

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

9 září 2004

Obsah

ÚVODEM | 3

MLUVNÍ STYL MLADÉ GENERACE A JEVIŠTNÍ ŘEČ JIŘINA HŮRKOVÁ | 8

SETKÁNÍ EPOCH JAN CÍSAŘ | 16

SCÉNOLOGICKÁ LEKCE JANA VERMEERA JAROSLAV VOSTRÝ | 31

SCÉNOLOGIE OSTRAVY RADOVAN LIPUS | 48

PRŮBĚŽNÁ O(S)TRAVA KRVE RADOVAN LIPUS A PETR HRUŠKA | 70

ZE SÉRIE DAS KÖLNER HEIL BERND ARNOLD | VÝTVARNÁ PŘÍLOHA

INSCENACE VE SLUŽBÁCH RITUÁLU? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 83

AKTANČNÍ MODEL A SITUACE V DRAMATU JÚLIUS GAJDOŠ | 91

VZKŘÍŠENÍ BÁSNĚ, BÁSNÍŘKY A LEGENDY V DIVADLE NÓ ZDENKA ŠVARCOVÁ | 100

STÚPA A PANÍ KOMAČI KAN'AMI KIJOCUGU | 107

JAROSLAVA ADAMOVÁ A DIVADLO JANA WERICHA ZUZANA SÍLOVÁ | 118

GÉRARD DE NERVAL – ROMANTICKÝ TEORETIK MODERNÍHO DIVADLA PETR CHRISTOV | 144

THE DRAMA REVIEW MAREK HLAVICA | 148

KE KOŘENŮM ČESKÉ SCÉNOLOGIE JAROSLAV VOSTRÝ | 157

HOROSKOP PRO RUDOLFA II. (HRA) TOMÁŠ TÖPFER | 161

SUMMARY | 183 — RÉSUMÉ | 185

Autoři fotografií: Pavel Nesvadba (s. 17, 18, 22, 23, 26-28), Josef Svoboda (s. 19, 21, 24, 25, 29, 125, 131, 133-137), František Řezníček, (s. 71-73, 77, 80), Václav Šípoš (s. 52), Martin Popelář (s. 53), Antonín Dvořák (s. 55, 66, 67) Bernd Arnold (výtvarná příloha), Ivan Pinkava (s. 86, 87, 89), Jiří Pražák (s. 122, 123, 126-128). Poděkování Agentuře Kirké, Archivu MDP a Archivu ND.

Časopis Disk připravuje Ústav pro výzkum dramatické a scénické tvorby (DaS) Divadelní fakulty AMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@d.amu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hytnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Karel Makonj, Kateřina Miňholová, 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.

Mezi všemi rovinami, které činí ze současného divadla součást kultury, má zvláštní místo jevištní řeč. Problematikou jevištní řeči se na Divadelní fakultě AMU dlouhá léta zabývá doc. Jiřina Hůrková (kromě jiného autorka důležité práce *Česká výslovnostní norma* z roku 1995 a s Hanou Makovičkovou spoluautorka proslulé dvousvazkové knižní publikace *Základy jevištní mluvy* z roku 1983). Při letošních talentových zkouškách na obor činoherního herectví DAMU získala další důležitý materiál ke studiu mluvního projevu dnešních mladých lidí. O tento výzkum se opírá její stať „Mluvní styl mladé generace a jevištní řeč“, kterou vzhledem k aktuálnímu významu probírané problematiky umísťujeme mezi články 9. čísla Disku na první místo. Nejlépe tento aktuální význam postihuje sama autorka v závěru své studie; vzhledem ke strážlivému uchopení problematiky, nazírané bez zbytečných stesků, je to závěr tím naléhavější: „Naši politici mnohdy vyjadřují obavy o osud naší národní identity. A přece je to právě jazyk, který spojuje členy národního společenství. U mladé generace se však vytrácí citový vztah k češtině jako národnímu jazyku. Učí se jazykům cizím (což je chvályhodné), ale češtinu vnímají jen jako samozřejmý prostředek každodenní komunikace, nikoli jako významnou kulturní hodnotu, o kterou je třeba vědomě pečovat a chránit ji.“ Právě z tohoto hlediska je jevištní řeč součástí širšího tématu ‘dramatické a scénické umění jako součást kultury’, které patří v tomto časopise k nejdůležitějším; důležitost tohoto tématu je tím větší, čím razantněji je všeobsáhlý tržní přístup a postmoderní či pseudopostmoderní pověry odsouvají ze svého povážlivě zúženého obzoru.

