, kterým je toto prostředí cizí, absence krojovaných rekrutů a městyky oblečení svatebčané nepřinesou s požadovaným ‘zcivilněním’ žádný inscenační pokrok. Naopak, Janáčková hudba tyto pokusy lehce usvědčí z omylu a neporozumění.“⁵

Její pastorkyňa

David Pountney postupoval v inscenaci *Její pastorkyně* přesně tím způsobem, před nímž Václav Věžník varuje. Nerespektoval lokalizaci příběhu do vísky na moravském jihu, umístil ho do obřího mlýna (scéna Robert Israel), jehož soustrojí a odosobněné tovární haly nezúčastněně drtí osudy postav. V prvním jednání Pountney naznačil dokonce jistý časový posun příběhu, když ze Stárka učinil jakéhosi vedoucího provozu, s vázankou a v pracovním plášti, který si zapisuje poznámky do notýsku. Dále s tímto posunem nepracoval, zjevně ho tedy použil jen pro zdůraznění fabriického prostředí. „Maminčinu jizbu“ z tohoto prostoru vydělují pytle s moukou či obilím, za nimiž se jako v bunkru skrývá Jenůfa s dítětem, třetí jednání se odehrává v prázdné stodole, v níž se takřka ztrácí dlouhý svatební stůl, vzadu vrata a dva větráky. Pro diváka navyklého na jihomoravskou vísku a jizbu v chalupě není jednoduché přijmout tento prostor (také jsem se s ním zcela neztotožnil), na druhé straně je to řešení funkční, emocionálně sdělné a srozumitelné i pro toho, kdo původní realie nezná. A to je po-

3 BÁRTOVÁ, J., HOLÁ, M. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*, JAMU Brno 2004: 109-110.

4 Tamtéž: 110.

5 VĚŽNÍK, V. *Život s operou*, Nakladatelství Svan Brno 2000: 246.



▲ Osudy postav drtí v *Pountneyho inscenaci Její pastorkyně* obří soukolí mlýna. V popředí Helena Kaupová jako Jenůfa.

▲▲ Scénu ohraničují vysoké prkenné stěny, v prvním jednání je prostor vyplněný mlýnským soustrojím, v druhém pytli s obilím, ve třetím je v prázdné hale jen dlouhý svatební stůl.



▲ Helena Kaupová jako Jenůfa se skrývá ve světničce utopené mezi narovnanými pytlí obilí.

► Fabrické prostředí evokují i pracovní kostýmy. Snímek také dokládá, že režisér vedl postavy k expresivním akcím (Helena Kaupová – Jenůfa, Peter Straka – Laca).

►► Prostor zdůrazňuje šedivými barvami a strohým vybavením neosobní odcizené prostředí manufaktury. Zleva Peter Straka v roli Lacy, Helena Kaupová jako Jenůfa a Marta Beňačková v postavě Stařenky.

chopitelně klíčový požadavek pro uvádění Janáčkovy opery v cizině, ale buďme upřímní, i u nás nejsou jen znalci Janáčkovy díla, kteří ocení každou drobnost! Ze stejných důvodů se Pountney až na drobné výjimky vyhnul folklóru (Janáček ho vyžadoval zejména v rekrutské scéně), choreografie Renata Zanelly odkazuje spíše kamsi do východní Evropy nežli na Slovácko, postavy chodí v pracovním či svátečním černém, což je pro příběh i jeho nezbytné reálie rozhodně přehlednější nežli barvitě kroje. Přitom zvláště první jednání zalidnil Pountney až hyperrealistickým pracovním hemžením, respektoval tedy veristickou rovinu příběhu, ovšem ve třetím jednání, při vpádu rozlícených vesničanů na svatbu, vedl sbor k expresionistickým akcím.

Uvedené poukazuje k hlavnímu rozdílu mezi tuzemským a Pountneyho přístupem k režii *Její pastorkyně*: zdejší režisér v intencích výše zmíněné premisy obvykle zahltí příběh všemi detaily, které existují tak trochu samy o sobě (zvláště folklórní pasáže), Pountney ho naopak oprostí od zbytností a přímočaře vede k tragickému konci. Podobné tendence měla už režie Josefa Průdka v pražském nastudování opery (1997), která se také zbavila folklóru, krojů a částečně i popisného prostředí. Obě inscenace k sobě mají blízko i relativizovaným řešením závěru opery.

Závěr opery, v němž se Laca s Jenůfou, všemi opuštěni, definitivně rozhodují žít spolu, je u Pountneyho logickým vyústěním stroze pojatých událostí, které se na Lacu s Jenůfou valí a pod jejichž tíhou k sobě nacházejí cestu. Podle zdejší inscenační tradice v závěru dochází „k povznášející katarzi – oslavě lásky neznající hranic, času ani prostoru“⁶, Václav Věžník v brněnské inscenaci z roku 1972

6 VĚŽNÍK 2000: 245.



nechal „Jenůfu s Lacou odejít ruku v ruce dveřmi, za nimiž se stěna interiéru rozestupuje a oba směřují do volného prosvíceného prostoru“⁷. U Davida Pountneyho k sobě Jenůfa s Lacou přistupují rozpačitě, v rozlehlé ratejně se tak trochu míjejí, nemohou si po všech ranách osudu jen tak důvěřivě padnout do náruče, a také je jistě nečeká zrovna procházka růžovou zahradou, neboť neblahá minulost je dostihne všude, ať už zvnějšku, nebo v nich samých.

Věžníkovu řešení je vskutku bližší Janáčková hudba, zvláště v instrumentální úpravě Karla Kovařovice z roku 1916, v níž se dosud opera běžně hrála a která zdůrazňuje hymnickou oslavu lásky. Pountneymu zas přitakává logika situace, domyšlení reality života, a také odstranění Kovařovicových retuší, neboť jeho inscenace se vrací k původní Janáčkově orchestraci a tedy oslabuje jásové vyústění opery. Závěr *Její pastorkyně* je modelovým příkladem inscenačního problému, v němž dát jednoznačně za pravdu autorovi nemusí být ku prospěchu díla – pro mne je Pountneyho závěr opery přesvědčivější protrpěným vztahem dvou lidí nežli prvoplánová ‘oslavá lásky’, jakkoli po takovém vyústění jistě každý divák prahne.

David Pountney také důsledně odstranil konvenční herecké postoje a gesta a jevištní dění a jednání postav cíleně sestavil do veristických až expresionistických významových obrazů. Překvapivě však ponechal postavu Kostelníčky ve dvou různých výkladech – Anja Silja ji hraje jako sice citlivou, nieméně přísnou ženu, která utopí Jenůfčino dítě zřejmě víc z osobních pohnutek (aby nepřišla do hanby), Kostelníčka Marty Beňáčkové je starostlivou matkou, která vraždou nechtěného děcka chce pomoci především Jenůfě.

7 BÁRTOVÁ, HOLÁ 2004: 115.



◀ *V dublinské inscenaci Příhody lišky Bystroušky je drsná současnost patrná i z karikatury postav – pes Lapák (Joe Corbett) v podobě komiksové kresby, vpravo Bystrouška (Louise Walsh).*

▶ *Komár (Paul McNamara) nasává nikoli krev, kterou se opijí, ale víno z láhve opileckého Revírníka (Charles Johnston).*

▶▶ *Ani milostná scéna neprobíhá idylicky, Lišák (Victoria Massey) si Bystroušku (Louise Walsh) přisvojuje silou. Patrné je též expresivní obličejové líčení, využívaly se i obličejové masky.*

Pro brněnské uvedení byla inscenace hudebně znovu nastudována, a výsostně, dirigentem Jaroslavem Kyzlinkem s brněnským orchestrem a výtečným sborem (sbormistr Josef Pančík), a skvěle nově obsazena (Peter Straka – Laca, Helena Kaupová – Jenůfa, Anja Silja a Marta Beňačková – Kostelníčka, Marián Lehotský – Števa aj.). Samotnou koprodukcí s Vídeňskou státní operou je v našich poměrech třeba uznat jako výjimečný čin.

Příhody lišky Bystroušky

Na festivalu došlo ke konfrontaci dvou inscenací této opery, a sice již zmíněné brněnské Věžníkovy (1996) a irské úpravy opery v produkci Opera Theatre Company z Dublinu. Brněnská inscenace naplňuje zdejší inscenační tradici, odehrává se na točně pokryté ostře zeleným trávníkem, lesní scény jsou zpodobeny za pomoci náznakové projekce a plastického svícení a 'zazvříny' pestrou společností zvířátek, k nimž nad rámec partitury Věžník ještě některá přidal (například krtečka). Postavy jsou herecky vedeny ve výše popsané náznakově realistické rovině a také vizuální podoba inscenace je zakotvena někde v 70. až 80. letech.

Dovoluť odbočku. Zcela protikladnou metodu zvolili bratři Cabani pro inscenaci opery v Národním divadle (2002, nehrála se na brněnském festivalu). Její vizuální podoba je naopak zcela soudobá (jevištními materiály, způsobem svícení), přitom vystihuje mnohem víc valérů Janáčkovy hudby nežli inscenace brněnská. Oproti Věžníkově jevištní deskripci pracují Cabani s jevištní imaginací, udržují působivý rozpor mezi neiluzivními jevištními prostředky a výslednou až impresionistickou přírodní lyrikou. Současnými jevištními metodami tedy dosáhli cílů, o nichž Věžník mluví, ale které již svou archaickou jevištní poetikou nezmuže. Na rozdíl od Věžníkovy promyšlené významové koncepce díla však Cabani s postmoderní volností (a skoro bych napsal nezodpovědností) změnili závěr opery v idylický až (záměrně a tudíž trochu ironicky) sentimentální barvotisk, čímž Janáčkovu poselství o věčném koloběhu života a smrti praktic-



ky zničili – a nenabídlí jiné. Proč potom *Bystroušku* hrát? Zvláště když (a sympaticky) zvířecí postavy razantně zredukovali.

Irští upravovatelé dokonce operu zkrátili a skladatel Jonathan Dove partituru upravil pro šestnáctičlenný komorní orchestr. Nemyslím si, že si Janáčková hudba zaslouží takovou vivisekci, nicméně pro daný účel ji nelze odmítat a navíc byla hudební úprava provedena citlivě. Jak nemyslitelný je takový postup pro domácí ortodoxní operní režiséry, snad nemusím zdůrazňovat. Dublinská operní skupina ostatně nemá ambice stálého souboru, staví na podobných zvláštních projektech, a v tom janáčkovském cítím přece jen trochu kalkulu s výjimečností vhodnou pro 'festivalovou turistiku'. Soubor také není pěvecky nijak mimořádný, zato herecky je velmi tvárný, nemá vlastní orchestr, který si na každé štaci sestaví ad hoc (v Brně hrál, a ne nejlépe, Komorní orchestr Czech Virtuosi).

Režisér James Conway Janáčkovu operu pochopil jako podobenství života, ale ne pozitivní, nýbrž negativní: „Uvědomil jsem si, že Janáčková opera je o lidech nikoli z pohledu vznosných myšlenek, sentimentu či morálky, ale o lidech jako součásti pevně daného, nemravného a pravidelného světa přírody. Ne o lidských vlastnostech zvířat, nýbrž o zvířecí nátuře lidí.“⁸ Jakkoli je na první pohled takový výklad Janáčkovu autorskému záměru cizí a tudíž z hlediska zdejšího purismu nepřijatelný, lze pro něj v partituře a zvláště libretu shledat oporu. Je to příklad autorské režie vycházející od tématu, jak ji u nás kodifikoval už ve 30. letech E. F. Burian, ovšem v operním divadle zatím zcela výjimečné.

James Conway inscenaci pojal jako divadlo na divadlo. Skupina potulných komediantů (jakými jsou sami dublinští pěvci) si zkrácený příběh opery hraje na svatbě jednoho z nich – toho, který v opeře hraje Haraštu a bere si, jak jinak, představitelku Bystroušky alias Terinku. Harašta zároveň přebírá vládu nad trupou od stárnoucího principála (v opeře Revírník). Do operních postav, lidských i zvířecích (které jsou tu redukovány na nezbytné minimum!), vnášejí herci své ne právě dobré lidské vlastnosti: Revírník je invalida a neurvalec, který se po jevišti potácí s nedopitou láhví v ruce, Harašta je vypočítavý a pro kariéru

⁸ Program k brněnskému festivalovému provedení opery 28. ledna 2004.



zjevně všeho schopný gauner, Bystrouška alias Terinka si asi občas přivydlává vlastním tělem. Hraje se na smetišti kdesi na kraji lesa a scéně dominuje potrhaná vyhozená lenoška (scéna je technicky upravena pro zájezdy).

Hrálo se samozřejmě v překladu, který nový výklad opery podpírá (a je příležitostí po korekce libreta), vlastní jevištní dění (opět v herectví důsledně zbavené zdejších obvyklých operáckých kliše) však nijak zvlášť významotvorné nebylo. Každý takový pokus je však potvrzením životnosti díla pro danou dobu, neboť jen taková díla provokují k podobným aktualizacím. Při veškeré rozpornosti inscenace je 'negativní' pohled na Bystroušku cennější nežli stále dokola našimi divadly omílaný sladký obrázek přírody se zvířátky.

Z poslední doby je ještě jeden příklad podobného přístupu, dovolíte-li další odbočku. Vloni vydalo nakladatelství Opus Arte na DVD animovanou inscenaci opery – vlastně se režisér Bronwen Roberts a dirigent Kent Nagano vrátili tam, odkud opera vzešla, to jest do kresleného komiksu. Kreslený film samozřejmě ideálně řeší ony Věžníkovy jevištní problémy s lidským či zvířecím pohybem postav zvířátek, tak trochu disneyovská animace je atraktivní i pro děti a hlavně – ani tady nejde jen o idylický obrázek. Naopak, Harašta je tu hřmotný zloděj slepic, při dialogu slupne a zase vyplivne Skokánek Komára, když Revírník odnáší malou Bystroušku do myslivny, bolestně ho sleduje ustaraná liščí maminka. Ta



▲ Bratislavská inscenace *Káti Kabanové* se odehrává v současné měšťácké rodině, které vládne nevкус a hromadění majetku – na starém vyřazeném televizoru stojí nový moderní.

◀◀ V inscenaci *Příhod lišky Bystroušky* v pražském Národním divadle vykouzlili bratři Cabanové hořce poetické scény.

ké Kent Nagano operu lehce zkrátil a dokonce zpřeházal pořadí některých hudebních pasáží, a také jemu se podařilo dojít ke konciznímu novému tvaru.

Není myslím třeba obávat se, že by se drastické zásahy do partitury staly běžnou praxí, neboť přirozenou reakcí na to by byl zase návrat k originálu. V současné zkostnatělé inscenační poetice však po mém soudu mají důležitou obrodnou úlohu.

Káťa Kabanová

Na festivalu se prezentovaly i dvě různé inscenace opery *Káťa Kabanová*, obě však vyšly z české inscenační tradice této opery a mají k sobě rozhodně blíže nežli předchozí inscenace.

Do brněnské tradice Janáčkových oper v poslední době výrazně zasáhl Zdeněk Kaloč dvěma inscenacemi, které mají shodné rysy a obě patří po mém soudu k absolutní špičce zdejší jevištní interpretace Janáčka. Obě se také na festivalu hrály: opera *Z mrtvého domu* (1998) a právě *Káťa Kabanová* (2003). Kaloč v obou případech vyšel z psychologie postav a podařilo se mu stvořit strukturo-



◀ **V brněnské inscenaci *Káti Kabanové* vede Zdeněk Kaloč Kátu (Jana Havranová) k občasným výstřelkům v jednání, kterým se Káta brání poklidnému měšťanskému *biedermeieru*.**

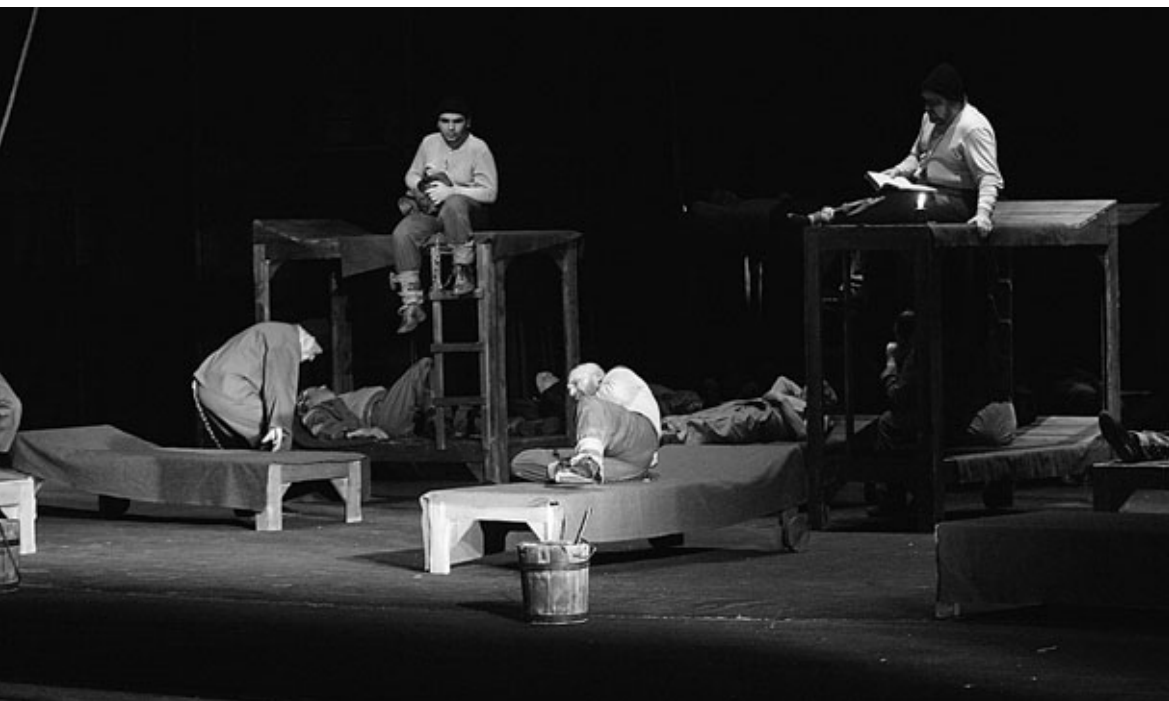
▶ **V brněnském provedení opery *Z mrtvého domu* ponechal Zdeněk Kaloč vězně živořit na černě vykryté scéně mezi dřevěnými bednami a palandami.**

vané dramatické charaktery jen s minimem vnějších jevištních a hlavně hereckých prostředků, samozřejmě důsledně oproštěných od operáckých gestických a pohybových klíšé. Kaloč dal každé postavě věcné logické jednání a přirozeně stylizovanou souhru s dalšími postavami. Pro operu *Z mrtvého domu* navíc nejdůsledněji zpřehlednil a zvěcnil Janáčkovu libreto plné nesrozumitelných ruisimů a rusko-moravsko-českých novotvarů. Podařilo se mu tedy účelnými a velmi efektivními prostředky naplnit a zároveň ozvláštnit autorský záměr skladatele, dodržel tedy základní imperativ operní režie, ale metodou vlastně původně činoherní a vzdálenou ustálené poetice ortodoxních operních režii. Obě inscenace jsou přitom soustředěné do intenzivního emocionálního účinku.

Zase odbočka – podobným způsobem nastudoval *Kátu Kabanovou* v plzeňské opeře Jan Kačer (1998), na rozdíl od převážně temného obrazu Kaloče však v teplých světlých barvách a obklopil postavy přírodními motivy, které daly příběhu jaksi ekologický přesah. Do třetice tuzemských možností: v Ostravě pojal *Kátu Kabanovou* (2001) jako poeticko-realistický obrázek (v němž dokonce po hromosvodech sjíždějí elektrické blesky!) Michael Tarant, který též postupoval v zásadě ‘činoherně’, na rozdíl od předchozích dvou režisérů však hodně popisně.

Druhou festivalovou inscenaci *Káti Kabanové* nastudoval ve Slovenském národním divadle režisér Josef Průdek. Posunul příběh do nedávné minulosti, dal mu vizuálně atraktivní vnějškovou aktualizaci, neváhal proto do domácnosti Kabanových postavit dvě televize a postavy obléknout do zpola vesnických a zpola městských a ne právě vkusných obleků – jenže tím náznak možného jiného výkladu skončil. Inscenace je zejména herecky velmi neobratná, což u Průdka zvláště překvapuje. Zůstaly mnohde konvenční operní postoje a gesta, jinde zase Průdek nechal postavy konat nepřipadné akce – k až bezděčně komickým patřil skok Káti ze židle. Když si postavy na autobusové zastávce ujasňují, co jsou to ty hromosvody, dostává jen mechanický časový posun příběhu nechtěně komický nádech.

Poslední kratičká odbočka či spíše jen připomínka: Nelze v této souvislosti nezmínit salcburskou inscenaci *Káti Kabanové* režiséra Christopha Marthaler, a



který operu umístil do brněnských paneláků 80. let, jenže tím našel nosný významový přesah původního příběhu i naléhavé vyjádření jeho bezútěšnosti. Také viděl Kátu jaksí existenciálněji, nežli bývá u nás zvykem, její bezvýchodnou situaci rozvedl na celou komunitu žijící uprostřed šedivého sídliště a odpadkových nádražních košů. Tím Marthaler posílil i charakter Káti, její neschopnost žít ve lži tu dostává přídech až psychické úchylky – však blázni jsou opravdoví a nepředstírají. A dalo by se pokračovat v tématech, které Marthaler z Janáčkovy partitury, přečtené očima vnímavého současníka, našel.

Už jen stručně

Je mi zřejmý rozdíl zdejšího a zahraničního přístupu k Janáčkově – až na výjimky je u nás stále příliš svázaný s inscenační tradicí a odbornickou operní režii usilující naplnit premisu jediného možného čtení partitury. Stejně je mi zřejmé, že vlivná interpretace Janáčkových oper se vskutku tvoří v zahraničí, a nikoli u nás. A stejně tak je snad zřejmé, že je žádoucí narušit sebeuzavřenost a sebezahleděnost české operní režie, že by tedy bylo velmi žádoucí zvát právě k inscenacím českých oper též zahraniční inscenátory. To se dělo prakticky jen v pražském Národním divadle za šéfů Evy Herrmannové a Josefa Průdka, současný šéf Jiří Nekvasil naopak vyhlásil, že české autory mají inscenovat čeští režiséři a jinde se (s výjimkou Pountneyho *Její pastorkyně* v Brně) o něco takového ani nepokusili. Snad se po vydařeném festivalu světu více otevře i Janáčkově město Brno.

Rossum's Universal Robots: Továrna utopie

Jana Horáková

1. Úvod: Věk stroje. 2. Topos továrny – od metonymie k metafoře: továrna metonymie – továrna metafora. 3. RUR – továrna utopie: utopie; antiutopie; utopie-místo; utopie-systém; utopie jako abstrakce a početní úkol; RUR – průmyslová utopie; RUR jako kubistický obraz utopie; RUR jako 'reálná utopie'. Závěr

1. Úvod: Věk stroje

Karel Čapek je v současnosti mimo slovanské země známý především jako tvůrce slova 'Robot'. Tato Čapkova popularita je založena paradoxně na neologismu, který vytvořil jeho bratr Josef.¹ Je ironií, že drama *RUR (Rossum's Universal Robots, 1920)*, ve kterém bylo slovo 'Robot' uvedeno v život, není tím nejlepším, co Karel Čapek napsal. Co tedy učilo tuto hru ve své době tolik populární?

1 Jak K. Čapek vzpomíná, skutečným autorem slova ROBOT byl jeho bratr Josef: „To slovo totiž nevymyslel autor hry *R.U.R.*, nýbrž toliko je uvedl v život. Bylo to tak: v jedné nestřežené chvíli napadla řečeného autora látka na tu hru. I běžel s tím za tepla na svého bratra Josefa, malíře, který zrovna stál u štafle a maloval po plátně, až to šustělo.

„Ty, Josef,“ začal autor, „já bych měl myšlenku na hru.“

„Jakou,“ bručel malíř (opravdu bručel, neboť držel při tom v ústech štětec).

Autor mu to řekl tak stručně, jak to šlo.

„Tak to napiš,“ děl malíř, aniž vyndal štětec z úst a přestal natírat plátno. Bylo to až urážlivě lhostejné.

„Ale já nevím,“ řekl autor, „jak mám ty umělé dělníky nazvat. Řekl bych jim Laboři, ale připadá mi to nějak pa-pírové.“

„Tak jim řekni Roboti,“ mumlal malíř se štětcem v ústech a maloval dál. A bylo to. Tím způsobem se tedy zrodilo slovo robot; budíž tímto přičteno svému skutečnému původci.“ Lidové noviny 24. 12. 1933 (Čapek 1968: 302-303).

Čapkovo drama *RUR* v sobě soustřeďuje hlavní společenské problémy první třetiny 20. století. Setkáme se v něm s postavami, které jsou zřejmou odezvou futuristické představy *nového člověka*, najdeme zde tematizované problémy související se zaváděním nových výrobních technologií, vyžadujících nové metody práce (*taylorismus*², *fordismus*³), i s reflexí sociálních nepokojů, které jsou podhoubím rozvíjejících se utopistických představ o proměně světa.⁴

Josef Fischer ve svém článku *Nová utopie* mluví o období vzniku *RUR* jako o do-

2 Taylorismus (podle Akademického slovníku cizích slov z roku 2000, dále jen AS): (na zač. 20. stol. v USA) uplatňování vysoce intenzivních metod práce založených na jejich rozložení na jednoduché, stále a rychle opakované pracovní úkony a na diferencované úkolové mzde (nazv. podle amer. ing. W. Taylora).

3 Fordismus (podle AS): způsob průmyslové výroby založený na maximální racionalizaci práce a pásové výroby (nazv. podle amer. průmyslníka H. Forda).

4 K tomu viz např. Morton, A. L. *The English Utopia*, Berlin (Seven Seas Publishers) 1968 (1. vydání Lawrence & Wishart, London 1952), kapitola V. „Reason in Revolt“, s. 148–192 (viz koncepty anglického chartismu, anarchismu, marxismu).

bě „chiliasmu⁵ a apokalyptických vidění“ (Fischer 1921: 75) a Čapek v Přítomnosti 7. 2. 1929 kritizuje časový problém pauperismu⁶, který doprovází prudké změny v průmyslové výrobě: „Domníváme se, že žijeme v osvícené době, jelikož svítíme elektrinou; ve skutečnosti žijeme v jakémsi zmateném a špatně organizovaném pravěku, protože například máme pauperismu“ (Čapek 1966: 180). Vedlejší motiv taylorismu ze scény ‘Mraveníky’ ve hře *Ze života hmyzu* (1921) uvádí Čapek dokonce jako prvotní inspirační zdroj. „[...] odštípnuv z Mravenců vedlejší myšlenku taylorismu, pouští se do psaní Robotů [...]“ (Čapek 1968: 308). František Černý v souvislosti s dobovým kontextem hry poznamenává: „[...] při posuzování Čapkových děl dlužno vzít v úvahu i historický okamžik, v němž vznikla, dobu 1921–1927, kdy z mnohonásobných a složitých kořenů, mezi něž lze zařadit průmyslovou konjunkturu, s ní související vzrůst mašinství, kult technicismu, konečně i mocný proud sociálního převratnictví, vyrostl trapný ideál člověka-technika, industriální mocí ovládajícího přírodu“ (Čapek 1966: 174).

Celosvětový ohlas, který v krátké době po své oficiální premiéře (25. 1. 1921, ND Praha)⁷ drama *RUR* získalo, dosvědčuje velkou aktuálnost hry vyplývající z Čapkovy vnímavosti k dobovým tématům a problémům, které se mu podařilo ve hře (jejich schematizací) koncentrovat. Ne náhodou měla hra největší a zřejmě nejtrvalejší ohlas v anglosaském prostředí (USA a Anglie), tedy v zemích, kde

5 Chiliasmus (podle AS): *středověké náb. učení o druhém Kristově příchodu a o jeho tisíciletém království na Zemi, též součást středověkého lidového kacířství.*

6 Pauperismus (podle AS): *masová chudoba jako sociální jev předindustriální společnosti.*

7 Světová premiéra se (navzdory protestům autora a vedení ND Praha) uskutečnila v nastudování ochotnického spolku Klicpera v Hradci Králové již 2. 1. 1921. Oficiální premiéru hry realizoval tým: V. Novák (režie), B. Feuerstein (výprava), J. Čapek (kostýmy).

byl průmyslový vývoj nejrychlejší a jeho sociální a společenské dopady vystupovaly nejzřetelněji.⁸

V souvislosti se společenským kontextem *RUR* mluvíme o bouřlivé době vrcholné a zároveň úpadkové fáze celosvětového procesu industrializace práce i života, který měnil materiální život, touhy a hodnoty milionů lidí.⁹ Je to doba, ve které se vyostřují problémy spojené s postupnou mechanizací života, otázky produkce a konzumu, odcizení, sociálních reforem a řízení (control), které se objevily již v průběhu 19. století, ale nyní se začaly vynořovat ve zproblematicizované podobě a nabývaly dvojakou povahu.

Ambivalentní hodnocení symptomů průmyslové civilizace souvisí s proměnou ‘sebeobrazu’ civilizace a s novým pojetím kultury v širším slova smyslu. Je to doba, kdy si moderní svět uvědomil svoji modernost a současně se zde již ustavují podmínky, které jsou z našeho pohledu významné, neboť umožnily existenci současné, postmoderní kultury a určily jeden z jejích výrazných rysů: její svázanost s vývojem technologií, které neustále proměňují náš svět, přetvářejí naši kulturu a dokonce modifikují naši humanitu.¹⁰

Tato zlomová perioda euroamerické kultury se odehrává přibližně mezi první a druhou světovou válkou a je pro ni charakteristická dominance stroje ve všech oblastech života a kultury, která

8 Ohlas, který vyvolalo uvedení hry v Anglii (premiéra v Londýně, St. Martin's Theatre, 24. 4. 1923), ilustruje veřejná debata, které se zúčastnili významní představitelé britského veřejného života (G. K. Chesterton, G. B. Shaw a poslanec komandér Kenworthy). O diskusi viz referát zn. ar (K. Haltmar) „Tendence hry R.U.R.“, Národní listy 27. 6. 1923 (viz Čapek 1968: 299, 389).

9 Pojetí dějin jako střídajících se vln, se kterým se setkáme u manželů Tofflerových, zřejmě vychází z Kuhnova konceptu vývoje vědeckého poznání světa jako střídajících se paradigmat chápání světa (viz Kuhn 1967); více o tom Toffler a Tofflerová 2001.

10 Více viz Telotte 1999, kap.1.

prodchnula celé 20. století. Mluvíme o této době jako o ‘věku stroje’.¹¹

2. Topos¹² továrny – od metonymie k metafoře

Nové sebezpojetí moderní civilizace ve věku stroje můžeme demonstrovat na proměnách toposu továrny, kterými prošel v průběhu své mladé historie (přibližně od první čtvrtiny 19. století do doby mezi dvěma světovými válkami). Továrna se totiž obecně chápe jako atribut industrializované společnosti, jako její metonymie i metafora. (O továrně jako o atributu doby průmyslu mluví i manželé Tofflerovi.)

Topos továrny se začíná literárně utvářet téměř současně s tím, jak továrna získává postavení specifického sociálního fenoménu. Továrna vstupuje do literární a dramatické tvorby v podobě místa-objektu schopného výrazně zasahovat do svého okolí, krajiny nebo města, proměnit a narušit jejich dosavadní ráz a rytmus. Postupně se literárně tematizuje i protikladná stránka fenoménu továrny, akcentující – na rozdíl od původně zdůrazňované agresivity, se kterou si podmaňuje své okolí – také skutečnost, že se jedná vlastně o prostor uzavřený. Je to místo, které si buduje svůj vlastní mikrokosmos, těsně spjatý s vývojem soudobé techniky, svět s novými reáliemi, s vlastním jazykem,

¹¹ ‘The machine age’ (věk stroje) je také obdobím velkého rozšíření příběhů o robotech a androidech, odrážejících obavy a touhy věku stroje (viz Telotte 1999).

¹² Pojmem ‘topos’, který budeme v naší studii dále používat, rozumíme ustálené, i když vyvíjející se myšlenkové výrazové schéma vztahující se k určitému místu, prostoru, sdílené určitou kulturní oblastí. Náš zájem se soustřeďuje především na analýzu toposu továrny v souvislosti se vstupováním této skupiny motivů do vztahů s jinými toposy (utopie, ráj, peklo). Touto topologicky orientovanou analýzou soustřeďující se na vzájemné vztahy prostorů a míst chceme dát do širších souvislostí prostředí a místa Čapkovy dramatu *RUR*.

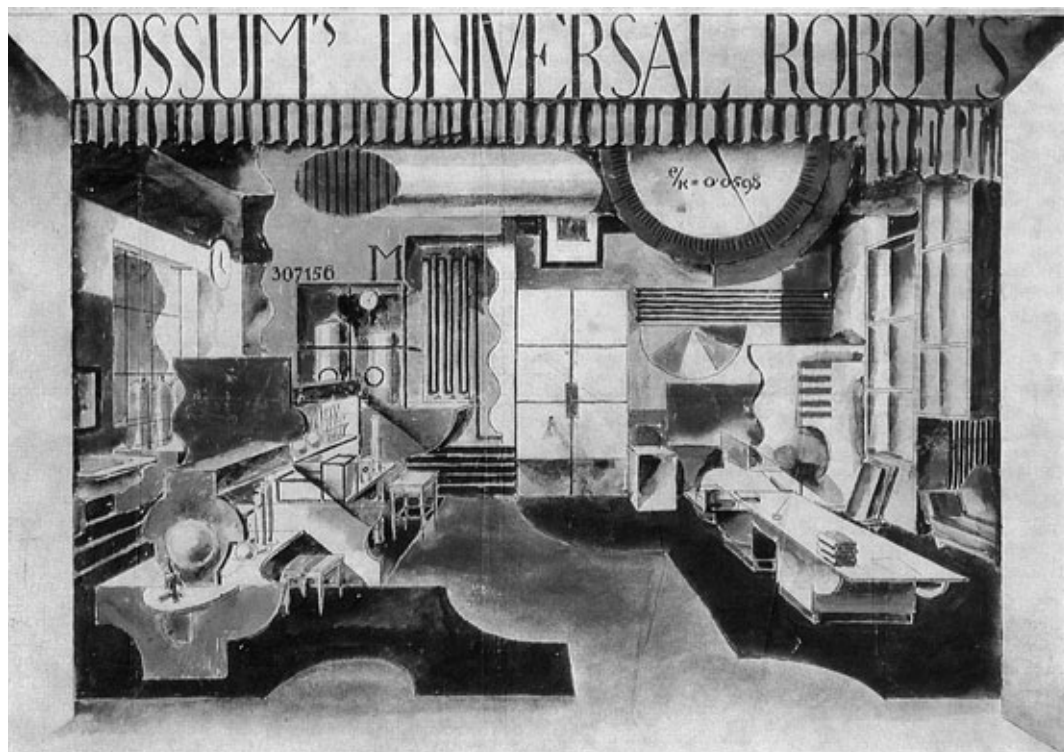
s novou sociální organizací a s vlastními problémy. To dovoluje vnímat továrnu pozitivněji jako místo umožňující realizaci nejrůznějších sociálních reforem, jako místo pro utopii.

Továrna-metonymie

Továrna se v literární tvorbě objevuje zprvu jako ‘zadní plán’ děje, který se odehrává v jejím okolí (viz např. román anglické prozaičky Charlotte Brontëové *Shirley*, 1849). Je totiž snadnější nahlížet továrnu pouze zvnějšku, zpozvdálí, neboť k literárnímu zpodobení tohoto nového prostoru nepostačuje umělčova schopnost vcítění a jeho pozorovací talent. Umělecké ztvárnění továrny vyžaduje hlubší studium, sběr materiálů a osobní seznámení s vnitřním chodem továrny a s jejími reáliemi, tedy metody práce, které jsou vlastní realismu a zejména naturalismu.

Hlavní zájem spisovatelů věnujících se námětům z prostředí továrny se zpočátku soustřeďuje na její sociální a společenské dopady, na život lidí obývajících její okolí, venkovskou krajinu nebo město. Továrna přitom ztělesňuje něco negativního, narušujícího starý řád věcí, pocíťovaný jako řád boží (viz např. Dickensovy *Zlé časy*, 1854).

Se skutečným zájmem umělecky zpracovat či spíše dokumentovat fenomén továrny přicházejí realisté a naturalisté. Ti již nezůstávají opodál, v ‘předpekli’ továrny, ale vstupují dovnitř a studují její reálie, její jazyk a vztahy, které se v ní utvářejí. Pojetí toposu továrny v naturalistické literatuře souvisí s tendencí dokumentaristicky přesně zachytit určité sociální prostředí, které se chápe „jako souhrn všeho, co se člověku odcizilo, pod nadvládu čeho se nakonec dostala i vyprázdňená subjektivnost“ (Szondi 1968: 98). To vede v případě naturalistické dramatiky k psaní dramatických textů s vlastnostmi žánrových obrázků, ve kterých jsou jednotlivé pokusy postav



Karel Čapek: RUR. Scénický návrh Bedřicha Feuersteina k inscenaci Národního divadla v roce 1921

jednat – proměnit svou stávající situaci – rozbité do sledu vzájemně nesouvislých gest. Nemají tak žádný jiný účinek než individuální tragédie, které jsou však chápány spíše z hlediska vykreslení celkové atmosféry prostředí. Do naturalistické dramatické tvorby tak proniká epická konstrukce sledu útržků lidských osudů a skrze ně i celých společenských vrstev, přičemž děj odpovídá své ilustrativní funkci související s hlavním cílem: zobrazením prostředí (viz Gerhart Hauptmann: *Před východem slunce* 1889 a *Tkalci* 1892).

V naturalistické literatuře jde stále ještě o pojetí továrny jako prostředí charakteristického pro určitou společenskou vrstvu. Vedle továrny se děj odehrává třeba v hospodě, v pokoji továrníka, v obydlích dělníků, v exteriéru (Macura 1997: 182) – tedy v místech, která nejsou pří-

mou součástí továrny, ale společně navozují atmosféru průmyslové krajiny. Proto také v naturalistické tvorbě je továrna a šachta vlastně zaměnitelná, neboť jde především o vykreslení prostředí tvořícího se v místech velkovýroby i těžby (viz např. Emil Zola: *Germinal* 1885) a produkujícího zbláčenou masu právě se utvářející vrstvy dělníků žijících na periferiích, v okolí továren a dolů. Továrna je zde metonymií – je součástí obrazu pokoušejícího se co nejvěrněji napodobit svůj předobraz.

Továrna-metafora

V naší a evropské literatuře v průběhu 19. století postupně vyrůstá z dokumentaristického popisu továrny bohatá symbolika továrny, takže na začátku 20. století můžeme již vyjmenovat základní opakující se motivy s ní spojené.

Motiv katastrofy pojící se s jejím zobrazováním od počátku poukazuje k továrně jako k nebezpečné síle, nespolehlivě nebo jen zdánlivě se podrobující lidské kontrole a lidským záměrům (továrna-peklo). Častý je i motiv zmrzačení nebo zabítí člověka strojem, přičemž se zdůrazňuje chladná netečnost stroje k tragédii. S tímto motivem souvisí personifikace továrny, o které se hovoří jako o animálním monstrem a v souvislosti se kterou se vedle jejích antropomorfních přívlastků prezentuje obraz odlidštěného člověka, který v továrně ztrácí své lidské rysy a sám se mění ve stroj.

S přijetím technického a ekonomického vývoje a s jeho estetizací v modernistických uměleckých směrech, především ve futurismu i v nové věčnosti, vedle kterých je ale možné jmenovat i expresionismus (viz Kaiserovo expresionistické drama *Plyn I, II* z let 1918–1920, o kterém budeme ještě hovořit), se mění negativní znaménko konotací továrny v pozitivní. Průmyslové komplexy a kouřící komíny na horizontu již nejsou pocíťovány jako odcizená realita a jako hrozba, ale jako výraz sebevědomé civilizace.

19. století se vyrovnávalo s překotnými změnami sociálních vztahů, s migrací chudiny do měst a vznikem periferií nebo s proměnou krajiny, tedy s vnějšími projevy a dopady vřazení nevlastního elementu továrny do 'starého světa'. Nové století najednou dovede vnímat i jinou podobu továrny, jejíž protikladnost k předcházejícímu pojetí je vyjádřena i umístěním děje nikoliv již před a kolem továrny, ale vstupem autora (a uzavřením se) do jejího interiéru. Továrna najednou může znamenat i místo izolované od okolního světa, které v sobě tento svět zrcadlí, a zároveň místo, jehož izolovanost umožňuje nastolit nový řád a nové vztahy, nezkažené starými pořádky. „*Svou 'novostí', 'netradičností', 'nezačleněností' do dosavadního životní*

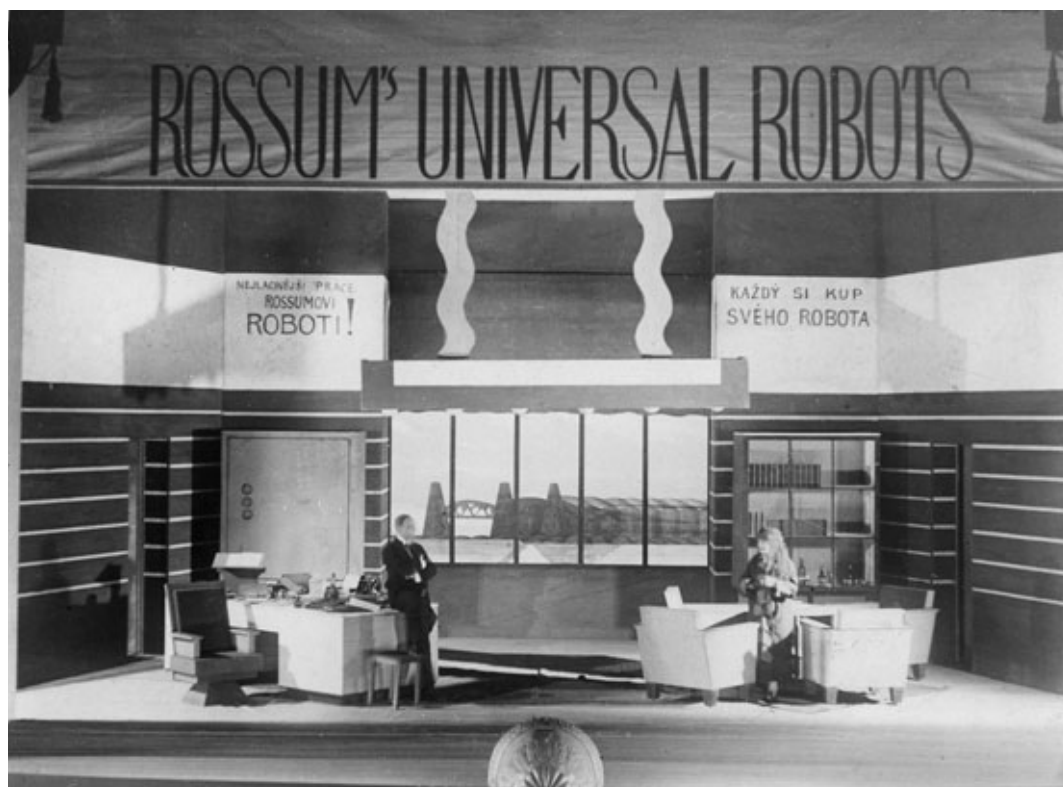
ho rámce továrna doslova provokovala k tomu, aby byla přijímána jako vhodný prostor sociálních a ekonomických utopií, k hledání své vlastní ideální podoby“ (Macura 1997: 191).

Příkladem ztvárnění toposu továrny, ve kterém se prolíná továrna-metonymie charakterizující prostředí a továrna-metafora jako utopické místo a současně továrna jako prostor, ve kterém se odehrává souboj různých koncepcí, je dvojice expresionistických utopistických her Friedricha Kaisera *Plyn I* a *Plyn II*,¹³ předznamenávajících vlnu utopických děl o negativních stránkách technické civilizace.

Děj obou her je zasazený do prostředí moderního průmyslového závodu, jenž produkuje novou, neobyčejnou energii, plyn. Zisk si všichni jeho pracovníci rovnoměrně rozdělují, a proto dělníci usilují o dosažení maximálního výkonu. Ke konfliktu dochází v momentu, kdy továrna z neznámých důvodů exploduje. Zatímco původní vedení továrny prosazuje myšlenku, že místo výstavby nové továrny se má vybudovat rolnická kolonie, dělníci se přidávají k inženýrovi, který chce pokračovat ve výrobě plynu i přes hrozící rizika. Na konci druhé části dramatického diptychu dochází k všeobecnému zániku.

V modelovém světě Kaiserovy hry se technika dostala na takovou úroveň rozvoje, který se již vymyká lidské kontrole. Fenomén továrny, který na sebe váže představy nového sociálního uspořádání, se problematizuje a technický pokrok se prezentuje jako směřování k odlidštěné technokratické diktatuře. Představa 'nového člověka' související s vírou v technický pokrok je v Kaiserových dramatech zpochybněna. Kaiser zakládá děj

¹³ *Plyn I* byl inscenován Vojtou Novákem ve Švandově divadle na Smíchovské již v roce 1919. *Plyn II* měl světovou premiéru v Brně na německé scéně v roce 1920. Kaiserovo dílo však v českém prostředí nijak výrazněji nezapůsobilo.



Karel Čapek: RUR. ND 1921. Režie Vojta Novák, scéna Bedřich Feuerstein

svých dramat na střetu individuálních nositelů protikladných koncepcí ideální továrny, ale katastrofa, ke které děj směřuje, je ukázána jako důsledek marného zápasu jedince s masou, s davem tvořeným lidmi, ze kterých se staly bytosti redukované na svou službu stroji a se zbytečnými negativními rysy lidské povahy (ziskuchtivost, touha ovládat).

Hra *Plyn I* se označuje za jeden z inspiračních zdrojů Čapkova dramatu *RUR*. Skutečně můžeme najít u Kaisera a Čapka shodné motivy, jejich zpracování je však rozdílné. Je otázka, nakolik jde o přímou inspiraci a nakolik jen o shodný soubor motivů umělecky zpracovaný oběma autory (a nejen jimi).

V Kaiserově dramatu se setkáme s motivem utopické továrny, který se u Čapka objevuje v parodizované podobě: jde o ra-

dikální řešení věčného napětí mezi majiteli, řediteli továren a dělníky v podobě továrního komplexu *RUR*, ve kterém jsou dělníci vystřídáni svou umělou a ve své jednoduchosti dokonalou náhražkou, Roboty. Čapek prezentuje ideální továrnu jako továrnu bez dělníků a ironizuje tak všechny dobové radikální představy o možném řešení napětí mezi majiteli továren a dělníky proměnou jejich vzájemných vztahů (viz Kaiserovo řešení v podobě podílu všech zaměstnanců továrny na zisku). Aby odhalil nereálnost těchto vizí, používá jejich vlastní zbraně a předkládá natolik 'radikální řešení', že ve své nekompromisnosti překonává i ty nejobvážnější reformátorské vize.

Jak u Čapka, tak i u Kaisera je dramatický děj uzavřený v prostoru továrny. U Kaisera je však továrna metonymií,

i když idealizovaně stylizovanou, která zastupuje jakoukoliv jinou (možnou) továrnu nebo všechny továrny a (možné) vztahy v nich. Schematickými pohyby strojů propojený i rozdělený prostor továrny koresponduje s ostrými kontrasty a schematicností expresionistické dramatiky a současně vytváří nejen formálně analogické, ale i ilustrativní pozadí řešeným problémům (vztah člověka a stroje).

Naproti tomu u Čapka máme co dělat se zvláštním pojetím továrny: továrnou metaforou. Děj dramatu je stejně jako u Kaisera uzavřený do prostoru továrny (o ostatních místech se dovídáme pouze z promluv postav) a továrna je navíc ještě umístěna na ostrov. Toto umístění poukazuje k izolovanosti továrny od okolního světa: zdůrazňuje se distance mezi továrnou a světem, která dovoluje, aby se v řádu továrny tento svět zrcadlil. Prostor továrny RUR, jeho uspořádání a vzájemné vztahy, které zde panují, není jen místem tovární výroby, prostředím průmyslu, jako je tomu u Kaisera. Čapková továrna v sobě pohlcuje a odráží celý okolní svět. Mimo ni jakoby již nic dalšího neexistovalo. Celý svět se postupně stává továrnou RUR, ve které jsou lidé nahrazováni roboty.

Čapková továrna je továrna metafora. Jde o hru podobenství, jehož obraznost je skrz naskrz prostoupena opakujícími se mechanickými pohyby sériové výroby a chrlením nekonečně si podobných výrobků i 'nových lidí'. Továrna RUR představuje protipól naturalistického zobrazení. Proti 'žánrovým obrázkům' stojí 'místo-obraz', které má povahu novodobého mýtu obražejícího v sobě všechny své potenciální podoby uskutečňující se v reálném světě.¹⁴

14 S využitím prostoru továrny jako metafory se setkáme v románu *Peklo* Josefa K. Šlejehara již v roce 1905. Zde se továrna stává prostorem „životní pouti zobecněného Člověka–Každého k spásné (či u ironického a skeptického Šlejehara *zdanlivě* spásné) hodnotě“ (Macura 1997: 182).

Motiv závěrečné katastrofy, ke které děj Kaiserova *Plynu* i Čapkovy *RUR* směřuje skrze události, které se valí lavinovitě dopředu bez toho, aby na ně měli jednotlivci jakýkoliv vliv, je spojený (v různých podobách) s toposem továrny od počátku.¹⁵ U Kaisera katastrofou celý děj končí. U Čapka je katastrofa stejně nevyhnutelná, avšak autor si ještě nechává 'zadní vrátka' a ukazuje svět 'po katastrofě', kdy vše (možná) začíná znova od začátku. Tato nedůslednost vizu o konci lidstva je pro Čapka typická (viz dvojí zakončení hry *Ze života hmyzu*). Čapek je radikální v odhalování vztahů, příčin a následků, ale nakonec si vždy nechá prostor pro naději, že to také může dopadnout všechno jinak.

3. RUR – továrna utopie

Čapek zasadil děj hry *RUR* do prostoru továrního komplexu Rossum's Universal Robots. Ve scénických poznámkách¹⁶ k úvodní scéně (Předehra) doporučuje vytvořit jevištní prostředí z předmětů a dekorací, které charakterizují prostředí továrny. Současně u všech těchto rekvizit a dekorací objevíme v průběhu děje dvo-

15 Později se však katastrofa přesunuje ze závěrečné scény a stává se součástí děje, ve kterém se individuální tragédie chápou jako hrdinské a nikoliv tragické momenty (viz kap. „Továrna jako svět socialismu“ u Macury 1997:193-196).

16 „Okny v průčelní stěně pohled na nekonečné řady továrních budov. [...] Domin sedí u velkého amerického psacího stolu v otáčecím křesle. Na stole žárovka, telefon, těžítka, pořadač dopisů atd., na stěně vlevo veliké mapy s lodními a železničními liniemi, veliký kalendář, hodiny, jež ukazují něco málo před polednem; na stěně vpravo přibity tištěné plakáty: 'Nejlacinější práce: Rossumovi Roboti.' 'Tropičtí Roboti, nový vynález. Kus 150 d.' 'Každý si kup svého Robota!' 'Chcete zlevnit svoje výrobky? Objednejte Rossumovy Roboty.' Dále jiné mapy, dopravní lodní řád, tabulka s telegrafickými záznamy kursů atd. V kontrastu k této výzdobě stěn je na zemi nádherný turecký koberec, vpravo kulatý stůl, pohovka, kožená klubovní křesla a knihovna, v níž místo knih stojí láhve s vínem a kořalkami. Vlevo pokladna. Vedle Dominova stolu psací stroj, na němž píše dívka Sulla“ (Čapek 1992: 97).



Karel Čapek: RUR. ND 1921. Režie Vojta Novák, scéna Bedřich Feuerstein

jakost a proměnlivost motivů, ke kterým poukazují v různých situacích.

Reáliemi továrního prostředí zaplněný prostor ředitelny RUR nás nejdříve ponechává v iluzi, že se tu jedná o kancelář ředitele konkrétní továrny, která je metonymií prostředí továrny, i když nepostrádá symbolickou rovinu. V uspořádání prostoru kanceláře můžeme vytušit expresionistický princip kontrastu ve střetávání vzájemně nesourodých částí vybavení kanceláře, který se projevuje například v kontrastu 'tureckého koberce' jako odkazu k tradici a 'amerického stolu' i 'otáčecí židle' jako součástí čistě moderního nábytku. Uplatňuje se zde rovněž satirický detail, když v knihovně jsou na místě, kde mají stát knihy, umístěny láhve s alkoholem ('Aby zapomněli?' 'Na kuráž?' Nebo na oslavu dalšího

podepsaného kontraktu na dodání zásilky Robotů?).

Stěna zaplněná plakáty se slogany propagujícími nákup Robotů zpřítomňuje ireálnou rovinu existence tvorů, kteří jsou nejen zaměstnanci továrny RUR, ale také zbožím, které továrna vyváží do celého světa. Tyto plakáty jsou nedílnou součástí toho, co si zákazníci kupují spolu s Roboty – iluze, že jde skutečně o 'umělé lidi' (tedy něco, co není pouhým strojem), která zahluje výrobky RUR oparem tajemna či magie, ovšem způsobem specifickým pro moderní dobu.

Za okny se tyčící tovární komíny vyvolávají dojem, že ředitelská kancelář, do které jsme právě jakoby vstoupili, je nejen centrálním místem, odkud se řídí chod továrny, ale i místem izolovaným,

zcela obestoupeným lesem továrních komínů, jejichž konec nedohlédneme. Motiv izolovanosti a současně neohra- ničenosti místa továrny se opakuje také v podobě vybavení kanceláře dobovými komunikačními médii (telefon, telegraf) a mapou světa, které zdůrazňují jak izo- lovanost místa překonávanou technic- kými aparáty, tak i geograficky nevyme- zený prostor továrny RUR (mapa světa), jejíž 'okolí' ('očistec', 'předpekli') je s izo- lovaným místem továrny technologicky propojené a činí toto místo všudypří- tomným.

Utopie

Výše uvedený popis kanceláře ředite- le továrny RUR nijak explicitně nenazna- čuje, že tovární komplex RUR je něčím 'jiný'. Můžeme se ze začátku domnívat, že děj se odehrává v jakékoliv reálné to- várně. Brzy se však z dialogu návštěvni- ce továrny Heleny Glory a ředitele RUR Domina dozvídáme, že tato továrna je 'ji- ná'. Že jde o továrnu-utopii, 'průmyslový ostrov', na kterém jsou ideje věku stroje na téma optimalizace výroby a výkonu, související s průmyslovou tovární výro- bou, koncentrovány, abstrahovány a hy- perbolizovány. Továrna RUR je 'ireálnou továrnou' – továrnou-utopií, ve které by- li živí dělníci nahrazeni jejich umělou a z hlediska výkonu efektivnější nápodobou – Roboty. Utopičnost továrny RUR je autorem ještě zdůrazněna jejím umístě- ním na ostrov – místo izolované od okol- ního světa a umožňující ve svých 'labo- ratorních podmínkách' uskutečňovat různé experimenty.¹⁷

Antiutopie

Čapkovy drama RUR je spolu s romá- nem Jevgenije Zamjatina *My* pokládáno za protiváhu americké masové produkce dobrodružné science fiction ve 30. letech

¹⁷ Motiv utopické továrny rozvíjeli bratři Čapkové již dříve: viz povídku *Systém* (in Čapkové 1982: 17-23).

20. století.¹⁸ Odlišnost evropské a ame- rické science fiction té doby se odrazila i v potřebě tuto tvorbu specificky pojme- novat. Oba texty jsou označovány jako *distopie* nebo *antiutopie*,¹⁹ čímž je zdů- razněna jejich svázanost s bohatou his- torií fantastické literatury s kritickým, sociálně-politickým zaměřením.²⁰

Darko Suvin v knize z roku 1979 na- chází podobnosti a návaznosti mezi science fiction a staršími žánry fantas- tické literatury. V souvislosti s žánrem utopie, ke kterému označení RUR jako anti-utopie odkazuje, uvádí: „[...] *utopie není žánr, ale socio-politický subžánr sci- fi* [...]. *Science fiction je zároveň širší než utopie a přinejmenším současně z utopie vychází; je to jestli ne dcera, tak tedy ne- teř utopie* [...] *SF může být nakonec psána pouze mezi utopickým a anti-utopickým horizontem*“ (Suvin 1979: 61).

Utopie-místo

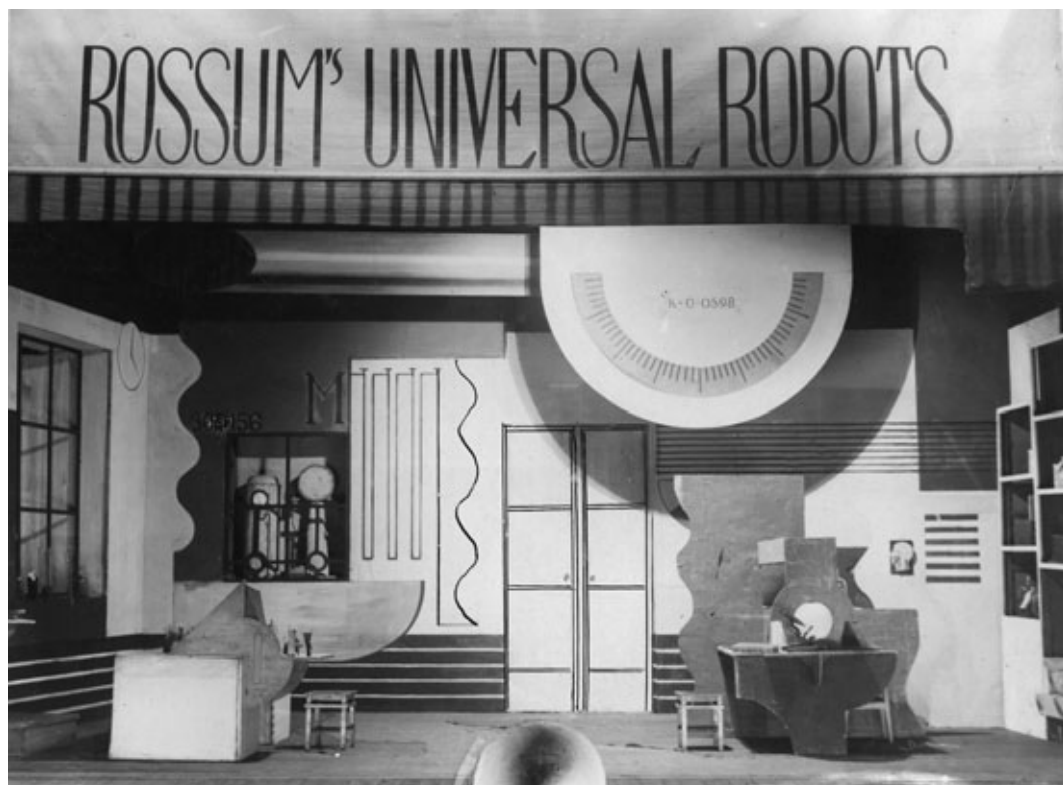
Označení dramatu *RUR* za antiutopii zpřítomňuje historii žánru *utopie*, kte- rou tento neologismus Thomase Mora²¹ v sobě nese. Vybaví se nám představa ko-

¹⁸ „Ve 20. a 30. letech je science fiction rozdělena na dvě oddělené skupiny, každá z nich vlastní něco z dědictví H. G. Wellse. V Evropě můžeme najít několik vynikajících spi- sovatelů science fiction, jejichž tvorba je emocionálně silná, intelektuálně náročná a sociálně uvědomělá. V protikladu k tomu se v Americe rozvíjejí populární časopisy s množ- stvím nezaplacených a přepracovaných autorů, produku- jících fikci, která zdůrazňuje záhady a horor. [...] V Evropě [...] vzniká silný nový typ science fiction – antiutopické nebo distopické romány“ (Scholes, Rabkin 1977: 27).

¹⁹ Jako distopie/antiutopie jsou označovány „SF příběhy popisující společnost (civilizaci), která je horší než naše. Antiutopie mají většinou varovný cíl – varují čtenáře před možným vývojem naší vlastní společnosti. Tři nejznámější antiutopie napsali autoři mimo žánr SF: J. Zamjatin: *My*, A. Huxley: *Konec civilizace* a G. Orwell: 1984. Všechna tři dí- la jsou politickými antiutopiemi, představujícími různé typy totalitních zřízení“ (*Encyklopedie science fiction* 1995: 29).

²⁰ Více o rozdílech americké a evropské produkce science fiction ve 20. a 30. letech 20. století viz Scholes, Rabkin 1977: 26-51.

²¹ Slovo „utopie“ uvedl do literatury Thomas More v roce 1516, který tak nazval svoji imaginární republiku Utopia, a dal tak název celému pozdějšímu literárnímu žánru.



Karel Čapek: RUR. ND 1921. Režie Vojta Novák, scéna Bedřich Feuerstein

munity nebo státu, které *neexistují* stejně jako jsou dobré.²²

Michael Foucault popsal utopie jako „taková místa, která nemají reálné umístění. Jsou to [...] místa [...] zásadně a podstatně *ireálná*“ (Foucault 1995: 5–6). Ireálnost utopií je vyjádřena jejich časovým nebo prostorovým vydělením z okolního světa. Utopické komunity a státy jsou tradičně umísťovány na různým způsobem izolovaná místa – na ostrov, do údolí nebo do vzdáleného období. Vždy se jedná o variantu jedné základní představy: kruhovosti, izolovanosti, konečnosti, možnosti být umístěny do nedosaži-

²² Slovo „utopie“ je slovní hříčka – utopie je ne-místo (*u [ou]* je řecky *ne + topos*, tj. *místo*), s druhým významem slova ‘utopie’ odvozeným od eutopia, tj. *místo, kde je vše dobré*, pracuje ve své knize z roku 1952, resp. 1968 A. L. Morton. Pro nás je důležitá topologická interpretace slova.

telné vzdálenosti. Současně jde o místa chráněná před vnějším světem i místa izolovaná, uzavřená, navozující pocit stísněnosti: Jsou to prostory vytvářející podmínky pro koncentraci – vyhocení vztahů – i místa ideální pro založení bezstarostných pastorálních komunit.

Utopie-systém

Hans Freyer označil utopii za „*politický ostrov*“ (Freyer 1936) a poukázal tak k tradiční funkci žánru utopie ‘nastavovat zrcadlo’ současné společensko-politické zkušenosti v podobě modelů (z autorova pohledu) ideálně uspořádaných komunit nebo států fungujících jako alternativy vůči naší každodenní zkušenosti. Suvin charakterizuje utopii jako „*pozitivní satiru*“, čímž zdůrazňuje neoddělitelnost interpretace (čtení) umělé-

ho světa utopie od zkušenosti reálného světa sdílené autorem a čtenáři.

Čapek o utopii říká: „*Každá utopie, jak přirozeno, vyrůstá z jiných úvah a také k úvahám nabádá. Líčiti poměry, jež skutečně nejsou a nikdy nebyly; umístiti je do nekontrolovatelné dálky prostoru nebo času; zvolnit se od blízké a pevné skutečnosti – může-li autor přitom mýnit něco jiného, než aby provedl určitý myšlenkový pokus, řešil něco, konstruoval nějakou ideovou stavbu, dovedl jakýsi program? To vše se hledalo ne docela neprávem také v mé utopistické hře*“ (Čapek 1968: 296).

Jak z výše uvedeného citátu vyplývá, pro Čapka není utopie spojena s jejím charakteristickým námětem, ‘obsahem’, kterým je idealizovaná alternativa k politickému a společenskému zřízení autorova světa, tak jak utopii chápe Freyer. Jeho pojetí se spíše blíží stanovisku Suvinovu, když charakterizuje utopii skrze její místo – jako prostor vydělený z okolního světa, dovolující mu hyperbolizovat a abstrahovat určité funkce a síly, které nám komplexnost reálného světa nedovoluje ‘uvidět’ a ‘pojmenovat’. Utopie je pro něj specifický literární žánr, který mu umožňuje odpoutat se od běžné reality a v izolovaném a koncentrovaném prostoru konstruovat určitý typ modelu světa. Čapkovu představu utopie můžeme přirovnat k místu ‘myšlenkových pokusů’, místu-laboratoři.

V souvislosti s dramaty, ve kterých se princip izolovanosti odráží nejen v jejich lokalizaci, ale také v jejich tématech a motivech (což je také případ Čapkovy *RUR*), mluví Szondi o dramatech „skleněné koule“. Skrze její stěny sledujeme postavy vržené do tohoto stísněného prostoru, aby sehrály role, jejichž repliky často za ně vyslovuje sám autor. Ten tak jako epický element vstupuje do struktury dramatu a poukazuje k sobě jako k demiurgovi vytvářejícímu i všechny situace, do kterých

své postavy staví. V případě tohoto typu dramatiky se portál kukátkového jeviště stává ochranným valem proti vnějšímu světu. To, co se v dramatickém prostoru jeviště potom odehrává, již není zrcadlení, ale proměna – díky dramatickému „pokusu o zhuštění“ (Szondi 1969: 96-97).

Utopie jako abstrakce a početní úkol

Zdá se, že si Čapek velmi jasně uvědomoval možnosti a úskalí, které mu nabízí zpracování utopistického námětu ve formě dramatu, když si podle vzpomínek Olgy Scheinpflugové nad korekturami *RUR* postěžoval, že „*s prózou není člověk nikdy docela hotov, pořád by šlo něco doplňovat a domýšlet, natahovat nebo měnit, ale drama je jako početní úkol, nesnese ani o kolečko méně nebo více, nevyšel by výsledek*“ (Scheinpflugová 1969: 102). Tato charakteristika dramatu, kterou Čapek vyslovil v souvislosti s dokončováním práce na *RUR*, odkazuje k představě dramatu jako poměrně rigidní struktury, která tak může připomínat ‘početní úkol’. Formální schematicnost takového dramatu se potom promítá i do charakteru postav – jejich loutkovitosti, do schematizace jejich vztahů a postavení vůči sobě. Jistá formální komplikovanost a strojenost, která může připomínat ‘početní úkol’, je typická jak pro dramatiky ‘skleněné koule’, tak pro žánr utopie obecně. Postavy utopií jsou vždy zcela determinovány svým místem v systému utopie a svou funkcí, kterou v něm zaujímají. Utopické komunity a státy získávají díky své promyšlenosti a formální ztuhlosti konzistenci stroje. Formální ‘strojovost’ je tematizována i v umístění Čapkovy utopie do prostoru továrny – velkého stroje s jménem uvedeným i v titulu hry. Řád továrny se sám o sobě stává subjektem dramatu – utopickým systémem, jehož ‘součástky’ v podobě ‘strojů’, ‘strojníků’ i ‘strojvedoucích’ jsou

stejně mocnými a stejně hodnotnými částmi celku. Analýza uspořádání a řádu této továrny-utopie se potom může stát interpretačním klíčem ke hře.²³

Přirovnání dramatického textu k početnému úkolu, který odkazuje k představě dramatu 'skleněné kouli', deformujícímu a zhušťujícímu obraz světa do té míry, že jejich vzájemná korespondence již nemůže fungovat na základě asociací, ale spíše jako výsledek analýzy, je blízké tomu, jak chápe vztah utopie a světa Michael Holquist. Holquist vychází z analogie šachu-světa a utopie-světa: „*Stručně řečeno, tvrdím, že vztah šachu k bitevnímu poli je zhruba paralelní ke vztahu, který vzniká mezi utopií a současnou společností*“ (Holquist 1968: 107). A pokračuje: „*Utopie má se šachy společnou v prvé řadě obecnou vlastnost, že se jedná o simplifikaci, radikální stylizaci něčeho, co při prožívání je enormně komplexní a často postrádá zřejmou vyváženost. Šachy zastupují válku, utopie společnost*“ (110).

Přesně v tomto duchu, jako obnažení a současně schematizaci skrytých vztahů a sil působících ve světě, chápe Čapek vztah své hry-utopie ke světu, když v souvislosti s prací na ní dále říká: „*ta nejsložitější věc není nikdy dost jednoduše napsána*“ (Scheinpflugová 1969: 102). Pro Čapka je tedy vztah mezi jeho utopickou hrou a světem vztahem mezi komplexní a chaotickou zkušeností reality na jedné straně a jejím modelem v podobě schematickeho konstruktu protikladných sil a jejich vzájemných vztahů na straně druhé.

Na základě předchozího a vzhledem k Čapkovým výpovědím o formálních stránkách jeho hry můžeme říci, že utopická hra *RUR* je koncipována jako uzavřený systém s poněkud rigidní struk-

turou, jejíž prvky nemají samy o sobě hodnotu bez vzájemné relace a současně bez vztahu ke svému předobrazu v podobě světa, ke kterému poukazují jako jeho schematizovaný portrét – jako mapa. Zřetelně je zde vidět strukturalistické myšlení, které operuje s místy a relacemi, které mezi nimi na různých úrovních existují nebo jsou konstituovány a které propůjčují takto sestavenému celku povahu skutečného subjektu, kterým je sama struktura: „*diferenciální a jednotlivé, diferenciální vztahy a jednotlivé body, vzájemná určení a úplná určení*“ (Deleuze 1993: 23).

V tomto smyslu, tedy jako vztahy, které se utvářejí nikoliv mezi reálnými lidmi nebo konkrétními jednotlivci, ale mezi objekty a faktory, které mají ze začátku symbolickou hodnotu – hodnotu strukturálního místa (výrobní předmět, výrobní nástroj, pracovní síla, bezprostřední výrobce a ti, kteří se na výrobě bezprostředně nepodílejí) – a stávají se tak nositeli strukturálních vztahů, interpretuje výrobní vztahy také (marxismem ovlivněná) skupina kolem Luise Althussera (Althusserovu studii *Lire de Capital* z roku 1965 cituje Deleuze 1993: 23).

RUR – průmyslová utopie

Tovární komplex *RUR* je umístěn na ostrově – zřejmě nejpříznačnějším místem utopií. Herbert Eagle (1968: 38) používá pro označení ostrova *RUR* slovní spojení „průmyslový ostrov“. Eaglem zvolené pojmenování *RUR* nesměřuje k témuž jako Freyerovo označení utopií za „politické ostrovy“. Freyův „ostrov“ poukazuje k izolovanosti, konečnosti prostoru utopie, k možnosti být umístěný do nekontrolované vzdálenosti, a jeho přívlastek „politický“ k charakteristickému námětu utopií, tj. ke koncepcím alternativních společenských uspořádání vzhledem k stávajícímu politickému řádu. Naproti tomu Eagle směřuje slovním spojením „průmyslový ostrov“ ke

23 Zároveň můžeme titulu hry rozumět jako poukazu ke kolektivní postavě tohoto „kolektivního dramatu“, k Rossumovým univerzálním Robotům, jako k postavám-bytostem produkovaným tímto systémem (viz výše obyvatelé utopií jako Roboti).

specifičnosti Čapkovy utopie, která je námětem jeho studie. Označení napovídá, že v případě RUR jde o užití tradičního žánru sloužícího jako nástroj kritiky společenských poměrů a vztahů, avšak ve spojení s tématem, které není (alespoň ne primárně) politické, protože se týká obecné otázky vztahu člověka a techniky, na začátku 20. století natolik aktuální, že je od ní odvozený název celé epochy ('věk stroje'). V případě RUR jde tedy o utopii související s předpokladatelným vývojem techniky, nikoliv s politickou vizí jiného světa.

RUR jako kubistický obraz utopie

Zvláštností Čapkovy utopistické hry je skutečnost, že její prostor není tvořený pouze izolovaným místem „průmyslového ostrova“, ale zahrnuje i okolní svět, do kterého tovární komplex RUR výrazně zasahuje, proměňuje jej a ovlivňuje. Umístěním továrního komplexu RUR na ostrov Čapek zpřítomňuje historii žánru utopie, avšak v celkové kompozici hry tradiční izolovanost utopie narušuje. Tento postup mu umožňuje proměňovat tradiční schémata žánru utopie a vnášet do hry další možné interpretace a konotace pojící se zejména ke vztahu ireálného (utopie) a reálného (okolní svět) a přechodu mezi nimi.

Toho, že Čapek ve své hře používá žánr utopie zvláštním způsobem, si všiml již Fischer, jeden z prvních komentátorů hry: „*Jiný má význam ostrov v Čapkově robotské utopii; žádná ideální kolonie, nýbrž ostrov nositelů či podnikatelů utopie, který je chráněn, aby nepocítili dočasných hrůz přechodu (stávky, výluky, boje dělníků s Roboty, ozbrojení Robotů vládami) z dřívějšího hospodaření do nového, v němž všechnu práci konají Roboti*“ (Fischer 1921: 73–77).

Tím, že Čapek zahrnul do prostoru hry kromě ostrova i okolní svět, si vytvořil podmínky, ve kterých mohl rozehrát různé variace vztahů mezi utopií a reali-

ty. Předkládá nám tak jakýsi kubistický kaleidoskop, který umožňuje „*promítnout více prostorových názorů v jeden obrazový kontext; uchopení předmětu z více stran i z několika vzdáleností; rozdělení a juxtaponování názoru barevného, šerosvitného a lineárního, a jejich architektonické a rytmické členění do obrazu*“ (Čapek in Matuška 1963: 200).

Čapkův 'průmyslový ostrov' se tak může současně ukazovat jako: (1.) reálné izolované místo se zvláštním vztahem k okolnímu světu, který je popsateLNý v horizontále geografické mapy; (2.) industriální ostrov ve smyslu utopie-modelu světa v době věku stroje, jehož předobrazem je továrna-stroj; (3.) fiktivní prostor, ve kterém je možné rozložit vertikálu imaginárního a horizontálu reálného, jež jsou za normálních okolností od sebe neoddělitelné, na jednotlivá místa prostoru tvořeného textem dramatu. Tento postup umožňuje uvidět reálné a imaginární jakoby 'vedle sebe', ve vzájemných pozicích, a tematizovat tak tyto vztahy prostřednictvím jejich prostorového rozložení.

Kubistický či strukturalisticko-analytický přístup k žánru utopie paradoxně dovolil Čapkovu obejít jeden z jeho charakteristických rysů – jeho staticčnost.²⁴ Rozložení hry do prostoru tvořeného místem utopie i okolním světem mu umožnilo představit svůj syžet nikoli jako statický obraz, ale jako dynamický proces vzájemně se přeskupujících vztahů mezi imaginárním utopie a světem jako reálným prostorem. V Čapkově dramatu tak stojí proti sobě utopická továrna RUR umístěná na imaginárním

²⁴ Charakteristika utopie Jevgenijem Zamjatinem zní: „Utopii charakterizují dva obecné a konstantní rysy. Jeden je obsah: autoři utopií líčí to, co vnímají jako ideální společnosti; přeložíme-li to do jazyka matematiky, můžeme říci, že utopie vycházejí ze znaku a+. Ten druhý rys, organicky vycházející z obsahu, se nachází ve formě: utopie je vždy statická; je vždy popisná, a nemá, nebo téměř nemá, dějovou dynamiku“ (Zamjatin 1970: 286).

místě ostrova, a okolní svět, ve kterém se za dramatických okolností uskutečňuje utopický proces v reálném prostoru. V závěru hry, kdy se Roboti světa vracejí zpět do prostoru ostrova, se obě utopie – ta imaginární, bezpečná utopie ostrova-továrny RUR, i ta, která hrozí stát se realitou – protnou v dramatickém konfliktu. Poslední lidé – nositelé utopistických vizí – se tak střetávají s Roboty, tedy se svými výtvary, kteří vzešli z jejich snů a plánů a kteří se hlásí o základní právo, jež je jim odíráno: právo stát se lidmi, a tak nejen reálně, ale i symbolicky nastoupit na jejich místo.

RUR jako 'reálná utopie'

Když Čapek spojil 'průmyslový ostrov' s okolním světem lodní dopravou, ponechal mu všechny výše popsané charakteristické vlastnosti a konotace ostrova-utopie (uzavřenost a izolovanost), ale současně oslabil jeho ireálnost. Ostrov potom není čistě ireálným místem utopie, ale místem potenciálně stejně reálným jako jeho okolí, i když vůči svému okolí zaujímá zvláštní postavení. Tovární komplex RUR je jakousi *uskutečněnou reálnou utopií*.

Tovární komplex RUR tematizuje představu reálné továrny agresivně zasahující do svého okolí, které postupně ovládá. Okolí továrny přestává být obvyklou krajinou nebo městem, není ani jedním ani druhým, ale čímsi na pomezí, je to 'území průmyslu', kterým se postupně stává celý svět. Zasazením děje hry do kulís továrního komplexu tak Čapek rozvíjí mýtus věku stroje, představuje továrnu jako metaforu vyjadřující ideály věku stroje i továrnu zpřítomňující metonymicky jeho charakteristické prostředí. Postavy hry – ředitelé, továrníci – jsou nositeli představ, které jako by jen dováděly do důsledků logiku reálných procesů a které se jim v utopickém prostoru totožném s názvem hry daří uskutečňovat.

Domin [...] do desíti let nadělají Rossumovi Univerzální Roboti tolik pšenice, tolik látek, tolik všeho, že řekneme: věci už nemají ceny. [...] pak přestane služebnictví člověka člověku a otročení člověka hmotě. [...] nemůžeme počítat s tím, co se ztratí, když předěláváme svět od Adama (Čapek 1992: 114-115).

Motiv utopie se z tohoto úhlu pohledu ukazuje v protikladu imaginárního a reálného a projevuje se v okamžiku překročení hranice těchto dvou protikladných a zároveň komplementárních míst. Je to hranice dvou paralelních světů: světa imaginace, snění a fantazie a hmotného světa plánování, statistiky a výkonu. Oba prostory, imaginární a reálný, se za normálních okolností vzájemně obohacují a koexistují v symbióze. Čapek ve své hře ukazuje, jak snaha o překročení jejich hranice končí kolapsem všech pravidel – válkou, společenským převratem, ekonomickou nebo ekologickou katastrofou. Ideály se mění v ideologii, dokonalá myšlenka v totalitní blud. Každá snaha uskutečnit utopii vede k totalitě, v jejíchž podmínkách společnost nakonec přestane fungovat jako životaschopný organismus a stane se mechanismem, jehož nezvratným osudem je entropie – vyčerpání vnitřních sil a pak zákonitý zánik. Právě překračování hranice imaginárního a reálného je však zároveň aktem, který tuto hranici, procházející napříč lidským světem, vyjevuje a ustavuje.

Závěr

Čapkova utopická hra *RUR* je reakcí na dobová témata a společenské problémy související s vizemi nového uspořádání pracovních a sociálních vztahů. Současně zaujímá stanovisko k 'obrazu' továrny a 'nového člověka' budovanému futuristickými utopistickými vizemi o novém

řádu světa, jehož předobrazem je dokonalý mechanismus: **stroj**. Přítom zde však nacházíme vazbu na emblematickou továrnu, jak se tvořila v průběhu 19. století.

Topos továrny se u Čapka spojuje s utopií moderní doby. Továrna se stává místem-metaforou obrazně pojmenovávající nejen konkrétní tovární prostředí, ale obrážející v sobě rozpory přítomné v okolním světě. Stává se zhuštěným toposem – symbolem věku stroje, ve kterém stojí vedle sebe představa ‘továrny ráje’ a ‘továrny pekla’, které obě se v průběhu děje hry v továrně RUR propojí.

Továrna RUR je současně místem prvotního hříchu moderní doby končícím vyhnáním lidí (u Čapka téměř doslovným v podobě porážky lidstva Roboty), místem završující se apokalypsy světa a v závěru místem, které se opět stává rajskou zahradou, z níž vychází první pár Robotů, Primus a Helena. Čapek ponechává přes veškerou svou skepsi otevřená vrátka naději, že jsou to jen nová jména Adama a Evy.

Literatura

- ar (K. Haltmar) „Tendence hry R.U.R.“, *Národní listy* 27. 6. 1923 (viz Čapek, K. *R.U.R.*, Praha (Orbis) 1966
- ČERNÝ, V. Karel Čapek, 1936 in Čapek, K. *R.U.R.*, Praha (Orbis) 1966
- CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, NYC (Penguin Books) 1999
- ČAPEK, K. „RUR“, in: *Dramata*, Praha (Československý spisovatel) 1992
- ČAPEK, K. „O slově Robot“, in: (týž) *Divadelníkem proti své vůli*, Praha (Orbis) 1968
- ČAPEK, K. *R.U.R.* (ed. Halík, M.), Praha (Orbis) 1966
- ČAPEK, K., ČAPEK, J., *Ze společné tvorby*, Spisy II, Praha (Československý spisovatel) 1982
- ČERNÝ, F. *Premiéry bratří Čapků*, Praha 2000
- DELEUZE, G. *Podla čoho rozpoznáme štrukturalismus*, Bratislava (Archa) 1993

- EAGLE, H. „Čapek and Zamiatin – Visions of Dystopia“, in: Makin, M. & Toman, J. (edit.) *On Karel Čapek, A Michigan Slavic Materials*, no 34, Michigan (Michigan Slavic Publications) 1992
- FISCHER, J. „Nová utopie (Sociálně-filosofické poznámky k RUR)“, *Jevišťe* 2, 1921, 73-75
- FREYER, H. *Die politische Insel*, Berlin 1936
- HOLQUIST, M. „How to play Utopia: Some brief notes on the distinctiveness of utopian fiction“, in: *Game, Play, Literature*, New Haven (Yale Franche Studies) 1968
- HODROVÁ, D. a kol. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha (Torst) 2001 (kol.) *Akademický slovník cizích slov*, Praha (Academia), 2000
- KUHN, T. S. *Struktura vědeckých revolucí*, Praha (Oikúmené) 1967
- MACURA, V. „Továrna, dvojitý mýtus“, in: Hodrová D. a kol. *Poetika míst, kapitoly z literární tematické*, Praha (H&H) 1997
- MATUŠKA, A. *Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka*, Praha (Československý spisovatel) 1963
- MORTON, A. L. *The English Utopia*, Berlin (Seven Seas Publishers) 1968 [1. vydání London (Lawrence & Wishart) 1952]
- NEFF, O., OLŠA, J. jr. (ed.) *Encyklopedie science fiction*, Praha (H&H), 1995
- PETŘÍČEK, M. „Prostor, virtualita a vyloučené třetí“, *Svět a divadlo*, roč. 6, 1995, č. 6, 4–13
- SCHEINPFLUGOVÁ, O. *Český román*, Praha (Československý spisovatel) 1969
- SCHOLLES, R., RABKIN, E. S. *Science Fiction – history, science, vision*, New York (Oxford University Press) 1977
- SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction, On the Poetics and History of a Literary Genre*, London, New Haven (Yale University Press) 1979
- SZONDI, P. *Teória modernej drámy*, Bratislava (Tatran) 1969
- TELOTTE, J. P. *A Distant Technology, Science fiction Film and the Machine Age*, Hanover New England (Wesleyan University Press) 1999
- TELOTTE, J. P. *Replications, A Robotic History of the Science-fiction Film*, Urbana a Chicago (University of Illinois Press) 1995
- TOFFLER, A., TOFFLEROVÁ, H. *Nová civilizace. Třetí vlna a její důsledky*, Praha (Dokořán) 2001
- ZAMIATIN, J. *A Soviet Heretic: Essays*, ed. and trans. by Mirra Ginsburg, Chicago (University of Chicago Press) 1970

Samota, dialóg a komunikácia opusteného herca v schizoidnej situácii

(*Huba – Poloczek – Labuda*)

Martin Porubjak

Áno, použil som pôvodne v názve svojej úvahy výraz z oblasti medicíny – ‘schizofrenický’ – ale mal som radšej použiť výraz ‘schizoidný’, čo je síce tiež medicínsky výraz, ale o stupeň nižší (lek.: schizoid = neúplne vyvinutá forma schizofrenika). Táto terminologická voľba však vznikla na pozadí hier, o ktorých je reč¹, a najmä Turriniho monodrámy, kde protagonista má viaceré klinické znaky duševnej choroby, ktorá vyúsťuje v závere do samovraždy. Pravda, do samovraždy **inscenovanej** – a o zložitosti tejto a takejto ‘inscenovanosti’ ešte bude reč. Sprevádza totiž divadelného herca celkom zákonite a málokedy sa z nej môže celkom vymaniť. Trčí v nej nielen preto, že dramatická postava, ktorú stvárňuje, má neraz ‘dve identity’, dve podoby, dve tváre: od tragickej postavy Oidipa až po Truffaldina v Sluhovi dvoch pánov, ale sama podstata hereckej práce trpí určitou schizoidnosťou: herec viac menej vždy hrá, že je ktosi iný (dokonca podľa mnohých sa do iného človeka či postavy ‘prevetľuje’) a túto premenu a toto ‘rozdvajenie’ predvádza pred inými ľuďmi, pred divákmi v hľadisku, ktorí sa

tvária, že veria – alebo niekedy azda aj ozaj veria! –, že herec nie je pán XY, ale je Oidipus či Truffaldino.

Schizoidnosť takejto situácie sa ešte väčšmi zvýrazní, keď je schizoidná, rozpoltená, zdvojená, ambivalentná sama dramatická postava.

Dramatických textov, v ktorých sa s témou dvojtvárnosti, dvojakosti, rozdvajenia, či schizoidnosti stretávame priamo v hlavnej postave, existuje množstvo; pre svoju úvahu som zvolil tri, s ktorými som mal do činenia nielen ako dramaturg či prekladateľ, ale aj ako režisér. A v ktorých práve hlavný (v dvoch prípadoch dokonca **jediný**) predstaviteľ spíňal-hral takúto neľahkú úlohu.

Monodráma je veľmi často výrazne ‘schizoidný žáner’, ak nie je napísaná ako klasické rozprávanie v tretej osobe (napríklad Bariccovo *Tisícdeväťsto*).

Iný nie je ani Süskindov *Kontrabas*. V podstate je to monológ priemerného muzikanta, ktorý bilancuje svoju momentálnu situáciu: samotu, anonymnosť, prežívanie zo dňa na deň, neúspechy u žien, priemernosť v profesii. Bežná a celkom banálna situácia. On ju len konštatuje; v závere sa nevelmi presvedčivo odhodlá, že sa vzbúri.

Autor zavrel toho priemerného úbožiaka a tretotriedneho hráča na nesólistický hudobný

¹ Süskindův *Kontrabas* s Martinom Hubou inscenoval Martin Porubjak v bratislavskom Štúdiu S (dnes Štúdiu L+S), Turriniho monodrama *Hotovo, konec!* s Bronislavom Poloczkom ve štúdióvom priestore ND – Divadle Kolowrat a Brechtova *Pana Puntílu* s Mariánom Labudou v hlavni roli v brněnském Národním divadle.

nástroj do interiéru garsónky. Má tu gramofón, na ktorom púšťa platne, sedí v kresle, pije pivo, vstáva, odchádza po ďalšie a ďalšie fľaše, otvára ich, pije, hrá na base, ide k oknu, otvára ho, počujeme hluk z ulice, zatvára okno... Pritom rozpráva o svojom živote, o hre na kontrabase, o neúspešných láskach a erotických predstavách. O stereotype svojho osobného, intímneho života aj o stereotype anonymného hrania v orchestri. Keď napokon odchádza s chabým odhodlaním, že vyvolá verejný škandál na slávnostnej premiére v opere, aby na seba konečne upozornil, oprávnene pochybujeme, či to vôbec uskutoční. Jeho rádo by heroický odchod nie je vôbec heroický, ale fanfarónsky.

Süskindova monodráma obsahuje istý rozpor vo vzťahu javisko-hľadisko, herec-divák, hranie-rozprávanie. Miestami je napísaná tak, akoby bol náš kontrabasista úplne izolovaný za štvrtou fiktívnou stenou medzi javiskom a hľadiskom, miestami je napísaná zasa tak, akoby táto stena zrazu prestala existovať a kontrabasista sa z kresla svojho príbytku obracia priamo na divákov. Niekedy akoby sme ho pozorovali cez kľúčovú dierku, inokedy zo svojho azylu preniká a obracia sa rečou, gestom priamo na nás. Niekedy akoby sa zhováral výlučne sám so sebou, inokedy akoby vystupoval za rečnícky pult a útočil rovno na nás. Pády do samoty striedajú výbuchy priameho ataku.

Samota – dialóg – komunikácia s divákmi: tri okruhy nášho záujmu rieši Süskind v *Kontrabase* striedaním dvoch polôh: izoláciou hrdinu (je sám v izbe, vedie dialóg len sám so sebou, nekomunikuje s nikým) a odrazu priamym kontaktom (štvrtá stena akoby zrazu neexistovala, kontrabasista stojí čelom k nám, oslovuje nás, vedie s nami dialóg, komunikuje so všetkými.)

S Martinom Hubom sme túto 'dvojbytnosť', 'dvojlomnosť' Süskindovej hry nepovažovali za šťastnú. Boli sme presvedčení, že bude divákov dezorientovať. A zdalo sa nám, že sme tento problém geniálne vyriešili takto:

Niekde uprostred Süskindovej hry sa náš hrdina sťažuje na psychoanalýzu a psychoanalytikov. Sťažuje sa na nich všeobecne, nie priamo, nie adresne. Povedali sme si, že ten výstup, ten spor s psychoanalytikom presunie-

me na začiatok a že psychoanalytika sprítomníme a ponecháme na scéne úplne od začiatku. Huba si ľahne na psychoanalytickú pohovku (tú skvele nahradil futrál na basu), hra sa začne ako dialóg so psychoanalytikom a tak bude pokračovať až do konca. Zároveň sa to celé bude odohrávať v Štúdiu L+S v polovičnej aréne uprostred divákov, ktorých však Huba vnímať nebude, po celý čas bude koncentrovaný iba na neexistujúceho psychoanalytika a diváci budú svedkami tohto zvláštneho dialógu jedného konkrétneho a hovoriaceho človeka s druhým – imaginárnym a mlčiacim. Od začiatku nám totiž bolo jasné, že žiadny psychoanalytik na scéne nebude, nahradí ho stolík so stolnou lampou a malým kreslom. S pomocou neexistujúceho, ale prítomného psychoanalytika vytvoríme nie monologickú, lež v princípe dialogickú situáciu (ako napríklad Jean Cocteau, keď v *Ludskom hlase* dal herečke za partnera telefónne slúchadlo a v ňom neviditeľného a nepočuteľného partnera na druhej strane drôtu, alebo v *Krásnom ľahostajnom*, keď posadil oproti nej do kresla mlčiaceho milenca).

A tak sme začali túto monodrámu skúšať. Martin Huba krúžil v aréne Štúdia L+S medzi prázdnyimi sedadlami ako lev v klietke, viedol búrlivý dialóg s neexistujúcim psychoanalytikom, polemizoval s ním, zúfal si, kričal naňho, podlizoval sa mu, urážal ho, vyhrážal sa – ale napriek úpornej snahe to bolo strašne mŕtve, umelé, bez napätia, asi ako tenisová hra, pri ktorej je vám partnerom nie spoluhráč, ale tréningová stena. Ako tréning to mohlo byť celkom užitočné, ale pomaly nám bolo čoraz jasnejšie, že živé divadlo takto vzniknúť nemôže. Mysleli sme si, ako šikovne sme vyriešili rozpornosť uzavretého interiérového priestoru so 'štvrtou stenou' na jednej strane a priameho dialógu s divákom na druhej strane – s pomocou geniálnej 'finty' priameho rozhovoru s imaginárnym psychoanalytikom v prázdnej aréne, kde jedinými rekvizitami boli kontrabas s puzdrom a vysoká stolička hráča na kontrabase, a kde si úplne v pozadí, na vyvýšenom mieste 'zátišie psychoanalytika': stôl, lampa a kresielko.

Po pravde nevyriešili sme nič, len Huba sa stále viac motal v kruhu; keď hovoril, hľadel

buď na psychoanalytika, alebo na zem, alebo do stropu – len aby sa vyhol pohľadu do očí divákov, ktorí tu zatiaľ našťastie ešte nesedeli. Ale vedeli sme, že raz prídu a musíme s nimi počítať. Aj sme s nimi počítali tak, že sme ich ignorovali, že sa im Huba ani raz za celý večer nemal a nesmel pozrieť do očí. To trápenie trvalo desiatky dní.