Zmíněného tématu se dotýká i studie Jana Císaře „Setkání epoch“. Autorovi k ní byla podnětem současná inscenace Stroupežnického *Nasich furiantů*, hry řazené dnes mezi klasická díla české dramatiky, v pražském Národním divadle. Důležitou oporou zásadních závěrů, o nichž bude ještě řeč, je přitom Císařovi nový pohled na její stylové vlastnosti: právem v ní vidí dílo z pomezí romantismu a realismu, vlastně dílo tzv. poetického realismu (dobový termín Emila Ludwiga), vytvořené s ohledem na pravidla ‘dobře napsané hry’: z těchto pravidel Stroupežnický vycházel i jako dramaturg a s jejich pomocí dokázal také ve své hře dramaticky účinně formovat neobyčejně živě zaznamenanou a bezprostředně komediálně (a to znamená i v zásadě ‘herecky’) citěnou látku. Sřetenutí J. A. Pitínského se Stroupežnickým není podle Císaře jen sřetenutím dvou zcela odlišných uměleckých typů, ale i ‘klasické’ linearity textu a postmoderního režijního přístupu, inspirovaného klipovou poetikou. Pouze asociativní rozvíjení neadekvátně uplatňovaného vedlejšího motivu vedlo k zásadnímu narušení struktury příběhu. K setkání či utkání dvou epoch v inscenaci nedošlo: proti řádu té minulé dokázala Pitínského režie postavit pouze klipové ‘tři tečky’. Císař dává tento

výsledek přirozeně také do souvislosti s herectvím, které se podle něho v inscenaci neuplatňuje „ani v míře, již vyžaduje text napsaný Stroupežnickým, ani v míře, již by vyžadovala Pitínského režie“. Jeho poznámka o estrádním výstupu představitelů Habršperka a Bláhy provokuje ovšem redaktora a autora článků „Scéna a sklep“ a „Scéna a strach“ z 5. a 6. čísla *Disku* k otázce, kterou si informovanější divák kladl už při Pracharově estrádním pojetí Wangy v *Dobřém člověku ze Sečuanu* (zvlášť jestli byl předtím svědkem exhibicionistického přístupu herců k inscenaci Schwabovy hry *Faust, můj hrudník, má přilba* v loňské Boudě): Nesouvisí postmoderní ‘klipovost’ či principiální marginálnost některých inscenací konečkonců hlavně s režijní nezvládnutostí zejména herecké složky, ať už je tato režisérská slabost režiséristických inscenací její příčinou, nebo následkem? Jak tato nezvládnutost souvisí se schopností nebo neschopností herce inspirovat? A neměli bychom mluvit o střetnutí režisérské spekulativnosti a herecké vitality (=tvořivosti), která si hledá nepřilíš žádoucí průchod?