A vo chvíli najväčšieho utrpenia sme skúsili, čo to urobí, keď nešťastného psychoanalytika jednoducho pošleme preč, ten imaginárny muž bezprostredne potom, čo ho hneď na začiatku kontrabasista pouráža, vstane a odíde preč, buchne dverami a Huba zostane v aréne sám. Potom sa opustený úzkostlivo poobzerá dookola a zistí, že nie je sám. Že všade okolo sedia akísi ľudia. Uvedomí si ich prítomnosť a začne sa divákovi sponovať. Tí na seba vlastne preberú úlohu psychoanalytika. Svetlo sa rozšíri na celú sálu, herec s divákmi si vidia do očí a nastáva **spoved'**. Huba – akoby ho zrazu vymenili – roztiahne ruky ako krídla a začne s divákmi komunikovať, začne sa sponovať, začne sa im podlizovať, začne na nich útočiť, začne ich prosiť, urážať, dožadovať sa ich porozumenia a priazne. Vznikne živý kontakt herca s divákmi v prázdnom priestore, kde sú len spomenuté tri rekvizity – kontrabas, puzdro a stolička, kde nie je nijaký gramofón, nepočujeme hudbu z platní, iba – keď je to treba – hudba zaznie ako z nebies a speváčka spieva árie; živá speváčka, nie reprodukováný hlas z gramofónu, speváčka vznášajúca sa, osvetlená bodovým reflektorom kdesi medzi nebom a zemou ako nedostihný sopranový sen a prelud úbohého a bezvýznamného hráča v orchestri. Len herec a divák v prázdnom priestore, ale v 'plnom' a priamom vzájomnom kontakte. Rodí sa dialóg, obojstranné reagovanie, vzájomná komunikácia. Opustený herec je práve vďaka otvorenosti k dialógu obkolesený empatiou dvoch stoviek ľudí, ktorí ho prijímajú v polkruhu medzi sebou. Oslobodil sa z uzavretosti interiéru, ale aj z úpornej izolácie iba na jediného – a neexistujúceho – psychoanalytika a zrazu sa otvoril priestor pre herca, priestor pre nekonečné variácie možností vzájomnej komunikácie s divákmi. Toto otvorené,



Patrick Süskind: Kontrabas. Štúdio S Bratislava 1998. Režie Martin Porubjak. Hraje: Martin Huba

kontaktné riešenie priznalo herectvo ako ume- nie nepsychologické, neiluzívne a apelatívne; určitá miera exhibicionizmu (ktorá motivuje aj záverečné odhodlanie k pripravovanému exhibicionistickému výkriku na opernej premiére) sa stala aj vlastnosťou postavy kontrabasistu, ale zároveň zostala v tomto prípade aj priznanou súčasťou podstaty herectva. Lebo v herectve je zväčša aj značný kus exhibicionizmu.

Exhibicionizmus ako jedna z ústredných tém je prítomná aj v monodráme Petra Turriniho *Hotovo, koniec!* Prítomná je na samom začiatku. Ako predpisuje autor „v kúte prázdneho priestoru stojí päťdesiatpäťročný muž, triezvo oblečený. Má v ruke revolver, natiahne kohútik, priloží si odistený revolver k sluchu a povie: 'Napočítam do tisíce a oddelám se.'“ Medzi-

tým ešte porozpráva čosi o svojom živote a napokon sa ozaj zastrelí.

Autor toho muža situuje do bytu zaprataného kopami a balíkmi písomností, výstrižkov, papierov, suvenírov, rároh nazhromaždených za jeden ľudský život. Aj tento muž je ako Süskindov kontrabasista sám a opustený, ale navyše aj dávno opustil svoje nenávidené žurnalistické zamestnanie a dobrovoľne sa zabarikádoval v spustošenom byte a odizoloval sa od vonkajšieho sveta. Sme svedkami jeho posledného kroku: napočíta do tisíc a zastrelí sa. Je tu iba sám so sebou krátko pred dobrovoľnou samovraždou.

Tu sotva možno zvoliť priamy kontakt s publikom. Samovražda je predsa len akt intímny. Turrini aj predpokladá, že to tak bude, že herec bude hovoriť sám so sebou, ako sa často sami so sebou rozprávajú ľudia, čo žijú izolovane. Turrini mnohých z nich osobne spoznal a zažil počas liečby v psychiatrickom ústave. A na vlastnej duši zakúsil pocity človeka, ktorý prežíva stavy depresií a schizofrénie. Taký človek nepotrebuje publikum, sám si je vlastným publikom.

Ibaže totálna izolácia od publika je v divadle takmer nepredstaviteľná. A totálne osamotenie jedinej postavy je aj v takej monodráme o totálnom osamotení, ako je Beckettova *Posledná páska*, kompenzované prítomnosťou magnetofónu a starých magnetofónových pásov s monológmi, ktoré si starý muž Krapp nahral v rôznych predchádzajúcich etapách svojho života. Takže je to vlastne dialóg Krappa so svojou vlastnou minulosťou, na ktorú sa už síce takmer nepamätá, ale ktorú tu kriesia jeho slová a spomienky z magnetofónu.

Turriniho Muž nič také nemá. A ani nepotrebuje. On má svojho partnera na dialóg sám v sebe; v schizoidných stavoch si spomína na 'toho druhého', s ktorým viedol v živote dlhé spory. Lenže to sú iba krátke záblesky, nečakané a bleskové návštevy spomienok na 'toho druhého', ktorý sa skrýva kdesi hlboko v ňom. Zvyšok je veľký herecký problém: ako to hrať pred publikom, ale hermeticky uzavretý za fiktívnu 'štvrtou stenou' v samote totálne izolovaného bytu, v ktorom neexistujú nijaké 'kanály' von – ten Muž predsa odstrihol telefón, fax,

televízor, rádio, akékoľvek spojenie so svetom. Ale prečo sa potom pripravuje na samovraždu s toľkou mierou starostlivo skrývaného exhibicionizmu, prečo sa toľko zapodieva predstavami ako svoj život skončí, ako by to bolo najbezpečnejšie, ako bude vyzerat' po smrti atď. – práve on, ktorý už dávno s 'celým svetom' prerušil všetky kontakty?

Prečo svoju samovraždu, dokonca celý proces prípravy samovraždy, tak *inscenuje*? Pre koho to robí, keď my tu vlastne za tou 'štvrtou stenou' nie sme? Kto je jeho partnerom? Žiadny psychoanalytik tu nie je a nemôže byť a priznať prítomnosť divadelného publika by bolo v tomto prípade nemožné – ten príbeh by stratil zmysel.

V Turriniho monodráme sa spomína jediná osoba, ktorá hrá ešte nejakú – a vôbec nie malú, ale zásadnú – úlohu v Mužom živote: a tou osobou je žena, ktorá ho opustila a na ktorú on nedokáže ani na chvíľu zabudnúť, s ktorou vedie nepretržitý vnútorný spor a ktorej fotografiu tesne pred samovraždou spáli a ešte si horúcim popolom začierni tvár. Neberie si život vlastne kvôli nej a nechce jej to dať nejakú najavo? Nijaký list na rozlúčku v hre nepíše, ale čo keby rituál prípravy na samovraždu, rituálne začiernenie tváre popolom zo spálenej ženej fotografie i samu samovraždu nakrúcal na videozáznam pre túto jedinou blízkú bytosť, ktorá ním ohrdla?

Na scénu v Kolowrate – ktorá bola autentickým priestorom povaly, posledného kúta domu, kam sa stiahol náš Muž pred smrťou – sme postavili videokameru a pod trámy povaly sme zavesili monitor. Muž prichádza na povalu so zapnutou videokamerou v ruke a hovorí: „Napočítam do tisíc a zastrelím se.“ Nainštaluje kameru na statív a zapne ju diaľkovým ovládačom. Odteraz všetko čo povie a čo urobí bude zaznamenané na video. Muž inscenuje prípravu na vlastnú smrť. Sleduje seba na monitore; keď sa mu niektorý záber nepáči, zastaví kameru, záznam vymaže a zopakuje ho.

Niekedy sa pozabudne a začne debatovať, polemizovať, hádať sa s vlastným obrazom na monitore. Keď hovorí o svojich schizoidných a paranoických stavoch, je mu ten dvoj-



Peter Turrini: *Hotovo, konec!* Národní divadlo 2000. Režie Martin Porubjak. Bronislav Poloczek (Muž)

ník na monitore partnerom. Keď ho už nemôže ani len cítiť, jednoducho ho vypne. Keď sa mu chce 'pozrieť zblízka na zúbok' (teda, keď sa chce zblízka pozrieť sám na seba) priblíži sa a zväčší zoomom. A tak ďalej... Vzniká nekonečný rad možností, variácií a prekvapení v komunikácii s takýmto kurióznym dvojníkom. Rozvíja sa dialóg a súboj, taký dramatický na rozdiel od 'vyšinutej samomluvy'. Diváci sú nielen svedkami toho, ako Muž vedie súboj sám so sebou, ale aj ako ten súboj organizuje a aranžuje, ako sa štylizuje, ako zo štylizácie v zápale sporu so sebou občas aj vypadáva a vzápätí svoje výpadky koriguje; ako nie raz exhibuje, a keď si svoj exhibicionizmus uvedomí, ako sa sám sebe sprotiví. Poloczek priam s hereckým obžerstvom preňho vlastným využíval celú škálu možností, ktoré mu toto riešenie ponúkalo. A keďže je to herec, ktorý dozrel na scéne Studia Y, mal všetky dispozície pre ostré strihy, nečakané zvraty, sebaironiu, montáž motívov (tak je napokon aj skonštruovaná Turriniho hra!), mal zmysel pre bytostné klaunstvo, žánrovú pestrosť, kedy si nemôžeme byť vždy istí tým, čo je naozaj, čo je hra a čo sú vý-

mysly, na ktorých sa Muž sám baví, a čo je hra a výmysel a exhibícia pre videokameru a pre toho, kto si po jeho smrti ten videozáznam pozrie. Vďaka tomuto riešeniu sa pred hercom rozprestrel široký vejár príležitostí a možností, a Poloczek ich aj invenčne využil. Napokon, dajme slovo autorovi Petrovi Turrinimu:

„Viděl jsem asi deset inscenací své hry – ve Švýcarsku, tři v Německu, nedávno další v Berlíně, Varšavě, Paříži. Ta pražská se od předcházejících výrazně liší. Všichni režiséři měli doposud jeden zásadní problém: komu vlastně hrdina vypráví svůj příběh? Někteří herci ho vyprávěli publiku jako konferenciéři, jiní se snažili nedívat se divákům do očí. Ale řešení, které jste našli v Praze, je vynikající. Ten muž vypráví svůj příběh kameře, a tím se zdůrazní mimořádně důležitý moment: jeho ješitnost i v okamžicích před smrtí – nahrává sám sebe, aby o sobě zanechal svědectví, manipulovaný záznam. Stylizuje se; co se mu nelíbí, smaže a 'zahraje' to pro kameru a budoucí diváky znovu, svůj videozáznam často komentuje. To je skvělé řešení.

Částečně se cosi podobného objevilo v televizním filmu, který podle mé hry natočila sta-

nice ORF, ale tam to mělo úplně jinou funkci i účinek. Chyběl ten přímý kontakt, přímý vztah mezi hercem a kamerou, ale – a to je ještě důležitější – i mezi hercem a publikem. Ve filmu je všechno film, ale v této inscenaci je to najednou film v divadle. Vše se děje před divákem a s divákem, nic není předtočené, natáčí se před vašimi zraky. A ten, kdo to natáčí, to sleduje a koriguje. A vy sledujete jeho, jak sleduje sám sebe. To je velký a napínavý zážitek.“

Aby som sa vrátil k téme: samota, dialóg a komunikácia opusteného herca v schizoidnej situácii. Poloczek samotu ešte väčšmi zvýraznil jedinou prítomnou 'bytosťou' – v tomto prípade neživou – a síce kamerou. Ale za kamerou sme ustavične, tak ako náš Muž, cítili prítomnosť bytosti nielen živej, ale v živote Muža najpodstatnejšej. Dialóg s 'mŕtvym' predmetom, s kamerou, bol teda veľmi živý: kamera a obraz, ktorý snímala a ktorý sa synchronne prenášal na monitor, bol tým okom, ktoré nielenže stelesňovalo najbližšiu bytosť Mužovu, ale zároveň ho aj usvedčovala zo samolúbosti, exhibicionizmu, trápnosti, pretvácky a malichernosti. Ale aj z páťosu, zraniteľnosti i citlivosti. Kamera zároveň samotu Muža i prekonala, otvorila mu cestu k svetu a ľuďom, pred ktorými sa síce zadebnil a izoloval, ale pre ktorých teraz nakrúca to čudné svedectvo o svojom dobrovoľnom konci. A hercovi otvorila cestu k mnohvrstevnému dialógu s divákom 'cez kameru' a 'cez konanie a hranie a štylizovanie sa pred kamerou'. Vďaka kamere úplne opustený a osamotený herec vykročil z izolácie a divákov takouto 'okľukou' oslovil veľmi emotívne. Doslova k smiechu i plaču.

O samote Puntilovej v Brechtovej hre *Pán Puntila a jeho sluha Matti* sotva možno hovoriť. Pohybuje sa prakticky stále medzi ľuďmi. Stále s ľuďmi komunikuje, stále pred nimi exhibuje, stále sa s nimi zahráva. A to v dvoch extrémne odlišných podobách: v tej zovíálnej, priateľskej, veľkorysej, ľudskej v stave opitosti, a v tej neprístupnej, nepriateľskej, panovačnej, neľudskej v stave triezvom. Brecht stvoril figúru prudkých, extrémnych kontrastov: podobne to spravil i v *Dobrom človeku zo Sečuanu*.

Nič by nebolo jednoduchšie, ako tú extrémnu protikladnosť schematicky zvýrazniť; mohla tak vzniknúť ďalšia efektná podoba Jekylla a Hyda. Ale Marián Labuda je príliš erupzívny, ľudský, vášnivý a hedonistický muž, aby ho bolo múdre a efektívne okresať do dvoch antagonistických protikladov. Príliš sa v ňom snúbi bytostná ľudská komplementárnosť. (Dovoľte, aby som vysvetlil, čo mám na mysli, keď som použil toto slovo, ktoré podľa slovníka znamená: „vlastnosť kvantových sústav spočívajúca v tom, že pri opise stavu sústavy sa príslušné dynamické veličiny rozpadajú na dve skupiny vzájomne sa vylučujúcich veličín a vzájomne sa dopĺňajúcich /komplementárnych/ veličín.“)

To je presne Labuda a taký je aj jeho Puntila, navyše v tej rozšafnej, opileckej podobe hovoriaci po slovensky a v tej neprístupnej a prísnej, triezvej podobe hovoriaci po česky – aj keď sa, ako mu Brecht predpisuje, 'rozpadá' na dve časti, tak tie sa ustavične, aj v tých najextrémnejších polohách a podobách, vzájomne dopĺňujú. Labudov Puntila je vlastne ambivalentný: aj pri najbujarejšej opileckej zábave má chvíle, keď je sám a prejde ním zloba a strasie ním odpor, a aj v tej najstrašnejšej a najneľudskej triezvosti mu zmäkne hlas a uvoľní sa strohé gesto. Tak ako sa mu miešajú oba jazyky – slovenčina a čeština – a občas mu zablúdi melódia jednej reči do druhej; mäkkosť jednej aspoň na chvíľku rozvlní strohosť druhej – a naopak. Potom to vyzerá – a chceli sme, aby to tak bolo – akoby sa Labudov Puntila na toho príliš prísneho a neľudského i na toho príliš mäkkého a ľudského Puntilu vlastne hral, a akoby sa bavil na svojich 'premenách' takisto, ako sa bavili iste aj mnohí z vás, keď ste v salónnej špičke predstierali totálnu opitosť. Labudov Puntila demonštruje, exhibuje svoju opitosť i triezvosť, svoju odpornú neľudskosť i neveriteľnú ľudskosť; tá hra ho baví! Pomohli sme tomu pravdže aj úpravou Brechtovej hry, ktorý s istou dávkou schematizmu prísne zvýraznil tú jekylovsko-hydovskú bipolaritu na úkor komplementárnosti. A eliminovali sme nadmieru epické výstupy (napríklad Fínske poviedky) a scholasticky proklamatívne pasáže hry. Pričom isté 'scudzujúce' prv-

**Bertolt Brecht:
Pan Puntila a jeho
služebník Matti.
Národní divadlo
v Brně 2002. Režie
Martin Porubjak.
Vpravo Marián
Labuda (Pan Puntila)**



ky sme zdôraznili – Labuda sa očividne **baví hrou**, hrou na zlého i hrou na dobrého, a dáva to najavo a ‘hrá to’ na dve strany: na spoluhráčov na scéne i na divákov v hľadisku – a robí to transparentne. Ludický princíp komediantstva je v Labudovom hraní prítomný od začiatku až do konca. Brechtov text plynie z Labudových úst šťavnatý a hýri melodickými intonáciami.

A napokon je v tej Labudovej interpretácii aj čosi archetypálne: vo vzťahu k sluhovi Mattimu nie nejaké kapitalistické vydridušstvo, ale skôr patriarchálne vlastníctvo; a v tých dvoch mravných kontrastoch, v dobre a zle, nie iba programová účelovosť (ako je to vyhotovene demonštrované v *Dobrom človeku zo Sečuanu*), ale čosi rudimentárne: potešenie, ba neraz až rozkoš z konania dobra i z páchania zla. Nie to ‘sečuanské’: Páчам zlo, aby som mohol konať dobro, ale: Baví ma, fascinuje ma konať dobro i páchať zlo. Labudov Puntila sa nielen sám baví, ale aj sa baví, hrá a manipuluje s ľuďmi. Baví ho, ako ho ľudia obdivujú a ako ho majú radi, ale baví ho aj, ako sa ho tí istí ľudia boja a nenávidia ho. Hrá sa s nimi a demonštruje, že sa s nimi hrá. V tom je prítomná ludickosť – tá elementárna podstata herectva – v Labudovom Puntilovi, a nielen v ňom. Je prítomná aj v predstieranej bezhraničnej navíte Ataše, ale-

bo v erotickej priamosti a vyzývavosti Evy. Tých ľudí baví hrať sa na to, čo sú, aj na to, čo nie sú. Vydarená ‘hra na niekoho’ môže byť zábavnejšia než autentická, ale všedná podoba.

Labudov Puntila sa baví, a my vlastne netušíme – snád’ to netuší ani on – ktorá je jeho autentická podoba. Autentické sú totiž obe. Byť Jekyllom a Hydrom môže byť občas aj zábavné.

V Labudovom Puntilovi cez Brechtovho kapitalistického latifundistu ako gejzír vybúšil práve ten legendárny opilec, fínsky statkár Roop, príbuzný spisovateľky Helly Wuolijokiovej, ktorý bol Puntilovým živým predobrazom.

Labudov Puntila sa na rozpoltenosť, dvojtvárnosť, schizoidnosť priam s renesančnou rozkošou hrá a tá hra ho baví.

Všetci tí traja herci v troch odlišných postavách a v troch odlišných hrách majú jedno spoločné: mimoriadnu schopnosť komunikovať s divákom; nie nejakými estrádnymi narážkami, ale svojím priznaným komediantstvom. A dokážu ‘miešať žánre’ veľkým klaunským štýlom. A vynikajú výraznou ‘fyzickosťou’ hereckého prejavu. A neboja sa priameho kontaktu s obecnosťou, ba priam ho vyhľadávajú!

Nie náhodou všetci traja získali tú najplodnejšiu hereckú skúsenosť v malých divadlách.

Divadelní škola Jiřího Frejky: „Myslet integrálně dramaticky“

Zuzana Sílová

Jiří Frejka přichází učit na dramatické oddělení pražské konzervatoře s podzimem roku 1940. Jaká je to škola? Přeskočím s dovolením její historický vývoj od vedlejší větve pěveckého oddělení konzervatoře k postupnému zřízení samostatného oddělení budovaného na základě Vodákových osnov, na kterém Frejka kratičce a (neúspěšně) studuje v roce 1924–25. (Chtěl prý studovat režii a profesori ho nutili hrát ve scénované básni Svatopluka Čecha *Ve stínu lípy*. Nedostal se na představení, musel za něho zaskočit profesor, Frejka dobrovolně opustil studia...)

Stav školy na počátku 40. let nastiňuje historická studie „Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře“, napsaná pro sborník *150 let Konzervatoře*, vydaný v roce 1961. Autorem obšírné stati je Frejkův velmi blízký spolupracovník dr. Miroslav Haller: přichází na konzervatoř – díky pozvání ředitele dr. Václava Holzknechta – ještě o něco dříve než Frejka.

Ve zmiňované historické stati si Miroslav Haller stěžuje na stav, v jakém našel dramatické oddělení pražské konzervatoře na přelomu 30. a 40. let, když tam sám nastoupil a záhy převzal jeho vedení: v prvních dnech se mu obraz školy jevil jako zúžený záběr ze zákulisního života našich divadel – Haller kritizuje především řemeslný praktikismus, kte-

rý škole vládl. Výchova se opírala o výuku deklamace a hlasový výcvik, ale zcela chyběla např. pohybová výchova. Škola „uváděla posluchače [...] bez soustavné přípravy doprostřed jevištní tvorby, začínajíc úkoly, jimiž měla vrcholit [...] Veřejná konzervatorní vystoupení proto tak často měla úroveň diletující skupiny primitivního sdružení a prakticky byla jen problematickou přípravou pro skutečnou jevištní praxi.“

Pro příští vývoj školy je neméně důležitá, z hlediska ‘ideových záměrů’ dokonce ještě důležitější, známá studie Jiřího Frejky *Divadelní škola* (původně projev či přednáška pro „Sdružení pro divadelní tvorbu“), na které pracuje za německé okupace a která vychází těsně po válce v knize *Železná doba divadla*. Frejka tu rozebírá velmi konkrétně stávající problémy dramatického oddělení konzervatoře a navrhuje nové uspořádání výuky. Především však klade zásadní otázku, při jejímž řešení jde, jak současně poznamenává, o dvě základní možnosti každé divadelní školy: „*Má být školou řemesla, nebo školou metody?*“

Už v roce 1929 píše Frejka v knize *Člověk, který se stal hercem* v kapitole nazvané „Technika, tvorba, škola“, že „Škola má být místem metodiky. Každá škola zřizuje vlastně kanalizační systém v našem mozku. Nikdo si neuvědomuje, že matka učící své dítě říkáti dřevu dřevo,

že slohové úkoly, které píší žáci ve škole, dávají divošskému mozku základní normy civilizace.“ – O patnáct let později se Frejkovi zdá, že české divadlo se „octlo v bahnisku pohodlí, řemeslničení a mravního rozvratu,“ což je „stav, se kterým musíme počítat. Na jedné straně profesionální divadlo, které se stále víc a víc topí v *řemeslnosti*, na druhé nadutá nicotnost ochotnictva, které je ve svém celku umělecky opravdu bezvýznamné. Na třetí straně pak divadelní škola. Přiznám se, že jsem přijal profesorské místo na Dramatické konzervatoři proto, že mi bylo jasno, jak velice je potřebí trpce a dlouhodobě *znovu budovat naše divadelnictví*. Jeho vrcholné dva tři ústavy lze zlepšit již ve dvou letech, ale jeho bázi, naše ostatní divadla – to je práce na desetiletí. To nemá co dělat s ničím než s naší vlastní úctou k divadelní práci, s našimi měřítky na ni, s naším sebeodevzdáním divadelní službě. Ano, věřím na obrození našeho divadelního průměru ze školních síní [...] Věřím, že nezadržitelný příchod dorostu do našeho divadelnictví, dorostu s opravdovou *uměleckou* ambicí, ukázněného a zaníceného, dorostu, vycvičeného v *moderním myšlení divadelním* přinese skutečnou obrodu a vytlačí staré šlendriánství a šmíraření nejen v divadlech pražských, ale kdekoli po venkově, že je obrodí *novým duchem v novém řádu*.“

Utopie? – Ale jak vážně zamýšlená!

Frejkův soustředěný zájem o herce a herectví, který ho vede už v roce 1929 k formulaci jistých teoretických názorů, a koneckonců o deset let později i k napsání příběhu herečky Jarmily Horákové, který mu slouží jako příklad schopný ukázat cestu mladým divadelníkům, logicky vrcholí úsilím přebudovat divadelní školu. Tak jako mnohokrát předtím i potom při práci v divadle se ukazuje i na tomto příkladu, jaký má dar vdechnout každé práci, každému usilování *hlubší smysl – poslání*.

Nespokojenost se stavem školy vede k prosazování nové koncepce výuky, jak ji právě ve studii *Divadelní škola* Frejka v základních obrysech předložil: k vytvoření osnov, které se díky Hallerově péli mohou hned po válce stát základem pro nově budovanou vysokoškolskou instituci, a k prosazení školního divadelního studia – samostatné scény – bez jehož fungování by se koncepci vysoké divadelní školy nepodařilo uskutečnit.

Pomáhají přitom další pedagogové, s nimiž si Frejka s Hallerem nejvíce rozumí: František Tröster, Jožka Šarševová, Miloš Nedbal a Ladislav Pešek, ale také sami studenti, kteří nedostatky školy „v přerodu“, jak ji Frejka označoval, poznávali na vlastní kůži a se kterými zejména dr. Haller (podle svědectví Radovana Lukavského) o těchto problémech nejen diskutoval, ale pomohl jim realizovat jejich vlastní představu o mladém divadle.

Že nejde jen o utopii, prokazuje Jiří Frejka prakticky vším, co dělá: ve školních hodinách ‘souhry s partnerem’ se věnuje i základům režie, podílí se na ročníkových a absolventských představeních v Divadle Na Slupi; talentované žáky zve k práci na svých inscenacích v Národním divadle a propovídá s nimi (nebo i promlčí, jak vzpomíná Jaromír Pleskot) hodiny po zkouškách o divadle, ale nejen o něm... Prakticky tak dokládá, oč mu v případě mladých jde a co s příslušným patosem formuluje ve zmiňované stati: „*usilovat o to, aby škola vybudovala pevnou metodiku práce a pevný duchovní řád*“.

Ve Frejkově pozůstalosti, uložené v divadelním oddělení Národního muzea, se nachází strojopis návrhu na zřízení soukromého činoherního studia spolu s žádostí o povolení – přetiskli jsme ho v sedmém čísle časopisu *Disk* (březen 2004). Žádost je datovaná 20. října 1941. – Jak to s touto soukromou „školou pro výchovu hereckou a všeobecně divadel-

ní“ nakonec dopadlo, nevím. Nebyla povolena? Pro nával jiné práce se k jejímu provozování Frejka se svými kolegy (Dagmar Vondrovou, Josefem Trägrem, Jiřím Trnkou, Ladislavem Peškem resp. Jarmilou Kronbauerovou a dalšími) nedostal? Podstatné je, že návrh tvoří ucelenou koncepci „nižšího stupně 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.“ Jedná se tedy o jakousi přípravku, umožňující zjednodušenou formou zpřístupnit základy divadelního vzdělání „širšímu okruhu zájemců, než jak je to v zájmu vyšších učilišť konzervatorních, a pracovatí tímto způsobem k *prohloubení všeobecné divadelní kultury u nás*“. V organizačním statutu zdůrazňuje „*konkrétní poznání jednotlivých důležitých úkolů scénického umění*“ a zvláštní důraz přitom klade na to, „aby každý nově poznávaný divadelní prvek byl uveden pokud možno do všech *vývojových souvislostí*. V tom 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 psychologické. Pak přistupuje rozbor dramatického textu ve všech jeho složkách, a jeho provádění, rozvíjené rovněž postupně.“

Vidíme, že Frejka opravdu systematicky, od základů buduje to, co detailně řeší už v kapitole „Technika, tvorba, škola“ ze studie *Člověk, který se stal hercem*, když volá po zásadách a metodice rozvíjení pohybové výchovy herce, neboť „je-

ho provozovacím kapitálem je tělo se všemi fyzickými a fyziologickými možnostmi“ a když např. pozve Ladislava Peška, který svou výuku na konzervatoři staví – proti tradiční výuce založené na ‘umění slova’ – na možnosti ‘vyjádřit se tělem’, osvobozeným pohybem, improvizovaným mimickým výrazem.

Návrh ‘přípravky’ koresponduje také s tím, co píše Frejka o dva roky později v již zmiňované studii *Divadelní škola*, když se snaží odpovědět si na otázku „Jak by se konzervatoř měla dále vyvíjet?“

Poslání školy se mu rozpadá na dvě části: elementární školu a učiliště vyššího druhu, přičemž konzervatoř se dosud podle něho zabývá především výchovou *elementární*, k čemuž vede značný počet posluchačů v ročníku (až 25), velmi nesourodé vzdělání a ne příliš přísný výběr posluchačů. Absolventy pak přirovnává k více méně dobrým *řadovým vojákům*.

Daleko vhodnější by se mu zdálo dělení na čtyřikrát dva roky: „První dva by se skutečně zabývaly elementy divadla a herectví zejména, měly by za úkol *vyrovnat dle možností velké rozdíly v obecném vzdělání*, samozřejmě pak *položiti základy k harmonickému spojování projevu (tanečně) pohybového s hlasovým*“: Konkrétní podobu takové elementárky či přípravky včetně předmětů a jejich pedagogického obsazení obsahuje zmiňovaný návrh na činoherní studio, kde se každý ze dvou školních roků dělí na trimestry věnované jednotlivým divadelním epochám a důsledně přitom hlídá, aby se trimestr s převahou naukových předmětů střídal s trimestrem zaměřeným prakticky – a to do té míry, že ve výuce nechybí takové předměty jako „líčení“, „maska“, „kostým“... Důležité přitom je, že se jedná o „výchovu k divadlu a herectví zejména“: že se ještě nerozlišují jednotlivé ‘funkce’ či ‘profese’, ale začíná se tím základním, co tvoří činoherní divadlo: studiem-poznáváním dramatických textů a elementů herectví.

Po dvouroční 'elementárce' by druhé dvojletí zacvičovalo adepty „do *rytmu metodické přípravy* divadelního a filmového projevu a přinášelo by i první skromné jeho výsledky; končilo by se dnešním absolutoriem“, říká Frejka. Důraz přitom znovu klade na správnou posloupnost úkolů a vzájemnou provázanost předmetů věnovaných *harmonicky rozvíjenému* herectví: jak pohybové či hlasové průpravě, tak práci s profesorem herectví a režie. Teprve z absolventů těchto prvních čtyř učednických let by se vybírali posluchači pro zvláštní vysokoškolský *dramatický seminář*, v němž by posluchači pracovali společně: jádro by tvořilo „domácí divadlo“ s vlastní scénou, Frejka počítal i se slušně vybaveným filmovým studiem... „Otázky slohu a skladby, teoretické proniknutí a praktické vytvoření, skutečné *vytvoření*, měly by právě zde svoje místo.“ Posluchači by pomocí stipendií musili být zbaveni existenčních starostí, o to však houževnatější a drsnější by mohla být práce... „Od těchto lidí, kteří by už nikdy nemohli být bez vztahu ke své škole, bychom mohli čekat práci průbojnou, nesmlouvavou, mohli bychom čekat významný podíl na dnešním a zítřejším boji o moderní české divadlo.“ A k tomu ještě dodává, že by snad konečně došlo i k novému chápání slov experiment a avantgardní, které by ztratily svůj pejorativní přídech, „neboť experimentem, to jest věštbou vrženou do současnosti, je každá inscenace a každá nově viděná role, a avantgardní je divadlo, jež předstupuje jako *duchovní* bojovník před současností, určujíc její citění a slavnostně ustavujíc její duchovní míry a hodnoty.“

Cílem, k němuž se upíná *celé školení* ve všech jednotlivých fázích, od zvládnutí elementů přes osvojení metodické přípravy a průpravu až po samostatnou tvůrčí práci, přitom podle Frejky musí být ovládnutí toho, oč v povolání divadelníka hlavně běží a co odlišuje profe-

sionála od diletanty: „myslit integrálně dramaticky“ (čímž navazuje především na Zichovo přesvědčení o svébytnosti jevištního umění) a pochopit, že předpokladem skutečně umělecké práce je „zmocňování se materiálu, ovládnutí techniky, síla výrazové formovací. Lidové představě, že umělec tvoří jako blesk z jasného nebe nebo z jakési dobré nálady, chybí smysl pro rozhodující zápasení s formou a o formu [...] Ovládnutí materiálu formovací silou je předpokladem pro všechno umělecké vytváření: a toho (ovládnutí) lze dosáhnout jen v povolání.“

Vidíme, že prvořadým úkolem školy je podle Frejky zcela samozřejmě *výchova k povolání*, tedy k *profesionálnímu divadlu*. A jaké „profesionální divadlo“ má na mysli, dokládá hlubším vysvětlením pojmu „myslit integrálně dramaticky“, což znamená především vědomí budování nedílného výsledného díla, „nedílného celku“ divadelního představení, které společně tvoří „tři vzájemně se doplňující typy tvůrců“ – dramatik, režisér se svými spolupracovníky a herec –, kteří jsou spojeni „svébytným okruhem názorového myšlení“. Jde tedy Frejkovi o pokračování tradice ansámblového či noherního divadla, jak ji ostatně naplňuje svou vlastní prací v divadle.

Pak ale zákonitě nemůže jít jen o osvojení pouhých řemeslných dovedností, ale vždy znovu o pokus „pokorného přestavení sebe sama“ – právě ve smyslu ideálu ansámblového divadla – a proto musí škola „vybudovat adeptovi pevnou metodiku práce a pevný duchovní řád“, nevytvářet ani nevytýčovat hranicemi příští osobnost, ale „tvořit jen její pracovní předpoklady“ – takový způsob a „obecné moderní zaměření“ mohly by podle Frejky „postavit na zdravé nohy stejně absolventa jako – samu školu.“

Těm, kdo to s divadlem vždy mysleli a myslí *vážně*, mohou se takto formulované úkoly jevit zcela samozřejmým

a nezpochybnitelným *předpokladem* pro existenci vysoké školy. Ovšem vzhledem k tomu, jak se někdy i na půdě dnešní DAMU na takové úkoly či záměry nahlíží, jak jsou často i vzhledem k všeobecnému 'postmodernímu' a 'posttopickému' znejistění zpochybňované, vynořuje se otázka: není dokonce i dnes a právě z dnešního hlediska a vzhledem ke konkrétním možnostem dnešní divadelní školy Frejkova koncepce krásná, ale nerealizovatelná – utopie...? Ostatně z toho, co s Hallerem zamýšleli, se podařilo v příštích letech realizovat jen část: vzniklo divadelní studio, byla založena vysoká škola, ale k propojení středního a vyššího stupně výuky nedošlo: dramatické oddělení konzervatoře bylo po únoru 1948 zrušeno a dvouleté studium herectví ve vysokoškolském studiu rozšířeno na čtyři roky tak, aby jeho délka odpovídala studiu ostatních oborů, tedy režie, dramaturgie a scénického výtvarnictví – ale přitom studium elementů divadla spojených se základní hereckou výchovou – jako předstupeň pro rozvíjení další specializace – bylo zrušením střední školy zlikvidováno: pedagogové si toho byli vědomi a usilovali o zřízení dvouleté přípravné divadelní školy, po jejímž absolvování by teprve bylo možné pokračovat v 'oborovém' školení na vysoké škole – návrh z června roku 1948 však zůstal nerealizovaný... Neexistence návaznosti dvoustupňového vzdělávání, respektive oddělenost 'středního' odborného školení a 'vysokoškolské' specializace, jak ji známe z konzervatoří i JAMU či DAMU, když na obou stupních škol se vždy začíná jakoby z nuly, k neprospěchu obojího trvá dodnes. Snažíme se to suplovat dělením na bakalářský či postupový a poté magisterský stupeň studia, ale to nejdůležitější neexistuje: elementárka, která by přešla tomu, aby na DAMU nenastupovali v devatenácti letech čím dál častěji lidé 'z ulice', bez hlubšího zaměření či znalosti, často i zá-

jmu o zvolený obor, kteří to vlastně jen tak zkoušejí a často až teprve po absolvování několika ročníků se rozhodují, zda u svého oboru vytrvají...

Přestože byl v letech 1946–1948 děkanem nově vznikající divadelní fakulty a v roce 1948–1949 dokonce rektorem AMU, měl Jiří Frejka na koncepci školy po válce stále menší vliv. Jistě to způsobila i jeho velká časová zaneprázdněnost. Sám v jedné „sebekritické poznámce“ přiznává: pro nadměru umělecké i kulturně-politické práce ve Vinohradském divadle, kde v té době řediteloval, neměl čas věnovat se plně úkolům na AMU.

10. listopadu 1950 píše Frejkovi tehdejší děkan divadelní fakulty Jan Kopecký o připomínky k návrhu osnov katedry režie a herectví (jde o osnovy přepracovávané po vzoru tehdejších divadelních učilišť v Moskvě a Leningradě, na nichž se podílejí noví profesori – chybí mezi nimi především dr. Miroslav Haller, který se jako jediný pedagog bývalého dramatického oddělení pražské konzervatoře na nově vzniklou DAMU nedostal). U rozmnoženiny strojopisného fasciklu najdeme Frejkovou rukou psané poznámky: komentují nejen osnovy, ale také kapitoly z Toporkovovy knihy o Stanislavském (členové katedry režie a herectví dostali od děkana za úkol prostudovat si ji do nejbližší diskuse).

„Nebyl jsem u poslední redakce osnov (všichni prý pracovali). Vytýkal bych jim *prakticismus* [...] chybí to *jak* – tedy skutečný *plán metody*. Navrhuji proto osnovy konkretizovat a přepracovat. K tomu nám ovšem v osnovách chybí *teoretické východisko*, které *tam* má být vysloveno.“ Co se týká Toporkova, podotýká Frejka, že z jedné fáze Stanislavského dělá samoúčelný recept a ne metodu. „Vychází-li Toporkov ze samospasitelných fyzických jednání, pak to znamená, že vychází jen z estetické realnosti, že však zcela nechává stranou perspektivní *ideově-duchovní obsah* [...] 1. Asi všichni souhlasíme, že

naším východiskem je metoda Stanislavského, ale touto proklamací nic nekončí, to teprve začínáme svůj úkol. 2. Zvládnutí metody musí se stát cestou tvůrčí a exaktní, my jsme povinni v osnovách říci to 'jak'. 3. Metoda musí vyjadřovat společenský vývoj a jeho logiku a musí formovat umělce, který nejen svou postavu dělá, ale i myslí a předjímá, tj. formuje. 4. Musíme udělat všechno, abychom se dostali ze školáckého a talmudistického prakticismu, nesmíme zaměřovat analýzu za *stavbu*, která je nám uložena, nesmíme prakticismem a levným analytismem diskreditovat velkou metodu Stanislavského, jejíž poslední zájem platil psychické nosnosti slova. Proto 5. nesmíme v plánu a v metodě oddělovat fyzické jednání a naopak je naším úkolem, abychom fyzické jednání učinili východiskem ideového záměru.“

Pověřený výukou režie nezastává už profesor Frejka v té době žádné akademické funkce (dokonce prý tu „běží o jeho existenci“ – viz studie dr. Petiškové v *Divadelní revui*¹, opírající se o svědectví Frejkových žáků). Jistě i proto, že šéfem katedry režie se v té době stává Jindřich Honzl, usiluje Frejka o založení *katedry hudební komedie*, která by mu umožnila se na škole udržet. V té době už odsunutý do karlínské operety chce i ve škole spolupracovat s těmi, kdo mu v Karlíně pomáhají. Vypracuje základ osnov, který počítá se vzájemnou spoluprací hudební a divadelní fakulty a se školením herců (ve čtyřletém studiu), dramaturgů a režisérů (obojí ve dvouletém návazném studiu na první dva ročníky stávajících oborů dramaturgie a režie). Zaštitěný autoritou Němirovi-

1 PETIŠKOVÁ, L. „Ze zákulisí jedné štvanice“, *Divadelní revue*, roč. X. (1999), č. 1, s. 39–40.

če-Dančenka a jeho pojmem „zpívající herec“ i metodou Stanislavského „se zvláštním zřetelem ke školení pěveckému a tanečnímu“, dosáhne schválení osnov pro školní rok 1951–1952, přijímací zkouška je však plánovaná až na 3. prosince 1951. Jak to všechno dopadne, popisuje ve zmiňované studii Ladislava Petišková. Nejenže byl prý návrh smeten se stolu ministrem Nejedlým, ale Frejka musí školu, kterou spoluzakládal, opustit, nařčen „ze zneužití pedagogického poslání“: obvinění souvisí s kritickým článkem jeho studenta Jaroslava Šoustala, který se podílel na organizaci nové katedry; na popud Frejkova přítele, intendanta ÚNV hl. m. Prahy Václava Jaroše, kritizuje Šoustal stav pražského divadelnictví a apeluje na posílení postavení mj. karlínské scény a vytvoření „nové české hudební komedie“ také tím, že dojde ke kádrovému posílení novými uměleckými silami: herci, režiséry, tanečníky a hudebníky (rozumí se vychovanými na nové katedře)... Bouře, která se strhla na odborářské úrovni mezi 'potrefenými' divadelníky, se přenesla i do školy a vyvrcholila vynuceným Frejkovým odchodem.

Škola, kterou vytvořil Jiří Frejka se svými spolupracovníky, především dr. Miroslavem Hallerem, „škola, která je už svou podstatou přípravou divadla příštího“, založená na „společném přesvědčení a poslání“, učící „myslet integrálně dramaticky“ – takovou se mu podařilo založit především v srdcích a myslích svých žáků a následovníků. A trvá dodnes díky konkrétní práci jednotlivců – dokonce by se chtělo říci, že někdy i navzdory různým dočasným 'trendům' zastiňujícím původní poslání instituce, pro kterou toho Jiří Frejka tolik vykonal.

Milánské lekce Tadeusze Kantora

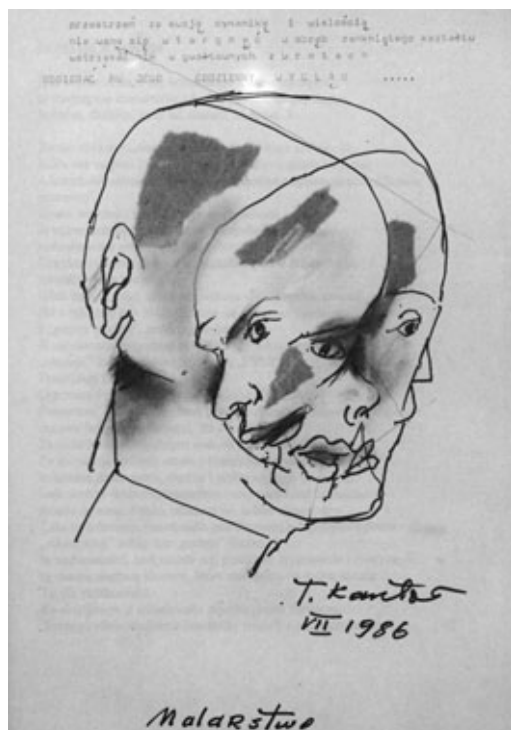
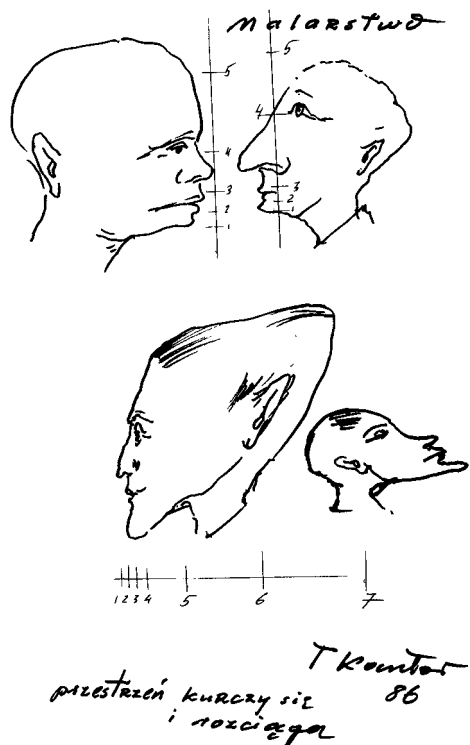
Jan Hyvnar

V roce 1986 působil Tadeusz Kantor na Základní škole dramatického umění při Piccolo Teatro v Miláně poprvé jako pedagog a uspořádal 12 lekcí pro 12 studentů 3. ročníku a několik přihlížejících diváků. V průběhu jednoho měsíce velmi osobitým způsobem v napjaté a horečné atmosféře, o níž na závěr sám řekl, že měla napomoci kreativitě studentů, interpretoval tři nejvýznamnější avantgardní směry 20. století – abstrakcionismus, konstruktivismus a surrealismus spolu s hnutím Dada. Různá témata přednášek tohoto divadelníka a malíře, který se vždy považoval za *posledního avantgardního umělce*, si přitom studenti paralelně vyzkoušeli na jednotlivých etudách a v inscenaci-krikotáži¹ na téma *Svatba*, k níž si sami vytvořili hrubý scénář. Inscenace, která měla poté ještě tři reprízy, v sobě nesla přirozeně silnou pečeť Kantorovy koncepce *divadla smrti*, které v té době už nazýval také *divadlem lásky a smrti*, čili divadla, jehož realita je autonomní a nezávislá. Které nechce být odrazem skutečnosti, nýbrž vlastní *odpovědí na skutečnost*. Učil tak studenty imperativní potřebě nalézt elementární základ umělecké tvorby asi v tom smyslu, že čím více se dnes všude kolem nás umění stává jakkoli služebným (posluhováním různým ideologiím, politice nebo komerci), tím spíše musí reagovat na tuto služebnost tvorbou skutečného uměleckého díla, jehož realita je autonomní a je pak *schopna morálně zvítězit nad tamtou. Proto tato druhá, autonomní a svobodná realita by neměla být nikdy jen zobrazením nebo popisem tamté*².

Čtete-li milánské lekce, máte pocit, že Kantor hovoří jen sám o sobě a o svém pojetí umění a divadla. Ale co může sdělit umělec jiného než své vlastní instinktivní hledání esence, ono neustálé znovuoobjevování díla, které musí vždy vznikat 'jakoby poprvé', neboť jenom tak se může dotknout něčeho nadčasového, a tedy absolutního. Nejinak mohla tedy probíhat při výuce i Kantorova osobní interpretace avantgardních -ismů: jako dialog s minulostí a s pamětí, kdy je naší povinností akceptovat a přijímat dědictví, ale s nutnou korekcí, která pramení v odlišné zkušenosti a prožitku dnešního umělce a divadelníka. Pokud tedy východiskem k tvorbě jako *odpovědí na skutečnost* byl u O. Schlemmera, V. Mejerholda nebo A. Bretona optimistický postoj s vizí umělecké revoluce, která mezitím ztroskotala jako analogické revoluce společenské (uvězněním a smrtí mnohých umělců, pro-

¹ Název krátkých představení (cricotage), která Kantor prováděl vždy jako příležitostný experiment mezi jeho hlavními inscenacemi. Vedle *Svatby* sem patří např. *Tichá noc*, *Ach*, *kdeže loňské sněhy jsou* apod.