Důležitým tématem tohoto časopisu je i scéničnost a scénologie (viz přehled článků o tomto tématu, uveřejněných v prvních osmi číslech *Disku*, který otiskujeme na třetí stránce obálky). Po stati z minulého čísla, uplatňující scénologické hledisko na analýzu dramatu (konkrétně Molièrova *Tartuffa*), obrací se autor tohoto úvodu ve stati nazvané „Scénologická lekce Jana Vermeera“ k dílu velkého holandského malíře. Na rozboru obrazu *Dívka, která čte dopis u otevřeného okna*, nazíraného v příslušných kulturních souvislostech, postupně ukazuje, jak se v měšťanském umění v rámci jeho přestěhování do pokoje vytvářelo umění ‘podtextu’. Budování příslušné motivické struktury u Vermeera přirovnává přitom k režijnímu budování scénického obrazu, postaveného – při minimalizovaném hereckém výrazu v jisté situaci – na scénograficko-režijním uspořádání a oživení prostoru. Jiné možnosti scénologického studia naznačuje pokračování Lipusovy práce „Scénologie Ostravy“: tuto ukázkou různých možných směrů zapojení materiálu z ‘živé reality’ do scénologického studia vyvažuje poznámka J. Vostrého „Korény české scénologie“ (jediná poznámka, která se do tohoto čísla vešla): její autor se snaží o vymezení předmětu scénologie na pozadí definic scénického, resp. dramatického umění u Hostinského a Zicha a v konfrontaci těchto definic s dnešním, proti jejich době o tolik rozsáhlejším polem potřebných výzkumů. Důležitým nepřímým dodatkem k této definici je ovšem i stať „Inscenace ve službách rituálu?“ Miroslava Vojtěchovského: vynalézavé a umělecky velice účinné svědectví současné reálné scéničnosti ve fotografickém cyklu Bernda Arnolda je v ní konfrontováno s Pinkavovou kultivovanou (a někde možná až překultivovanou) verzí žánru inscenované fotografie.

K Lipusově stati připojujeme i další příklad scénického přístupu k surovému a syrovému materiálu tak ‘scénicky’ a ‘scénologicky’ inspirativního prostoru, jakým je Ostrava. Tímto příkladem je jeho ‘pokus o duši města’ *Průběžná O(s)trava krve*, scénický útvar na pomezí ‘jevištní koláže’, pásma poezie a kabaretu, který sám definoval podtitulem ‘scénická škytavka’. Postavení tohoto scénického opusu při uplat-

ňování jistých tendencí českého divadla naznačuje i desetiletá doba jeho provozování v ostravském divadle Aréna: derníera se přitom kovala v okamžiku, kdy zájem o toto její repertoárové číslo při obvyklém českém reprízování (přibližně jednou měsíčně) rozhodně neslábl, a to ani po uvedení televizní verze; jejím prostřednictvím prokázal tento scénický útvar i svou širší tržní uplatnitelnost (a schopnost svého režiséra), i když přirozenou hereckou vitalitu v ní poněkud dusila jistá režijní spekulativnost. Text, který uveřejňujeme, nemůže těm, kteří neviděli jeho scénickou realizaci, poskytnout víc než informaci, z čeho je možné v 'postdramatické' době dát dohromady úspěšné divadlo; i tak má jeho otištění svou (tedy důležitou informativní) hodnotu. Výrazu 'postdramatický' tu užívám v duchu názvu knihy Hans-Thiese Lehmana *Postdramatisches Theater* z roku 1999, která se dočkala už nejenom druhého německého vydání, ale i poměrně hojně citovaného anglického překladu. 'Postdramatické' zde neznamena popření 'dramatičnosti', jak se jí rozumí i v běžném životě, ale jedno jistě významné směřování divadla v době, kdy se po dlouhé nadvládě 'pravidelné dramaturgie' ('regelmäßige Dramaturgie', což také znamená dramaturgie podle pravidel), tj. po období služby dramatickým textům, jakoby znovu stávalo svéprávným. Konec dramatu a vůbec scénování textů je ve skutečnosti pochopitelně v nedohlednu a Průběžná O(s)trava krve, která vděčí za svůj úspěch také několika výborným hercům z ostravského Národního divadla moravskoslezského, jen ukazuje, co je pro tento scénický typ nejdůležitější a co divadlu tohoto typu jedině zajišťuje úspěch. Je to vitální herectví, představující ostatně rozhodující aspekt každé scéničnosti, která čerpá z kořenů nepředstírané původní komediálnosti nejenom schopnost stát se určující složkou představení, ale i schopnost dát 'nelineárně' rozvíjenému dění potenciální smysl. Samozřejmě smysl právě jen potenciální, jak to odpovídá postmoderní či postdramatické době (či jen postmodernisticky a postdramaticky vnímané době?) bez skutečného centra a tímto centrem legitimovaného řádu: právě komediantství s jeho dionýskými či karnevalovými kořeny vitality sice samo sotva může takové centrum vytvořit (i když by byl leckdo rád, kdyby tomu tak bylo), ale může aspoň dát pocítit to, bez čeho se ani žádná lineárnost nebo centrovanost a (dramatická) koncentrovanost neobejde, totiž stále existující možnost obnovy a obnovitelnosti života. (Tuto vitalitu může a zřejmě i musí mít například i inscenace tak 'pravidelného' textu, jakým jsou *Naši furianti*, jak to dokázala nejenom Macháčková inscenace v pražském ND roku 1979, ale i Klimszova zcela původní inscenace v ostravském NDM roku 1996).