² Rozhovor s M. Porębským. Cit dle: *Hommage à T. Kantor*, Krakov 1999, s. 31.



dejem jejich děl za obrovské peníze, exploatací jejich technik v médiích a reklamě), pak dnes by mělo podle Kantora umění neustále připomínat, že život se dá po porážce avantgardy vyjádřit jen absencí života, že sacrum se dá zpřítomnit jen svato-krádeží a pravda umění se dá zachránit jen v autentickém utrpení osamělého umělce³.

První tři lekce věnoval Kantor přednáškám a etudám z abstrakcionismu, který se sice nijak výrazněji neprosadil v divadle, kromě experimentací v Bauhausu nebo ve francouzském divadélku Art et Action, ale tady je nutné připomenout, že u Kantora je divadlo součástí umění nebo uměním, a proto se nemůže uzavírat do sebe sama. Vystupoval vždy vehementně proti úzké specializaci a v tomto smyslu pak divadlo nemá vlastní východisko: je jím literatura, drama, vizuální umění, hudba, tanec, architektura⁴. Přesněji řečeno, divadlo není reprodukcí literatury nebo výtvarného umění, ale to, co se odehrává v literatuře nebo ve výtvarném umění, má povinnost být analogickou odpovědí na skutečnost, a proto divadlo zde musí hledat inspiraci. To ovšem neznamená, že divadlo nemá vlastní *ur-matérii*, čistý a autonomní živel, který se Kantor snažil v průběhu výuky studentům objevit a ozřejmit.

Abstrakcionisté pracují se základními elementy, jako jsou čtverce, kruhy, přímký, pojmy prostorového nebo pohybového napětí. Nepracují s nimi ale jako

3 Pleśniarowicz, K.: „Post scriptum“. Viz: Kantor T. *Lekcje mediolańskie*, Cricoteca, Krakov 1991, s. 121.

4 Všechny další citace dle Kantor, T. *Lekcje mediolańskie*, Cricoteca, Krakov 1991. Text je výsledkem záznamů z lekcí, který Kantor dodatečně upravil i graficky a dal mu formu volného verše. U citací je konec verše naznačený lomítkem.

geometrii, nýbrž ezotericky, tzn. že tyto elementy nemají pouze tvar a formu, ale jsou vždy v jistém smyslu i realitou, která vyjadřuje určité vlastnosti. Přímka vyvolává dojem nekonečnosti, bod evokuje osamění a kompozice elementů může vytvořit elementární dramatickou situaci, např. střetání kruhu a přímky.

Podle Kantora je ovšem abstrakce založená na takové představě díla, které chce být nezávislým na předmětném světě, dokonce se staví nad něj a chce být výtvorem *člověka jako Pána tvorstva*. Na jedné straně tedy chtějí abstrakcionisté totéž co dobové společenské revoluce, míří někam k idealizované budoucnosti ‘inženýrů lidských duší’ a provádí analogickou univerzalizaci vyprázdněním konkrétní předmětnosti, ale současně odhalili vnitřní bezpředmětnou dramatickост neviditelných sil. *Abstrakce znamená podle mne absenci předmětu. / Absence je to velmi důležitá. Domnívám se, že veškerá dramatickост abstrakce je právě v této absenci předmětu. / V nepřítomnosti lidské figury.* Takto pojatá abstrakce je tedy zviditelněním anonymních sil, které rozehrávaly skrytou antickou tragédii člověka jako pána tvorstva.

Odtud vychází první Kantorova korekce abstrakcionismu: *ALE LIDSKÁ POSTAVA SE VRÁTILA, / VRÁTIL SE TAKÉ PŘEDMĚT*. Na jeviště Abstrakce znovu vstoupil nahý člověk a nese židli – *Člověk a předmět*. Přitom tu nejde ani o návrat k naturalismu, ani o porážku abstrakce. Vývoj v umění nevede po přímočaré a stoupající dráze, ale *podobá se otřesům, živelnému hnutí s mnoha směry, / s neočekávanými a neznámými příčinami, a pokud něco zaniká, / neznamená, že to i umírá. Působí to dál, v hloubi, pulzuje to...* Tady už Kantor naznačuje své pojetí ur-matérie divadla.

Návrat konkrétní předmětnosti a lidské figury považoval za objev dadaistů. Byl to Marcel Duchamp v roce 1916, který objevil *l’objet prêt. / Čistý předmět. / Řekli bychom ABSTRAKTNÍ!* / *Ale to působila abstrakce ze svého ‘podzemí’*. Po 30 letech se situace zopakovala. Kantor sám znovuobjevil stejný předmět a stejnou postavu vytržen z životní reality a zbavené životních funkcí v roce 1944 ve svém „Nezávislém divadle“. Na jevišti bylo zablácené kolo od vozu, prohnílé prkno nebo potlučený amplión na uřvaná zpravodajství z fronty a Odysseus z Wyspiańského hry *Návrat Odyssea* se vracel už jako zbytečný voják od Stalingradu. Postavy a věci účelově neopodstatněné, gratuits, zdarma, volné, autonomní a s touto obnaženou existencí svobodné. A pokud musely tyto postavy na jevišti jednat, pak jejich činy vypadaly tak, *jako by se uskutečňovaly poprvé od počátku světa. / V „Návratu Odyssea“ si Penelopa sedala na kuchyňský stůl a přehnaně manifestovala, demonstrovala sezení tak / jakoby šlo o prapůvodní lidský akt.* Nic pak na jevišti nemohlo existovat a konat se z nějakých psychologických či společenských motivů a akce se měly stále opakovat proto, aby se důrazněji prosadily, pokoušely se sebedefinovat a tak přinutit diváka k reflexi a jejich osobité interpretaci.

Studenti si mohli průniky postavy a předmětu do prostoru abstrakce vyzkoušet sami na sobě v několika etudách:

Kruh a rovná linie / *Jedna osoba udělá KRUH. Druhá provede něco opačného, co je protikladem KRUHU / LINII. / Když se rovná linie přiblíží ke kruhu, narůstá dramatickост. / Když jej míjí a vzdaluje se / nebezpečí je zažehnáno. / Opakování nám vnucuje představu o nekonečnosti, / představu našeho života v poměru k nekonečnu, / o přibližování se NĚČEHO, / o mýjení a zanikání...*

Nehybnost předmětu / *Na jevišti stojí uprostřed obdélníková skřínka. / Po celou dobu zůstane tento předmět nehybný. / Na levé straně jeviště se objeví postava člověka v bílém. / Jde mechanickým krokem, přibližuje se k předmětu. / Zastaví*

se před ním, jako by pokračování nebylo možné. / Obrací se a stejným krokem jde k místu, odkud vyšla. / Ve chvíli, kdy se obrací a nastupuje zpáteční cestu, / se na pravé straně objeví postava člověka v černém. / Jde mechanickým krokem k předmětu. / Přiblíží se k němu v okamžiku, / kdy BÍLÝ zmizí na levé straně. / ČERNÁ postava se otočí a vrací se. Zmizí. / Ve stejném okamžiku se zjeví BÍLÝ a vydává se na cestu.

Nehybná skříňka je člověku nedostupná. Nesmí se s ní pohnout jako s rekvizitou, nedá se překročit, je nedostupná myšlení. V její bezúčelové přítomnosti je přítom skrytá dramatická, která provokovala avantgardní 'neorealisty' 60. let k různým destruktivním předmětům, když např. strhávali plakáty a z kousků skládali obrazy. Kantor byl v té době s nimi spřízněn, ale snažil se překročit hranici nedostupnosti předmětu jeho zakrýváním nebo zabalováním. Odtud jeho tzv. ambaláže.

Jeden ze studentů položil zajímavou otázku: zda je v abstrakci mystika. Kantor odpovídá: *Ano, v Abstrakci je mystika. / V autentické abstrakci. / Malevičův „Černý čtverec na bílém pozadí“ znamená svět. / Bílé 'pozadí' je stejně reálné. / Dva elementy tvoří jednotu. / Dva se rovnají jednomu. / Čtverec Maleviče je realitou. Je předmětem. / Z jeho imitátorů se stali pouze estéti. / Tento reálný čtverec existuje, tak jako existuje pojem v geometrii. / V náboženském jazyce je / čtverec BOHEM. / S pomocí tohoto obrazu tak dnes můžeme zformulovat paradoxní definici: není rozdíl mezi abstrakcí a předmětem. / Existují v MYSTICKÉ JEDNOTĚ. Možná, že ABSTRAKCE je zachycením PŘEDMĚTU / v jiném světě, / který neexistuje / ale umění v nás vyvolává jeho předtuchu.*

Zastavme se na okamžik krátkou poznámkou u tohoto Kantorova způsobu uvažování, které má mnoho společného s tradiční ezoterikou, kdy paradoxně opravdu není rozdíl mezi geometrickým čtvercem a konkrétní skříňkou. Předpokladem je ovšem přiznání se k paralelnosti dvou či více světů nebo realit. Kdy už umělecké dílo nesoudíme v horizontu gnozeologickém, předpokládajícím jediný reálný svět a jeho umělé nápodoby (dílo je pak odrazem reality), nýbrž v horizontu ontologickém, který je vlastní Kantorově uvažování, když tvrdí, že umělecké dílo je autonomní a nezávislé. Puklinu a existenci dvou světů v našem reálném a podle nás jediném světě nachází v dvou existencích předmětů a lidí, např. skříňky, kterou používáme za jistým účelem, a skříňky 'zbytečné' a neuzi- tečné. Ta první je realitou nebo rekvizitou našeho každodenního života, ta druhá je realitou virtuální a Kantorovo pojetí divadla je založeno právě na této virtuálnosti. V běžném životě rušíme nedostupnost skříňky nebo auta pod oknem (jejich virtuálnost) tím, že je použijeme k nějakému účelu. Podle Kantora je zná- silňujeme jako pánové tvorstva. Ta druhá, 'zbytečná' skříňka je nám nedostup- ná a její virtuálnost vyvolává to, co Kantor nazývá vzrušením, neboť tu tušíme přítomnost onoho jiného či druhého světa.

Pro abstrakcionismus jsou tedy stejnou realitou jako skříňky i čtverce, přímkové nebo barvy, neboť i jejich virtuálnost vyvolává vzrušení nebo lépe – pod- le W. Kandinského – vnitřní znění⁵. Většinou je 'neslyšíme', protože je přehluše- no 'iluzí' neboli účelovostí realit. 'Slyšet' jej bylo odjakživa úkolem skutečného umění a abstrakcionista Kandinsky odtud vyvozuje *základní princip vnitřní nut- nosti*, který je trojvrstevný: každý umělec zde vyjadřuje to, co je mu vlastní a osobní, dále tu umělec vyjadřuje to, co je mu vlastní jako člověku své doby, a konečně

5 Kandinsky, W. *O duchovnosti umění*, Praha 1998.

vyjadřuje to, co je vlastní umění vůbec. Všechny tři vrstvy se dají velmi dobře rozlišit i v Kantorově *divadle smrti*, které bylo výrazem velmi osobité zpovědi avantgardního umělce po konci avantgard. V milánských lekcích se na přínosu abstrakcionismu pokusil odkrývat a vyjasňovat i onu třetí vrstvu, čistě uměleckého *vnitřního znění*, které poskytuje uměleckému dílu jeho duchovní rozměr.

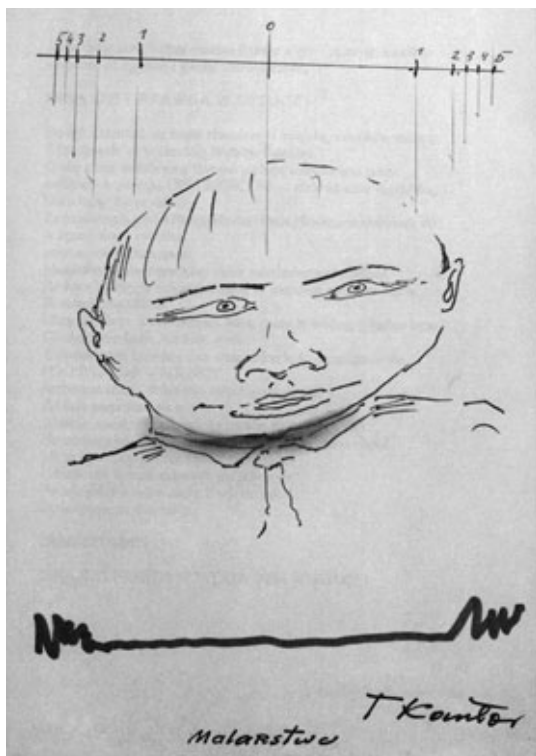
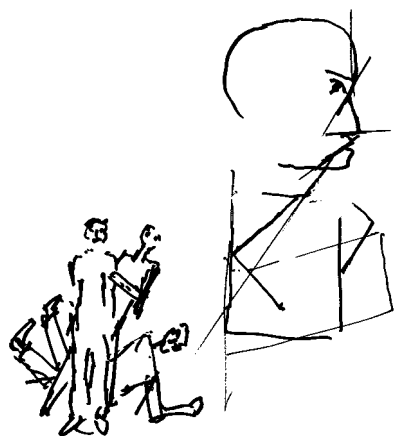
Ve 3. lekci se Kantor věnoval dalším tématům abstrakcionismu, která mají význam pro divadlo: prostoru, napětí a pohybu. V prostoru nachází již onu zmíněnou ur-matérii divadla, která tvoří tu nejhlubší vrstvu vznikajícího díla a je řízena oním principem vnitřní nutnosti. Připomíná to teorii chaosu, který se evolučně sám od sebe i s podílem umělce postupně strukturalizuje do konečné formy. *Fascinuje mne / snad mystická či utopická / idea a předpoklad, že v každém uměleckém díle existuje / jakási na umělci nezávislá UR-MATÉRIE, / která se formuje sama a v níž existují všechny možné, / nekonečné varianty života. / Naprosto se tím nesnižuje podíl umělce na tvorbě díla, / ani to neomezuje jeho fantazii. Spíše naopak! / Jeho schopnosti se zaměřují pouze určitým směrem. / A správným! / Zdá se, že právě v této nejhlubší vrstvě tvůrčího procesu se rodí autonomní existence obrazu.*

Prostor, který pulzuje, nemá hranic ani východiska, vzdaluje se a smršťuje všemi směry, víří kolem osy, vtrhává do uzavřeného tvaru a bere mu jeho každodenní podobu. Postavy a předměty jsou funkcí tohoto prostoru a jeho peripetií. *Prostor není pasivní nádobou, / kam umisťujeme předměty a formy... / PROSTOR je sám PŘEDMĚTEM (tvoření). / A to hlavním! / PROSTOR nabitý ENERGIÍ. / PROSTOR smršťující se a rozpínající se. / Právě tyto pohyby ztvárňují formy a předměty. To prostor **PLODÍ** formy!*

Získat tento prostor je snadné. Kubus se převede do roviny a rovina se uvede do pohybu – otáčivého, kyvadlového atd. Může se zakrývat či odkrývat, přibližovat či vzdalovat. Tradiční divadlo pracovalo pouze s jediným perspektivním prostorem, jehož vnitřní znění bylo dáno právě touto perspektivou, zatímco abstrakce začala používat zákonitosti *poly-prostoru*, v němž napětí již nevzniká optickým klamem, ale přímo v obraze dynamikou a energetickým ožíváním. V divadle pak napětí v prostoru vzniká i pomocí vztahů nebo distancí mezi postavami, pomocí směrů rukou, nohou nebo těla, použitím vhodných předmětů atd. Studenti si to mohli ověřit na krátkém skeči *Člověk a jeho stín*.

Uprostřed stojí člověk. Je nehybný. Pohyblivé je světlo. / Svítí z různých stran a výšek. / Stín se proměňuje... / Stín je živý! / Jednou je agresivní, útočný, jindy příkrčený, zneklidňující a pak zase směšný, se zakřivenou grimasou bolesti nebo výkřiku... / Druhá část: světlo je pasivní a na podlahu se vrhne samotný herec podobně jako byl vržen stín stojícího herce. / Stojící herec postupně provádí pohyby rukou, nohou, těla, hlavy, / druhý herec provádí totéž, opakuje pohyby, / ale v pozici stínu, vodorovné, / další herec se vrhá na zem jako druhý stín, / pak třetí, teď už existují tři stíny, / stojící herec provádí dále své pohyby, postupně, / vždy ve vztahu ke každému ze tří ležících herců-stínů, / stále rychleji až nakonec s nimi 'splyne' do jediného celku...

Od 4. do 11. lekce se Kantor věnoval výkladu a osobní korekci konstruktivismu. Zjednodušeně řečeno: po odkrývání ur-matérie s jejím *vnitřním zněním* nebo-li vzrušením začal se studenty inscenovat představení *Svatby*, tentokrát založeném na *konstruovaném vzrušení*. Zatímco studenti skládali z předmětů nalezených ve škole konstrukci, která měla vypadat jako *stroj na hraní*, přečetl Kantor esej o konstruktivismu z jeho dřívějšího textu *Divadelní místo*.



Jeviště tradičního divadla sloužilo k vytváření iluze. Divák tu sledoval pouze přeludy interiérů a exteriérů, aniž mohl tušit, co se ukrývá za dekoracemi. Konstruktivismus rozbíral celou tu pozlacenou okázalost **iluze**, / ukázal ZADNÍ STRANY, '**pracovní**' pozadí, / bez studu, radikálně, strhl tenkou 'aristokratickou' vrstvu, / pod níž se skrývala vetešnická prázdnota. / Bylo to opravdové ZBOURÁNÍ 'ZIMNÍHO PALÁCE' ILUZE. / Konstruktivisté fanaticky věřili, že jejich umělecká revoluce / je analogií revoluce společenské. Odstraněním bariér proniklo umění do života, už nebylo iluzivním odrazem života, ale propozicí, projektem, manifestem nebo analogickou strukturou. Zdi zámku Elsinor se zhroutily a na jejich místě se stavěly 'pracovní' konstrukce ze schodů, žebříků apod. Podle historiků divadla došlo k **odstranění hranice mezi jevištěm a hledištěm...** / Uvolnil se prostor k systémům, které bych nazval 'instalacemi', ke struktuře organizující poslání dramatu, akce a hry herce. Umělci, kteří se považovali za revolucionáře, vytvořili novou krásu, ale netušili, že revoluce brzy zradí své umění. *Tragédie Umělců-Revolucionářů se stala obětí. / Za cenu jejich života / se KONSTRUKTIVISMUS proměnil v ČISTOU FORMU!* / A probudil k životu jiné projevy umění.

Poté studenti začali uskutečňovat vlastní projekt *Svatby* v konstruktivistické instalaci, jejíž celek nebo části neměly zobrazovat žádnou životní realitu, a proto v jejich hře prováděl Kantor od začátku různé korekce. Např. začali napodobovat akci, která se běžně odehrává v kostele podle známého náboženského rituálu. *Nepřihlédlo se ke konstrukci. / Která existuje proto, aby vnutila akci vlastní zákonitosti, zákonitosti konstruktivismu. / A tam přece místo předmětů existují*

pojmy. / *Pojmy rovnováhy, přitažlivosti, zvedání, napětí.* / *A místo ŽIVOTNÍCH RO-
LÍ jsou tu POSTAVY / OBSLUHUJÍCÍ tuto instalaci-stroj.* Kněz proto nemůže provést
svatbu jako v kostele, protože mu chybí oltář. V rámci této instalace se sice bude
chovat obřadně, ale jeho jednání zde nabývá zcela opačného významu. V kaž-
dém případě to není místo pro běžného herce jako *Pána jeviště*, ale objeví se tu
jeho nižší druh: *KOMEDIANT. CIRKUSÁK.* Čili žádný realismus nebo stylizované
kostýmy, ale gagy, triky, mystifikace, které takto proniknou do náboženského ob-
řadu svatby. Postulát konstruktivistického divadla zní: *REALITA ŽIVOTNÍHO TÉ-
MATU, DOPROVÁZENÁ JEDNÁNÍM, / ATMOSFÉROU, JE PROLAMOVÁNA ČINNOSTI-
MI / PLYNOUCÍMI Z CHARAKTERU MÍSTA, / Z JEHO PŘEDURČENÍ A FUNKCE.* Akce
herců, které se mohou z hlediska napodobení života jevit jako nesmyslné, podiv-
né a provokativní, se tak stanou uměleckými, a tedy autonomními. *AUTONOMNÍ
FORMY, AUTONOMNÍ DÍLO, / OSVOBOZENÉ, NIKOLI ZOTROČENÉ!*

Je logické, že studenti nemohli vystupovat z kulis a vcházet na jeviště jako
do kostela, protože by začali produkovat iluzi. Měli proto nejprve sedět v hlediš-
ti, neproměňovat se v postavy a kostel si měli zkonstruovat přímo před diváky.
*V hledišti se provádí sbíjení kříže / něco mezi hrou herce a praktickou činností. / Po-
tom je kříž odnesen na jeviště, provedou to Biskup a Ministrant. / Hledají pro něj mís-
to. / Na jevišti se připravuje svatební průvod. Na šikmě. / Nevěstu vecpou do kolečka.
/ Železného. Od vápna. Namáčknu ji tam bezohledně. / Situace odlišná od životní
reality. / Výsměšná interpretace konvenčního obřadu. / V duchu konstruktivismu.*
Sestra nevěsty měla poskakovat s obručí a zpívat si dokola „lalala“, kostelník měl
natáhnout provaz místo ke zvonu na jízdní kolo atd. Studenti tak postupně pod-
léhali Kantorově sugestivní a nenapodobitelné obraznosti jeho *divadla smrti*.

Při inscenování *Svatby* rozlišoval Kantor tři roviny: schematickou, fabulár-
ní a konstruktivistickou. Ve schematické neboli abstrakcionistické rovině probí-
há nějaký obřad ještě jakoby pod prahem našeho běžného vědomí a stále tu koe-
xistují dvě alternativní možnosti: láska a smrt, svatba a pohřeb. Je to dramatická
situace strukturujícího se chaosu, logicky připomínající svatbu např. z dřívější
Kantorovy inscenace *Wielopole, Wielopole*. Rovina fabulární je rovinou reálného
života a konkrétních lidských osudů, o kterých si mezi sebou vyprávíme a které
zobrazují dramatici ve svých hrách. Jako rovina, v níž se napodobuje život, Kan-
tora nezajímá, přesto je v ní obsažena *realita nejnižší úrovně*, kterou konstruk-
tivisté vylili i s vaničkou a která se v Kantorově divadle vrací. Třetí rovinou je
rovina konstruktivistická, související s první a radikálně odmítající druhou ro-
vinu. Kdybychom to přeložili do jiného jazyka, tak konstruktivisté odmítli realis-
mus nebo naturalismus, ale jejich kořeny nebo prameny zůstávají v symbolismu
a abstrakcionismu. Mejercholdova cesta divadlem je toho dokladem nejpřesvěd-
čivějším: jeho mystické naslouchání *vnitřnímu znění* v předrevolučních inscena-
cích se po revoluci mění v utopické projekty proměny světa konstruktivistickým
divadlem, v nichž umlká ono *vnitřní znění*. Zatímco Kantor v konstruktivismu
stále vidí i ono předchozí odkrytí ur-materie a v obou rovinách – první i třetí –
nalézá analogické postavy s kondicemi, které jsou očistěné od životních problé-
mů a vyjadřují hlubinné vrstvy života. Připojíme-li k těmto dvěma rovinám i ob-
jev *reality nejnižší úrovně* jako návratu ‘zbytečného’ předmětu z roviny druhé do
vyprázdněného prostoru abstrakce a konstruktivistů, dostáváme základní prin-
cip Kantorova *divadla smrti*, které se dá v tomto smyslu považovat za jakousi syn-
tétu vývoje umění ve 20. století.

Jak tedy mělo vypadat představení *Svatby* v konstruktivistickém pojetí? *Vkrádáme se do domů a rodin Ženicha a Nevěsty. / Kronikář, který se stále šfouará v prastaré 'knize paměti', / nás informuje, že Muž Matky Ženicha již nežije / „e mor-to“! / pročpak je ten pláč Matky-Vdovy tak podezřelý / a zjevně hraný? / Chce se předvádět? Kvůli lidem? / Ale oni určitě už toho vědí hodně o životě téhle rodiny. / Syn, Ženich, jak se pak dovíme, padl ve válce. / Svátba se ovšem odehrává před tím, / než granát zasáhl jeho nohy. / Ale jakoby chtěl dokázat to, co bude, jde Ženich na svatbu s **berlemi**. / Jako by čas byl řízen závažnými perturbacemi. / Bude více takových tajemství v tomto domě. / Sestra Nevěsty pořád poskakuje s obručí. / Dělá to, jako by byla ještě dítě. / Zakrněla ve vývoji? Nebo se ČAS smrštil? / Matka Nevěsty má záchvaty nevysvětlitelného smíchu. / Je psychicky nemocná? / Její muž naopak: je elegantní, překypuje zdravím, cítí se dobře. / Veškerá životní realita jako by zůstala viset v prázdnotě. / Bez minulosti, bez příčin a bez důsledků. / Vše kráčí 'OD-NIKUD' a 'NIKAM'. / AUTONOMNÍ! / DÍLO UMĚNÍ.*

Od 7. až do 11. lekce zkoušeli studenti s Kantorem *Svatbu* nejdříve v konstruktivistickém a poté i v surrealistickém stylu. Aranžovaly se situace, diskutovalo se o nich, prováděly se korekce a zkoumal vztah mezi oběma styly. Kantor své připomínky shrnul do 12 poučení zv. *insegnamento*. V prvním opakuje tezi, že východiskem divadla není drama a jeho interpretace, ale že inscenace je autonomním dílem, které má své vlastní zákonitosti a život zobrazuje v jeho vlastní materii a logice. To je základní postulát radikální avantgardy, která nechtěla redukovat tvůrčí schopnosti samotného divadla. *A proto nemyslíme na hru, kterou máme inscenovat, ale na FORMU DIVADLA*. V druhém poučení zopakoval, že herci nemohou vystupovat z kulis: před jevištěm měl vzniknout volný prostor, kde se budou převlékat a odkud budou odcházet na jeviště *jako na nebezpečnou výpravu. NENÍ ÚTĚKU Z JEVIŠTĚ. / POUZE SMĚREM K HLEDIŠTI. / DO SKUTEČNOSTI. / HEREC JE NA JEVIŠTI JAKO V PASTI / NEBO V UZAVŘENÉ PEVNOSTI. / STEJNÉ NÁROKY KLADEME I NA DIVÁKY*. Další tři poučení dále rozvádí tuto základní tezi. Biskup a Ministrant jdou na jeviště jako do cizího prostoru, vstupují sem proto, aby jej anektovali pro svou hru a promysleli způsoby, jak se tu chovat. Biskup navíc nemůže být jen postavou kněze, ale stává se aranžérem neboli expertem na svatby. Také ostatní herci nemohou hrát a představovat, protože byli do cizího prostoru jeviště brutálně vyhnáni z hlediště Ministrantem. Jsou nejdříve vyvoláváni a představují se publiku, *stanou se hosty diváků a nikoliv opačně. / Přitom vznikne mnoho komických situací. / Ale současně se děje něco podivného, zvláštního, téměř metafyzického. / Jako by se JINÝ, NEVIDITELNÝ SOUBOR POSTAV Z JINÉHO SVĚTA VKRÁDAL DO REÁLNÝCH POSTAV HERCŮ. / A DÁVAL O SOBĚ VĚDĚT! / A Z NICH SAMOTNÝCH JAKO BY SE STÁVALA POUZE MÉDIA*.

V 6. a 7. poučení odmítá Kantor reprodukční proces a vyžaduje, aby si divák ve své fantazii hledal spojení dvou zdánlivě protikladných realit. *Zvonice je jízd-ním kolem, na němž je navlečen PROVAZ jako ŘEMENICE. / Ministrant zatáhne za provaz. Ozve se hlas ZVONU. / To není symbol, ale ZASTOUPENÍ*. Formy a konstrukce tak na jevišti musí 'žít' a 'hrát' a tento život jim poskytují akce herců.

V 8. poučení jde o problém předmětu, který už není tradiční rekvizitou, ale protikladem člověka. *ČLOVĚK A PŘEDMĚT. Dva PÓLY. / Skoro nepřátelské. V každém případě si cizí... / Musí dojít k těsnému, téměř biologickému spojení mezi hercem / a předmětem. Oba musí být nerozluční. / V jednodušším případě musí herec udělat*

vše, aby byl PŘEDMĚT / viditelný, aby existoval, v radikálnějších případech musí herce / tvořit s předmětem jediný organismus. Nazval jsem tento případ / BIO-OBJEKTEM. / Zde: Sestra Nevěsty si stále hraje s obručí, / která vypovídá o ní a její psychické nemoci víc než ona sama. 9. poučení se týkalo kostýmu v pojetí konstruktivistů, kteří oblékali herce do pracovního oděvu a Kantor navrhuje trikot jako cirkusový kostým: *Kostým se stane PŘEKÁŽKOU a BARIÉROU. / Přeskočit je musí FANTAZIE.*

Zajímavé je 10. poučení, které se týká Kantorova pojetí *konstruovaného vzrušení diváka*. Objevuje se v určitém okamžiku a k tomu je nutná příprava, která má jisté trvání. *Akceptujme toto nijaké trvání, které se vleče, / ale ať si jen trvá! / Ať se ještě na okamžik nestane ono něco, o čem víme, ale co se pokoušíme odsouvat v čase. / A pak pojednou akce s touto udržovanou nadějí skončí. / A pak už není záchraný./ Přichází to, co muselo přijít. / Samozřejmě, že je to mezní událost. V představení Svatba byla tímto očekáváním zkouška na vlastní událost. Herci např. z trámů sbíjeli kříž a trvalo jim to dlouho, protože to neuměli, nebo se to snažili dělat velmi důkladně. Ale najednou / je KŘÍŽ hotový a zvednutím se stává ILUZÍ. / Už víme, že legrace skončila. / A že SVATBA bude opravdová a tragická. Právě v této chvíli se objevuje konstruované vzrušení, které ale může trvat jenom velmi krátce, neboť jinak by začalo 'vládnout'. Podle Kantorova 11. poučení se proto musí ihned 'uzemnit', zde např. citací z některého manifestu konstruktivistů. Když jsme totiž dojati, strašně rádi bychom uvěřili tomu, co se děje na jevišti a co je iluzí.*

Závěrečné 12. poučení se týká nejožehavějšího tématu, tj. pravdy v uměleckém díle, která je jiná než v pragmatickém životě. Umělecky zobrazená svatba není podobná svatbě v životě, je opravdovější v tom smyslu, že je plná podivných, neznámých a neočekávaných událostí a právě tím vzrušuje diváka více než svatba, jak ji známe ze života.

Jak tedy asi vypadala tato podivná a přitom pravdivá svatba, kterou se pokusili zahrát studenti pod vedením Kantora?

Hrubý provaz se smyčkami na obou koncích, které navlečou blízcí na krk Ženichovi a Nevěstě / poslouží i jako kněžská štola, spojující dvě ruce. / Z přiškrcených hrdel Ženicha a Nevěsty, kteří jsou jakoby v agonii, se ozývají obřadná slova / opakovaná po Biskupovi. / Rituál vraždy doprovází varhanní hudba. Rodina rychle a tiše, jako by se styděla, opouští jeviště. / Zůstanou obě matky. / Omotají své děti provazem, který se zkracuje a zkracuje, až spojí Ženicha a Nevěstu./ Pečlivě pak kladou obě těla vedle sebe / na ŠIKMU. Jako v LOŽNICI. / Archivář obou rodin přesně změří délku obou těl. / Přivolá ostatní na jeviště. / Poslední scéna: Milosrdenství a Lidská komedie. / V popředí jeviště jsou naskládány cihly, / tak je tomu u zednických lešení. / Členové rodiny udělají 'řetěz'. / Podávají si cihly. Z ruky do ruky. A pak... / Zazdvíhají obě těla./ PAMATUJME SI: / JINÁ JE PRAVDA V ŽIVOTĚ A JINÁ V UMĚNÍ!

Poslední 12. lekce a k ní přiložený manifest jsou výrazem Kantorovy korekce surrealismu. Tady už ale nejde ani tak o techniku nebo styl, nýbrž o postoj umělce ve 20. století, o svobodu, *kteřá je nejvyšší hodnotou*. Kantor se vždy cítil dědicem surrealismu, ale svoboda surrealistů nebo konstruktivistů byla podle něj založena na falešném předpokladu revolucí, analogických revolucím politickým a společenským. Kantor naopak neměl potřebu svět zachraňovat nebo jej reformovat, jemu stačilo, že pozorně sledoval omyly tohoto světa a ty mu posloužily jako inspirace k jeho tvorbě. V surrealistické revoluci mu vadí *stíny nebezpečné gigantomanie, která si činí nárok na ovládnutí světa. / Dnes už dobře víme, jak to skončilo*. Hlásil se

spíše k postoji pohrdání nad silami, které ovládají svět a k tomu, že zlo nelze zničit, a proto je zapotřebí uznat jeho existenci a odporovat mu svým dílem. *Tak jako tomu bývalo v minulosti vždy, / zlo vyvolává NUTNOST ODPORU / a reflex OBŽALOBY. / Víme dobře, jak obrovská SÍLA je v těchto reakcích: / je to SÍLA UMĚLECKÉHO DÍLA.*

Nechce tedy zachránit svět, ale sebe, nikoli sobecky, nýbrž ve víře v individuální hodnotu, která jedině tímto způsobem a postojem se může dotknout nebo vést dramatický dialog s tím, co má hodnotu absolutní. Surrealisté se zaprodali politice a jeho technikami dnes ohlupují lidské mozky reklamní agentury nebo televize. I ony přece vstupují do sfér snů konzumentů a chtějí uspokojit jejich potlačovaná přání, plovoucí ovšem jen tak na povrchu každodenních starostí. Ponor do hlubinné psychologie tohoto světa může provést jen osamělý a svobodný umělec. A to je první a hlavní Kantorova korekce surrealismu: ***Uzavírám se do svého těsného pokoje fantazie / A V NĚM, / A JENOM V NĚM / BUDUJI SVĚT / JAKO V DĚTSTVÍ. / VĚŘÍM, ŽE V TOMTO MALÉM POKOJI / DĚTSTVÍ / JE UMÍSTĚNA PRAVDA.***

Kantorův manifest (přesněji *Malý manifest*) je především tvrdou obžalobou současné civilizace, její všemocné konsumpce, komunikace a techniky. Poznal ji i mimo Polsko od 70. let na zájezdech po celém světě a připadá mu jako moderní apokalypsa, kde *všemocná božstva vtahují umění naší doby / pod svou nadvládu, řízenou brutálními zákony.* Autentický umělec se tu stává osamělým světlem, poustevníkem, asketou, jehož údělem i zbraní je bída a směšnost. Taková přece byla i situace avantgardních umělců na samém počátku 20. století a Kantor chce, aby se studenti dokázali vcítit do jejich tehdejší situace a nezastavili se u toho, co po nich zůstalo mrtvé v knihách a ve slovech. Šlo mu o to, aby i oni na jejich příkladu objevili svůj původ a tím dokázali odlišit autentického ducha surrealismu od dnešních plagiátů, plných konformismu a kariérismu, čili od dnešního úpadku umění.

Ptejme se: co jsme dnes zdědili po surrealismu a co si můžeme se stejnou horlivostí i vírou jakou měli oni, surrealisté, z tohoto dědictví vzít, uchovat a použít jako zbraň v boji o naše umění? Duch manifestů, protestů a vzpoury by měl žít dál. Oni byli generací první války, Kantor patřil ke generaci druhé války a od stejného postoje odporu a vzpoury došel i k podobným uměleckým postupům. Hnutí Dada a surrealismu po vzpouře, negaci a bourání svatých a dokonalých forem minulosti objevilo tvrdou realitu, která nic nezobrazovala, ale prostě byla. Kantor v době druhé války objevil totéž – *realitu nejnižší úrovně čili zablácené kolo od selského vozu nebo vojáka, 'zbytečného' Odyssea, který se vracel od Stalingradu.*

Ale na rozdíl od Dada a surrealismu tu došlo i ke změně. *Nevyhnutelná smrt, která byla znamením války a předtuchou mého DIVADLA SMRTI o třicet let později, / zabarvila tento postoj a čas METAFYZICKÝM rysem, vzdáleným duchu DADA.* Za války byl tento rys všudypřítomným, ale jak plynula léta, byl vytěšňován socialistickým realismem nebo konzumním stylem života, *povinným praktikem života, otupujícím mysl i lidského ducha, v nichž fantazie, ona nebezpečná a herecká oblast lidské psychiky / objevená surrealisty, / se mění a přizpůsobuje mechanismům vyrábějícím umělé ohňostroje. / Šarlatáni a průměrní lidé dělají ze sebe kněze ZÁZRAČNOSTI.* V té chvíli, jak říká Kantor, musí mít umělec velikou odvalu, aby žádal: *REALITU, / KAŽDODENNÍ / BANÁLNÍ / CHUDOU / SYROVOU. / Pouze z ní / dnes / může vyrůst opravdová / NEZVYKLOST, / 'NEMOŽNÉ', / NADPŘIROZENÉ. / STAČÍ JI ZBAVIT PŘÍČIN A ÚČINKU! / STANE SE AUTONOMNÍ A NAHOU!* I to patří mezi Kantorovy korekce surrealismu.

Není pochyb, že Kantorovy zápasy o autonomii umění a divadla pramení v moderně ještě před první válkou, která poprvé razantně odmítla jakékoli mimoumělecké funkce. Revoluční avantgardy zdědily tento protest, ale otupily jej a učinily umělce nástrojem revolucí politických a společenských. I my máme své vlastní zkušenosti: po funkcích vlasteneckých muselo být dlouhou dobu naše divadlo nástrojem nejprve budování a poté přestavby komunistické společnosti. V toku dějin se tak objevovaly jen ostrůvky nárokování si umělecké autonomie u K. H. Hilara, J. Frejky nebo u divadel 60. let. Možná i proto se nám bude zdát provokativní tato slova polského aristokrata umění: *Dnes už víme, jak NEBEZPEČNÁ JE PRO UMĚNÍ SPOLEČENSKÁ MOTIVACE.*

V závěru *Milánských lekcí* se Kantor ještě jednou vrátil ke snům, kterými se zabývali surrealisté. Nevěří v jejich zápisy a automatické psaní podle volných asociací. Uvolňování představ podle něj znamená, že se současně uvolňujeme od tlaku konkrétní reality. Spojování deštníku a operačního stolu je tak jen svobodnou *obratností kultivující se svobody* myšlení. Je to jen taková nezávazná hra, při níž neslyšíme *vnitřní znění* těchto zbytečných a opuštěných realit a dnes tuto hru zdokonalila ke svému užitku reklama a televize. Tyto povrchní hrátky nemají nic společného s uměleckou fantazií, která kdysi stvořila bohy, anděly, nebe, peklo i strašidla. A tak není proto divu, že Kantorovy *Milánské lekce* končí apoteózou fantazie: *A nyní vstupuji do malého pokojíku / mé fantazie a říkám si: / TO ONA JE SCHOPNA VYTVÁŘET A UKAZOVAT / REALITU, / V TĚ PODOBĚ, V JAKÉ JI VŽDY SPATŘUJEME POPRVÉ. / Tak a to by bylo vše. / Moje poslední rada: / „na všechno pamatovat / a všechno zapomenout“.*

Četba *Milánských lekcí* čtenáře fascinuje, je poučná a tato jen volná interpretace zdaleka nevyčerpala všechna témata Kantorova manifestu. I když tu hovoří především o sobě a své vlastní poetice divadla, způsob, jakým vede dialog s vlastní minulostí a s dějinami avantgardních -ismů, uchovává v podtextu onu mystickou nutnost, která chce být strážcem univerzálních hodnot a vlastností skutečného uměleckého díla. Touto nutností zřejmě fascinoval studenty v Miláně a fascinuje i čtenáře.

Poučením pro všechny může být i jeho metoda, jak se chovat vůči naší historii. Kantor tu používá zajímavou strategii korekcí a snaží se nalézt ve vztahu k historii přirozenou rovnováhu mezi pamětí a zapomínáním. Má-li být kultura a umění skutečným tvořením, obsahuje také zapomínání na některé vlastnosti historie, které ovšem není záměrné, účelové a deformující jako v dobách našeho socrealismu, ale ve skutečnosti uvolňuje prostor k tomu, aby to, co je univerzálnější, znovu ožilo. Tak jako znovuožila u Kantora idea 'zbytečného' předmětu dadaistů, tentokrát ale vážně, metafyzicky a bez dřívějších hravých recesí. Kantorův dialog s historií tak vlastně funguje jako neustálé vytváření rovnováhy mezi organickou pamětí a stejně organickým, nezáměrným zapomínáním. Kdysi tuto rovnováhu porušovalo kolektivistické nadšení avantgard se zapomenutím všeho, co se událo předtím, dnes tuto rovnováhu porušuje stejně 'kolektivistická' počítačová paměť, která si vše pamatuje a pro budoucnost nic nedokáže zapomenout. A mezi tímto dějinným přesunem se pohybují klauni na provaze jako T. Kantor nebo S. Beckett ve svých malých pokojích fantazie, s vírou, že se dotýkají nějakého jiného a jimi tušeného světa.

ÚVOD

Dnes, kdy divadelní věci pokročily tou měrou, že máme nejen hereckou konzervatoř, ale i dramaturgický seminář, univerzitní extenzi pro režii a kdy v Americe jsou celé univerzity pro školení dramatických autorů, režisérů, divadelních výpravníků a dramaturgů, jest na čase uvažovati jaksi teoreticky i o divadle jako obchodu. Nebylo by to nic nového. V 10tých letech lipský docent Max Epstein četl na fakultě v divadelní extenzi kurs o divadle jako obchodu. A nejen to. Tato u nás neznámá disciplína divadelní teorie byla pěstována divadelními teoretiky, své doby divadelními historiky, již od dob Molièrových. Proslulý dějepisec divadla ludvíkovského, divadelnictví Molièrova i jeho proslulé konkurence, vedle kasovních výkazů zaznamenává i denní mimořádná vydání. Již za Molièrovské administrace zní honoráře za kokrhání za scénou atd. Nemám na mysli v této kapitole vykládati zásady divadelního účetnictví. Na tomto místě zajímá mne problém repertoáru a jeho ekonomie. Neboť repertoár jest kormidlo divadelní lodi, páka divadelního provozu a jeho strategie jest nejen výrazem individuálního talentu, ale má své speciální zásady, o nichž nebylo u nás mluveno. Tato otázka byla u nás vždy podceňována z toho jednoduchého důvodu, že tvorba repertoáru pokládá se všeobecně za věc druhořadou, mechanickou a ryze administrativní, jsouc svěřována vždy rukám podřízeným, necitlivým, řemeslným. A přece repertoární strategie znamená do jisté míry osud divadla, herců, autorů, dramaturgů i režisérů, podporujíc špatné a potlačujíc dobré, vynášejíc nepravé a zeslabujíc podstatné. Sestavovatel repertoáru jest ten činitel, který skryté a intimní práci uměleckých činitelů představení dává výraz úspěchu či nezdaru. Zde několik zásad, určujících práci repertoárního sestavovatele, a několik měřítek, dle nichž lze hodnotiti skladbu repertoární, její hospodářské principy.

1. ZÁSADA DNŮ

Repertoár nutně sestaviti s ohledem na týdenní dny, roční období, společenský okruh, pro něž divadlo se hraje a prostředí, pro něž divadlo je zřízeno. Jest všeobecně známo, že nejnepříznivější den je pondělí, na něž určití první reprízu literární premiéry, nerozhodnuté dopadnuvší, znamená přímé její exponování. Výjimku činí první pondělní reprízy v dělnických čtvrtích, kdy pondělek jest pocitován určitými vrstvami sociálními jako den poloferiální. Pondělí bývá voleno se zdarem jako den



K. H. Hilar
Mistoředitel a řef činobry.

představení dělnických, spolkových apod. Rozvázná administrace klade na tento obchodně slabý den představení obchodně zaručené nebo jinak garantované.

Nejpříznivější den obchodně jest sobota. V období zimním lze na sobotu klásti hry komerčně i umělecky neprobojované, jimž lze opatřiti počet repríz z oblasti zásadních sobotních návštěvníků. Nálada skončeného týdne, dělnické výplaty, nedělní prázdno opatřuje sobotě okruh mechanických návštěvníků, kteří by jinak na ten který kus nešli. Povaha divadelní soboty se změnila toho dne, kdy nastal zvyk tzv. anglické soboty, tj. hromadného pobytu na venkově. Obchodně výhodná divadelní sobota v zimě jest postrachem pro repertoár jarní i letní.

Všeobecně bezpečnými divadelními dny jsou úterý, středa, čtvrtek, pátek. Zcela zvláštní institucí jsou středeční a sobotní odpolední představení, která nutno vypracovati speciálním způsobem, aby se prokázala finančně aktivními. Vedle toho, že se hodí odpolední

středě (jakož i odpolední soboty) jako představení studentská nebo dětská, jest odpolední střeďeční repertoár formovati tak, aby se stal pravidelným dostaveníčkem oné vrstvy obecnstva, již jest obtížná docházka k představením večerním (penzisté, venkovští návštěvníci, staří nebo částečně choří). Proto musí býti repertoár střeďeční lehký, přístupný, zábavný.

2. OBDOBÍ A POČASÍ

Jest zřejmo, že stavbu repertoáru ovlivňuje roční období a jeho zvláštní nálada. Lze umístiti určité hry jinak v období vánočním, jinak velikonočním, jinak v období zimním, jinak letním, jinak za dnů, kdy pobyt v divadle jest sám o sobě fyzickou úlevou a fyzickou obtíží. Jinak musí býti řízen repertoár pro období vzrušujících událostí veřejných (mobilizace, výtržnostech), jinak v období duševní pohody, jinak veřejného vzrušení myslí, jinak v období paren, jinak v období mrazu.

Netřeba připomínati, že jedním z vedoucích faktorů divadelní návštěvy jest otázka počasí. Dobrý administrátor by neměl sestavovati svého repertoáru bez trvalého kontaktu s meteorologickou stanicí. Jest všeobecně známo, že jsou večery, za nichž se do divadla zásadně nechodí, a za nichž se zásadně chodí. Na dny zásadně nepříznivé jest klásti hry přitažlivé a na dny zásadně příznivé jest možno umíšťovati hry zásadní, tj. myslitelsky průbojně a formálně originální, s ohledem na to, že obecnstvo jednou do divadla přišedší jest přístupnější i hře obsahově vzdálenější, jen pokud má schopnost je zajímati a zaujmouti.

Zcela zvláštní jest dramaturgie nedělí a svátků. To jsou dny, v nichž obchodní divadelní zájem spojuje se s morálními, chci říci s uměleckými zájmy divadla. Představení nedělní zásadně jsou navštěvována v těch obdobích, která zřejmě návštěvu divadla nekříží. Repertoár představení nedělních a svátečních musí býti populární, lehký a přístupný, ježto nedělní představení jsou vyhledávána těmi třídami diváctva, které po celotýdenní zaměstnanosti hledá duševní osvěžení. Tato okolnost však umožňuje zároveň, aby ve formě jasné, přístupné a zajímavé byly divákovi poskytnuty hry jej duševně a myšlenkově prohlubující, citově obohacující, hry, které obsahují rovnováhu mezi kulturou a zábavou.

3. POLOHA DIVADLA

Repertoár každého divadla bude se řídit dle jeho speciální polohy, dle čtvrti, v níž jest zřízeno, dle třídy obyvatelstva, pro niž jest určeno. Jeho repertoár nutně musí počítati se sociální situací své čtvrti a jeho sociální třídy. Poznal jsem na vlastní oči, že zcela jinak, se zcela jinými estetickými zřeteli, jinými režijními metodami může býti vystaven týž kus tímže režisérem a touže uměleckou

správou na dvou různých divadlech, jichž obecnstvo, jichž čtvrt, jichž sociální třída jest různá, protichůdná. Byl jsem přítomen představení Wedekindova „Procitnutí jara“ v Komorním divadle Maxe Reinhardta, určeném pro návštěvníctvo vybrané, blazeované a blahobytné. Citové, duchovní, nervové podrobnosti představení Reinhardtova, jež vzrušovaly v Mendelssohnstrasse 10, prošly jakoby zcela nepovšimnuty při provedení téže hry za režie Karla Hanse Martina ve Volksbühne na Bülowplatzu. Hle poučení z těchto dvou režijních pojetí před obecnstvem tak rozdílným, jako jest obecnstvo obchodních velmožů a sociálně-demokratické dělnictvo berlínské dělnické čtvrti. Zcela malicherné a vedlejší detaily v provedení byly vnímány primitivním obecnstvem obrovské Volksbühne s utajeným dechem a s frenetickým napětím. Bylo na první pohled jasno, že při své režijní práci musí-li oba inscenátoři pracovati s prostředky naprosto rozdílnými. Např. to, jak Melchior vrhne se na Vendlu s vrbovým proutkem, přehnuv ji přes dřevěné pažení a bije ji surově na nahé tělo, stalo se ve Volksbühne předmětem rozčilení a paniky, jehož neprožil divák představení Reinhardtova v žádné scéně celého dramatu Wedekindova. Velmi analogická situace jest např. osud proslulé Gayovy „Žebrácké opery“, která hrána v malém dělnickém divadle v londýnském Hammersmithu, odkud po celá léta denně halucinovala celý Londýn, zatím co táž hra procházela celou řadou městských divadel německých bez povšimnutí. Zde možno mluviti o osudu Hauptmanových „Tkalců“, kterážto hra na jedné scéně téhož města působila zápalně, aby na druhé prošla jako literární matiné s chladným, zdvořilým úspěchem.

Dobrý administrátor sestavuje repertoár, musí uvažovati nejen kdy, v které období, za kterého ročního počasí, ale na prvém místě, komu, na kterém místě hraje. Lze cítiti velmi intenzivně, jaké reakce vyvolává táž hra v Národním a ve Stavovském divadle, jaký ohlas budí premiéra téže hry, s týmiž herci a v téže režii umístěna v Národním a ve Stavovském divadle. Vzpomínám na zcela různé reakce téhož „Peer Gynta“ v Bergenu, v divadle Ibsenově a v pařížském Mogadoru.

4. PŘEDSTAVENÍ SPOLKOVÁ

Zcela zvláštní oporou při budování repertoáru jsou představení spolková, na nichž mnozí divadelní ředitelé dovedou zbudovati existenci svého divadla, ať je již pořádají sdružení studentská, organizace dělnické, skupiny náboženské nebo korporace společenské. Jsou-li obratně využita, mohou býti znamenitou oporou ideového a uměleckého programu repertoáru, jsou-li propůjčena za podmínek divadlu příznivých. Důvod je nasnadě. Třebaže spolková představení konají se za cen poměrně snížených, jejich výhoda spočívá především v tom, že

v předchozích kapitolách uvedené determinace divadelní návštěvy na spolková představení se nevztahují. Představeními spolkovými lze kryti manko, vznikající divadlu za dnů divadelně nevýhodných. Návštěvník spolkového představení jde do divadla nikoliv dle vlastní volby, výběru a vkusu, nýbrž dle volby svého pořadatelstva, není z pohodlný a chápe návštěvu divadla jako určitý závazek, jež vzal na sebe. Celá moderní literatura od dob Hauptmannových, téměř celá režijní mladá produkce od Otty Brahma byla umožněna výtečnou organizací těchto spolkových představení, jimiž malý člověk berlínský za svůj týdně subskribovaný vdoví groš, stal se na místě státu, na místě bohaté buržoasie, jakýchkoliv jiných vysokých *meccénů* zakladatelem a udržovatelem ve své době průbojných, nevyzkoušených a neuznaných dramaturgických režisérských směrů, tvořivších později epochu. Tzv. „Freie Bühne“ let 90tých nebylo vlastně nic jiného než institucí spolkových představení, již u nás obchodně rozumí malý ředitel z předměstí, ale již se nerozumí ve stavbě repertoáru u našich velkých divadel.

Většina her, které něco nového přinášejí, ať formálně, obsahově nebo ideově, bývá obvykle premiérou nerozhodnuta. Mnohdy ji nerozhodne ani kritika, pokud váhá a odvisí svým úsudkem od zevních projevů publika. Jest třeba nasadit kontingent nestranného obecenstva, které přenese hru přes kritické období nejistoty, kdy se jí ujme vlastní široké obecenstvo divadelní, kontingent abonentů a průměrného, obligátního divadelního návštěvníka.

Učinil jsem tři skvostné zkušenosti se hrami: Ibsenův „Peer Gynt“, Verhaerenovo „Svítání“ a Dvořákovi „Husitě“. Po bouřlivých premiérách vidělo se, že hry nemají svého obecenstva. Bylo nutné je dávat, aby široké obecenstvo mělo důkaz, že hry se líbily. Ale nasazené reprizy neměly návštěv tak velikých, jakých bylo třeba ke krytí zvýšených výloh představení – a abonent jednou vpuštěný na hru, již nerozumí, při níž zívá, nechá ji padnouti. Zahájil jsem ve všech jmenovaných příkladech akci na získání bloku spolkových představení, která dodala v osudné situaci řadu vyprodaných představení, chápavé a entusiované obecenstvo. Když došlo na abonenty, byla záležitost premiéry již vybojována, abonent se přidal na naši stranu a nyní teprve nastal pravidelný proud pravidelného návštěvníka všech tříd, jenž rozhoduje počet repríz. Historie „Husitů“ jest skvostným analogickým příkladem. Bez spolkových představení, po premiéře nasazených ihned bezprostředně a hromadně, stěží bychom byli udrželi hru na výši té popularity, již později dobyla. Dnešní repertoární administrace však nerozumí strategii spolkových představení; podléhající všemožným politickým tlakům, dívá se na spolková představení jako na něco méněcenného, přívěskového, neřídí volbu repertoáru, volbu dnů, ale dává se řídit, umisťujíc nevhodně ne-

vhodně. A tak spolková představení, až na instituce představení studentských, stala se u nás institucí odumřelou. Také studentská představení většinou postrádají výběru se stanoviska uměleckého programu divadla.

5. ABONENT A ABONEMENT

Abonent je starou tradicí českého divadelního života. Abonement jest pohodlím, zabezpečením a zahálkou divadelního provozu. Mít zabezpečenou příslušnou kvótu abonentů, znamená přesnou výplatu, provozovací kapitál, vyplněné hlediště. Divadelní ředitelé tvrdí, že abonement posiluje jejich podnikání. Divadelní teoretikové spatřují v abonentovi důvod umělecké nepodnikavosti. Abonent jest potřebný pro velký divadelní provoz rázu reprezentativního, kde sériová představení nejsou možná a kde různost repertoární, jeho střídání jest podstatou provozu a reprezentace.

Stálé divadlo jest odkázáno na abonement.

Chci na tomto místě říci proti divadelním teoretikům, že abonent jest skutečně udržovatelem divadelního provozu tam, kde má ráz amatéra. Myslím, že ideálního abonenta měl François Coppeau. Kdo s ním ideálně souhlasil, stal se podílníkem jeho divadla, zavázal se odebírat divadelní publikace a zavázal se k roční návštěvě jeho divadla. V Paříži byli jeho abonenty hlavně Angličané a Američané. Pařížané sami chodili kritizovat, nebo zůstali doma. U nás, v Praze je situace jiná. Jsme odkázáni na solidní usedlíky, inteligentní rodiny, které v abonementu hledají zcela jiného účelu než federování dramaturgických směrů. Pražský abonent jest již v jádře duch konzervativní a reprezentující. Nutno přijímat jeho sezonní účast s určitou šetrností, ale i s určitými výhradami. Bylo by dbáti toho, aby si abonent za předplatné koupil místo v hledišti, nikoliv v ředitelské kanceláři. Chci říci, že situace abonementu je blahodárná, ale je choulostivá. Nutno ji ve správě divadla bráti jako v polním hospodářství vodu nebo oheň – s určitou převahou a vždy opatrně.

Je jasno, že také abonent jako každý národohospodářský činitel musí býti uspokojen, musí mu býti splněny podmínky, jež uzavřel, tj. zaručena nutná střída her, nutná úrovně, nutného pořadu, nutné zajímavosti. Svým časem, např. v době vypovězení války, kdy velká divadla byvše opuštěna státem, zemí, obcí, ocitla se na dlabě, obracela se na své abonenty prosebnými dopisy, aby jich neopouštěli – obrátila se karta předplatitele a divadelní správy. Abonent stal se tyranem divadelního provozu. Předplatitel zapomněl, že v divadle není sám, že v divadle vedle něho jest ještě divadlo samo, jeho umělecký program, jeho kulturní poslání.

Velké divadlo tedy řeší správně poměr k svému předplatiteli, když jej uspokojuje, aniž zadává sobě samému. Nechci tvrdit, že divadlo, abonujíc svá představení, be-

re na sebe závazek svého předplatitele také umělecky vychovávat. Chci jen připomenout, že velké divadlo ani v poměru k svému předplatiteli není závazeno svých kulturních povinností. V době prvních let válečných, kdy ještě divadelní konjunktura ved válce nebyla prosazena, velmi ochotně sestupovala administrace abonentního repertoáru k duchovní pohodlnosti abonentově, k jeho jednostranné zálibě v repertoáru, v pohodlném a zábavném, k jeho vrozené nechuti k divadelně duchovnímu a zásadnímu.

Stalo se např. principem abonentního repertoáru velkých divadel, že pokládá za vyloučeno opakovat ve dvou po sobě jdoucích sezonách vážnou hru uměleckou, zatím co podstrčití mu běžnou hříčku pro zažívání, malý veseloherní rozmar pokládá se za věc dobré služby.

Jistě že musí býti poměr mezi administrací repertoáru a abonentem diplomatický. Je lidsky přirozeno, že abonent mnohem spíše platí předplatitelskou kvótu pro svou osobní zálibu nebo rodinné zájmy, než pro morální zásluhu býti kulturním spoludělníkem ústavu, u něhož si předplatil. Do této zajisté lichotivé, nicméně poněkud hořké funkce musí uvádět divadlo abonenta rukou nejen obratnou, ale i v rukavičkách. Leč té není v divadle nikdy nazbyt. Úředníkům, sestavujícím repertoár, mnohem snáze vžil se poměr podrobenosti a servility vkusu abonentovu, jehož jediná pohlednice postačí, aby hatila ideový plán sezony a aby dala permanentně vítězi repertoární převěh proti repertoárnímu zrnu, plochost proti principu. Jest praxí stálých velkých divadel, neodvážiti se opakovat i téže sezoně autorský triumf, dramaturgický objev, myšlenkové odhalení, scénickou událost, která bezprostředně přišla do dějin dramatické tvorby a jejíž předplatitelskou reprízu předplatitel zatracuje poukazem na povinnou změnu repertoáru. Nebyla mu sice nikde naznačena, ale on zkouší tím větší míru ústupků, čím větší ústupnost v repertoární kanceláři byl objevil.

Zde možno vyjmenovati celou řadu příkladů přímo deprimujících. Za celé mé divadelní praxe bylo snad možno opakovat ze sezony do sezony několik nejpoulnějších her českého repertoáru a z repertoáru světového několik Shakespearů a to jen tehdy, když byly nově inscenovány a vypraveny. Pražským divadlům dával se často za příklad repertoární režim Moskevského uměleckého divadla, které nastudovalo bravurně některou hru, načež ji celoročně opakovalo. Tato věc byla by naším ideálem. Bohužel, ještě stále náš abonent konzumuje kvantitu, nikoliv kvalitu. Třeba k tomu vývojem vésti. Avšak toto vědomí úrovně repertoáru, tento kulturní idealismus, musí býti nejenom v umělecké správě divadla, která má kontakt s divadelní produkcí, ale musí býti především v divadelní administraci, která má kontakt s divadelním konzumentem.

Abonentní taktika jest jedním z nejchoulostivějších problémů divadelní strategie vůbec.

6. REPRÍZY MECHANICKÉ

Těchže chyb, jichž se dopouští administrace repertoáru vůči abonentům, totiž podlehlosti, nedostatku rovnováhy mezi uměleckým posláním a finančními potřebami divadla, téže slabosti, téhož nedostatku morální síly dopouští se administrace repertoáru vůči náhlému úspěchu konvenční řemeslné hry, proniknuvší náhle a neočekávaně k popularitě, jíž nerozvážený repertoár nedovede racionálně vyžít. Na místě, aby si byla administrace vědoma, že důvod davové záliby a popularity bývá často nelogický, že davová přízeň vynáší často méněcennou hru na úkor tvorby hodnotné, že, populárně řečeno, má býti využito rozmarné přízně davové věci 'nedobré' na podporu věci 'lepší', hromadí mechanicky reprízy jako nerozumný šofér rychlosti, neuvažuje, kam letí.

Je pravda, že rychlé tempo repríz rozhoduje úspěch premiéry, stupňují její vítězství a především upevňují. Je prastarým trikem ředitelů sériových divadel, že nasazují sériový počet repríz až do jubilejí s desetinnými místy, doplácějící na reprízy i jubilea až do té doby, kdy samo obecnstvo, uvěřivší úspěchu série, počne choditi, počne platiti a utvoří skutečný úspěch.

Také na velkých divadlech reprízy mechanické mají své opodstatnění a taktiku. Ale zde budí vzpomenu to meze, jíž si nezkušená administrativa repertoáru nebývá vědoma, meze, za níž mechanické hromadění úspěšných repríz bezhodnotné hry jest morálně i hospodářsky nebezpečné. Je to ona mez, kdy úspěšná repertoární banalita stala se vskutku populární a pronikla k davu. Od toho večera její mechanické reprízy, jež neprozřetelná administrace repertoáru horečně metá, stupňujíc číslice kasovních výkazů, od toho dne umělecky nehodnotná hra začne takto škoditi: 1) Stává se měřítkem svému obecnstvu, standardem uměleckého vkusu, konzumujíc jeho finanční prostředky i zájem o divadlo. 2) Zmenšuje repertoárně životní podmínky dramatické tvorby programové. 3) Ruší umělecký plán sezony. 4) Snižuje celkovou úroveň repertoáru.

V našem divadelnictví jest počítati se speciálním poměrem mechanicky nakupených repríz téhož konvenční produkce ke kritice, která podléhající sugesci počtu repríz a popularity, odvozuje z ní estetické principy a dramaturgické zásady vůbec.

Administrace má pohlížeti na řemeslný repertoár jako na nutné zlo, jehož užitečnost a hygieničnost repertoární spočívá v jeho prozřetelném dávkování. Konvenční a líbivá produkce dramatická je tu k tomu, aby umožňovala divadlu, vědomému svých kulturních povinností a chtějícímu je splniti, plnění jeho morálních

úkolů. Vzdá-li se divadlo tohoto zásadního vědomí svého kulturního idealismu o umělecky mravně vybudovaném repertoáru, vzdá-li se do moci svých konjunkturálních úspěchů, jest loď, jež se zmítá všemi směry, všemi vodami, aniž kdy může doplouti svého cíle.

7. DIETETIKA REPERTOÁRU

Z toho, co bylo řečeno v předešlé kapitole, jest patrné, že divadelní repertoár nejen z důvodů uměleckých, ale i hospodářských jest řízen zásadami určité proporcionalnosti, určité rozumné střídání, určité ekonomie, kterou oprávněně můžeme nazvat dietetikou repertoáru. Samozřejmě repertoár nesmí být jednostranný. Všecko obecnostvo všech prostředí, všech dob a všech kulturních okrsků, jest více méně nakloněno šabloně, pohodlnosti, povrchnosti a konvenci. Jest dvojí dramatická produkce: ta, která formuje tvář doby, která tvoří její morální a kulturní hodnoty, ta, která duchovně reprodukuje, a druhá, která vytvořené hodnoty opakuje, reprodukuje, rozměňuje.

Dietetikou repertoáru jest vytvořiti správný poměr těchto dvou produkcí, jednu střídati druhou, jednu opírat i doplňovat druhou, jednu regulovati druhou. Rozvážný sestavovatel repertoáru musí si býti vědom, že může umístiti např. v týdenním repertoáru dvakrát francouzskou konverzační veselohru teprve tehdy, jestliže aspoň jednou umístí v něm hru obsahově podstatnou a slohově novou, nemůže-li již umístiti v něm aspoň jednoho klasika. Přirozeně, že bude určovati provedení hry konvenční k představením vedlejší. Divadelní ekonomové z doby velikých osvětců určili poměr repríz Kotzebuových k reprízám Goethovým. Jako sám ředitel Goethe nemohl zložit kasovní vliv Kotzebueův z doby svého vlastního básnického repertoáru, tak rozumný divadelní ekonom bude dbáti toho, aby stále vyvažoval tento fatální poměr mezi dobrem a zlem, mezi kulturou a zábavou, mezi programem a obchodem. Jednostranné otročení obchodní strážce divadla na úkor jeho mravnímu poslání jest stejně fatální jako jednostranné idealistické přesvědčení, že obecnostvo lze důsledně vyživovati hrami umělecky přísnými a formálně nesmluvnými. Repertoární dietetikou rozumíme smysl pro to, aby prozřetelně a jaksi duševně hygienicky byla střídána v divadle zábava, duševní rozptýlení s hrami napětí a duchového soustředění. Světový repertoár a jeho střídání na největších scénách evropských, kde jedna sezona vyzdvihuje jeden druh autorů, aby zcela znehodnotila stejně hodnotné a významné autory typu druhého, jest výrazem této repertoární dietetiky, tohoto střídavého rytmu vkusu obecnostva, jež zatahuje příští rok po typu opačném a protichůdném tomu, jež letos zbožňuje. Vzpomínám úžasného pěstování Aug. Strindberga na německých scénách v posledních letech válečných. Dnešní repertoár neví o dílech Strindbergo-

ových prostě ničeho. Nebo horečný kult her Shakespearových. Letos končí se sezona, v níž vedoucí dramaturgové a estetické divadla diskutují o tom, má-li se Shakespeare a klasikové hrát ještě vůbec. Přemíra určitého směru sezony jedné má za následek úplné přežití této záliby v sezoně příští a vládu vkusu úplně opačného. Toho všeho musí si býti vědom strážce repertoáru.

Nelze si nepovšimnouti letošní invaze amerických her na kontinentálním repertoáru. Tím, že to které divadlo jednosměrně pěstuje hry určité záliby neb směru, může počítati s určitou jeho reakcí a zvratem v sezonách příštích. Sestavovatel repertoáru musí si býti velice citlivě vědom těchto dietetických zásad divadelní konzumace a nesmí se dáti zaslepití určitým úspěchem určité záliby, která třeba tak rychle pomíjí, jak rychle přichází.

Nikdy neosvědčuje se lépe zásada rovnováhy a principy dietní opatrnosti jako v divadle.

8. NEVHODNÉ DISTANCOVÁNÍ

Bylo ukázáno, jak může býti repertoáru na škodu mechanické hromadění sebeúspěšnějšího kusu, jehož umělecké kvality neodpovídají jeho popularitě. Zmíjme se ještě, jak poškozuje repertoár umělecký, programový nebo průbojný líknavé opakování – takové, které nepodchycuje zájem obecnostva z premiér, nedovede ho roznítiti, stupňovati a využiti. Jako hry vyloženého řemeslného typu přitahují náklonnost obecnostva, tak hry umělecky přísné narážejí na jeho zdrženlivost. Na jedné straně lze konstatovati mechanický příklon, jako na druhé mechanický odklon.

Ode dne premiéry hry programové, pokud obecnostvo nevyslovalo se proti hře přímo, počíná strategie pořadatele repertoáru. Jest věcí jeho repertoárního distancování, aby rozvíjel a stupňoval nejasný ještě zájem obecnostva. Špatně navštívená repríza znamená předstudek a distancování dalších repríz osud hry. Poměrný zájem premiéry může býti repertoárním distancováním stupňován nebo utlučen. Při stanovení repríz jest vzítí v úvahu všechny okolnosti uvedené v předchozích kapitolách a celou řadu okolností, o nichž jsme ani nemluvili (repertoár divadel konkurenčních, význačné podívané vůbec, velké společenské události, meetingy, plesy atd.). Tato otázka je zvláště choulostivá u velikých divadel státních, městských, nebo abonentních vůbec, kde jest na repertoáru nejen několik úspěšných činohr jiných (ale i oper a baletu). Zde úspěšná produkce starší překáží uplatnění produkce nové. Známe příklady, kdy včerejší úspěch brzdí úspěch dnešní a kdy dnešní úspěch, např. opery, omezuje možnost využití úspěchu zítřejší činohry. Zde nastávají repertoární komplikace, k jichž řešení je třeba zcela zvláštní administrativní inspirace. Jest osobní nevýhodou repertoáru velikých několika žánro-

vých divadel, že jejich literární a programové hry okolností jsou často nešťastně distancovány. Znam příklady, že od reprízy k repríze her umělecky exponovaných nejdnou uplynuly lhůty týdenní – až čtrnáctidenní, v nichž umísťovány reprízy včerejších kasovních úspěchů i spolkových představení, nutné reprízy oper, atd.

Za těchto okolností jest pozice her umělecky programových vskutku velice obtížná, a udržování repertoáru umělecky hodnotného jest záležitostí zvláštní administrativní schopnosti, jasného uměleckého vědomí, kulturního idealismu. Nikde neplatí společenská zásada, že diskvalita prosazuje se sama, pluje hladce, zatím co kvalita naráží všude a musí se teprve prosazovati, tak krutě jako na divadle. Hru může prosadit nejenom šťastné obsazení, vhodný herec, inspirovaný režisér, ale do jisté míry anonymní administrátor repertoáru, o němž nikdo neví, o němž se nikde nemluví, ale jenž do osudu hry zasahá osudně. Jsou způsoby repertoárních příhrad, kdy nepohodlnou hru lze odstranit dvěma, třemi trefně nešťastnými distancemi. Např.: první dvě reprízy náhle rychle umístěné, další dvě v nevhodně dlouhých distancích, posléze závěrečná repríza sice distančně vhodně umístěná, ale ve špatný den, nebo za okolností uvedených v předchozích kapitolách. Nadto u státních, městských a družstevních divadel nad každým představením visí Damoklův meč povinného minimálního kasovního příjmu. Musí v tom býti míra osobní statečnosti nebo uměleckého idealismu, aby v repertoární administraci odvážil se někdo zařazovati dále hru, jež po několika nevhodně distancovaných reprízách klesla pod úředně předepsaný minimální příjem. Vhodné umístění další reprízy může přivoditi hře další život jako vhodně sestavený recept život nemocnému. A tak to, co u konvenční hry pokládá se za samozřejmý náhodný pokles návštěvy, jež spraví nejbližší repríza opět vyprodaná, může býti u hry umělecky exponované neblahou shodou okolností, které lámou její repertoární život.

Vidno, jak jemných a citlivých rukou vyžaduje si sestavování repertoáru, jehož úředníci jsou vázání množstvím služebních předpisů nadřízených instancí, předpisů, jimiž mohou býti úředně stíháni, zatím co stěžejní zásada divadelní provozu jest beztréstně pomíjena. Je to

9. ZÁSADA ÚROVNĚ

Nejbezpečnější obchodní zásadou repertoáru jest zásada jeho úrovně. Zřetelně vypracovaný standard představení, jehož vědomí proniklo do všech orgánů divadla stejně jako do divadelní veřejnosti, a do kruhu diváctva, jež se koncentrovalo kol určitého programu, určité scény, zaručuje hospodářskou stabilitu ústavu. Střídavá úroveň ústavu, jehož abonent dostane představení, s nímž nepočítá a jehož návštěvník obdrží hru, které nečekal, ohrožuje jistotu provozu a zaviňuje fluktuaci

návštěv, které způsobují nejistotu finančního rozpočtu a nedostatek rovnováhy ústavu. Jest předností moderního industrialismu a výrobní specializace, že konzument obdrží od firmy to zboží, které od ní čekal, a které od ní koupil. Jest předností velkoměstské divadelní specializace, že úroveň divadelní produkce jest rajonována, a vývoj toho kterého ústavu má spěti k tomu, aby jeho produkce byla té úrovně, pro niž se specializoval, a kterou od něho divák čeká. Psychologie diváka jsou vázky jemně citlivé. Ať již je divák vychováván divadlem, jež navštěvuje, k vyššímu či nižšímu druhu produkce, musí se vychovávatí oběma směry opatrně a postupně, ježto kádr obecenstva, má-li býti věrný, musí býti stabilní. K tomu, aby mohla výchova po stránce umělecké dítí se bezpečně a klidně, jest potřeba, aby ten který ústav opíral se o repertoár, který se nezmítá z kontrastu do kontrastu, ale je postupný a jasně komponovaný. To znamená, že repertoáru obchodně dobře vedenému je potřebí bezpečného vědomí úrovně nejen v orgánech správy umělecké, ale i ve všech orgánech administrativních.

Vzpomínám následující scény, která po této stránce mne hluboce dojala. Odjížděje, byl jsem nucen opustiti představení druhého dílu Fausta, jednoho z představení mladého Reinhardta, před koncem hry. Starý uváděč, od něhož jsem žádal šaty z garderoby, podával mně je po rozpačitém váhání. Posléze s hořkým úsměvem a těžkou výčitkou mi řekl: „Pán odchází před koncem představení? To v našem divadle ještě nikdo neudělal.“ Vysvětlil jsem mu zahanbeně důvod svého nuceného odchodu.

Tato scéna utkvěla mi po celý život v paměti a stala se mi ideálem umělecké solidarity divadelní administrativy. Ona věta starého uváděče je výrazem skvělého vědomí divadelní úrovně, pronikuvší až do těch nejnižších orgánů divadelních.

Repertoár, jenž vyjadřuje vědomí své umělecké úrovně, má v tomto vědomí svoji nejjistější obchodní bázi a podstatou tohoto vědomí je určitý divadelně obchodní cit, cit, jež divadelní úředník pochopí teprve tehdy, má-li jej zrozený: že totiž v divadle nevydělávají se peníze zásadou *non olet*, nýbrž právě naopak, naprostou obchodní počestností, jež peněz, jež přijímá, pečlivě obrací a ptá se, jak jej má a zač.

(Pražská dramaturgie, 1930)

Ediční poznámka:

Text jsme upravili jazykově podle současné pravopisné normy (zejména cizí slova jako repertoire na repertoár, genrový na žánrový apod.), a to tak, abychom nikde neporušili autorský styl K. H. Hilara.

Vysvětlivky: *mecénů* = mecenášů

non olet = nepáchne; součást rčení

pecunia non olet – peníze nepáchnou

V monologu postavy zvané Strýček z Taboriho hry *Kanibalové* se ozve i takováhle úvaha: *Tedy – když to vezmeme logicky, co je skutečným posláním lékaře? Pracovat k tomu, aby co nejvíc lidí co nejvíc onemocnělo, Hippokratova přísaha sem, Hippokratova přísaha tam! Předepíšou člověku deset aspirinů, aby demonstrovali svou péči o lidstvo, ale přitom celou tu dobu čekají na to, že se stane něco strašného. Nejraději mají tumor, který se pokaždé znovu dostane do klidu, jinak by člověk zhebl moc rychle. Šest nebo sedm operací, tak to mají rádi – deset let v pojízdném křesle, to se jim líbí.*

Taboriho *Kanibalové* měli premiéru roku 1968 v New Yorku. O pět let dřív, roku 1963 vyšla v Praze první knížka Ivana Vyskočila obsahující i povídku *Zrádce*: malý příběh o tom, jak žáci vzali doslova nabádání učitelů k píli a vzorným chováním i soustavným sebevzděláváním udělali ze svých pedagogů zbytečné existence: *Ředitel zbrunátněl. Chvilí lapał po dechu, ale ovládl se. „Vy se nechováte lidsky. Nevyrušujete, nechodíte pozdě, neulíváte se z vyučování, nešvindlujete, nic, docela nic! To jste mládež!? Pedagogové jsou vaším chováním znemožnění! Mají mindráky! Hynou! Vy se chováte tak, že si pedagogové jako pedagogové vůbec necucnou! Vy jste sadisti, úchylní sadisti! [...] Učíte se. Ale učíte se tak, že v látce předbíháte své vyučující profesory! To, co jste měli probírat celý rok, jste svévolně zvládli za dva měsíce. A teď svými znalostmi záłudně zaskakujete pedagogy, [...] svými vědomostmi pokořujete učitele jako zvířata. Kolegové prchají a zbylí kolegové se ze strachu před vámi zamykají ve sborovně. A stále jich ubývá. Jak by ne! Vždyť i ten největší tupec z vás je vědomostmi daleko převyšuje!“*

Tak jako Taboriho lékaři potřebují, *aby co nejvíc lidí co nejvíc onemocnělo*, Vyskočilovi učitelé potřebují ke svému pedagogickému působení nevychované a nezdělané, ne-

bo rovnou zlé a hloupé děti. Nezbyvá jim než podplatit toho nejzranitelnějšího, dosud vždy podprůměrného žáka, *aby přišel pozdě na první hodinu, neměl domácí úlohu z matematiky a choval se drze*. Pak teprve může být obnovena kázeň a znovu nastolen školní řád.

A ještě o pět let dřív, už roku 1958 napsal Slawomir Mrożek ve Varšavě hru *Policajti*, v níž loajalita občanů zcela paralyzuje činnost státní bezpečnosti. Neboť policie zajistí vděčí za svou existenci lidem, které pronásleduje; lidem, kteří překračují zákony. *Na co je policie? Na to, aby zatýkala lidi, kteří vystupují proti platnému řádu a pořádku. Ale co když takoví už nejsou? Co když právě díky činnosti policie, stále zdokonalované a rozvíjející se, vymizel už mezi obyvateli poslední stín vzpoury, ba dokonce sebemenší náznak nespokojenosti? Co když zavládlo všeobecné nadšení? Co když byla jednou provždy utvrzena láska k našemu Infantovi a jeho strýci Regentovi? Co potom má dělat policie?*, ptá se zoufalý policejní náčelník svého seržanta-provokatéra v Mrožkově hře. *Brzy udeří hodina, kdy budeme muset svléknout uniformu. A potom budete marně toužit po jediném výslechu, budete se převahovat a svíjet po nocích. Potom vám už nepomůže přišívání lampasů na podvlékačky. [...] Potřebujeme alespoň jednoho člověka, kterého bychom mohli zavřít. Zavřít za cokoliv, co by mělo aspoň v nepatrné míře charakter protistátní činnosti, uvědomuje si náčelník a nařídí seržantovi, aby se převlékl do civilu, stoupl si k oknu a vykřikl do ulice, že Regent, strýc našeho Infanta je starý prasák. Obětavý seržant uposlechne, načež je náčelníkem zatčen a oprávněnost policie potvrzena.*

Jiný čtenář by se možná rozpomněl na jiné texty, jejichž autoři formulovali totéž poznání: že totiž veškeré snažení o lepší svět a povznesení lidstva potichu doufá ve svůj neúspěch, jsou odkázáno na svět zkažený a lidstvo ne-

poučitelné. Sotva by se však takové texty našly v literatuře staro- a středověké. Začaly se objevovat teprve v době, která péčí o zdraví, vzdělání a pořádek pověřila specializované instituce, ovšemže s nárokem, aby se výsledky jejich práce projevíly nejen ve šťastných případech, ale celkově, plošně, obecně. Neboť teprve dobro institucionalizované umožňuje adeptům stát se zaměstnanci dobra, sloužit dobré věci profesionálně, za pevný plat a pod penzí. Bez této profesionalizace člověk koná svou práci s nadějí, že vykonána zanikne a osvobodí ho pro jiné, příjemnější činnosti. Teprve v existenčně zajištěném, profesionalizovaném postavení má člověk zájem na tom, aby mu práce neubývalo, aby se denně prokazovala nezbytnost jeho úsilí a ještě raději jeho samotného. Takto nenápadně vzniká Taboriho lékař přivolávající na lidstvo nemoci, Vyskočilův učitel přemlouvající žáky k duševní lenosti a Mrožkův policajť nařizující spořádanému občanu, aby porušil zákon. Ti všichni jsou natolik pevnou součástí systému, že už se neptají, co by měli udělat a jaký by to mohlo mít smysl; ptají se, budou-li to moci dělat ještě zítra a napřesrok, budou-li smět fungovat v systému do konce svých dnů. Nechtějí vás vyléčit, abyste je pak mohli postrádat; potřebují vaši chorobu, aby mohli zůstat lékaři. Nechtějí vás vyučit, abyste se pak bez nich obešli; potřebují vaši nevědomost, aby mohli zůstat učiteli. Nechtějí od vás zahnat nebezpečí, abyste je pak přestali volat na pomoc; potřebují vaše ohrožení, aby mohli zůstat policisty.

Také institucionalizovanou kulturu musel poznamenat tento paradox. Dostal jsem nedávno provokativní otázku, na které se studenti shodli v hodině literatury: Jak to, že po tolika letech, kdy satira tepe zlořády, je svět tak málo napravený? Ta otázka dosvědčuje, jak ochotně jsme přistoupili na společenskou funkci, kterou literatuře přidělila kulturní politika, aby ji snadněji pojala do svého systému zájmů a hodnot. V tom pojetí je literatura čímsi mezi chorobopisem společenských neduhů, učebnicí správného života a strážcem obecné mravnosti; spisovatel tedy lékařem, učitelem a policajtem

v jedné osobě. Jenomže autor, který tuto trojroli přijme, musí se brzy dostat do paradoxního postavení, jež nám popsali Tabori, Vyskočil a Mrožek. Veřejně předstírá, že napravuje svět, a tajně spoléhá na jeho nenapravitelnost. A jak by ne: kdyby (například) Molière jednou provždy znemožnil lakomce, svatoušky a hypochondry, byly by nám dnes jeho komedie nerozumitelné. Podivuhodnost dobré literatury (včetně té, která si říká satira) není v počtu napravených hlav či srdcí. Spočívá naopak v umění vyprávět dávno vyřízené případy tak, aby se znovu otevřely v našem svědomí, abychom si všimli, že přes všechnu rozmanitost epoch a civilizací máme se sebou pořád stejné starosti: že jsme lidé a co to znamená.

Jinak by mohl ke třem citovaným příběhům přibýt čtvrtý, o sršatém satirikovi, jehož šířavý vtip naháněl čtenářům tolik strachu, že si dali pozor, aby se mu také nestali terčem: pracovali na sobě, přemáhali své slabosti, stávali se lepšími. Tak spisovateli postupně ubývalo námětů, až jednou při pohledu na dokonalý svět musel si přiznat, že nemá, čemu by se posmíval. Zkoušel nejdřív zpracovávat poznámky, které si zaznamenal kdysi v mládí, ale nechal toho, odhadnuv, že nenajde čtenáře. Lidé jsou (také jeho zásluhou!) jiní než v době, kdy začínal. Ve snaze zachránit svou autorskou existenci rozhodl se konečně popustit uzdu nejhorším sklonům, které krotil v sobě, nechat se vlastní závistí, lakotou, podezřívavostí a ješitností vhnět do situací, jež by se daly použít v románu nebo aspoň v povídkách. Nejdřív mu odpouštěli, pak se mu snažili vyhybat, posléze už nezbylo než ho zavřít. A tehdy – ve vězeňské cele – rezignoval na své společenské postavení a trpělivě spřádal příběh člověka, jehož úspěch se ukázal jako past; satirický román o člověku, který byl (i sám sebou) uctíván jakožto strážce řádu a vychovatel uslechtilých duší, a nevěšil si (oslněn tím povoláním), že založil svou živnost na rozvratu a špatnosti.

Jistěže: zla bude vždycky víc, než aby se tento modelový příběh mohl odehrát ve skutečnosti. Proto však není méně znepokojivý.

Konfrontace s politikou

Předpokládejme, že jestli se ty tři inscenace dvou Shakespeareových her, o nichž bude řeč, objevily v našem divadle roku 2004 prakticky současně, nebylo to náhodou.¹ Důkaz svrchovaně průkazný pro tuto hypotézu podávají všechny už tím, že používají některých výrazových prostředků, které se vydávají 'cestou', již Milan Lukeš nazývá „vnější moderností“, aby zřetelně a možná až příliš zdůrazňovaně zaměřily do dnešního světa, především politického.² Nejméně zjevné – ostatně v té inscenaci jde o politiku také nejméně – je to v inscenaci *Něco za něco* v Českých Budějovicích. I v ní však kostýmy Petry Hábové často připomínají současný extravagantní 'haute monde' – zejména kabáty 'vladařů' jsou v tomto smyslu instruktivně působivé – a nenechávají na pochybách, že vše se bude odehrávat spíše v přítomnosti než v minulosti, možná v nějakém 'univerzálním čase'; včera jako dnes. Rajmontův Coriolanus míří už ovšem na 'kostýmové' bázi nekompromisně a razantně do sféry politické; kostýmy Martina Černé-

ho zrovna nabízejí i hodnocení politického toku dějin očima přítomnosti. Od římské tógy se v senátu skočí k empirickým kabátcům napoleonského císařství, aby posléze senátoři svými elegantními obleky nevtíravě sedí vytvářeli dojem politických celebrit těchto dnů. Tribunové lidu košilemi a vestičkami nejprve evokují nástup třetího stavu, aby skončili v uniformních oblecích 'stranických a státních činitelů' minulého režimu. Jejich političtí stoupenci – plebejci – mají čepice nápadně připomínající frygické čapky jakobínů, aby se potom oblékli do dlouhých plášťů polovojenského střihu, které s náležitou názorností připomenou bojové úderné oddíly 'socialistické revoluce', ať komunistické či nacionálně socialistické. Takto je už historie oceněna z pozic přítomnosti a ještě k tomu ideologicky, neboť na základě jistých znalostí – možná dokonce všeobecně použitelné teorie člověka a společnosti – vytyčuje doktrínu o politickém jednání lidí.

V *Oku za oko* ve Švandově divadle kostýmy i celá výprava také otevírají klíč nikoliv k minulosti, ale k přítomnosti. Především to však činí televizní obrazovky svými zpravodajskými relacemi, které se 'investigativně' zabývájí otázkou, proč záhadně zmizela hlava státu – kníže – a kde může být. Je to současnost nejsoučasnější. Ne kvůli elektronické technice, ale protože politiku prožíváme my prostí občané dnes prakticky výlučně prostřednictvím masových médií – televize na místě prvním. Vstupuje-

1 *Coriolanus*, překlad Jiří Josek, režie Ivan Rajmont, scéna a kostýmy Martin Černý, hudba Vratislav Šrámek, dramaturgie Jan Hančil, Národní divadlo, premiéra 29. a 30. ledna 2004. – *Measure for Measure* se hraje ve dvou divadlech. V pražském Švandově divadle jako *Oku za oko*, překlad Martin Hilský, režie Michal Lang, dramaturgie Renata Venclová, výprava Ivana Brádková, hudba Martin Horáček, premiéra 27. března 2004. V Jihočeském divadle v Českých Budějovicích jako *Něco za něco*, překlad Martin Rubáš, inscenační úprava Olga Šubertová a Martin Glaser, režie Martin Glaser, scéna a kostýmy Petra Hábová jh., dramaturgie Olga Šubertová, premiéra 30. dubna 2004.

2 LUKÉŠ, M. „Klasik stále současnější“, in: *Mezi karnevalem a snem*, Praha 2004: 308.



▲ William Shakespeare: *Coriolanus*. Národní divadlo 2004. Režie Ivan Rajmont, výprava Martin Černý. Zleva Bronislav Poloczek (Sicinius Velutus), Jiří Štěpnička (Junius Brutus), Ladislav Mrkvička (Menenius Agrippa) a Alois Švehlík (Cominius)

▶▶ William Shakespeare: *Coriolanus*. Národní divadlo 2004. Režie Ivan Rajmont, výprava Martin Černý. Bronislav Poloczek, Jiří Štěpnička, David Prachař (Coriolanus), Alois Švehlík, Ladislav Mrkvička, Oldřich Vlček (Senátor římský)

me do světa politiky tak, jak jsme zvyklí a jak se stává součástí naší každodennosti. Všechny tři inscenace 'vnější modernosti' jistých částic systému svého divadelního jazyka více či méně výrazně potlačují historismus námětu a látky a naopak vysouvají jejich pomocí do popředí aspekty, jež vytvářejí současné souvislosti – především a hlavně politické. Což opodstatňuje vstupní hypotézu, podle níž má volba těchto dvou dramatických textů hlubší příčinu, jež – stručně řečeno – spočívá v tom, že inscenátoři zřejmě pociťovali potřebu reagovat na tento náš život, do něhož se politika promítá neobyčejně silně. To lze jistě považovat za pozitivní dramaturgickou volbu; zvláště když přihlídneme k tomu, že oba zvolené texty jsou záležitostí složitou a pro scénování značně nesnadnou, jež ani nemá v českém divadle souvislej-

ší inscenační tradici.³ Můžeme tedy tyto tři inscenace chápat jako pokus o konfrontaci zkušeností dnešních lidí s politikou prostřednictvím Shakespeara.

3 S *Coriolanem* je to složitější. Má v dějinách české divadla své významné postavení, přestože vskutku patřil ke krajně zřídka hraným shakespearovským titulům. Je součástí tradice, již bychom mohli nazvat formováním novodobého, respektive moderního českého divadla. Poprvé ji spolupůřil roku 1857, kdy na jevišti Stavovského divadla provedl český soubor inscenaci, již současníci pokládali za skutečný důkaz přechodu českého divadla k profesionalismu a divadelní kvalitě. Bylo to především díky J. J. Kolárovi, jenž v roli Coriolana nalezl ideální příležitost pro výraz svého romantismu a vytvořil mimořádnou individualitu, která vysoko ční nad své okolí. Podruhé se inscenace tohoto textu stala významnou událostí 23. března 1921, když se jí jako nástupním činem představil nový šéf činohry Národního divadla K. H. Hilar, jenž tak do tohoto souboru přinesl tehdejší vrchol moderního inscenačního divadla, navíc vyvřelého z neklidné a společensky rozporuplné doby, v podobě 'davového' dramatu. Kdybychom přihlíděli k této tradici, mohli bychom možná současnou inscenaci *Coriolana* nahlížet i jinak než jenom jako uvedení textu, jenž přímo ideálně naplňuje téma letošní sezony činohry Národního divadla: politika a moc.



Takový pokus má v jeho politických hrách optimální oporu. A ani by možná nebylo třeba toho 'zesoučasňování', neboť nikdo před ním ani po něm nedokázal s takovou účinností, komplexností a imaginací vtělit politiku do divadla tak, jak to má tento druh umění dělat: komunikovat situaci postav na jevišti o situaci člověka v současném životě. Jistý osobitý důkaz – byť jevištně nepřiliš přesvědčivý – o tom podává českobudějovické *Něco za něco*, když se soustřeďuje na výklad, jenž není z textu vskutku snadno čitelný. Překlad zbrusu nového překladatele Stanislava Rubáše, o němž – předpokládám – ještě uslyšíme, je mluvný. Což neznámá, že se dobře hercům mluví, ale že plasticky kreslí prostředí vysoké politiky, jež silou i přitažlivostí moci uvolňuje skryté nevědomé síly v lidské duši. Inscenační úprava textu a zejména

režie odsouvají do pozadí drsný, syrový, brutální, nízký svět temných zákoutí neřesti a prostopášnosti; z dramatu, jež se rozbíhá záběrem protikladných vrstev společnosti do jakési fresky, činí komorní příběh. Tím se do popředí vysouvají propasti psychiky a činů spojených s odpovědností mocných za stav státu a dodržování zákonů. Už začátek představení skoro ve tmě, kdy za svitu svíček se pohybují stíny postav, jež mumlají útržky vět, se snaží sugerovat jakousi magickou, snovou atmosféru. Mimo chodem a jen jako poznámku na okraj, přestože je příliš nebezpečné spojovat články v programu s jevištní realizací: v programu k budějovické inscenaci je úryvek ze *Stínu C. G. Junga*, v němž se píše o tom, že člověk se na úrovni nekontrolovaných emocí chová jako primitiv, jenž ztrácí vlastní vůli i schopnost morální



William Shakespeare: Coriolanus. Národní divadlo 2004. Režie Ivan Rajmont, výprava Martin Černý. David Prachař (Coriolanus)

ho úsudku. Inscenace někam sem chce určitě směřovat; především postavou Angela. Scénická úprava i režie jej proto nechávají velmi často vést spor se sebou samým o sobě, svých záměrech i touhách v 'dialogickém jednání' prostřednictvím druhého 'Já' - hlasu ze zvukového záznamu. Ondřej Veselý má pro toto pojetí, jež z Angela činí ústřední postavu zmítanou neovládanými emocemi, elementární předpoklady v jisté sugestivitě svého zjevu i výrazu. Ale na ten velkolepý rozměr propastného rozporu mezi odpovědností diktovanou rozumem politika, jemuž je uloženo obnovit platnost zákona, a člověkem, jemuž ničím neomezená politická moc otevřela cestu ke zlu v sobě samém, dosahuje jen tu a tam. Nijak mu to ovšem neusnadňuje přesprávilí čistá - skoro světice - Isabella, protože je záhadou, čím na něj vlast-

ně tak zapůsobí: skrytá až na obličej do jeptiškovského hábitu, jenž utajuje - jak by napsal autor ženského románu idyllické minulosti - všechny její vnady, nemůže jej oslnit svou ženskostí a ve snaze vyjádřit skromnou, tichou, cudnou pokorou i ryzí morální stanovisko nemůže zaujmout ani přímostí, odvážností a pevností svého jednání a postoje.