Také v tomto čísle pokračuje Július Gajdoš v úvahách o tendencích, které se zhruba už po dvě století projevují v teorii dramatu. První z nich (v *Disku* 6) se věnovala Poltiho *Triceti šesti dramatickým situacím*: tato publikace z přelomu 19. a 20. století představovala jeden z důležitých ukazatelů na cestě teorie dramatu 'od metafyziky k technice'. Jedním z Poltiho předchůdců při pátrání po podstatě a počtu dramatických situací byl romantik Gérard de Nerval (1808–1855): zmínku o něm, kterou obsahovala předešlá Gajdošova studie, doplňujeme

v tomto čísle statí Petra Christova „Gérard de Nerval – romantický teoretik moderního divadla“. Nová Gajdošova studie má název „Aktanční model a situace v dramatu“. Zárodky tohoto aktančního modelu lze vysledovat právě u Poltiho, který měl nepochybně vliv na Souriauových *Dvě stě tisíc dramatických situací* z roku 1950. Představu o stálých funkcích postav, se kterou Polti přišel a která se při studiu narativní literatury objevila nejdříve u Proppa v práci z roku 1928, posvém rozvinul Algirdas Julien Greimas v knize z roku 1966; i díky Souriauovovu vlivu se pak začala významně uplatňovat také v teorii dramatu: Greimasův model modifikovala v jejím rámci Anne Ubersfeldová ve své knize z roku 1977. V základu její teorie tkví podle Gajdoše „úsilí o nalezení metajazyka souvisejícího s nějakou stabilní formou dramatu, úsilí, které se ocitá v opozici vůči neostrukturalistickým koncepcím posledních třiceti let, prosazujícím se v rámci širšího postmoderního proudu“. Ubersfeldová se orientuje na text a vztah textu a postavy a její aplikace aktančního modelu „představuje způsob, jak obejít to, co je dramatu a divadlu vlastní, tj. dramatická situace a postavení jedající osoby v jejím rámci“. Jde tu nepochybně o „jeden z plodů úsilí o exaktní vědecký přístup“, které je ale „i v dnešní teatrologii stále spojeno s tendencí zkoumat divadlo v uměle vytvořeném a nikoli jeho vlastním prostoru“.

Přesně rok poté, co jsme v zářijovém *Disku* 5 uveřejnili několik materiálů, které se týkaly japonského divadla a zejména Zeamiho traktátů o herectví, uveřejňujeme hru jeho otce Kan'amiho v překladu a s úvodem výjimečně kultivované české japanoložky doc. Zdenky Švarcové. Při četbě jejího překladu je samozřejmě třeba nastavit naše vnímání jiným způsobem, než k jakému nás nutí postmoderní konvence. To je ale také cíl této publikace, která nás má vrátit k něčemu, co vždycky patřilo ke kulturní potenci divadla; totiž k uvádění toho, co nám může poskytnout takové zážitky a naladit nás na takové způsoby prožívání – a prožívání těch běžně nereflektovaných aspektů existence –, které nám současný trh odpírá: respektuje totiž spíše vlastní priority než (ostatně vždy spíše neuvědomělou a reklamou manipulovanou) poptávku. Na určité jen ke škodě kvality života zanedbávané aspekty západní měšťanské kultury poukazuje v tomto čísle Vermeer; v případě Kan'amiho jde o poukaz ke stále živému odkazu východní aristokratické kultury, která je dnešnímu vulgárnímu plebejství ještě víc vzdálená. Žijeme v prostředí (údajně) postmoderní ideologické agresivity, kterou je přece schopno se dát nekriticky ovlivnit i tolik kritiků. Může mít výzva k alespoň momentální proměně způsobu vnímání, vyžadujícího navíc značnou dávku imaginace, v takovém prostředí vůbec nějakou naději? Kdybychom o tom nebyli přesvědčeni, samozřejmě bychom příspěvky tohoto druhu vůbec netiskli.