Ale i tak tato inscenace ukazuje, že shakespearovská konfrontace s politikou může mít jak pro inscenátory, tak pro diváka případně také dimenzi hlubinné sondy do lidské psychy. Což jen dotvrzuje, že ta zpráva o situaci situací je prvořadým úkolem hereckým; hlavně hereckým. Inscenace *Coriolana* v Národním divadle je toho přímo exemplárním příkladem. Její titulní role je v pravém smyslu toho slova kvintesencí politiky a dělá z této hry asi nejpolitičtější ze Shakespeareových politických her. A to přesto - nebo možná právě proto - že Coriolanus je všechno jiné než politik. Ale jeho původ, pověst, udatnost i zásluhy o Řím jej do světa politiky přivedou. Trvale se v něm ozývají i jeho nekontrolované emoce, nevědomé síly. Nebrání se jim; naopak vystavuje je díky výchově své matky stále na odiv, popouští jim uzdu a dává jim průchod, aby si tím připravil smrt. Stačí jedno slovo a vybuchne nezkrtnou zlostí pyšného uraženého bojovníka, pozuráží Volsky a zavadá tak záminku k tomu, aby jej Aufidioví spiklenci zavraždili. Coriolanův osud je velmi zvláštní tragédií člověka - jeli to z obvyklého hlediska vůbec tragédie - jenž proti své vůli (jak musí být přesvědčován, aby se ucházel o úřad konzula!) vstoupí do politiky, ale nemá pro ni předpoklady, nemůže v ní prosadit svou vůli, byť jí má na rozdávání. Shakespeare zůstává v tomto pojetí dramatické postavy stále renesančním dramatikem: píše o lidech, kteří chtějí stůj co stůj prosadit svou vůli, aby dosáhli, čeho chtějí, a tím také podle své-



▲ William Shakespeare: *Oko za oko*. Švandovo divadlo 2004. Režie Michal Lang, výprava Ivana Brádková. Jan Vlasák (Kníže) a Marek Němec (Angelo)

► William Shakespeare: *Oko za oko*. Švandovo divadlo 2004. Režie Michal Lang, výprava Ivana Brádková. Tereza Hofová (Isabela)



ho stvořili svůj osud. Jenže na rozdíl od jiných postav takto koncipovaných Coriolanus tak nekoná v pospolitosti, „kde je převládající silou ještě živoucí bytost individua ve svém odhodlání a provádění a zůstává faktorem určujícím“; není to „stav vévodský“, jež si umění podle Hegela vybírá „ne snad z aristokratičnosti a záliby ve vypínání, nýbrž kvůli té úplné svobodě vůle a tvoření, která je realizována v představě vévody“.⁴ Coriolanus je aristokrat tělem a duší – především díky výchově své matky. Jenže už není „určujícím faktorem“ ani vládařem, jenž má naprosto svobodnou vůli a může tvořit, co chce a jak chce. Pohybuje se na půdě státu, v němž neplatí autority a hodnoty dané postavením v sociální hierarchii a systém autority dobytý politickou mocí a zdůvodněný právně nabývá převahy nad tradičním systémem poslušnosti.

4 HEGEL, G. W. F. *Estetika I*, Praha 1966: 170–171.

Koneckonců: o tom je svým způsobem i *Něco za něco*.⁵ Především odchod vévody Vincentia od moci a hlavně: jeho další působení v zápletce, již svým jednáním po tomto odchodu způsobí. Ať vévoda zdůvodňuje své jednání jakkoliv, je jeho čin na úrovni, jež připomíná Leara, když se rozhodne vzdát vlády: je to naprosto neomezená moc vévodská, jež může cokoliv. Jenže toto vévodské svobodné volní činění se odehrává na půdě státu, a tím na půdě politické. Všechny Shakespearovy postavy pohybující se na půdě politického rozhodování jsou nejednoznačné, ambivalentní. Vincentiovo rozhodnutí může být moudré, protože respektuje morální rozvrat státu, slabost zákonů. Ale může být i výra-

5 Používám tohoto názvu, protože se mně zdá nejlépe postihovat podstatu situace i zápletky textu *Measure for Measure*. Namísto názvů, jež evokují pomstu (*Veta za veta*, *Oko za Oko*) vyjadřuje to, z čeho pramení političnost textu: zákon, právo a spravedlnost se stávají předmětem obchodu – ty mně budeš milá dívka po vůli, a já ti za to...



◀ **William Shakespeare: Oko za oko. Švandovo divadlo 2004.**
Režie Michal Lang, výprava Ivana Brádková. Ivan Řezáč (Pompejus) a Nikolaj Penev (Loket)

▶▶ **William Shakespeare: Oko za oko. Švandovo divadlo 2004.**
Režie Michal Lang, výprava Ivana Brádková. Kamil Halbich (Lucio)

zem absolutní politické neodpovědnosti, neboť vladař svévolně prchá v okamžiku, kdy zákon přestal fungovat a společnost je demoralizovaná. Jiří Šesták v Jihočeském divadle naznačuje v této roli to druhé pojetí, ale bohužel jen naznačuje. Snad premiérová nervozita či jiné příčiny způsobily, že zůstalo jen u jakési rozvážnosti dané fyzickým zjevem. Ale ani řeč ani další prvky hereckého výrazu tento prvotní elementární předpoklad nerozvíjely. Vídeňský kníže Vincentio Jana Vlasáka ve Švandově divadle začíná s jakousi žoviálností, v níž nechybí určitá dávka liberalismu – *vivre et laisser vivre*, já nebudu dělat potíže vám, vy je nedělejte mně. A když už to nejde dál,

tak z téhož důvodu, totiž s přáním nemít potíže, se rozhodne odejít a zachovat si tak pověst žoviálního liberála.

Dvojitá poloha, ambivalentnost, je v *Coriolanovi* přímo jádrem a jedinou možností jak zahrát titulní roli. David Prachař hraje aristokratickou pýchu a sebejistotu jako životní přesvědčení, jež sál s mateřským mlékem a jež v něm pevně a navždycky rozvinula a uložila jeho matka. Johana Tesařová to sděluje s přirozeným patosem vznešenosti i nezvratné jistoty o správnosti jednání svého syna i vlastního, a to i v situacích, kdy projeví neskonalé více politického pragmatismu než její syn. Prachařův Coriolanus s razancí, neústupností, odvahou hájí své postoje aris-



tokrata, prosazuje své názory a hýří nezkrtným a divokým siláctvím, s nímž chce uplatnit svou vůli. Ale politika římské republiky mu to nedovoluje. A tak dospívá až k neurotickým reakcím na nepříznivé okolnosti sociální, to jest politické povahy. Tomuto neurotickému Coriolanovi lze věřit, že v tomto Římě, jehož politika ho svazuje, nemůže žít, že musí utéct k Volskům, zradit rodné Město. A sílu, jež v něm je, může uplatnit jen v boji – lhostejno na jaké straně. Neboť politika je jen to prostředí – abych parafrázoval slova, která Shakespeare vložil do úst svého titulního hrdiny – v němž jedni pouze boří a druzí, co tvoří, nemohou nic rozhodnout. To je zajisté možný výklad, vycháze-

jící z konfrontace hry s našimi dnešními zkušenostmi s politikou.

Výsledek této konfrontace by mohl být ovšem daleko hlubší, kdyby Coriolanovi protivníci, jimiž jsou tribunové lidu, nebyli jen apriorní ilustrací ideologického stanoviska dovedeného ve své zjednodušenosti až do karikaturní podoby zprostředkované Jiřím Štěpničkou a Bronislavem Poloczkiem v rovněž zjednodušené, a tak až primitivní stylizaci. To platí o všech postavách plebejců, kteří jsou v této hře římským lidem. Shakespeare jim jistě nepřiznává mnoho kladných rysů, ale nejsou pouze skupinkou bezbarvých a bezvýznamných jedinců. Jsou vážnou politickou silou v boji o moc. Do něj vstupují i představitelé klasické 'reálnopolitiky' jako je Menenius či volští senátoři a Aufidius. V takovém světě se neumí a vlastně ani nechce Coriolanus pohybovat, v něm nemůže nikdy a nijak prosadit svou vůli. Jenže: jestliže se téměř celý politický svět stává buď obnaženou ideologickou tezí, nebo rovinou, které se nedostává ani originálního nápaditého řešení v podobě davových scén, ani zajímavých konkrétních, byť třeba zkratkovitých hereckých charakteristik, pak postava Coriolana a s ní i inscenace přichází o jednu ze svých podstatných kvalit. Neboť teprve v tomto politickém světě plném střetů rovnocenných mocenských sil by se otevřela celá ambivalentní nejednoznačná rozloha titulní postavy v její nesnesitelnosti a arogantnosti i zase věrnosti svému přesvědčení a sobě samému. A především by naplno zazněla její neschopnost a nemožnost pochopit svět politiky jako svět, v němž moc ustavuje mechanismus, který rozhoduje o chování a jednání člověka bez ohledu na jeho vůli. A s tímto světem, vědomě či nevědomě, se musíme všichni konfrontovat. V tom by mohla být největší politická kvalita této inscenace.

Nejvýrazněji a nejdůrazněji zaznívá konfrontace s politikou v inscenaci *Oko*

za oko ve Švandově divadle. Michal Lang ji sklenul energickým, vědomým a promyšleně zacíleným režisérským uchopením, jež vskutku učinilo politiku těžištěm. Pochopil, že to nejasné žánrové určení textu – tragikomedie – i prolínání až křiklavými a hustými barvami odlišných rovin obyčejného, byť drsného života a mocenského rozhodování vládnoucích kruhů jsou prostorem politiky viděné shora i zdola. Proto trvale udržuje a předvádí přítomnost všech těch existencí pochybného rázu – i tam, kde text to nevyžaduje – a nic jim – při veškeré jejich vulgaritě, nepočestnosti a přízemnosti – neubírá na upřímnosti a tím i přitažlivosti existence. Čím více jsou lidé ukotveni ve své hříšné pozemskosti, tím ostřeji se konfrontují s nepřirozeností politiky, již představuje státní moc v rukou Angela. Shakespeare zřejmě nikoliv náhodou tuto konfrontaci provedl ve sféře sexu, protože tak se spolu potkává bytostná, přirozená lidská potřeba s ‘vládou zákona’, kterou je nutné prosazovat i nepřirozenými prostředky. Isabela hostující Terezy Hořové dokáže v tomto duchu i zanícené a v něčem nadpozemské hledání spravedlnosti vyjevovat prostým, upřímným, cílevědomým jednáním, neboť tak se vzpírá ve jménu přirozené mravnosti mocenským zásahům do života lidí. Škoda, že proti tomuto jasnému a nelomenému postoji nedokáže Angelo hostujícího Marka Němce postavit stejně nelomenou a jasnou linii svého politikou podporovaného a posilovaného chladnokrevného a přitom vášní posedlého jednání. Naštěstí všechny ty více či méně pochybné lidské existence z okraje společnosti jsou herecky provedeny ve šfavnaté, hutné, temperamentní plnokrevnosti, která je v nejmenším nezabavuje viny, a přirozené pozemské hříšnosti i radostnosti: tady se rozevírá propast mezi přirozeným světem lidského hemžení a světem nepřirozených politických her a činů. S tím porozumě-

ním a gustem si ohledává a vychutnává své postavy většina herců, za něž za všechny tu jmenuji Kamila Halbicha jako výstředního hejska Lucia, jehož povaha a jednání jsou pozoruhodnou mozaikou všech možných nesympatických a odsouzeníhodných vlastností, aby se nakonec složily v přitažlivost jakéhosi nezávazného skotačení životem, v němž nechybí nic, co jeho původci může způsobit potěšení – ať je to dobré, či špatné. Škoda, že do tohoto karnevalového kolo-toče bytí ‘dole’ zazní příliš ostře groteskní tóny kuplířky Madam Prošoupané Kristýny Frejové, neboť tato inscenace není deformovaná groteska, ale skutečný, třeba divadlem uměle stvořený přirozený život.

Z tohoto prolínání vážného i nevážného, smrti a erotiky vyroste svrchovaně politický závěr, jenž dokonale a přesně ctí žánr tragikomedie. Kníže se vrací, ujme se vlády, soudí a napravuje přeštky a přečiny i Angelův zločin. Se svou žoviálností se snaží být nadále liberální – a tak trestá tím, že všechny odsuzuje k manželství. Manželství se přechasto – v pohádkách vždycky – pokládá za šťastný konec: dopadlo to dobře, vzali se. Ale toto je politické rozhodnutí, v poslední instanci vlastně obnovení věvodské, ničím neomezované moci. A to je zásah politiky do života, nepřirozený prostředek, jenž se přitom tváří, jako by nastoloval přirozené vztahy. Čím více kníže srší spokojeností, jak všechno vyřešil, čím se tváří žoviálněji a liberálněji, tím více všichni – i přihlížející dav – propadají strnulému mlčení, protože cítí tu nepřirozenost. Nakonec proti knížeti unesenému vlastní moudrostí a prozíravostí stojí nehybný mlčenlivý dav, jenž se stal obětí politiky, která si počíná velmi racionálně a rozumně – a přece nutí lidi k něčemu, co nechťejí.

To je konfrontace s politikou, jež vypovídá o praxi žitého bytí.

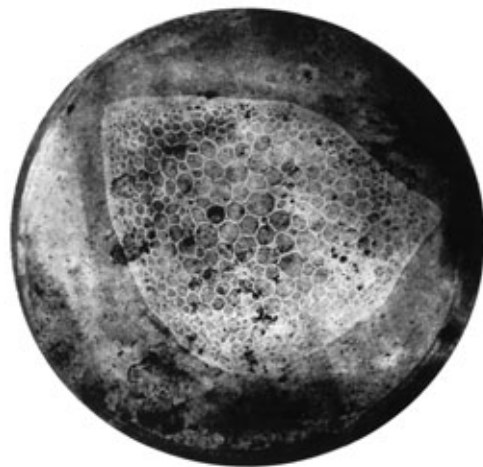
Jan Císar

'Rudolfinský' příběh moderního média

Pokud výběr fotografie jakožto vizuálního symbolu výstavy „Česká fotografie 1840–1950 / Příběh moderního média“, i její pozdější zpracování do formy plakátu, katalogu a zejména pozvánky na zahájení budil zdání, že autoři výstavy v Rudolfinu zamýšlejí akcentovat jak magickou dramatickostí fotografie, tak jistou ambivalenci, s jakou bylo ono „mechanické malování světlem“ přijato v době svého zrodu a později ještě nevlídněji akceptováno teoretiky i historiky umění, potom už poměrně krátký pobyt na výstavě návštěvníka přesvědčil o pravém opaku.

Ani stopa po zveličujícím nabubřelém přehánění významu, tím méně jakési, fotografům často velmi blízké, foukání si do vlastních bolístek zneuznání. Věcný, systematický přehled, pečlivé dělení výstavy i moudře vyvážené explikace všech jednadvaceti kapitol historie, respektive životních příběhů média, které bylo symptomem rozvoje vědy i techniky 19. století, stejně jako předělem vývoje zobrazování a tím nepochybně sehrálo hodně důležitou, pokud ne rozhodující roli ve vývojových trendech vizuálních komunikací 20. století.

Autoportrét daguerrotypisty M. V. Lo-bethala, patrně první u nás vytvořený, ale zcela jistě nejstarší dochovaný, se určitě jeví příhodným znakem pro portrét více než jedenácti desetiletí fotografie. Ovšemže příběh konkrétního fotografického obrazu by se dal chápat téměř melodramaticky a s epickou šíří rozvádět v dalším zpracování výstavy i doplňujících materiálů. Autoportrét byl nalezen při rekonstrukci mostu v Sedlci, kam byl spolu s dalšími významnými dobovými dokumenty uložen do zaletované schránky v roce 1840. V pečlivě vypracovaném oficiálním dobovém seznamu



▲▲ Jan Evangelista Purkyně: Kotouček pro kinesiskop. Fotografie na albuminovém papíru (Národní technické muzeum, Praha)

▲ Florus Ignác Stašek: Řez stonkem rostliny. Mikrodaguerrotypie (Národní technické muzeum v Praze)

vložených dokumentů však snímek chyběl a nám nezbyvá, než se domnívat, že fotograf ho prostě sám potají do schránky propašoval, přestože oficiálně nebyl považován za důležitý... Autoři výsta-



▲ + ►► Jindřich Eckert a Julius Müller' n:
Karnevalové typy. Fotografie na
albuminovém papíru. Kabinetka (Muzeum
hlavního města Prahy)

vy (hlavním kurátorem byl Jaroslav Anděl, jeho odborným spolupracovníkem Pavel Scheufler) se ale vyhnuli Skylle a Charybdě emotivních magazínových výkladů a nechali na nás samých, jak dramaticky budeme význam této zajímavé skutečnosti chápat.

Na rozdíl od plakátu i obálky katalogu (pod stejným názvem vydalo Kerlického nakladatelství Kant, pečující valnou měrou o českou fotografickou literaturu) si dvojjazyčná transparentní pozvánka pohrála s prodloužením zvoleného grafického symbolu do roviny negativně-pozitivní tonální hry. Zatímco anglická mutace vycházela z tonálního principu negativu, 'česká strana' částečně evokovala Daguerrova kouzelná zrcátka a čas-

tečně připomínala ve své době nesmírně populární ambrotypii, respektive její chudší 'kolotočovou' sestru ferrotypii. Tato malá optická hra tak opět mohla poukázat na mysticky tajemnou stránku, přítomnou ve fotografickém zobrazování od samého počátku, nebo právě při jeho zrodu. Jisté není nevýznamné, že nejvíce oceněným a slaveným se ze všech dobových postupů, postavených na principu světlocitlivých sloučenin a fixace obrazu vytvořeného camerou obscurou, stal právě vynález jevištního designéra, který večer co večer promyšlenými optickými, světelnými i zvukovými triky manévroval s vášněmi diváků své pařížské Diorámy. Zkušený scénárista Daguerre dobře naprogramoval i načasoval příběh objevu, a tak nebylo divu, že byl nejenom nadšeně akceptován, ale i stejně pompézně prezentován zkušeným a uznávaným vědcem Aragem, za tiché pomoci přizvaného malířského experta Paula Delaroche.

Žádná z těchto spektakulárních akcí se však do scénáře výstavy neproplula. Jaroslav Anděl je naštěstí dostatečně 'suchopárným' vědcem, aby udržel objektivní, zpravodajskou konstatující linii svých nesmyslných reálných příběhů. Význam fotografie nepotřebuje být zveličován patetickými pleonasmy, magazínovým žargonem nebo splaškovou kulturou komerčních televizních kanálů. Jediným místem, kde kurátor rudolfské výstavy mírně popustil uzdu své fantazii, byly názvy jednotlivých kapitol/příběhů. „Zrcadlo s pamětí“ portrétní fotografie, „Znásobený zrak“ vědecké fotografie, či „Já je někdo jiný“ jako symbol oddílu antropologické fotografie, byly spolu s ostatními tituly však spíše pokusem co nejstručněji, a přitom přesně vyjádřit esenci toho kterého oddílu, než touhou zpoetizovat nebo snad zdramatizovat výstavní expozici.

Nemíním si brousit svůj ostrovtip ani exhibovat jakési svoje falešné a neukoje-

né autorské pudy poukazováním na význam toho, co nebylo, ať už z jakéhokoliv důvodu, na výstavě zastoupeno, nebo co bylo pod- respektive pře-exponováno, neboť to už udělali mnozí v novinových referátech (patrně nejzevrubněji a s náležitou epickou šíří Tomáš Pospěch v *Ate-lieru* 5/2004) dávno přede mnou. Chci pouze pro potřeby *Disku* i pro jakýsi, s jeho hlavním editorem Jaroslavem Vostřým společně sdílený zájem o průniky vizuální a slovesné kultury upozornit na některé důležité momenty této přehlídky. Oč vlastně šlo na této výstavě?

Zachytit vzrůst novodobého mechanického zobrazovacího média, které se stalo, ať se to komu líbí nebo ne, nejenom neodmyslitelnou a nedílnou součástí sebevyjadřovacích procesů v umělecké tvorbě 20. století, ale které především vytuje neodvolatelně v životě soudobé společnosti, v její vědě, technologii, kultuře, zábavě, politice, obchodu i soukromém životě. Abstrahována od nepodstatných vášnivých debat minulosti o tom, zda fotografie je, či není uměním tak výstava poukázala na zpravidla opomíjené počátky složitého přediva vztahů, v nichž fotografie hraje významnou roli.

Důležitým přitom je ten fakt, že se tak stalo na půdě galerie, která programově není a nechce být galerií 'fotografickou', přestože pod citlivou rukou Petra Nedomy už dlouho přináší do Prahy ta nejpodstatnější díla vytvořená nebo opírající se o bázi fotografického zobrazování.

Andělovu výstavu nepochybně poznamenal nepřilíš známý fakt, že Uměleckoprůmyslové muzeum spolu s dalšími institucemi chystá gigantickou 'celopražskou' přehlídku (do projektu má být zapojeno několik významných výstavních prostor) české fotografie na příští rok, takže zcela jistě nehořelo zvláštním nadšením uvolňovat své perly pro konkurenční podnik. Ať už to tedy byl původní zájem, nebo ctnost z nouze, výstava se orientovala na zahraniční, zejména ame-



rické, a 'alternativní' zdroje. Díky tomu však vznikla částečně jiná výstava, než jakou bychom mohli spatřit, byť v širším výběru fotografií, které už víceméně známe z různých předchozích konstelací, i když celá řada slavných fotografií se vyskytuje v různých sbírkách (dost často, bohužel, i v různé kvalitě) a sestavovatelé rudolfské výstavy je tak mohli do své instalace zahrnout.

Zcela určitě tak v monumentálním, i sumou předchozích vystavovaných uměleckých děl provzdušněném, prostředí Rudolfiny dostaly jiné světlo všechny studie „neviditelného“ světa Jana Evangelisty Purkyně, které asi zcela logicky vnímáme spíše v souvislosti technického muzea. Ale všechny tyto Purkyňovy nebo Staškovy fotografie k poctivě chápaným dějinám fotografie nepatří méně než kupříkladu portréty slavných osobností od Jindřicha Eckerta. Foto-



Jaroslav Rössler: Unlife, 1926 (soukromá sbírka)

grafie byla v době svého několikanásobného objevení (Niepce, Daguerre, Talbot, Bayard) logickým vyústěním jak dlouholetých snah o zafixování obrazu vytvořené dírkovou komorou, respektive kamerou obscurou, tak přirozeným plodem i oslavovaným nástrojem vědeckého pozitivismu. Citlivý Purkyně zareagoval pružně s imaginativní silou a instinktem badatele, chytajícího se těch nejjemnějších náznaků k objevování nepoznaných teritorií možnosti a rozvoje. Jaroslav Anděl spolu s Pavlem Scheuflerem na tyto ne vždy dostatečně vnímané a oceňované skutečnosti jasně poukázali a dostatečně je tím i ohodnotili.

Jiným neméně poutavým bodem expozice se staly nepřiliš známé inscenené fotografie z poslední čtvrtiny 19. století. Především úsměvné „Karnevalové hry“ známého pražského fotografa Jindřicha Eckerta a J. Müller'na z roku

1879 – soubor třiceti kabinetek, na nichž několik osob představuje a leckdy víceméně paroduje nejrůznější sociální typy, zaujaly svěžím humorným pojetím. Celý tento soubor se dělí na dvě menší skupiny. V jedné části fotografií napodobují muži v uniformách císařské a královské armády určité společenské situace, zatímco druhá skupina je tvořena obrazy cirkusových profesí, atletů a jarmarečnických zpěváků představovaných zřejmě stejnými muži, kteří ovšem v tomto případě oblékají působivé převleky. Právě uvolněná hra, stejně bezstarostná jako bezobsažná, byla asi tím, co odlišovalo Eckertovu sérii od ‘vážných’ a ‘uměleckých’ narativních alegorií, vycházejících z dobově nesmírně uctívaných a seriózně pojímaných živých obrazů (například fotografie Shakespeareovských postav z takových živých obrazů zachytili společně Emanuel Dítě a Bedřich Anděl),

které z důvodů jistě pochopitelných poukazely funkcionalismem a konstruktivismem zasažené generace avantgardních umělců, jak jsme o tom hovořili v našich úvahách o inscenované fotografii (*Disk 4*, červen 2003). Na výstavě byly tyto slavnostně epické alegorické malířské i fotografické hry neobyčejně vtipně parodovány cyklem čtyř fotografií Moritze Klempfnera „Čtyři denní doby“, pořízených přibližně roku 1880.

Třetím vrcholem, byť v expozici rozděleným do dvou 'příběhů', bylo pro mne bezesporu prolnutí obrazu a textu. Především obrazové básně členů Devětsilu byly vizuálním vyjádřením lyrické poetiky českého umění. Předstupně surrealismu v sobě nesly jistou naivní nevinnou hravost. Ještě nezatíženy Freudem a nezrudlé politickými vlivy nebo alespoň konotacemi vyjadřují radostnou víru počátku 20. let ve vítězství techniky, lidské tvořivosti a pozitivní orientace moderny. Byly praktickou učebnicí výraziva poezie, umocněné vizuálním jazykem svižné, v dadaismu zakotvené montáže. Zajímavější než souvislost se surrealismem je spojení poezie s rozvojem vizuální kultury obrazových časopisů první poloviny

20. století. Altschulův a Čapkův *Světazor* spolu s Neumannovým *Reflektorem*, *Pestrým týdnem*, *Pestrými květy* a dalšími se hrály mimořádně důležitou roli ve vývoji české meziválečné kultury. Výstava jistě v tomto směru neukázala nějakou zvlášť překvapivou novinku, ale zdůraznila tento důležitý moment ve velmi dobře vybalancované rovině spojnic architektonických, krajinářských, vědeckých, inscenovaných i estetických proudů v české fotografii. Nic zde nebylo vynášeno nad hladinu na úkor čehokoliv jiného. V této vyváženosti a určité umírněné rigoróznosti lze spatřovat největší přednost 'rudolfské' expozice.

Fotografie jako první moderní mechanické médium a „matka všeho“, řečeno s Vilémem Flusserem, formuje, a často i deformuje naše životy, naše touhy, naše chtění, naše vědomí minulosti, stejně jako naše sny o budoucnosti. Proto je dobré ji znát v co možná nejširších souvislostech, neboť vnímána v celé šíři dává nám poznat nádheru světa, ale odhaluje i jinak těžko spatřitelná temná zákoutí našeho usilování mezi kolébkou a hrobem.

Miroslav Vojtěchovský

Za Marií Radokovou

(2. 1. 1922 – 3. 7. 2003)

Když před rokem, na samém začátku prázdnin, odešla paní Radoková, jako by se zavřela voda. Ticho. Voda Lužnice protékající zahradou radokovského domu v Kolodějích. Voda chladného jezera v Göteborgu, kde až do vysokého věku plavala. Říkává se „tiše odešla“ – tentokrát to platilo doslova. Po několika krásných dnech se synem Davidem v Kolodějích (koncem června přiletěla ze Švédska

do Čech) ji odvážela sanitka do budějovické nemocnice.

Silná žena podlehla mimořádně zákeřné chorobě. Svou pouť dokončila v exilu, po boku manžela. Na hřbitově v Göteborgu, pod reliéfem se stromem vyrvaným z kořenů.

Ta pouť – strhující dramatický osud rodiny Radokovy – začala pro krásnou, chytrou, citlivou a kurážnou student-

ku Marii Tesařovou v Olomouci, v jejích šestnácti letech. Toužila být herečkou, hrála roličky v činohře, po maturitě složila zkoušky na konzervatoř. Přišla však válka a vše zvrátila. Marie přes nesouhlas rodičů odešla za Alfrédem Radokem do Plzně. V jeho režii zde hrála poprvé profesionálně divadlo – mladičkou Inken v Hauptmannově rodinném dramatu *Před západem slunce*. Ta postava jako by poznačila i její další život: stejně jako Inken milovala a zůstala věrná. Později posílala balíčky do koncentráku pro ‘židovské mísence’ v Klettendorfu, odkud se Alfrédovi nakonec podařilo uprchnout.

Po válce se Marie za Radoka provdala. On pracoval v Divadle 5. května, ona vystupovala ve zdejší činohře. V jeho režii *Vassy Železnovové* hrála Natálii vedle Blanky Waleské (v titulní roli), nebo princeznu Frfninku v první verzi Radokovy moderní pohádky o panu Pimpipánovi – to bylo v Divadle mladých pionýrů. Pár let zkoušela své herecké vloh, aby se, už jako matka malé Barunky, doslova našla v nové profesi, vedle svého geniálního muže. Její pojetí asistentky režie (pracovala výlučně s Radokem) bylo moderní, burianovské (u E. F. Buriana mladý Alfréd Radok přece začínal): byla to tvůrčí spolupráce od samého počátku, ale také předvídavé odstraňování překážek všeho druhu – režisér se mohl plně spolehnout. Odvahu znamenalo i její dobrovolné přijetí stigmatu, jímž bylo v 50. letech tzv. svobodné povolání.

Manka, jak jí říkali, byla asistentkou II. programu Laterny magiky, perzekvovaného *Otvírání studánek*. Prožila s mužem – nikoli poprvé – celou tu kalvárii zákazů a vyhazovů. To už měli i malého Davida. Pravidelně Radokovi asistovala (někdy ji střídal mladý Václav Havel) v Městských divadlech pražských. Podílela se na koncepci, úpravách, adaptacích, dramatizacích – v Praze a poté i v cizině. Několikrát byla přímo spolu-

autorkou (*Podivné příhody pana Pimpipána, Stalo se v dešti, Švédská zápalka, Klaun*). Radok nejednou vydal svědectví o její nepostradatelné spolupráci: „Moje žena se mnou hledala a nalézala již první náčrty inscenace“ (*Hra o lásce a smrti*, 1964). Asistovala mu rovněž později v Národním divadle (*Poslední, Dům doni Bernardy, Vůně květin*). Prosadit se tam nebylo jistě snadné, vždyť ND mělo své vlastní asistenty režie. 60. léta přinesla Radokovým jistou satisfakci za útrapy předchozí dekády, a zejména možnost dělat divadlo opravdu podle svého.

Osmašedesátý vše tragicky přerval. Alespoň úryvky z věcného popisu okamžitého odchodu do emigrace ve vzpomínce Marie Radokové: „...V úterý 20. srpna jsme večer šli do kina. V Blaníku hráli Bergmanovu Sedmou pečeť. Po desáté jsme se vrátili domů... Kolem půlnoci jsme slyšeli hukot letadel, nákladáky, střelbu. Ještě v noci nám někdo telefonoval, že jsme okupovaní. 21. srpna dopoledne přišel Evald Schorm. To bylo naše poslední setkání s ním. Alfréd byl po infarktech, podepsal Dva tisíce slov, a tak jsem čekala, že pro něho přijdou. Že to bude jako za Němců. To by nepřežil. Rozhodli jsme se rychle. Alfréd měl sjednanou pohostinskou režii Misanropa ve Švédsku a já mu měla asistovat. Odjeli jsme na ministerstvo kultury na Malou Stranu a vyzvedli si služební pasy. Na belgickém vyslanectví mi do pasu připsali Davida a zprostředkovali německá víza. Do auta jsme naložili jen nejnnutnější věci a oblečení na zimu... 22. srpna jsme odjeli do Kolodějí pro Davida a hned na hranice. Barbara ale neměla výjezdni doložku... Hranice jsme překročili 23. srpna.“

Čtyřiapadesátiletý nemocný Radok začínal v Göteborgu znovu. Jen pomalu se učil švédsky. Marie překonala sama sebe: stala se hlavou čtyřčlenné rodiny, záhy mluvila a četla ve švédštině, asistovala i studovala. Barbara dokončila medicínu. David na zkušené v Oxfordu, v Paříži či

v New Yorku hrál na trombón a neměl ponětí, že matka nenápadně ohlídá – až přijde čas – jeho první kroky k budoucí profesi operního režiséra. Otec začal mít absurdní problémy: do Švédska dorazila vlna hurásocialismu. Divadlu se stal svými nároky na profesionalitu nepohodlným. Byli ochotni jej platit, ale nedávali mu práci. Jednou z jeho posledních režii byl Verdiho *Trubadúr*, o němž si zapsal: „Manka měla lví podíl na režii.“

Jaro 1976. Vídeň, Burghtheater: po-hostinská režie Havlových aktovek *Audience* a *Vernisáž* se už neuskutečnila. Alfréd Radok zde onemocněl a zemřel. Věrná Manka byla s ním až do konce. Po návratu do Švédska ji čekal opět zápas o rodinu, o existenci. Podle možností působila v divadle, učila herce. Bděla nad Davidovou prací.

1991, Praha. Oslňující *Don Giovanni* v režii mladého Davida Radoka ve Stavovském divadle. Paní Marie byla šťastná. Se stopou hořkosti, již nedávala znát. Začala jezdit do Prahy i do navracených, poničených Kolodějí pravidelně. Přestěhovat se odmítla. Trhat další kořeny – už ne. I z Göteborgu se podílela na českém kul-

turním dění: zásadní a nezapomenutelná je její několikaletá spolupráce na radokovské monografii s nedávno zesnulým Zdeňkem Hedbávným (z níž mj. čerpá tato vzpomínka). Pozorně sledovala české divadlo, výstavy, knížky. Udržovala staré i nové vztahy. Dokázala být i nepopulární v konkrétní kritice, když s něčím nesouhlasila. Velkoryse propůjčila Radokovo jméno názvu nově založené nadace podporující domácí dramatickou tvorbu. Akceptovala i Ceny Alfréda Radoka (v němž časem transformovaly výsledky kritické ankety časopisu Svět a divadlo) a každoročně se účastnila jejich předávání.

Letos ale jako by tam nikomu nechyběla. Jak jinak si vysvětlit pouhou formální zmínku moderátorů-studentů, že ve výboru Nadace byli také zemřelí Rudolf Hrušínský, Luboš Pistorius a Marie Radoková... Jen Marie Málková při převzetí své třetí Ceny Alfréda Radoka osobně připomněla tu, která už není mezi námi, a která zaslouží obdiv za to, jak při svém muži po celý život stála.

Paní Radoková, děkujeme!

Marie Boková

Novinky z Nakladatelství AMU

Jiří Cieslar *Kočky na Atalantě* *Komponovaný soubor esejů předního českého filmového kritika a publicisty, věnovaný světovému i českému filmu a fotografii, jehož součástí tvoří studie a rozhovory věnované klasikům českého filmu – Věře Chytilové a Janu Němcovi.*

Jan Cisař *Přehled dějin českého divadla I. Od počátků do roku 1862* *Na základě podstatných faktů, událostí a jmen vyznačuje vývojové tendence utvářející českou divadelní kulturu. V prvním pololetí r. 2004 vyjde II. díl, zahrnující následující období až do roku 1945.*

Jan Cisař *Základy dramaturgie. I. Situace* *Opravené a doplněné vydání první části skript věnovaných základům praktické i teoretické dramaturgie s důrazem na vztah dramatického textu k jevištní interpretaci z hlediska situace.*

Olga Češková *Pěvecká výchova* *Praktické vodítko k počátkům studia zpěvu.*





Alice Dubská *Dvě století českého loutkářství. Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945* Autorka interpretuje nově objevené archivní dokumenty a poukazuje na jejich souvislosti, mapuje proměny českého loutkářství na pozadí společenských změn, které jeho vývoj a charakter ovlivnily – sleduje loutkáře od pouťových komedií až k jejich profesionalizaci, zabývá se nejvýraznějšími osobnostmi a inscenacemi. Knihu doprovází bohatá barevná obrazová dokumentace, rejstřík i obsáhlý seznam literatury a pramenů.

Jaromír Havlík *Jaroslav Doubrava. Skladatel v sevěření dvou totalit* Obsáhlá monografie znovuobjeveného vynikajícího českého skladatele na pozadí historických událostí, jež zasáhly do skladatelova života, sleduje vývoj tvorby a osudové okamžiky tohoto skladatele. Obsahuje kompletní bibliografii, diskografii a komentovaný přehled skladeb Jaroslava Doubravy.

Jan Kališ *Problematika filmových dramatických forem. Výběr literatury* Druhé revidované vydání výběru z filmové literatury týkající se otázek vztahu filmu a literatury, filmových adaptací literárních děl, vzniku scénáře a úlohy režie a režiséra, a to zejména v rozhovorech a portrétech věnovaných jednotlivým osobnostem filmové tvorby, např. Andreji Tarkovskému, Federiku Fellinimu, Françoisi Truffautovi, Michelangelu Antonionimu a Ingmaru Bergmanovi.

Eva Kröschlová *Jevištní pohyb. Herecká pohybová výchova* Skripta jsou určena studentům herectví a režie, loutkoherectví, dramaturgie a choreografie a zájemcům z řad učitelů literárně-dramatických a případně i tanečních oddělení základních uměleckých škol. Netýkají se pouze jevištního pohybu v užším slova smyslu, ale více či méně všeho, co souvisí s problematikou jeho vzdělávání. Tento heslář je zpracován z hlediska mnoholeté zkušenosti a praxe, ale i s neobvykle širokým teoretickým a filozofickým vhladem, včetně historických exkurzí, v nichž se objasní souvislosti pohybových stylů s dobovým životním pocitem.

Lukáš Janko *České houslové školy* Ojedinelá práce mimořádného dokumentačního rozsahu shromažďuje informace o všech vydaných českých houslových školách. Charakterizuje hlavní rysy každé z těchto škol s důrazem na to, čím přispěli jednotliví autoři k vývoji české houslové pedagogiky.

Václav Syrový *Hudební akustika* Nejnovější přehled hudební akustiky z hlediska současné praxe zvukové tvorby, akustiky hudebních nástrojů a vnímání hudebního signálu. Vedle základů fyzikální akustiky jsou vysvětleny (a názorně zobrazeny) otázky fyziologie a psychologie sluchového vjemu, dále problematika struktury hudebního, resp. zvukového signálu z pohledu jeho analýzy a syntézy, základy akustiky hudebních nástrojů a lidského hlasu a zákonitosti šíření zvuku v reálných hudebních prostorech.

Alena Vlasáková *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění* Autorka si dala za cíl poukázat na podněty současné klavírní pedagogiky a hledat možnosti jejich aplikace v počátečním stadiu výuky. Obsahuje teoretické i praktické informace, které budou užitečné při výchově začínajících profesionálních klavíristů i amatérů, lidí s hlubokým vztahem k hodnotné hudbě i k její zaslíbené interpretaci.



Nabídka knižní produkce AMU najdete na webových stránkách nakladatelství www.amu.cz/namu, kde je možné knihy též elektronicky objednat. Písemné objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Jindřich Štusák, Malostranské nám. 12, 118 000 Praha 1, tel. 257 534 205, linka 318.

Kde můžete dále nakupovat?

Studenti ve fakultních knihovnách AMU, ostatní v prodejně PROSPERO v Celetné ulici, VIA MUSICA na rohu Malostranského nám. a Nerudovy, Fišer na Palachově nám. v budově Filozofické fakulty FUK, Neoluxor – Palác knih, Václavské nám. 41, Academia – Václavské nám. 34, Karolinum, Celetná 18, v Brně v knihovně JAMU – Astorka, Novobranská 3 a knihkupectví Hana Smílková (v areálu knihovny Masarykovy univerzity, A. Nováka 1), též v knihkupectví Skleněná louka, v Olomouci v knihkupectví Univerzity Palackého, Křížkovského ul. a v Ostravě v knihkupectví U sovy, Mariánské nám. 46. Distribuci zajišťuje KOSMAS.

„Ať je oslavováno a posvěcováno jeho veliké jméno ve světě, který hodlá znovu stvořit, kde probudí mrtvé a pozdvihne je k životu věčnému...“

Kadiš

Osoby:

Věrka

Mirka

†!

Starý židovský hřbitov. Spousty kamenných náhrobků táhnoucích se po vrstevnicích do kopce. Konce nelze dohlédnout. Náhrobky jsou opravdu staré, některé se naklání, některé jsou už zcela povalené, některé sotva vyčnívají ze země. Hřbitov je nejen starý, ale také docela zanedbaný, zarostlý. Vysoká tráva, spousty plevelů, několik výrazných pařezů. Hřbitov ohraničuje nevysoká kamenná zídka.

Po chvíli si všimneme, že na jednom okraji, u zídky a u pařezu, sedí kdosi schoulený. Jakási ženská postava, opřená o batoh. Kalhoty, svetr. Na uších sluchátka. Cosi poslouchá. Ale neklidně se rozhlíží, jakoby čekala odněkud nějaké napadení. Necítí se bezpečně. Snaží se najít pohodlnou polohu, dává pozor, aby si nevytlačila na kalhotách kolena. Jmenuje se Věrka. Něco se šustne. Věrka se polekaně otočí. Sundává sluchátka. Stoupne si. Uklidní se. Rozhlédne se. Prohlíží si svoje kalhoty. Upravuje je. Po chvíli si opět sedne k pařezu. Něco hledá v batohu. Vytáhne balíček tabletek nějakých prášků. Prohlédne si je a začne je pomalu vylamovat. Prášky nechává padat na pařez. Občas se polekaně rozhlédne. Pokračuje ve vylamování až do poslední tabulky. Slyšíme kroky blížící se k nám kolem zídky ve svahu. Věrka se lekne. Vyskočí, stojí. Uvidíme kousek ženské hlavy, kousek velmi krásné hlavy. Vynořuje se a mizí za zídkou. Věrka je současně fascinovaná a vylekaná. Pokouší se schovat tabletky ležící na pařezu, zastínit je, aby je hlava za zídkou neviděla. Uslyšíme mužský a ženský hlas. Rozhovor.

Muž To mi řekni, z čeho ona vlastně je...

Žena Ta kdyby na někoho padla...

Muž Ta je schopná i zabít.

Někdo za zídkou odhodá něco moc těžkého. Unavené oddechování. Kroky odcházejí v obráceném směru kolem zídky. Po chvíli mizí i jejich zvuk. Věrka chvíli vylekaně stojí. Potom si opět upraví kalhoty. Sedne si k pařezu a začne pečlivě skládat papírová tablička od tabletek. Rovná je, skládá na sebe, počítá.

Věrka Dva... čtyři... šest... osm... deset... dvanáct... čtrnáct... šestnáct... osmnáct... dvacet... dva... čtyři... šest... osm... třicet... dva... čtyři... šest... osm... čtyřicet. (Ohmatá papíry. Sváže gumičkou. Znovu spočítá) Čtyřicet.

Uklidí tablička do batohu. Prohlíží si prášky. Je jich na pařezu pěkná hromádka. Ponoří do nich ruce, prohrabuje se jimi, drží je v dlaních, nabere jako vodu, pustí, nechá padat, znovu nabírá. Ponoří do prášků tvář. Divá se. Shrne je na jednu hromadu. Udělá si místo a začne prášky počítat, vytvářet novou hromádku.

Věrka Dva... čtyři... šest... osm... deset... dvanáct... (Počítání je dlouhé. Věrka se občas polekaně ohlédne po nějakém zvuku. Stále počítá) Čtyřicet dva... čtyři... osm... padesát... dva... čtyři... šest... šedesát... jeden... dva... čtyři... pět... šest... sedm... sedmdesát... dva... (Začíná nechtěně usínat. Bojuje) Dva... čtyři... pět... dva... šest... šedesát... dva... dva... dva... (Usne)

Na hřbitov přichází další žena. Nevšimla si schoulené Věrky, která vypadá téměř jako jeden z náhrobků. Žena má na sobě černé kalhoty, černé tričko a drží kosu. Mirka. Trochu se nesměle rozhlíží po hřbitově, postoupí pár kroků, chytne kosu do pracovní polohy, rozmýšlí se, hledá místo a pokouší se sekat. Dělá to poprvé, nejprve nesměle pár stébel. Vysoká tráva podtátá padá na zem. Mirka se zastavuje po každém seknutí, sklání se k zemi jakoby cosi hledala a potom pokračuje ve sekání. V práci ji vyruší Věrka, která začne vydávat ze spaní různé zvuky. Kňučivé, vylekané. Cuká sebou. Mirka je přítomností Věrky vylekaná. Zastaví se, pozoruje ji z dálky. Pokouší se dále sekat, ale nešťastně, vyděšené zvuky ji ruší.

Věrka (začne mluvit ze spaní) Ne... ne... prosím...
ne... ano... jsem hnusná... nejhnusnější... hnusná...
hnusnej člověk... hajzl... hajzl... kráva... hnusná...
hnusná... chcípnout... ano... zasloužím chcípnout...
nic víc... dobře ti tak... krávo... chcípni... chcípni...

Mirka se odváží přiblížit. Vidí neklidně spící Věrku a na pařezu hromádku tabletek. Stojí s kosou u Věrky. Je neklidná, neví co má dělat. Rozhlíží se, jako by chtěla někoho přivolat. Jsou tu samy. Snaží se volat.

Mirka Haló...

Věrka Chcípni... chcípni... ty svině... ty největší svině... ano... jsem ta největší svině... chcípni...

Mirka se nejdříve snaží z dálky dotknout Věrky kosou, potom se odváží kleknout si k ní. Dívá se na prášky, dotkne se jich. Dívá se na Věrku.

Mirka Není... není vám něco?

Věrka se nehýbá. Mirka bezradně vstane. Rozhlíží se. Nikdo tu není. Mirka Věrku obchází. Věrka opět mluví ze spaní.

Věrka Hnusná... hajzl... chcípnout. Musím chcípnout... za to všechno... chcípnout... já chci chcípnout. Chcípnout.

Mirka stojí nad Věrkou. Potom si k ní klekne a odváží se jí dotknout. Trochu.

Mirka Haló... vyzvracet...

Věrka dál spí. Bolestně zakňučí. Mirka se lekne, sundá z Věrky ruku. Nic. Věrka vydává opět nešťastné zvuky.

Věrka Pomóc... pomóc... prosím... ne... pomóc... prosím...

Mirka se odváží a s Věrkou zatřepe.

Mirka Paní... musíte to vyzvracet.

Věrka se třesením probudí. Velmi se lekne. Vyskočí, vykřikne. Mirka se také poleká. Stoupne si, uskočí, drží kosu. Věrka začne křičet.

Věrka Pomóc... ne... ještě ne... ještě ne... Pomóc...

Věrka začne couvat, prášky se všude rozsypany. Věrka chce utíkat. Mirka je z reakce Věrky také vylekaná.

Mirka Nebojte se... nebojte se... Jenom... jestli vám není špatně.

Věrka Dobře...dobře mi je...

Věrka chce utéct. Zakopne ale o náhrobky. Spadne. Ošklivě. Leží mezi náhrobky. Mirka stojí kousek dál s kosou. Nehýbá se.

Mirka Jste v pořádku?

Věrka Ano... to je dobrý...

Věrka se pokouší vstát. Moc jí to nejde. Mirka se přibližuje.

Mirka Můžu vám pomoci?

Věrka To je dobrý...

Mirka Věrce pomáhá vstát. Věrka si hned sedne mezi náhrobky.

Věrka Nějak jsem spadla...

Mirka O ty hroby...

Věrka Ani nejsou vidět.

Věrka se drží malých náhrobků, které sotva vylézají ze země.

Mirka Jsou zarostlý.

Věrka Vypadá to jako tráva.

Mirka Pro kosu nehorší. (Prohlíží si malinký náhrobek)

Ani to není vidět a všechno to ničí. Je to tady všude.

Všude, jak to vypadá jako tráva. Takový prťavý hroby.

Věrka (prohlíží si rozbité kalhoty) Je po nich.

Mirka (všimá si spíš Věrčina zraněného kolena) Bolí?

Věrka S těma je konec. Památka, památka to byla...

Mirka Krev... máte docela hodně krve... (Snaží se nějak otřít Věrčino krvácející koleno rukou) Spíš nějaké kapesník, aby se do toho něco nedostalo... (Hledá po kapsách. Vytáhne jen jakýsi kus papíru, dívá se...) Nemám... jen tohle... (Přiloží papírek Věrce na koleno)

Věrka papírek na koleno drží.

Mirka Než se to zastaví.

Obě chvíli čekají. Sedí vedle sebe. Papírek červená.

Věrka si stále prohlíží děravé kalhoty)

Mirka Díra, že?

Věrka Taková hloupost. Jenom jsem upadla. A poslední kousek něčeho pěkného je pryč.

Mirka Hroby. Vypadaj jako že nic, ale je to ostrý. (Hladí jeden malý náhrobek)

Věrka Jako nůž. To jak kdybyste řízla nožem.

Mirka Teče?

Věrka Teče. Taky to nic nevydrží. Padnout na hrob, to by mělo vydržet, ne?

Mirka Mělo...

Věrka Asi jsem padla nějak blbě.

Mirka To si nevyberete. Když padáte, tak nic nevíte.

Věrka No, normálně jsou lidi šikovnější... já musím vždycky nejhůř.

Mirka To bych chtěla někoho vidět, když by nic neviděl, jak by pad. Šikovně.

Věrka Dokážou to. Tak nějak pudově. Oni na to nemyslej. To mně právě schází.

Mirka Pudově. Já taky ty pudy moc nemám. Taky spíš jsem na to myslet.

Věrka To je potom člověk takovej víc bezbranej.

Mirka Většinou neví, co dělat.

Věrka Všechno vidí málo.

Mirka Ale ty hroby vidět není... to se podívejte... všude jsou, všude... a vidíte je?

Věrka Ne... no některý...

Mirka Já nemyslím ty, co vidíte... ale ty, co nejsou vidět... No vidíte je?

Věrka Ne.

Mirka Jsou v tý trávě. A pozná se to až podle kosy.

Ale jak to chcete vidět dřív, že? Všechno nemůžete prohlížet. Hlavu u země. Musí se sekat.

Věrka Možná nějak mezi... mezi hrobama.

Mirka Mezi! Kde? Tady jsou hroby všude... Furt... Furt.

Věrka oddělá zakrvácený papír z kolena.

Mirka Teče?

Věrka Trochu. *(Čte cosi na zakrváceném papíře)*

Otevři mi, má sestro, přítelkyně moje....

Můj milý prostrčil ruku otvorem

A mé útroby se pro něj zachvěly.

Vstala jsem,

Abych svému milému otevřela.

Otevřela jsem milému,

On se však otočil zády a zmizel!

Duši jsem nad jeho útekem vypustila.

Hledala jsem ho, ale nenalezla,

Volala jsem ho, ale neodpověděl!

Mirka vytrhne Věrce zakrvácený papírek. Zmačká ho a strčí do kapsy.

Mirka Blbosti. Občas si něco někde opisuju.

Věrka Docela pěkný.

Mirka *(dívá se na Věrčino koleno)* Mělo by se to vyčistit. Aby to nehnisalo.

Věrka Myslíte? To zaschne...

Mirka *(si pečlivě koleno prohlíží)* Nezaschne. Tohle jen tak nezaschne. Rána to je. Teda takhle se říznout o hrob.

Věrka To jsem já. Mně se může stát všechno.

Mirka Ale takhle hluboko. Tam se klidně něco dostane.

Věrka Co by se tam dostávalo... Člověk nesmí být tak opatrný... to by zemřel na kde co.

Mirka To už zemřelo lidí... Nějaká blbost, ani to nevypadá... Někomu to přijde jako sranda... a někdo na to zemře, ani neví jak.

Věrka Tak ať. Aspoň bude o jednoho lehčej.

Mirka To by chtěl každý. Rychle to mít za sebou. Ale někdo to taky musí odžít až do konce, ne?

Věrka A co když někdo nemůže? Prostě už nemůže.

Mirka No právě... to je právě třeba jít dál.

Věrka Ale když nemůže... úplně, vůbec... tady už nejde o žádný dál. Žádný dál není... nic dál si už nejde představit. I kdybyste chtěla neví jak. Nic si už nepředstavíte. Prostě jste došla na konec.

Mirka O to jde. Žít ten konec. Furt dál.

Věrka Do kdy?

Mirka Až to bude jiný.

Věrka Jaký?

Mirka Až se to někam změní.

Věrka Konec je o tom, že se to nemění.

Mirka Na začátku. Ale když se to žije furt pryč... tak jednou tam musí být něco jiného. Měl by se na to dát kyslíčník.

Věrka Fůj! Takhle hluboký... to bude štípat cej život.

Mirka Lepší štípat, než abyste byla bez nohy.

Věrka Nedělejte z toho neví co. Jenom jsem se řízla o hrob.

Mirka Blbě.

Věrka Vždyť jsem vám to říkala, že já vždycky blbě.

Mirka Tak se to musí vyčistit.

Věrka Já se smrti nebojím.

Mirka To si jen myslíte.

Věrka To vím. Tak tohle teda vím přesně.

Mirka To budete vědět, až to přijde. Potom... potom můžete něco říkat. Do té doby si člověk jenom něco představuje...

Věrka To vidíte jenom z jedny strany.

Mirka Smrt je smrt.

Věrka Jenom když se jí bojíte. Ale taky ji můžete chtít.

Mirka Smrt nechce nikdo.

Věrka Chce. Jsou lidi, co chtějí. Už nemůžou, chtějí konec.

Mirka Něco chtějí... to jo... ale smrt... to se neví...

Věrka Sebevrah... no, co?

Mirka No... a odkud víte, že chtěl smrt? Odkud?

Věrka Umřel.

Mirka Protože to tak dopadlo... ale co chtěl?

Věrka Co?

Mirka No... co? Něco. Něco jiného.

Věrka Nic nevíte. Nevíte, co to je být na konci... když se nemůže... to jsou všechno takový slovíčka, takový... všechno to vidíte z dálky... chodíte si sem sekat trávu...

Věrka mávne rukou. Vstane a chce odejít. Sykne bolestí a zase si sedne.

Mirka Blbý?

Věrka Blbý. *(Drží si koleno)*

Mirka Teče?

Věrka Otevírá se to. A vyprat to už taky nepůjde.

Mirka Je to prostě moc hluboký. Zalepit, obvázat.

Mirka vytáhne z kapsy zmuchlaný papír, který je už od krve, a opět ho přiloží Věrce na ránu. Věrka přečte kousek textu.

Věrka ...má sestro, přítelkyně moje...

Už je to skoro nečitelný.

Mirka Myslíte, že byste zvládla tak čtyřicet metrů?

Věrka Kam?

Mirka Táhle ten domeček. To je moje. Je tam voda. Umyjem to a zalepíme.

Věrka To je márnice, ne?

Mirka Byla. Byla to márnice. Dali mi to. Můžu tam být. Jenom se musím tady o to starat. Když vás nějak chytnu... to bysme tam mohly dojít, ne?

Věrka Není to zbytečný? To chce jenom počkat. To přejde.

Mirka Je to špinavý, hluboký... Na co chcete čekat?

Věrka Jenom jsem se řízla o hrob.

Mirka No a vidíte. To je hned, ani vás to nenapadne. *(Věrka vstává. Mirka ji drží)* Neohýbejte ji! Držte si to na tom...

Věrka *(je trochu ohnutá, přidržuje si na noze papírek a šourá se za pomoci Mirky kamsi k domečku)* Sestro moje... přítelkyně moje... Blbej hrob! Blbej hrob! *(Odcházejí pomalinku ze scény)* Věci... věci, prosím vás...

Mirka se vrací k místu, kde má Věrka batoh a přehrávač. Z batohu vypadne štůsek tabliček od tabletek.

Mirka je vkládá zpátky do batohu Vrací se k Věrce. *Odcházejí. Na pařezu zbyly tablety. Kousek dál leží kosa. Stmívá se.*

Věrka Blbej hrob!

Mirka Jsou vostrý... tady jsou hroby vostrý.

Věrka To je z tý kosy. Jak to pořád sekáte.

Mirka Myslíte?

Věrka Blbej hrob.

Stmívá se víc a víc. Věrka s Mirkou mizí.

A opět přibývá světla. Jsme v malinkatém pokojíku, kterému dominuje velká skříň, naproti ní postel. Snad je tu ještě židle... Jenom to nejnmutnější. Malé okno. Na posteli sedí Věrka. Nohu má obvázanou a nataženou.

V rohu místnosti, na stoličce stojí malý vaříček. U něj je Mirka. Vaří vodu. Někde stojí dvě skleničky. Mirka připravuje čaj.

Věrka A vodu? Odkud berete vodu?

Mirka Nosím v láhvích. Veřejný záchodky nebo lidi.

Jak kdy. Mateřídouška... může být?

Věrka Klidně... to je jedno.

Mirka Tady... ze hřbitova. Má tam svoje místečko. *(Nese čaj a misku čehosi k posteli)* Maliny. Taky hřbitov. U zidky. *(Mirka leze na postel za Věrkou. Obě sedí na posteli)* Berte si.

Věrka Děkuju.

Pijí čaj, jedí maliny.

Věrka A tohle? To je co? *(Ukazuje na jakýsi nápis na zdi. Nápis je v hebrejštině)*

Mirka Kadiš. Kadiš za zemřelý. To tu bylo. Ať je oslavováno a posvěcováno jeho veliké jméno ve světě, který hodlá znovu stvořit, kde probudí mrtvé a pozdvihne je k životu věčnému... Pěkný, ne?

Věrka Vy tomu rozumíte?

Mirka Ne. Ale jako na oči že je to pěkný...

Věrka No... docela.

Mirka Malý. *(Mirka se rozhlíží)* Malý, ale dobrý.

Věrka Dobrý.

Mirka Bylo to bez oken. To jsem probourala.

Věrka Sama?

Mirka No...kladivo a ruce. Člověk jenom nesmí moc myslet na to, že jiní žijou jinak. Hlavně, že se žije.

Věrka To by se člověk úplně zbláznil, když by myslel na to, jak žijou... Já mám tohle... *(Ukazuje Mirce přehrávač)*

Mirka Přístrojek?

Věrka Je v tom hudba. Když začnu moc myslet, tak poslouchám. Chcete?

Mirka No...

Věrka nasazuje Mirce na uši sluchátka. Zapne přehrávač. My nic neslyšíme. Jenom vidíme Mirkou, která poslouchá. Po chvíli Věrka přehrávač vypne. Mirka si sundává sluchátka.

Mirka *(zanotuje)* Boží baranku... Boží baranku... co to je?

Věrka Nevím. Něco s beránkem. Nějakej malej beránek.

Mirka Pěkný.

Věrka Pomáhá to. Když to nezapnu, když to neslyším... tak jsem schopná dělat různý věci.

Mirka Já taky. Jak se myslí na lidi.

Věrka Já jsem už roztrhala několik knížek, rozbila nádobí, oblečení... taky... taky jsem rozbila... Já jsem už vlastně rozbila všechno. Tak jsem radši utekla. Teď chodím. To nic nerozbijím. Jenom se občas musím aspoň štipnout. Za trest. Rozumíte?

Mirka Jo.

Věrka Jinak jsem sama sebe bila i hodinu. Za trest.

Mirka Já zase nejím. Týden, měsíc... jednou jsem nejedla i dva roky. Jenom piju.

Věrka Já už přečetla knížek. Psychologie a psychologie. Ze všech stran. A nic. Ještě ta písnička. Ta mě drží.

Mirka Já mám totiž někde uvnitř takovej obraz, že když budu úplně chudá, úplně taková scvrklá, že mě třeba bude někomu líto. Že se jako slituje, takovou lítost ke mně bude mít. Blbý, že? A to potom nejím dost dlouho.

Věrka *(drží pomačkaný zakrvácený papír)* To potom máte tohle?

Mirka Taky. Ale tohle... tohle mám.

Mirka opatrně vstane, jde ke skříni, otevře ji. Visí v ní několik krásně barevných dlouhých šatů. Mirka nechá skříň otevřenou a jde si zase sednout.

Věrka Teda.

Mirka Dobrý, že?

Věrka Šaty?

Mirka Modrý, červený, zelený, tmavomodrý, hnědý, oranžový a bílý. Všechno sama.

Věrka Šíla? Všechno sama šíla?

Mirka No. Nějaká barva mě napadne a šiju.

Věrka Můžu? *(Jde ke skříni. Slézá z postele velmi*

opatrně, noha bolí. Stojí u skříně. Vytahuje jednotlivě šaty. Jsou opravdu krásné. Krásné barvy, krásné zdobení, dlouhé, jednoduché... Věrka je rozvěšuje po skříní. Dívá se na ně, některých se dotýká) Nosíte je?

Mirka Ne... to ne. Kam?

Věrka Ještě jste je nikdy nikde neměla?

Mirka Ne.

Věrka To by se dalo i prodat.

Mirka Prodat? Víte, co to je bolestí? To teda neprodám.

Věrka Ale bomba by to byla. Takový šaty to by chtělo lidí. Takový vopravdický. Tak vopravdický šaty jsem ještě neviděla. *(Opře si hlavu o jedny šaty)* Vopravdický.

Mirka No právě. A kam je chcete vzít? To se nedá nikam nosit.

Věrka *(se na šaty dívá. Potom si jde sednout zpátky na postel. Dívá se na ně z dálky)* No... to fakt není kam nosit.

Mirka Není prostě kam jít.

Věrka Není kam jít, že?

Mirka Lidi.

Věrka Já jsem nějak mimo. Mimo ně.

Mirka Já taky. *(Když si Věrka si natáhne nohu)* Bolí?

Věrka Trochu. Byl to taky poslední kus něčeho pěkného.

Mirka Hluboký... říkala jsem vám to.

Věrka No, blbej hrob.

Mirka Vono taky koleno... Je náchylný... takový zranitelný.

Věrka Že? Nejdřív se padá na koleno.

Mirka No.

Ticho.

Mirka A kde bydlíte vy?

Věrka Nikde. Všechno jsem rozbila... Nedokážu bejt nějak pěkně... všechno mám nějak zevnitř zakázaný... tak nějak zevnitř. Nic mi to nedovolí. Ani bydlet. Stejně si to zasloužím. A tohle taky. *(Ukazuje na obvázanou nohu)* To je pořád ve spravedlnosti.

Mirka Mě občas napadne, že přece se nějak musí dát žít... ne?

Věrka Třeba je to o tom, že se právě s tím vším žít nedá. Že život je o něčem jiným.

Mirka A co jako potom? To se máme jako zabít?

Věrka No, co když to je právě ono. Když je člověk takovej, jako já, tak se má třeba zabít. Tak jako jiný maj mít děti a rodiny... anebo něco dělat pro lidi, tak já se mám zabít.

Mirka A chce se vám?

Věrka Co?

Mirka Zabít?

Věrka Někdy. A někdy zase ne. To taky když poslouchám tu hudbu. Ale vlastně se mi víc chce než nechce.

Mirka Nebojíte se?

Věrka Bojím. Nikdy nevíte, kolik třeba takových prásků máte sníst. Jestli to stačí. Jestli to už bude úplný. A taky když je začnete polykat... co vy víte co se vám mihne hlavou a jestli nebudete chtít přestat a potom toho sníte málo a jenom vám bude zle a něco vám to třeba změní na mozkou, ale budete muset s tím být dál. Chce to nějak mít odvahy, jít nad to.

Mirka Já mám prostě strach. Je to blbý, ale mám strach. I když si představuju, jak by to mohlo být pěkný, jak bych si na sebe vzala ty šaty a jenom ležela a potom by byl konec.

Věrka Že by už člověk nemusel sám sobě říkat všechny ty ošklivé věci... to bití...

Mirka Už by nebyl sám.

Věrka Žádněj strach... rozumíte, už žádnéj, žádnéj strach. To se ani nedá představit.

Mirka Jenomže je blbý, že vás musí někdo najít. A to je blbý. Takovej člověk se může hrozně leknout. Nemusíte vypadat zrovna nejlíp... třeba spousty krve kolem vás...

Věrka Taky na to myslíte? Kdyby vás už nemusel nikdo najít... aby o tom ani nikdo nevěděl, že? Jenom byste už nebyla.

Mirka To tak leda lehnout už rovnou do hrobu.

Věrka Tam to všechno spolykat.

Mirka Nějakěj opuštěnej hrob... takovej koutek, co tam nikdo nechodí...

Věrka A prostě zmizíte. Mě by asi ani nikdo nehledal.

Mirka Mě taky ne.

Chvilí sedí obě v tichu, dopíjejí čaj.

Věrka Čtyři sta. Mám čtyři sta tabletek. Čtyřicetkrát deset.

Mirka Já žiletku. Jednu. Byla tady.

Dojídají maliny, dopíjejí čaj.

Věrka Mateřídouška?

Mirka Mateřídouška. V takovým koutku, na hřbitově.

Věrka *(natáhne se pro přehrávač. Dá si na uši sluchátka. Zapne. Chvilí poslouchá. Vypne. Sejme sluchátka)* Chcete taky?

Mirka Trochu. *(Nasadí sluchátka. Naslouchá. Sundá sluchátka. Vypne přehrávač)*

Věrka Konec?

Mirka Konec.

Mirka zanotuje.

Mirka *(zanotuje)* ...daj mi życie ukryte w twojim ciale...

Věrka ...daj mi swe cialo, abys ty żył we mnie,

Mirka ...daj mi swą krew, aby we mnie było twe życie...

Věrka Dobrý.

Mirka Jenomže na to nejhorší je člověk stejně sám.

Věrka Do toho strachu za váma stejně nikdo nemůže.
(*Broukne si kus písničky*) Boží baranku...

Mirka Boží baranku...

Věrka Čtyři sta... to už je hodně, ne?

Mirka Nevím.

Věrka Dá se to nabrat do dlaní... plný dlaně.

Mirka (*zmačká zakrvácený papír a hodí ho po šatech*) Jednou... jednou bych je chtěla mít na sobě. Aspoň jednou. Příšerně moc bych to chtěla. Mít je na sobě a někam jít. Jako člověk.

Věrka Mezi lidmi.

Mirka Povídat si.

Věrka Oběd, třeba.

Mirka Procházka.

Věrka Kino.

Mirka Večeře.

Věrka Povídat si.

Mirka Rozloučení.

Věrka Úsměv.

Mirka Podaná ruka.

Věrka A někde zůstat doma.

Mirka Zavřít dveře.

Věrka Okna svítí...

Mirka se začne štípat. Občas si dá facu, udeří se do těla. Po chvíli se štípe i Věrka. Zpívají hlasitěji.

Věrka Boží baranku...

Mirka Boží baranku...
...daj mi życie ukryte w twojim ciale...

Věrka ...daj mi swe cialo, abyś ty żył we mnie,

Mirka ...daj mi swą krew, aby we mnie bylo twe życie...
Obě už leží na posteli, zraňují se méně a méně. Dokonce to vypadá, že usínají. Mirka se začíná choulit k Věrce.

Po chvíli Věrka začne sebou házet. Začne se ve spaní štípat. Štípane i Mirku. Mirka se probudí a pozoruje ji. Věrka začne mluvit ze spaní.

Věrka Ne... ne... prosím vás ne... jsem hnusná... ano jsem hnusná... hajzl... chcípnu... slibuju... chcípnu...

Mirka sedí v posteli. Dívá se na trpící Věrku. Natáhne se po přehrávači, nasadí si sluchátka. Poslouchá. Do toho Věrka vykřikuje ze spaní. Mirka natahuje ruku a nechá se od Věrky štípat.

Věrka Hnusná... Nejhnusnější... chcípnu... zahrabu se... zahrabu se do hrobu... slibuju... půjdu do hrobu... hajzl... jsem špinavej hajzl... špinavej hajzl...
Věrka sebou hází. Mirka poslouchá melodii z přehrávače, ruce přitisknuté na uších. Začne si broukat s bolestí nějakou novou písničku.

Mirka Pomódl się, Miriam, aby Twój Syn żył we mnie...
.....aby we mnie żył...

Gdybym umarł, on żyłby we mnie...

Gdybym umarł, odpocząłbym...

Mirka chvíli naslouchá, potom přehrávač vypne. Dívá se na štípající Věrku a brouká si melodii.

Mirka Gdybym umarł, odpocząłbym... gdybym umarł... Pomódl się, Miriam...

Věrka Prosim... chcípnu... chcípnu... slibuju... do hrobu chcípnu...

Mirka cukne bolestí, seskočí z postele. Jde k šatům. Rukama si je prohlíží a začne volat.

Mirka Věrko... paní Věrko...
Stmívá se. Ve stmívání jenom slyšíme hlas Mirky.

Mirka Věrko...
Tma.

Po chvíli světlo.

Jsme opět na židovském hřbitově. Je tu i Mirka a Věrka. Mirka v červených šatech, Věrka v bílých. Oboje šaty jsou moc krásné. Věrka a Mirka jsou ohnuté u pařezu, cosi hledají, vybírají z trávy.

Věrka To už bude, to už skoro bude...

Mirka Říkala jste čtyři sta.

Věrka Čtyřicet krát deset. Ale všechno se najít zpátky asi nedá.

Mirka Jak se to rozsype...
Věrka vstane ze země. Drží v šatech hrst prášků. Vstává i Mirka. Drží prášky stejným způsobem.

Věrka To stačí.

Mirka Na to by umřelo lidí... fůra. Ale polykat to... to jste měla pravdu. To je nadlouho.

Věrka Taky se vám může udělat blbě...už dřív...ještě než to spolknete všechno. A jenom vám bude zle. Nic víc.

Mirka Rozpusťit.

Věrka Co?

Mirka V něčem rozpustit, aby to nebylo vidět. A potom rychle vypít. Jako že nic. Co ta mateřidouška?

Věrka Jak?

Mirka Zbyla tam ta mateřidouška. Jde to dohromady? Nebude to nějak blbě?

Věrka Ne... čaj. To by tomu nemělo uškodit.

Mirka (*sype prášky ze svých šatů do šatů Věrky*) Že? *Mirka odejde. Věrka tu zůstane sama. Stojí s množstvím prášků v šatech. Dívá se do nich. Sedne si i s nimi, začne je počítat a klást na pařez.*

Věrka ... Dva... čtyři... šest... osm...dvanáct... čtrnáct... šestnáct... osmnáct... dvacet... Libor... dvačet... dva... Juráš... čtyři... Juráš... šest... Martin... osm... třicet... nikdo... dva... čtyři... nikdo... šest... nikdo... osm... nikdo... čtyřicet... čtyřicet... nikdo... dva... čtyři... nejsem... šest... nejsem... osm... nejsem... padesát... nejsem... šedesát... nejsem... sed... mdesát... nejsem... osmdesát... nejsem... nejsem... nejsem... nejsem.

Mirka se vrací, nese dvě skleničky s čajem. Sedne si k Věrce.)

Mirka Ještě teplej.

Hřejí si na chvíli ruce od hrnečků.

Věrka Teplej. Rychlejc se to rozpustí. (*Čichne k čaji, trochu si usrkne*) Sladkej.

Mirka (*také se napije*) To ta mateřídouška. Táhle... tam má svý místečko. Je jako med.

Věrka si ještě jednou usrkne z čaje.

Věrka Med.

Věrka nabere hrst prášků z pařezu a vsype je do své skleničky. Začne míchat. Mirka si také nabere trochu a pomalu je sype do skleničky. Také míchá.

Mirka Rozpustí se to?

Věrka Chce to čas.

Mirka A pořád v pohybu. Aby to bylo pořád v pohybu.

Věrka To je dobrý, že je to teplý.

Mirka Že?

Věrka (*nabere si další hrst a vsype do skleničky. Míchá, ale po chvíli začne do prášků ve skleničce tlouct*) Nějak to rozdrtit.

Mirka (*nabere další hrst tabletek, vsype do své skleničky a také tlouče*) Jako mlíko, že?

Věrka No... Úplně se to nerozpustí, vždycky to bude trochu vidět... Mlíko.

Mirka A v pohybu... nesmí se to usadit... V pohybu je to mlíko.

Obě si vsypou do skleniček poslední hrsti prášků. Tloučou, míchají. Věrce vyšplouchla na šaty trochu otráveného čaje. Snaží se ji utřít.

Věrka Promiňte...

Mirka To nic... To ani nebude vidět...

Věrka Flek? Nezůstane tam flek?

Obě odložily skleničky a snaží se čistit šaty.

Mirka To se ani nepozná.

Věrka Tohle se teda pozná. Dívejte! Dívejte!

Mirka Co?

Věrka Díra. Žere to.

Mirka Ukažte! Vono to žere...to úplně vyžírá... To... nějak to zastavit...

Věrka Jak? Čtyři sta... čtyřicet krát deset.

Mirka Vždyť to se taky nemusí zastavit, to může žrát furt... furt dál.

Věrka Myslíte až do těla? Že to může dojít až do těla?

Mirka Nedotýkat! Raději se toho nedotýkejte.

Věrka (*stojí s dírou v šatech opět v místě kolena*) Zpomaluje se to.

Mirka Vyžralo si to svý...

Věrka Rychlost, co?

Mirka Jedna dvě. Že zase na tom koleně.

Pokračují v míchání.

Věrka (*čichne si ke skleničce*) Ani to nesmrdí.

Mirka (*také si čichne*) Mateřídouška. Je pořád silnější. *Věrka se dívá do skleničky.*

Mirka Já jsem měla mlíko docela ráda.

Věrka Teplý s medem.

Mirka Když se nedalo nic jinýho jíst.

Věrka Takový sladký mlíko úplně stačilo i na celý den, že?

Mirka I na dýl. Mlíko, v tom je síla.

Věrka Zdravý... vždycky se říkalo, že je hodně zdravý.

Mirka Vápník. Aby nepraskaly kosti.

Věrka I na žaludek. Když je vám zle.

Mirka Aby se nezvracelo.

Věrka (*vstane i se skleničkou a s dírou na šatech. Rozhlíží se*) Kde?

Mirka Táhle...ten kouteček u mateřídoušky.

Obě odcházejí do jednoho rohu hřbitova ve svahu. Stojí.

Mirka Docela pěkný, ne?

Věrka Pěkný. A schovaný.

Mirka Sem nikdo nechodí... nikdo tady nikoho nemá. *Věrka si prohlíží zem. Je v ní vykopaný hrob. O zídku tu stojí opřená kosa.*

Věrka Přímo v mateřídoušce. (*Odloží skleničku stranou. Chce si kleknout k hrobu. Nejde to. Ohne se. Začne rukama osahávat zem v hrobě*)

Mirka Jak?

Věrka Dobrý.

Mirka (*klekne si k Věrce*) Bude to stačit?

Věrka Určitě.

Mirka Nevěděla jsem tu dýlku. To se těžko odhaduje.

Věrka Jako postel. Skoro.

Mirka Já to taky tak myslela. Je to podle postele.

Ještě jsem něco... Něco jsem objevila, ale neměla jsem odvahu... jestli by vám to nevadilo.

Věrka Co?

Mirka Je to... na smetišti. Lidi tady odhazují všechno. (*Vstane a vytahuje cosi, co leží za zídkou... Pomáhá si kosou. Těžkou věc jí pomáhá vytáhnout i Věrka*) To mi řekněte z čeho je...

Nejdříve vidíme jenom kousek čehosi, hlavu s rozevlátými vlasy...potom Mirka přetahuje přes zídku celou vysokou sochu. Postaví ji na pařez. Nad vykopaný hrob. Chvilí se obě užasle dívají na krásnou sochu.

Mirka Myslela jsem, že by tady mohla stát. Jestli by vám to nevadilo.

Věrka Co to je?

Mirka Nevím. Nějaká socha. Už někomu překážela, asi. Rozumíte tomu?

Věrka Lidi.

Mirka Ale vyhodit sochu. Kdyby ji někomu dali...

Věrka Těhotná, že?

Mirka a Věrka si prohlízejí sochu mladé, těhotné ženy. Je to socha Panny Marie z Nazaretu. Šaty má

podobné jako jsou šaty Mirky a Věrky. Ošahávají jí břicho. Hladí ji.

Mirka Určitě.

Věrka Šestej, sedmej měsíc.

Mirka Možná i pátej... To je u každý jiný. Ale bude to kluk. Holky berou krásu.

Věrka opět pohladila sochu.

Věrka Unavená trochu.

Mirka A vyhozená.

Věrka Klidně ji tady nechte.

Mirka Tady si jí stejně nikdo nevšimne.

Věrka (*rozhlíží se*) Bude mít hezkej přehled. O všem.

Mirka Celej hřbitov...

Věrka I domky... támhle...

Mirka Pole... žito, že?

Věrka A za tím pšenice... ta má úplně jinou barvu.

Mirka A v žitě chrpy... máky...

Věrka Lesy... samý lesy... okolo...

Mirka Cesty...

Věrka Řeka...

Mirka Nebe...

Věrka Všude...

Mirka Kam se podíváte.

Věrka (*se štípane. Dívá se do hrobu*) Možná bude lepší to rovnou v tom hrobě.

Mirka Že?

Věrka (*posune svou skleničku k hrobu*) Na dosah.

Věrka začne lézt do mělkého hrobu. Nejdříve si k němu klekne. Vypadá to, jako by nechtěně klekla před sochou. Sykne.

Mirka Koleno! Neklekat!

Věrka Neklekat! A jak chcete do hrobu? Stejně se to už nevypere. (*Lehne si do hrobu*)

Mirka Jak?

Věrka Dobrý.

Mirka Ještě... ještě ta díra... (*Upravuje Věrce šaty*) Je to zase až na to koleno. A teče to.

Věrka Blbej hrob.

Mirka Aspoň si to budete pamatovat. Říznout se vo hrob je prostě blbý. (*Také postaví vedle hrobu svou skleničku. Rozhlédne se. Chvilí se dívá po krajině... Potom, jakoby také nedopatřením klekla před sochou, začne lézt do hrobu. Položí se vedle Věrky*) Dobrý?

Věrka Dobrý.

Chvilí leží bez hnutí. Nad nimi stojí socha Panny Marie.

Věrka Opravdu nás to to?

Mirka Za pár měsíců tady nic nebude. Jenom samá mateřidouška. Ta je taková... roste všude... udrží se na všem.

Mirka na sebe nahází trochu hlíny. Věrka také. Opět chvíli leží.

Mirka Jak?

Věrka Nic. Mně jenom napadá to vaše... to se mi honí hlavou.

Mirka Otevři má sestro?

Věrka No... to... prostrčil ruku otvorem...

Mirka Útroby se pro něj zachvěly. Vstala jsem,

Věrka Otevřela jsem

Mirka On se otočil a zmizel!

Věrka Duši jsem vypustila.

Chvilí je ticho.

Věrka Že jen tak zmizel, že?

Mirka No, právě. Jen tak... rychle...

Věrka Nejdřív volá... a potom zmizí.

Mirka Kdyby jí dal radši pokoj, mohla mít klid.

Věrka Ještě jí ruku ukáže...

Mirka Jenom aby se trápila.

Věrka Hajzl.

Mirka Že?

Věrka A co ona?

Mirka Šla ho hledat.

Věrka Ještě za ním dolížala?

Mirka No a jak dlouho... co to trvalo... vo všechno přišla... zmlátli ji... už nic neměla... Unavená, zničená...

Věrka A našla?

Mirka Našla.

Věrka A?

Mirka Řek':

Kdo je ta, co vchází jako jitřenka,
Krásná jako luna,
Zářící jako slunce,
Hrozná jako ozbrojené šiky.

Věrka Rozumíte tomu?

Mirka Ne. Já mám v hlavě to z tý zdi. Před očima. Pořád to vidím.

Věrka Co?

Mirka Kadiš. Furt to vidím. Jako živý. Ale nerozumím. *Chvilí obě leží v tichu. Nehýbají se.*

Věrka Někdy mě tak napadne... že třeba... že člověk přece musí mít někde na tom světě svoje místo... že někde je místo pro něj...

Mirka Že někam patří, že? Že má jako právo bejt... (*Štípane se*)

Věrka Já jsem už roztřískala úplně všechno. Nemám kde bejt. (*Také se štípane*)

Mirka Já jsem už zase jenom kosti. Jenom kosti. Všechno živý je pryč. Jak nejím. Jenom to mlíko. Někdy.

Věrka Copak můžete přestat cejtit, že jste hnusná? Že nemáte právo?

Chvilí leží obě v tichu. Štípu se.

Mirka Ještě je to dál.

Věrka Co?

Mirka Poslouchala jste to dál?

Věrka Co?

Mirka Ten přístroj. Je tam ještě jedna.

Věrka Za tím Boží baranku?

Mirka Daj mi swę ciało, daj mi swą krew... a potom je tam ještě něco.

Věrka Jo?

Věrka vytahuje přehrávač. Dává si sluchátka na uši. Poslouchá. U jejího ucha naslouchá i Mirka. Broukají si písničku, Věrka sundá sluchátka tak, aby slyšely obě dvě, slyšíme i my trochu hudby...

Mirka Boży baranku...

Věrka Boży baranku...

Mirka Daj mi swę życie ukryte w twym ciele...

Věrka Abym umiał pójść za tobą, abym się niełękł utracić życie...

Mirka Abym umiał pójść za tobą, abym się niełękł utracić życie...

Chvilí je ticho.

Mirka A teď...teď to je ještě dál...

Naslouchají. Slyšíme trochu i my. Mirka si trochu zpívá.

Mirka Pomódl się Miriam, aby Twój Syn żył we mnie...

Pomódl się, aby On we mnie żył...

... Ted'!

Gdybym umarł, On żyłby we mnie

Gdybym umarł, odpocząłbym

Przyspiesz, przyspiesz moją śmierć

Pragnę umrzeć, aby żyć

Věrka vypne přehrávač.

Ticho.

Obě leží.

Věrka Pomódl się Miriam, aby Twój Syn żył we mnie...

Mirka Miriam. Nějaká. Hezký, že?

Věrka Hezký jméno.

Obě leží. Mirka otočí hlavu, dívá se na svou skleničku.

Věrka (čichá) Mateřídouška. Všude je to tady cítit.

Mirka Já jsem vám to říkala. Ta se chytne všeho. Stačí jí málo. Aspoň trochu a hned roste.

Věrka Ale že tak voní.

Mirka To má v sobě.

Věrka Vždyť je to tady samý shnilý a ona z toho ještě voní.

Mirka Vždycky si najde něco dobrého. Kousínek.

Věrka zakloní hlavu, dívá se na sochu, která stojí nad jejich hrobem.

Věrka Klidně by už mohla i родit. Třeba právě spěchá.

Mirka A oni ji vyhodějí.

Věrka Co to mohlo někde nadělat krásy.

Mirka Stačil by nějaký kout. Drobet koutu a mohly mít pětko.

Věrka i Mirka se chvíli dívají na sochu.

Věrka Jak to bylo? ...Hrozná jako ozbrojené šiky. Ta jde, i když nemá jako právo, že?

Mirka I když ji vyhodějí...

Věrka sklopí hlavu. Začne si broukat melodii, Mirka přidá po chvíli i slova. Přerušovaně si zpívají. Zvyšují hlas. Zpívají hlasitěji a hlasitěji.

Šeří se.

Mirka Pomódl się Miriam, aby Twój Syn żył we mnie...

Věrka Pomódl się, aby On we mnie żył...

...

Gdybym umarł, On żyłby we mnie

Gdybym umarł, odpocząłbym

Przyspiesz, przyspiesz moją śmierć

Pragnę umrzeć, aby żyć

Mirka i Věrka zpívají tak, že vlastně už jenom křičí poslední dva verše.

Przyspiesz, przyspiesz moją śmierć

Pragnę umrzeć, aby żyć.

Stmívá se.

Poslední světlo zůstává na soše a na skleničkách.

Kosa opřena o zídku se pomalinku sesune na sochu.

Socha se trochu rozechvěje...

Socha Panny Marie se chvěje.

Křik Věrky a Mirky.

Tma.

Johanka

hra

Lenka Lagronová

Věnováno bratřím a sestřám Panny Marie Karmelské
v Kostelním Vydří
Svátek Setkání 2004

Osoby:
Johanka
Král
Trémoille
Biskup
Robert
La Hire
Alencon
Hlasy

IHS

Gotický sál hradního paláce. Hluboký. Jedno gotické okno s kruhovou výplní. Skla v kruzích jsou zabarvená... něco mezi okrem a růžovou. Jeden kroužek má sklo vypadlé. Je jím vidět ven. Hluboko ve scéně, u čelní zdi vyvýšenina a na ní ozdobná dřevěná románská stolice, snad něco jako trůn. Na stěně visí velká stará mapa.

Před jednou mapou stojí několik mužů. Král, asi 26 let. Trémoille, jeho komoří a rádce. Silný, spíše tlustý, 44 let. Vypadá mnohem starší. Biskup, neurčitý věk, 40–50 let. Vévoda Alencon, bratr Krále, 24 let, elegantně oblečený. La Hire, generál, vysoký, mohutný muž s bohatými vlasy, pohybující se téměř stále v brnění, 40 let. Robert, hubený, drobný šlechtic, také neurčitého věku, 25–30 let.

Je asi rok 1429. Francie za stoleté války. Muži se dívají na mapu. Křeslo je prázdné. Z jedné strany křesla stojí Trémoille. Opírá se o něj. Král a Robert stojí těsně u mapy. Biskup stojí z druhé strany křesla. Alencon je u okna. Občas se podívá ven prázdným kruhem. La Hire nemá stálé místo. Neuklidně přechází místností. Muži něco jedí. Stále. Každý jí něco jiného. Král a Trémoille cosi sladkého. Biskup pi-

je. Robert jí oříšky, La Hire obírá maso z kosti a Alencon jí jablko. Alencon je neklidnější. Něco stálé venku pozoruje. Potraviny leží na mísách a tácech po celé místnosti. Jsou tu poháry i láhve. Na zemi v celé místnosti leží hodně odpadků, zbytky potravin, slupky, kosti... vše, co postavy odhazují. Zvuky chroupání, mlaskání.

Robert Slyšíte, Výsosti?

Trémoille Ne, co?

Biskup Co myslíte, Roberte?

Robert Měli bychom to sbalit, Výsosti.

La Hire Zatracenej svět. Tohle je nějaký maso? (Odhodí kost na zem)

Robert (louská v ruce oříšky. Slupky odhazuje na zem) Výsosti, slyšíte? Co to je tohleto? (Odhodí slupky a měří prsty velikost Francie na mapě) Kousíček... Ale prý okolo... okolo, všude okolo je taky něco. Slyšel jsem, že ani nevíme, co ještě je... a to prý je teprve něco. Prý ještě uvidíme. (Žvýká a po chvíli dodá) Měli bychom to sbalit, Výsosti.

Král (líže šlehačku z rakvičky) Výsosti! Slyším dobře? Říkáte výsosti, Roberte?

Robert Já?

Král Slyšel jsem výsosti.

Trémoille (mluví s pusou plnou věnečků) Říkal výsosti.

Král Čeho já jsem výsosti?

Trémoille Jste král.

Robert (zase měří prsty něco na mapě) Francie. Kousíček. Opravdu takhle malinkatý a ještě se to pořád zmenšuje. Mělo by se to sbalit.

Král Nikdo neví, jestli jsem nebo nejsem. Už jsem slyšel tolikrát, že nejsem, a taky jsem slyšel, že jsem.

La Hire (ukazuje všem jakési kosti) No kde máte maso? Kde?

Biskup Já kdybych poslouchal kdejaké hlas... Nikoho se nesmí poslouchat, musí se prostě vědět a hotovo. (Napije se zřejmě vína, vyplachuje si nejdříve ústa a potom víno polkne)

Trémoille A vy jste král.

Král Ona sama neví, s kým mě měla. Neslyšel jste?

Robert Mělo by se to sbalit. Říše velkých chánů... Říše il chánů... Chanát Zlatá horda... To všechno prý

je. A žije se tam. To nikdo neví ani jak. To si nikdo ani neumí představit.

Biskup To chce jenom věřit. Jste prostě král a hotovo.

Trémoille No, víra. To je ten... už jsem to kdesi slyšel... ten hrěbík... hlavička... nebo co. Víra.

Král (*schroustá celou rakvičku a s plnou pusou vykřikne*) Nejsem král! Jsem tady pro všechny něco jako král... Něco jako... (*Kašle, málem se udusí*)

Robert (*bouchá ho do zad*) Mělo by se to sbalit, Výsosti! Anglání tu prý budou co by dup, slyšel jsem. Stojej kousek před Orleansem. (*Ukazuje na mapě*) A máme je tady. Ten padne, co by dup, říkaj. Mělo by se to sbalit... říkaj, že máme jít někam pryč. Jestli se chcem jako to... při životě zůstat. To je teď slyšet všude.

Trémoille Panovník může na čas ustoupit. Moudře vyckávat. A ve vhodnou chvíli udeří. (*Polkne celý věneček*)

Biskup Co my víme, co bude... Teď nás situace nutí k určitým krokům... zítra nás bude nutit zase k jiným krokům... Jenom dobře naslouchat a samo nás to někam dovede.

La Hire Zase! Žádný maso! Ar...má...da! To mi řekněte, jak chcete s nima pohnout? Nehejbou se! Nikdo se tady už nehejbe! Oni jdou na nás, my utíkáme. Nic. Všechno to stojí.

Robert (*jde k mapě a začíná ji před Královými očima smotávat*) Já to balím.

Poprve promluví Alencon od okna. Dívá se ven nevyplněným kruhem.

Alencon Co bude s ní? (*Dívá se z okna a ukazuje k němu hlavou. Otevírá okno*)

Trémoille jde blíž k oknu. Zakousne se do dalšího věnečku.

Trémoille Samej blázen to tu je. To se vždycky okolo panovníků motá. To tak vždycky bylo. (*Jakoby z dálky rukou zkoušel průvan u jediného nevyplněného kruhu*) Táhne to.

Robert Slyšel jsem, že je to známka výjimečného panovníka.

Alencon Stojí tam.

Biskup Takovejch bylo a bude. A my nebudem... (*Vyplachuje si vínem ústa*) Kdy nám dají něco pořádného k pití? Z tohodle je jenom žízeň a žízeň. Nezdá se vám?

Alencon Už sedmý měsíc.

Robert se jde také podívat k oknu. Zůstane stát kousek dál. Snaží se něco uvidět z dálky.

Robert Třeba... má takové to spojení... s jinými světy... To my nemáme ani představu, co všechno může být. I tady... všude okolo... Světy, světy...

Alencon Musí jí být pořádná zima.

I Král stojí poblíž okna. Pokouší se něco uvidět ne je-

diným nevymalovaným skleněným kruhem, ale neprůhledným kruhem barevným.

Král Já na žádný světy nevěřím. Co slyším, to slyším.

A to je jasný. Nikdo neví, co jsem vlastně zač.

Robert domotává mapu, nedává jí ze zdi.

La Hire (*jde k oknu. Dívá se z jakési vzdálenosti. Snaží se trefit kůstkou do nevyplněného kruhu. Jde blíž. Uskočí od okna*) Pozor! Hýbe se!

Všichni trochu poodstoupili od okna. Po chvíli jsou slyšet kdesi na chodbě kroky. Přibližují se. Trémoille jí nervózně věnečky, Král olizuje šlehačku. La Hire vycucává kost a Biskup si vyplachuje vínem pusou. Robert rychle věší již smotanou mapu.

Postavy šeptají.

Král Ne... ne... Já nechci...

Biskup Zase!

Trémoille a Biskup chytají rychle Krále, který se snaží utéct. Snaží se ho usadit na trůn. Král se jim pokouší uniknout. Všichni ho chvíli nahánějí. Chytí ho a usadí na trůn.

Král Nechci... nechci... Nehraju... já nehraju...

Trémoille, Biskup, Robert drží Krále na trůně.

La Hire (*nahlas se smál honění Krále. Teď situaci komentuje*) Panenko skákává! To je cavkyků kvůli jediný holce.

Alencon Je jí zima.

Zaklepání na dveře.

Ticho.

Zaklepání.

Alencon (*zavolá*) Ave!

Králi se v poslední chvíli podaří vyskočit z trůnu. Na trůn si sedne Robert, který předběhne Trémoilla a Biskupa. Otevírají se dveře.

Vstupuje mladinké děvče v červených šatech. S dlouhými, krásnými vlasy. Je celá moc pěkná.

Robert (*ji vybidne jako Král*) Ave...

Dívka postoupí blíž do místnosti. Stojí.

La Hire Tak tady ho máš. Krále. (*Ukazuje na Roberta*) Dívka stojí. Dívá se. Muži se dívají na ni.

Napětí. Jídlo, pití...

Dívka se nehýbe. Muži začínají být trochu nejistí.

Trémoille se opře o trůn. Svou váhou ho však převáží na jednu stranu, takže Robert málem z trůnu vypadne. Biskup se rychle opře o trůn na své straně a tím situaci zachrání. La Hire si upraví brnění a vezme si další kus masa. Král stojí u mapy na stěně...

Král Slyšeli jste? Říše velkých chánů... Říše il chánů... Chanát Zlatá horda... To všechno prý je. A žije se tam. To nikdo neví ani jak. To si nikdo ani neumí představit.

Johanka (*rozesměje se*) Vy mi lžete! (*Klekne si před Krále u mapy*) Výsosti!

Král Nejsem! Nejsem výsosti! Táhle ten je výsosti. *Král ukazuje ke trůnu, na kterém sedí Robert. Johanka vstane, chvíli se tam dívá, možná popojde, dívá se na oba muže. Král je nejistý. Snaží se hrát zaujatého mapou.*

Král Říše velkých chánů... Říše il chánů...

Robert Přístup, dívko, ke svému králi a svěť mu vše, co víš... o jiných světech... a tak...

Johanka stojí. Pozoruje.

Johanka (*znova se rozesměje*) Lžete mi! (*Johanka si klekne před Krále*) Výsosti, říkají mi panna Johanka. Přijela jsem, abych přinesla pomoc vám i vašemu království. Král nebes vám skrze mne oznamuje, že máte být pomazán na krále a korunován v Remeši. A budete zástupcem Krále nebes, který je Králem Francie. Bůh si přeje, abyste mi opatřil vojsko. Já osvobodím Orléans, dovedu vás do Remeše a vyženu Anglány ze země.

Ticho. Johanka stále klečí před Králem.

Biskup To už slyšíme potřetí, milá Johanko.

Trémoille A potřetí ti říkáme. Jdi domů! Domrémy nebo co, ne?

Robert Co když má nějaké spojení!

Biskup Král nebes... takových už bylo! Tohle poslouchám celej život. Pořád někdo má něco s králem nebes.

Král Najdi si někoho jinýho.

Robert My to tady už balíme.

Johanka Království nemůže zachránit nikdo na světě.

Král Jo.

Trémoille Dá se vyjednávat. Vždycky se dá šikovně vyjednávat. Trochu se ustoupí, jako... podle situace... naslouchat situaci, že?

Biskup Nechat se prostě vést.

Trémoille A vyjednávat.

Johanka Naše království nemůže zachránit nikdo na světě. Jenom já. Nejraděj bych seděla doma. Jenomže moje hlasy říkají, že ...

Robert Slyší hlasy!

La Hire Ten tvůj král nebes ti přikázal, abys dovedla následníka do Remeše ke korunovaci... Slyšel jsem dobře?

Johanka Ano, pane. Ale nejprve bude třeba osvobodit Orléans.

La Hire Samozřejmě! Cestou jen tak, mimochodem osvobodíš Orléans.

Johanka Ne, pane. Bude to velká bitva a bude velmi těžká.

Robert Znamení, dej nám nějaké znamení z těch tvých jiných světů... ať si můžeme něco představit...

Johanka Nepřijela jsem, abych dávala znamení. Dovedte mě do Orléansu a učiním znamení a zázraky,

k nimž jsem byla vyvolena. Ale musím do Orléansu. Pán si to tak přeje.

Alencon Kdo je ten tvůj Pán?

Johanka Bůh.

Chvíli ticho. Jídlo, pítí.

Biskup Řekla jsi, že Bůh nás chce vysvobodit, že? Slyšel jsem dobře?

Johanka Ano.

Biskup A když chce vysvobodit, nepotřebuje k tomu přeci vojsko.

Johanka Vojsko bude bojovat a Bůh dá vítězství.

Alencon Jmenuje se Johanka z Arku. Je jí asi sedmáct. Pochází z vesnice Domrémy. Její rodiče tam vlastní dům hned vedle kostela. Na levém, francouzském břehu Másy. Má tři bratry a sestru. Matka Isabela, otec Jacques. Otec je rolník a místostarosta.

Johanka (*netrpělivě se obrací na Krále. Začne šeptat*) Výsosti, mám vám ještě něco vzkázat od Pána.

Trémoille Co?

Biskup Co je šeptem, to je s čertem.

Robert Oni nám něco vzkazují!

Johanka (*šeptá Králi*) Mám vám vzkázat, že jste pravý dědic Francie a královský syn.

Robert Jakou řečí mluví?

Biskup Jakou řečí mluví tvé hlasy?

Johanka Hezčí než vy.

Král Ale to nikdo neví. Ona neví, s kým mě měla.

Chápeš? Chápeš, co to znamená?

Johanka Ne.

Trémoille No, že ho mohla mít... třeba s někým jiným...

Biskup S kýmkoliv...

Robert S kdekým... Víš co to znamená?

Johanka Já jenom vím, že mám vzkázat králi, že je pravý dědic Francie a královský syn.

La Hire Jak chcete s nima pohnout? Ar...má...da...

Robert Třeba k nám mluví jiný světy!

Biskup Každý má pořád nějaký jiný světy. To byste se až divil. Já taky někdy... každé. To si to nemůžete zase tak brát. (*Vyplachuje si ústa*)

Trémoille (*bere si věneček*) Já jsem nikdy o žádných jinejch světech neslyšel. Celej život. A žiju? Žiju.

La Hire Panenko skákavá! Dyť je to jedno! Jiný světy, nejiný světy... (*Okusuje kost*) To může být docela sranda. Opravdu chceš s Orléans? Slyším dobře?

Johanka Musím.

La Hire Slyšeli jste někdy někoho, že by chtěl jít na Orléans? A Remeš?

Johanka Taky.

La Hire Slyšeli jste? Remeš! (*Odhodí kost*) To může být takovej úžasný průsvih... Ale aspoň něco. Lepší než nic... Já mám snad chuť tam jít s ní nebo co. (*Kopne do čehosi na zemi*) Samá kost...

Johanka Musíme rychle... raději dnes než zítra...
Myslím, že nevydržím dlouho... Možná rok... něco víc... ale potom mě zajmou a zemřou...

Alencon Já taky! Já jdu taky!

Biskup Ale!

Trémoille To by chtěl každý! Vítézit. Ale umět žít jako poraženec, a ještě aby se z toho dalo získat... A to se dá... to si pište, že se dá.

La Hire (*obrátil se na Alencona*) Vy jste někdy někomu rozbil hubu? Bod jste někoho? Srazil z koně?

Alencon Nevím. Asi ne.

Robert Poraženec! Jakej poraženec? Na takovýmihle kousičku... (*Ukazuje prsty jakousi malou vzdálenost*) Ale co je vokolo... to se musí vidět... okolo je celý svět... co svět... ještě se mluví o jinech světech.

Johanka se rychle přiblíží k oknu, snaží se ho otevřít.

Trémoille (*vykřikne*) Ne!

Robert Slyšíte!

Biskup Zákaz!

Král Uviděj nás!

Johanka (*s problémy otevře okno a začne z něj křičet*) Anglání! Nebe Pannu poslalo, aby z Francie vyhnala každého z vás a Panna vám slibuje: Pokud nevyklidíte Francii, spustí se svými vojsky takový válečný řev, jaký nebyl ve Francii slyšet už tisíc let.

Trémoille Táhne.

Trémoille se zakousne do věnečku. Biskup si vyplachuje ústa vínem, Král líže šlehačku a Robert dupe nohou do skořápky ořechu. La Hire a Alenconova pozorují Johanku. Ta se otočí. Kousne do Alenconova jablka a rozesměje se. Dívá se po všech v místnosti.

Johanka Nebojte! Já opravdu slyším hlasy.

Biskup Johanko!

Tma.

Světlo.

Opět gotický hradební sál. Prázdný trůn. Trémoille, Biskup a Král se trochu nervózně a trochu radostně pohybují místností. Jedí, každý to své... Zbytky odhazují na zem, odkopávají ke stěnám. Okolo stěn jsou už navršeny daleko větší hromady odpadků než na počátku hry. Hrací prostor se tak zmenšuje. Na stěně visí mapa. U okna stojí La Hire a Alencon. Oba pokukují nevyplněným kruhem ven. Jediní se nehýbou. Ale oba jedí. Alencon má na sobě brnění. Přes brnění má přehozený pěkný, elegantní plášť. U mapy se pohybuje Robert, v ruce jakési listiny a nadšeně předčítá.

Robert Její vítězství u Orléansu je prý největší událostí roku 1429... píše Neapol. Zástupci italských obchodních sněmoven zpravují o hrdinných činech Panny. Miláno a Benátky. Víme, píše jeden italský korespondent, že všechno, co řekla, se zcela naplnilo. Pravděpodobně přišla, aby na tomto světě ko-

nala zázraky. Paříž, 10. květen, parlamentní písař: u Orléansu na straně Francouzů bojovala jakási Panna. K tomu kresba... (*Ukazuje Králi papírek*) Dívka v sukni... trochu nevrlá... nos – pršák a dlouhé, rozpuštěné vlasy... Dnes se to prodává až v Řezně. Kus za šestnáct grošů. Prý už při Johančině narození vypuklo v Domrémách nevsvětelné nadšení. Prý všechny tamnější husy spustily uvítačí koncert. Basilej. Johančini kamarádi si při běhu o závod všimli, že se její nohy vůbec nedotýkají země. Štrasburk. Johančiny fanouškem se stává i král Zikmund! Nechává se o činech Panny obšírně informovat svým pokladníkem Eberhardem von Windecken. Kolín. Orléans: magistrát nechal zanést do městské knihy, že osvobození Orléansu je největším zázrakem pobiblické doby. Kam vjede, tam čekají dětské sbory a zpívají písně oslavující Pannu. Medailónky, na kterých je vyryto její jméno, v kostelech mezi svatými její obrazy... Anglická armáda měla až do bitvy u Orléansu jasnou převahu, ale v bitvě u Orléansu měla prsty žena, což vylučuje přirozené vysvětlení porážky. Prostě čarodějnice. Anglický obchodník v Brize. Tato osudová bitva byla z velké části zapříčiněna pověrami a panickým strachem, které vyvolala přívrženkyně a špiónka ďáblova, řečená Panna, za použití zaříkávacích formulí a černé magie. Vévoda z Bedfordu. Ze zprávy anglickému králi do Londýna. Vévoda Burgundský po porážce Angličanů posílá Panně díky.

Robert dočel zprávy. Král olizuje šlehačku, Trémoille jí své věnečky, Biskup si vyplachuje ústa.

Trémoille A můžeme vyjednávat, výsosti.

Biskup Říkal jsem... naslouchat situaci, výsosti.

Král Výsosti! Naslouchat! Naslouchám, že to nebude jen tak... slyšel jste? Čarodějnice, žena ďáblova...

La Hire (*vykřikne s radostí*) Už jde!

Alencon (*se také podívá rychle z okna*) Ještě je to na ní vidět. Ten šíp jí projel... tady... úplně... Skrz naskrz... (*Ukazuje místo mezi krkem a ramenem, kde byla Johanka zasažena šípem. Stále se dívá prázdným kruhem ven*)

Trémoille a ostatní si to místo ohmatávají na sobě.

Trémoille Přeháníte! O tom jsem ještě nikdy neslyšel... to snad ani nejde... podívejte. (*Ukazuje ostatním ono místo na svém tlustém těle. Tudy by opravdu šíp neprošel*)

Biskup To ať si vyřídí s těma svejma hlasama. (*Zasměje se, jako by řekl nějaký vtíp. Vypláchne si opět ústa*)

La Hire (*se zakousne do masa*) Krve z ní teklo...

Alencon Nechala se jen obvázat a zpátky do boje.

Král Vy jste ji viděli?

Alencon No...

Král Myslím, když jste obvazovali... Tady... *(Ukazuje místo obvázání)*

Robert Úplně?

La Hire Úplně jsme ji viděli, výsosti. Ten zatracenej šíp jí projel tělem. To se to tam musí nechat a ještě ho trochu zatlačit, abyste mohl ulomit špičku. To už na bolesti nesejde. Tady jde o život. A když ulomíte špičku, tak rychle zatáhnout a vytrhnout ho ven. Ale bylo to dobrý. Jenom krev a bolest. Život byl v pořádku.

Král, Trémoille a Robert syčí bolestí.

Biskup Takže jste ji viděli.

Alencon Je tak ... taková, že by vás ani nenapadlo na ni sáhnout. Nevím, co to je... vidíte, že je krásná... strašně... strašně... ale něco v ní je... něco. Někde má něco uvnitř... no bojíte se jí dotknout. Že jí to nějak zabolí... že ji zničíte... poškrábete... *(Kousne do jablka)*

La Hire Je to takový mladý, křehký... ale jak to říkáš... tam uvnitř... to je tak nějak živý, nebo co. *(Kousne do kosti. Drtí kost)*

Kroky za dveřmi se přibližují. Muži se narychlo upravují. Král si sedne na trůn, Trémoille a Biskup si stoupnou vedle něj. Snad přestanou i jíst a pít. Alencon odhodá ohryzek... Dveře se otevírou.

Vchází Johanka v brnění. Ostráhaná, krátké vlasy. Pěkná, ale trochu i hrozivá. Meč.

Ukloní se a poklekně směrem ke Králi.

Král i ostatní muži se také pokloní.

Chvilí je ticho. Napjaté ticho přeruší až Král.

Král Děkujeme... *(Trémoille a Biskup Králi napovídají)*
Děkujeme za vítězství...

Biskup Bohu...

Trémoille Vůdcům svého vojska... Samotnému vojsku...

Král A samozřejmě vám, Johanko.

Trémoille Johanko a teď... Myslela jste už na nějakou odměnu... a tak...

Biskup Co za to chcete, Johanko?

Johanka *(zvedne překvapeně hlavu)* Co?

Král Nestyd'te se!

Robert *(stojí u mapy)* Možná hrad... něco menšího... lesy tu jsou... *(Ukazuje cosi na mapě)*

Johanka Remeš?

Trémoille Co?

Biskup Vyloučeno!

Král Slyšíte? Není to možné.

Johanka Korunovace!

Trémoille To by byla provokace.

Biskup Pýcha.

Král Sto... možná i víc... Kolik to je?

Robert *(měří prsty na mapě. Ukazuje roztaženými rukama velkou vzdálenost)* Sto... a možná i víc.

Král A možná i víc a všude oni...

Trémoille Ano! Vždyť tam všude jsou!

Král Uviděj nás!

Johanka Uviděj! Nejdřív hoděj kopí. Těžký a ostrý. Potom šípy... všude okolo... A nakonec dělo a koule!

Biskup Dost! Dost, Johanko... Opatrně!

Robert Musíme čekat.

Johanka Na co?

Trémoille Vyjednávat.

Johanka S kým?

Král Titul! Já vám dám titul! *(Vytahuje meč. Jde k Johance. Klade jí meč na nemocné rameno)* Ranou meče ti udělují šlechtickou důstojnost. Tobě, celé tvé rodině. A v erbu budeš mít korunu s liliemi. Vstaň Johanko z Lilií!

Johanka vstává. Král si ji spokojeně prohlíží.

Johanka Stejně musíme do Remeše! Král nebe si to tak přeje.

Trémoille Co?

Biskup Král nebe! Král nebe! Varuju vás.

Johanka Nevydržím dlouho. Musíme spěchat! Ještě nějaký měsíc a zajmou mě. Zabijí.

Alencon Johanko. Odpočiň si... chvíli... na nějakém pěkném místě... Louky, lesy... ticho, teplo... Řeka... Johanko, co nějaká řeka?

Johanka *(chytí Alanconu za ruku)* Máš strach, můj malý vévodo?

Alencon Ano.

Johanka *(Alanconu obejmě)* Alencone, neboj se! Já opravdu slyším hlasy. Že, generále?

La Hire No, něco slyšíš... to jo.

Biskup Ta korunovace v Remeši je nápadem vašich hlasů?

Johanka Samozřejmě.

Trémoille Nemohla... nemohla byste nám, Johanko, říct, jak k vám ty hlasy mluví?

Král Jak je slyšíte?

Robert Odkud jsou? Oni vás nějak znají?

Johanka *(mlčí, stojí, usmívá se)* Prostě se modlím. A slyším hlas. A ten říká: Dcero Boží, jdi, jdi, jdi... budu s tebou, pomůžu ti! A když slyším ten hlas, tak to je taková radost, taková... Jdi... Tak jdu.

Biskup Ty slyšíš? Tvé hlasy ti říkají dcero Boží?

Trémoille Co?

Alencon Dcero Boží?

Johanka Ano.

Tma.

Světlo.

Gotický sál.

Na trůně sedí Král v královském modrém pláští se zlatými liliemi. Král je krásný. Je však neklidný. Na trůně

vydrží sedět jen chvíli. Stále trůn někam posunuje. Více k okraji, co nejdále od okna. Vedle něj se pohybuje z obou stran Trémoille a Biskup. Také různě popotahují trůnem.

Robert stojí u mapy. Dívá se do ní.

Je tu opět více odpadků na zemi. Už není téměř kam šlápnout. Při tom stále všichni jedí a pijí a zbytky odhazují na podlahu.

Robert Říše velkých chánů... Říše il chánů... Chanát Zlatá horda... Ono to tady opravdu je. A žije se tam. To nikdo neví ani jak. To si nikdo ani neumí představit.

Král Řekněte to ještě jednou. Chtěl bych to slyšet. Jak to bylo?

Biskup Věří tomu, výsosti.

Král Ještě jinak... ještě jinak jste to říkal.

Trémoille Slyšel jsem... Říká se teď, že jste král. Král Francie.

Král Opravdu jste to slyšel?

Robert Já taky.

Opět všichni chvíli jedí, pijí. Jídla je tu teď více a je bohatší.

Král Stejně v tý holce něco je, že?

Trémoille Takový neklidný to ještě je.

Biskup Je prostě mladá, živá... Až moc... Víří okolo sebe... a stahuje všechno kolem. A sama se někam propadá, a to všechno s ní...

Trémoille Kam?

Biskup Je třeba zůstat stát a dívat se... kam.

Robert No, něco v ní je... Já to taky cítím. Takový to něco uvnitř... to se pozná. Jiný světy, pánové, jiný světy. To se neschová.

Kdesi se ozvou kroky. Dvoje. Pomalé.

Trémoille Už jde!

Biskup *(si vyplachuje ústa)* Samá žízeň to je.

Robert Ještě jeden titul, výsosti... Paní... paní...

Trémoille Meče.

Biskup Ohnivého meče.

Robert Z nebe. Paní z nebe, výsosti.

Kroky se přibližují.

Král se posadí rychle na trůn a rychle si ještě lízne šlehačky.

Dveře se otevírají.

Vchází La Hire a za ním Alencon. Alencon má elegantní plášť špinavý a potrhaný. Oba jsou smutní. Pokleknou před Králem. Vstanou. Jdou k oknu. Tentokrát se ani nedívají ven. La Hire si vezme kost a okusuje ji. Alencon dýkou rozpáře kdesi postavený pytel jablek a začne jablka jíst. Ostatní vyhlížejí ke dveřím.

Král A paní z nebe?

Trémoille Ona se stydí... holka...

Biskup Vždycky musí mít něco jinak.

Robert Jiné světy, pánové. To se ještě budeme divit.

Alencon Jeden nahoře... na hradbách... vystřelil z kuše. Šíp pronikl náholenici a zarazil se jí do stehna.

Král, Trémoille a Robert syknou.

La Hire Za soumraku byl útok zastaven. Sedm set mrtvých a ještě větší počet zraněných.

Biskup Porážka?

Alencon Potom jsme dorazili do Compiégne.

La Hire Připravujeme operaci proti pevnosti... musíme ustoupit...

Alencon Chtěla nás chránit, zůstávala vzadu, šla poslední...

La Hire Jeden jí chytl za okraj límce a stáhl ji z koně, takže zůstala ležet na zemi jak široká, tak dlouhá...

Alencon Zajatá.

Biskup *(si vyplachuje ústa)* Chce nás strhnout.

Ticho. Král to po chvíli nemůže vydržet na trůně, vstává. Posunuje ho. Jde k mapě. Dívá se. Postupně se staví všichni do stejných pozic jako na počátku. Začínají zuřivě jíst. Alencon stojí u okna a chroustá jedno jablko za druhým. Robert dupe po ořechu.

Trémoille *(přiblíží se k oknu)* Táhne... *(Nacpe jeden svůj věneček do prázdného kruhu v okně. Rychle od okna odejde)*

Robert Slyšíte, výsosti?

Trémoille Ne, co?

Biskup Co myslíte, Roberte?

Robert Měli bychom to sbalit, výsosti.

La Hire *(kousne do masa)* Zabijou ji. Jak ji dostali... zabijou ji.

Robert *(kterému se konečně podaří rozdupnout ořech)* Výsosti, slyšíte? Co to je tohleto? *(Měří prsty velikost Francie na mapě)* Kousíček... Ale prý okolo... okolo, všude okolo je taky něco. Slyšel jsem, že ani nevíme, co ještě je... a to prý je teprve něco. Prý ještě uvidíme. *(Robert začne šeptat. Trémoille, Biskup a Král začnou postupně také šeptat)* Měli bychom to sbalit, výsosti.

Král *(líže šlehačku ze dvou i více rakviček)* Výsosti! Slyším dobře? Říkáte, výsosti, Roberte?

Robert Já?

Král Slyšel jsem dobře?

Trémoille Říkal výsosti.

Král Čeho já jsem výsosti?

Trémoille *(začne šeptat)* Jste král.

Robert *(opět dupe do skořápek)* Francie. Kousíček. Opravdu takhle malinkatý a ještě se to pořád zmenšuje. Mělo by se to sbalit.

Trémoille, Biskup, Robert i Král začnou skutečně bálit. Uklízejí celou scénu. Repliky létají mezi tím. Rychle ji a rychleji. Scéna se dostává do jakéhosi viru. Jediní

nehybní a klidní jsou La Hire a Alencon. Alencon představává i jíst jablka.

Král Nikdo neví, jestli jsem, nebo nejsem. Už jsem slyšel tolikrát, že nejsem, a taky jsem slyšel, že jsem. (Olizuje šlehačku a přitom balí rakvičky do nějaké krabice)

La Hire Vadila jim. Ona jim vadila, že vůbec je... že prostě byla taková... taková...

Biskup Já kdybych poslouchal kdejaké hlas... (Pije a vyplachuje) Žízeň. (Uklízí, balí láhve. Slévá víno. Třídí prázdné a plné) Nikoho se nesmí poslouchat, musí se prostě vědět a hotovo.

Trémoille A vy jste král.

Král Ona sama neví, s kým mě měla. Neslyšel jste?

Robert Slyšeli jste... Říše velkých chánů... Říše il chánů...

Robert Mělo by se to sbalit. (Přesypává oříšky do pytlíku, sbírá je po zemi)

Všichni čtyři uklízí kosti, které se válejí všude.

Robert Chanát Zlatá horda... To všechno prý je. A žije se tam. To nikdo neví ani jak. To si nikdo ani neumí představit.

Biskup To chce jenom věřit. (Začne také šeptat) Jste prostě král a hotovo.

Trémoille No, víra. To je ten... už jsem to kdesi slyšel... ten hřebík... hlavička... nebo co. Víra. (Neskládá věnečky, ale jí je. Vlastně se cpe. Snaží se je všechny sníst)

Když mají všichni své potraviny sbalené nebo snědené, začínou uklízet kosti, které se všude válejí.

Trémoille uklízí i ohryzává pořádně neobrané kosti.

Král (Jde k oknu a rychle strká do prázdného kruhu, zalepeného věnečkem, svůj královský plášť. Vráť se od okna k bezpečí protilehlé stěny. Šeptá) Nejsem král!

Robert Mělo by se to sbalit, výsosti! Angláni tu prý budou co by dup, slyšel jsem. Říkaj, že máme jít někam pryč. To je teď slyšet všude.

Trémoille, Biskup a Král se snaží složit trůn.

Trémoille Panovník na čas ustoupí. Vyčká.

Biskup Co my víme, co bude... Teď nás situace nutí k určitým krokům... zítra nás bude nutit zase k jiným krokům... Jenom dobře naslouchat a samo nás to někam dovede.

Zběsile uklízí se zastaví. Všichni čtyři skončí u kostí, které leží uprostřed místnosti. Obírají je. La Hire a Alencon stojí u okna. La Hire vytrhne z okna Králův plášť i s věnečkem a dívá se ven.

La Hire Radost! Vona byla taková radost. Vona nikoho nezabila! To jim vadilo nejvíc. (Rozesměje se, prázdným kruhem vyhodí ohryzanou kost a volá ven) Tu nezastavíte... tu ničím nepřishkríte... tam v ní něco je... na to se nedostanete.

Trémoille (vykřikne) Táhne!

Alencon (snaží se otevřít okno. Nejde to. Tak prostě prorazí pár dalších zasklených kruhů a volá) Jestli se jí dotknete... Tak vám rozbiju hubu!

Robert (Jde k mapě a začíná ji před očima Krále rychle smotávat) Já to balím.

La Hire a Alencon se dívají napjatě z okna.

Z venku se ozvou hlasy.

I ostatní muži začínají pozorně poslouchat. Bojí se však jít k oknům.

Hlas 1 Kdy jsi poprvé zaslechla to, co nazýváš svými hlasy?

Johanka Poprvé jsem zaslechla boží hlas, když mi bylo třináct let. Moc jsem se polekala.

Hlas 1 Co ti říkal ten hlas?

Johanka Říkal mi, že bych se měla vypravit za svým králem a že osvoďím Orléans.

Hlas 1 Co jsi mu odpověděla?

Johanka Že jsem jenom obyčejná holka. Že jsem nikdy neseděla na koni a ve válčení že se nevyznám. Ale on se trochu rozzlobil a nutil mě, abych šla za králem.

Hlas 1 Slycháš ty hlasy stále?

Johanka Ano.

Hlas 1 A kdyby ti ty hlasy v ten den, kdy jsi přišla do Compiégne, předpověděly, že budeš zajatá, byla bys přesto bojovala?

Johanka Se strachem, ale udělala bych, co by ode mě chtěly.

Hlas 1 Řekly ti tvé hlasy, že se dostaneš na svobodu?

Johanka Ano.

Hlas 2 Kdy se to stane?

Johanka Nevím. Nevím, jestli se to stane tak, že budu vysvobozena z vězení, nebo když budu na soudu, jestli dojde k nějakému zmatku... myslím, že to bude jedno nebo druhé. Ale častěji mi říkají moje hlasy, že budu vysvobozena skrze velké vítězství. A to mi moje hlasy říkají prostě a naprosto rozhodně, to znamená jistě.

Hlas 1 Podrobíš se našemu rozhodnutí?

Johanka Odvolám se na Krále nebes, který mě poslal ke Karlovi, pravému králi Francie.

Hlas 2 Podrobujete se našemu úsudku?

Johanka Podrobuji se Bohu, který mne vyslal.

Biskup (šeptne) Věříš v Boha?

Johanka Více než vy.

Hlas 2 Vše bylo zváženo, milá Johanko.

Hlas 1 Tvůj tak řečený král je bludař a stejně na tebe zapomněl.

Hlas 2 Tvé vidiny jsou čáry.

Hlas 1 Tvé hlasy tě oklamaly. Ostatně dostavily se dnes?

Johanka Ne.

Hlas 2 Anebo včera?

Johanka Ne.

Hlas 1 Jestli podepíšeš a odvoláš, jsi volná.

Johanka Nic zlého jsem neudělala.

La Hire (*vykřikne z okna*) Podepiš, nebo tě upálí!

Johanka Vždyť vůbec neumím psát!

Alencon Povedu ti ruku.

Johanka Musím si to rozmyslet.

Biskup Podepsala?

Trémoille Odvolala?

Robert Říše velkých chánů... Říše il chánů... Chanát Zlatá horda...? To to jako vůbec není?

La Hire Panenko skákává! Ty bys neodvolal? (*Nacpe cosi do okna*)

Biskup Svatí, ti nikdy neodvolaj!

Trémoille To bude ostudy. Co si o nás řeknou? To ani nechci slyšet.

Alencon (*odejde od okna. Začne sbírat pobalené krabice a shromazďovat je k oknu. Sbírá i všechny odpadky. Kope je na jednu hromadu k oknu. Při tom povídá*) Jestli se jí dotknou... Hubu jim rozbiju... Rozbiju jim hubu! V ní něco je... něco tak... Tak... krásný... ně... něco... Teplý a živý. V ní je to teplý a živý. Proudý. A valí se to dál... valí se to... (*Rozesměje se*) Alencone... Alencone... Ty... ty ji máš rád! (*Alencon se rozhlíží*) Tohle rád. Co vy si tady žijete... na to vám kašlu... to je nic... To radši budu jíst pořád jenom ty jabka... kila a kila jablek... Můj malý vévodo... V ní něco je... Stála tam... sedm měsíců... že slyšela hlasy... Orléans! Král nebes! Vy jste ji neviděli bojovat... ten strach a odvahu... bolest, krev... strach a znovu... valí se to dál... nadchnout! Nadchnout! Ona se umí nadchnout! Alencone... ty ji máš rád! (*Rozdělává znovu trůn. Křikne na Krále*) Sednout! Na trůn!

Král vystrašeně, ale poslušně sedne na trůn.

Alencon Ona... ví, že může zemřít... zajmou mě a zabijí a při tom... nadchnout! Ví to a stejně se nadchne. Kvůli čemu? Co to slyší? Jaký proudý? (*Začne zuřivě otevírat okno. Chvilí to nejde, ale nakonec okno otevře. Bere krabice a špínu a začne všechno vyhazovat z okna*) Svinstvo... Svinstvo končí!

La Hire začne také něco vyhazovat z okna.

Trémoille (*šeptne*) Táhne!

Alencon přitáhne k oknu pytel jablek a začne je z okna sypat.

Alencon (*křičí z okna*) Já ji totiž miluju!

La Hire (*také křičí z okna*) On ji miluje!

Alencon Já ji miluju!

Hlas 2 Nezaslechla jsi snad zase ty svoje hlasy?

Johanka Ano.

Hlas 1 Co ti řekly?

Johanka Že Bůh... že to, že jsem odvolala, abych si zachránila život... Že ho to bolí!

Hlas 2 Jak je slyšíte?

Robert (*vykřikne*) Odkud jsou?

Trémoille Jsou tady?

La Hire Co chtějí?

Alencon Znaj nás taky?

Biskup Pravdu!

Johanka Prostě se modlím. A slyším hlas. A ten říká:

Dcero Boží, jdi, jdi, jdi... budu s tebou, pomůžu ti!

A když slyším ten hlas, tak to je taková radost, taková... Jdi... Tak jdu.

Hlas 1 Tvé hlasy ti říkají dcero Boží?

Johanka Ano.

Ticho.

Alencon a La Hire se dívají z okna.

Po chvíli pomalu okno zavřou.

Okno se začne červenat.

Ticho.

Je slyšet stále více praskání ohně.

Alencon Ty se bojiš, můj malý vévodo? Slyšíte? (*Praskot ohně*) Slyšíte? To je proud.

Alencon se pomalu otočí a otevře okno.

Do místnosti začíná vnikat kouř.

Trémoille, Biskup a Robert ustoupí úplně ke stěně.

Alencon stojí u otevřeného okna.

Za ním stojí La Hire.

Alencon si po chvíli sundá pomalu plášť a vyhodí ho z okna.

Alencon Slyšíte? Jde to. Mít rád... jde to. Nadchnout se... mít rád... proudý.

Alencon a ostatní stojí.

Alencon (*po chvíli šeptne*) Pověš tu mapu... Pověš tu mapu!

Robert skutečně pověsí mapu. Král sedí na trůně.

Ticho.

La Hire (*křikne*) Vyzenem vás! Pokud nezmizíte, spustíme takovej řev, jakej jste neslyšeli už dva tisíce let.
Ticho.

La Hire Vymetli popel... ale... sbíraj kosti... všechno dávaj do pytle. Ale pod popelem narazili na něco... na něco... živýho... nebo co... Vypadá to úplně jako srdce.

La Hire a Alencon se dívají z okna.

Robert (*stojí u mapy a beze slov měří prsty a rukama jakési vzdálenosti*) Kvůli čemu... kvůli čemu? Kvůli něčemu to dělat musela.

Král (*sedí na trůně a tiše šeptá*) Ne... nechci... nechci... nechci... Nehraju... Něco jako král...

La Hire (*zarve*) Král nebe! Slyšíte? Král nebe!

Trémoille (*drží Krále na trůně*) To nějak domluvíme... Všechno se dá nějak domluvit. Všechno.

Biskup (*vyplachuje si ústa*) Žízeň. Málem nás strhla.

Summary

The first article of this issue, written by Július Gajdoš (1951), the director of the Institute of Theatre and Interactive Media Studies of the Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno, asks the following question: *Is It Still Useful to Cultivate Drama Theory?* As far as the teaching of drama theory concerns, the author finds two main streams: the first one affirms that drama is a part of literature, the second one connects drama to the problem of the man's place in the world. The analysis of the evolution from the "well-made play" towards the "actantial model" shows the dominance of the literary text over all the other elements of drama. Finally, Gajdoš calls for the development of a conception based on the dramatic situation, and for such teaching of drama theory that would be a part of a global reflection of theatre art.

The articles written by Jaroslav Vostrý and by Jana Horáková, respectively, show different approaches to dramatic arts. Vostrý's study called *The Scenologic Analysis of Drama* deals with Molière's *Tartuffe*. It takes the scenologic point of view, based on the address to the spectator and carried by the tension between conventionalized behavior and an action with an emotional charge, between what acting characters know and what spectators know; this "scenicity" is not regarded as added value, but as the constitutive part of the written text. Horáková's article called *Rossum's Universal Robots: the Factory of Utopia*, shows Karel Čapek's attitude towards the phenomenon of the factory within the context of the utopism of the given era, and the consequences of this attitude for the artist's creation.

Jan Císař reflects upon the phenomenon of the National Theatre through an analysis of its history and its present. The idea of a national the-

atre as an institution representing the whole nation emerged during the era of the Enlightenment; in Bohemia, the romantic movement developed further this idea, the first concrete steps having been accomplished in the 1840s. However, the building of the Czech National Theatre was finished as late as 1883 in a completely different context; that is why the original idea could not be realized as it had been conceived at the beginning. A discrepancy appeared between artistic creation as such and the practical running of such an institution, and this discrepancy marks the destiny of the National Theatre up to now. Yet, it is clear that the most successful attempts to eliminate this discrepancy were always linked to the construction of a real ensemble.

Miroslav Vojtěchovský's (1947) article called *Visual Studies* tries to answer questions raised by the appearance of a new discipline, usually called "visual culture" or "visual studies". He shows its historical roots and its methodological links to other disciplines, especially art history and theory; he also reflects upon the possible evolution of these links. Vojtěchovský points out the necessity of a larger study of the emergence of social relationships of the social discourse, and of latent significations of the visual form, a study different from those usually carried out even by serious criticism and interpretation of art works. Referring to Roland Barthes, the author finally underlines the importance of the connotation in the sphere of mechanical media and explains the technical principle of the passage from the analogical image towards the numerical image.

Radovan Lipus (1966) is known for his performances that are all linked to the town of Ostrava, and also for the documentary TV series dealing with different towns in Bohemia. Placing himself within the framework of

the larger scenological research carried out at the Theatre Faculty, he presents the first of three articles inspired by the town of Ostrava in order to demonstrate his hypothesis about the dramaticity and the scenicity of this city, which co-exist as two sides of the same coin.

Interpretation is regularly treated in the revue; this issue presents an article by Josef Herman called *How to Play Leoš Janáček's operas* which was inspired by the Janáček International Festival that takes place in Brno. The author compares foreign performances of Janáček's operas with those presented in Brno, and he comes to the conclusion that the composer's heritage is properly developed abroad rather than in Czech Republic. Jan Císař's contribution to the discussion about interpretation is called *A Confrontation with Politics* and it deals with recent productions of political plays by Shakespeare.

In a study called *The Solitude, the Dialogue and the Communication of an Actor Abandoned in a Schizoid Situation*, Martin Porubjak, one of the best known theatre professionals in Slovakia, analyses the performances of three actors in three spectacles he himself directed: these actors are Martin Huba in Patrick Süskind's *Contrabass*, Marián Labuda in Brecht's *Mr Puntilla and His Man Matti*, and Bronislav Poloczek in a play by Turrini. He reflects especially upon the usage of the contradiction between the communication with a partner and the communication with the spectator, between the existence through a character and the existence through a play; contradiction was hugely used by small theatres in the 1960s, and this principle is at present rediscovered by the postmodern theatre.

Jan Hyvnar's article *The Milanese Lessons by Tadeusz Kantor* deals with the question of the art of the actor. Zu-

zana Síllová draws attention to Jiří Frejka's contribution to the practical theatre studies and to teaching of theatre art. K.H. Hilar's article *Theatre as Business* completes the portrait of this eminent artistic director of the National

Theatre, sketched by Jan Císař in his article devoted to the National Theatre. The present issue finally presents two plays by Lenka Langronová, a Czech playwright still poorly called upon by contemporary Czech theatres. Her

texts *Miriam* and *Johanka* contain some of the author's favorite themes, such as solitude, fear of the others and of the life as such, and the comprehension as a means of overcoming this fear.

Résumé

Le premier article intitulé *Est-il encore utile de s'adonner à la théorie de l'art dramatique?* est écrit par Július Gajdoš (1951), directeur de l'Institut des études du théâtre et des médias interactifs de la Faculté des lettres de l'Université Masaryk de Brno. L'auteur se pose des questions concernant le sens de l'enseignement de la théorie de l'art dramatique, en dégageant deux lignes directrices : la première ligne proclame l'ancrage de l'art dramatique dans la littérature, la deuxième relie l'art dramatique au problème de la position de l'homme dans le monde. L'analyse de l'évolution depuis la « pièce bien faite » jusqu'au « modèle actantiel » montre le fait que le texte littéraire est toujours prédominant et que les autres éléments lui sont soumis. Gajdoš demande le développement d'une conception basée sur la situation dramatique et d'un enseignement de la théorie dramatique faisant partie intégrante de la réflexion globale du théâtre.

Les articles de Jaroslav Vostrý et de Jana Horáková montrent différentes approches de l'art dramatique. Dans son étude *L'analyse scénologique de l'oeuvre dramatique*, Vostrý se penche sur *Le Tartuffe* de Molière du point de vue de sa « scénicité », basée sur l'appel au spectateur et portée par la tension entre un comportement conventionnalisé et une action avec une charge émotionnelle, entre ce que savent les personnages agissant et les specta-

teurs (que les personnages eux-mêmes peuvent aussi devenir) ; cette scénicité n'est pas conçue comme une valeur ajoutée, mais comme élément constitutif du texte écrit. En ce qui concerne le deuxième article intitulé *Rossum's Universal Robots : l'Usine de l'utopie*, son auteur montre l'attitude de Karel Čapek vis-à-vis du phénomène de l'usine dans son rapport avec l'utopisme de l'époque, et les conséquences de cette attitude lors de la création.

Jan Císař se penche sur le phénomène du Théâtre National et sur ses péripéties, en analysant son histoire et son présent. L'idée d'un théâtre national en tant qu'institution qui représente toute une communauté nationale, est née au moment des Lumières ; en Bohême, elle a été achevée par le romantisme, avec les premières démarches concrètes effectuées dans les années 40 du 19e siècle. La construction physique du Théâtre national n'a cependant été finie qu'en 1883, dans un contexte tout à fait différent, qui ne permettait plus de réaliser cette idée telle qu'elle avait été conçue. Ainsi, un écart s'est créé entre la création artistique en tant que telle et la gestion pratique d'une telle institution, et cet écart marque son destin jusqu'à aujourd'hui. Il devient cependant clair que les tentatives les plus réussies de combler cet écart sont toujours liées à la construction d'une vraie troupe.

Dans son article *Etudes visuelles*, Miroslav Vojtěchovský (1947) essaie

de répondre aux questions suscitées par la naissance d'une discipline appelée habituellement « culture visuelle » ou bien, justement, « études visuelles ». Il montre ses racines historiques ainsi que ses liens méthodologiques avec d'autres disciplines, notamment l'histoire et la théorie de l'art, et réfléchit sur l'évolution possible de ces liens. Il souligne la nécessité d'une étude élargie des rapports sociaux du discours visuel, de l'émergence des rapports sociaux et des significations latentes de la forme visuelle, une étude très différente de celle pratiquée même par la critique et l'interprétation sérieuse des œuvres d'art. En citant Roland Barthes, il souligne l'importance de la connotation dans le domaine des médias mécaniques et il explique le principe technique du passage de l'image analogique vers l'image numérique.

La réflexion théorique de Radovan Lipus (1966), dont toutes les mises en scène sont liées à la ville d'Ostrava, et qui est aussi l'auteur d'une série de documentaires télévisuels consacrés à différentes villes en Bohême, fait partie de la recherche scénologique qui élargit le concept de la scène et de la scénicité. L'article publié dans ce numéro et qui sera suivi par deux autres contributions, est, lui aussi, inspiré par la ville d'Ostrava, car il s'agit d'une ville capable de démontrer les hypothèses sur la scénicité et la dramaticité conçues comme deux côtés d'une même pièce de monnaie.

Concernant la problématique de l'interprétation régulièrement traitée dans notre revue, ce numéro apporte l'article de Josef Herman intitulé *Comment jouer les opéras de Leoš Janáček?*, inspiré par le Festival international Leoš Janáček de Brno; l'auteur compare des mises en scènes étrangères (ou des coproductions) avec les spectacles réalisés à Brno, pour arriver à la conclusion que la tradition de la mise en scène des opéras de Janáček est développée plutôt dans les théâtres étrangers. L'interprétation est aussi au cœur de la réflexion de Jan Císar *Une confrontation avec la politique*, consacrée aux productions récentes de trois pièces politiques de Shakespeare.

L'article de Martin Porubjak, l'homme de théâtre slovaque parmi les plus connus, est intitulé *La solitude, le dialogue et la communication d'un acteur*

abandonné dans une situation schizoïde. Porubjak analyse les créations de trois acteurs : celle de Martin Huba dans *La Contrebasse* de Patrick Süskind, celle de Marián Labuda dans *Maître Puntilla et son valet Matti* de Brecht, et celle de Bronislav Poloczek dans une pièce de Turrini. En tant que réalisateur de ces trois spectacles, l'auteur analyse l'utilisation de la contradiction entre la communication avec un partenaire et la communication avec le spectateur, entre l'existence à travers le personnage et l'existence à travers le jeu ; l'utilisation de la contradiction a été fréquente dès les années 60 dans les petits théâtres tchèques et elle est à présent redécouverte chez nous par le théâtre postmoderne.

La problématique de la création de l'acteur est abordée aussi dans l'étude de Jan Hyvnar *Les leçons milanai-*

ses de Tadeusz Kantor. Zuzana Síllová se consacre à la façon dont s'est inscrit dans l'évolution de l'enseignement du théâtre le grand metteur en scène Jiří Frejka. L'article de Karel Hugo Hilar intitulé *Le théâtre en tant que commerce* complète le portrait de ce grand chef artistique du Théâtre National de Prague esquissé par Jan Císar dans l'étude mentionnée auparavant. Le numéro présente finalement deux pièces de Lenka Langronová, auteur dramatique tchèque désormais connue mais insuffisamment remarquée par les conseillers littéraires tchèques. Les deux textes, *Miriam* et *Johanka*, contiennent des thèmes chers à l'auteur, notamment celui de la solitude et de la recherche timide de l'autre, de la peur suscitée par les autres et par la vie elle-même, et son dépassement par la compréhension.

Časopis Disk 1 – 7 k dějinám českého divadla

P. Mertinová, Ibsen na českých jevištích v letech 1878–1918, Disk 4

J. Císař, Tvůrce divadelního slohu, Disk 5

E. Vojan a proměna českého divadla na přelomu 19. a 20. století

K. Miholová, Trůstřova scénografie Frejkovy inscenace Shakespearova Julia Caesara z roku 1936, Disk 2

Ke spolupráci režiséra a scénografa v českém meziválečném divadle

Z. Sílová, Olga Scheinpflugová a Hugo Haas, Disk 6

Co říká poválečná korespondence velké české herečky a velkého českého herce k dějinám českého divadla 20. století

Z. Sílová, DISK a generace roku 1945, Disk 7

O začátcích mimořádně silné české herecké generace v právě založeném divadle DISK s perspektivou jejich dalších složitých osudů

O. Krejča, U E. F. Buriana, Disk 3

Záznam zkušeností z herecké práce u E. F. Buriana 1945–46

O. Krejča, Herec u E. F. Buriana a Jiřího Frejky, Disk 6

Tentokrát se autor věnuje především práci u Frejky na Vinohradech

Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka, Disk 1

Rozhovor s herečkou J. Adamovou o jejím vinohradském angažmá

J. Hyvnar, Hry s hercem v poválečných diskusích 1. Diskuse o režisérismu,

2. Od nového realismu k socialistickému, Disk 3 a 4

Ke sporům o podobu poválečného českého divadla

Herečka E. F. Buriana, Disk 2

Rozhovor s herečkou Martou Kučirkovou o principech inscenační činnosti divadla E. F. Buriana 50. let 20. století

J. Hyvnar, Stanislavského systém jako zbraň a škola, Disk 5

Systém Stanislavského a ideologizace českého divadla po roce 1948

J. Hyvnar, Stanislavského systém podruhé: od revoluci k evoluci, Disk 7

O pozitivní úloze Stanislavského podnětů ve vývoji českého divadla na přelomu 50. a 60. let 20. století

Z. Sílová, Pleskotova léta mládí a zrání, Disk 2

Z. Sílová, Jaromír Pleskot a Národní divadlo, Disk 3

Vývoj českého divadla od 40. do poloviny 80. let 20. století v zrcadle tvorby a profesionálního osudu významného českého režiséra

J. Vostrý, Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura), Disk 7

Od Hřůzových scénografií v Činoherním klubu 60. let k Zavřelově inscenaci Zmoudření dona Quijota ve Vinohradském divadle r. 1914 a souvislostem moderního divadla s kořeny západní kultury

V. Krautmanová, Současná sovětská dramatika

v českých divadlech období tzv. normalizace, Disk 1

J. Vostrý, Od modernismu k postmoderně: expresionismus, Disk 1

Expresionistické tendence v českém divadle od 70. let minulého století u Evalda Schorma k Petru Lébloví a Michalu Langovi