Zuzana Sílová pokračuje studií „Jaroslava Adamová a divadlo Jana Wericha“ ve zkoumání těch stránek vývoje českého herectví po roce 1945, které je důležitým pandánem Hyvnarova výzkumu proměn českých hereckých stylů v celé vývojové rozloze 20. století. Soustředění na Jaroslava Adamovou je motivované vypovídací hodnotou tvůrčího příběhu této herečky, která se ze slavného poválečného *Disku* dostala

hned do Frejkova Divadla na Vinohradech a odtud po velké, byť krátké éře pokračovala za pronásledovaným Frejkou do Divadla hl. města Prahy v Karlíně a po krátké zdejší epizodě do Werichova Divadla ABC; s jeho souborem pak přešla do široké náruče Ornestových Městských divadel pražských. Lze si představit, že účinkování v ansámblech pohybujících se na hranici žánrů a stylů a v podmínkách tu více, tu méně zúženého dramaturgického výběru bylo pro herečku – a jde přece o herečku na první pohled neobyčejně vyhraněného naturelu – tu inspiračnější, tu svízelnější. Tím spíš může přispět jak k plastičtějšímu obrazu vývoje jisté velmi výrazné herecké generace, tak k reflexi herectví jako takového: zejména pak ovšem k reflexi toho přirozeného prolínání jeho souvisejících i oddělitelných stránek, které lze vyjádřit tradičním dvojitým způsobem pojmenování 'attore' a 'commediante'.

Vývojové období od šedesátých let, tj. období 'od moderny k postmoderně' prožívalo české divadlo – s výjimkou krátké intenzivní éry samotných let šedesátých – ve značné izolaci od vývoje západoevropského a tím spíš amerického divadla, jehož podněty se ve zdejším prostředí nejen uplatňovaly, ale i jevily často zkresleně. O to užitečnější je pokoušet se sledovat příslušné tendence v jejich 'domácím prostředí': příležitost k tomu poskytuje například vývoj v jistých (dnes už spíše minulých) letech tak 'směrodatného časopisu', jakým je „The Drama Review“: autorem statí rekapitulující tento jeho vývoj je doktorand Divadelní fakulty brněnské JAMU Marek Hlavica.

Otištěním *Okénka* Olgy Scheinpflugové jsme chtěli upozornit na ten typ psaní pro divadlo, který je spojený s věcným problémem plného uplatnění hereckého či širěji scénického talentu už tím, že je provozují sami herci, a to zhusta k velké potěše svého obecenstva. Copak je toto uplatnění myslitelné bez tvůrčího vyrovnání s některými obsahy vlastní duše, se kterými nemají příležitost se konfrontovat ve svých obvyklých rolích? Hrou *Horoskop pro Rudolfa II.* poskytuje důkaz, že ani tento pramen scénické tvořivosti ještě nevyschl, tak zajímavý autor, jakým je Tomáš Töpfer, proslulý nejen jako divadelní herec svébytného typu a hvězda televizních seriálů, ale i jako principál divadla Na Fidlovačce (a ještě ve vzácné spolupráci s neméně svébytnou Eliškou Balzerovou). Jeho hra ukazuje, že přes všechnu modernistickou a postmodernistickou honbu za novým, tak typickou pro tržní společnost, jsou jisté fenomény (v tomto případě důležitý žánr herecké dramatické produkce) schopné se i u nás přece jen udržet: poskytují tak důležitý protipříklad takovému obrazu vývoje a s ním souvisejícím ideologickým tlakům, v němž jako by nejpřirozenější příklad existence poskytovala jepice ze hry *Ze života hmyzu* od bratří Čapků.

J. V.

Mluvní styl mladé generace a jevištní řeč

Jiřina Hůrková

Jazyk mládeže má v každé době své specifické rysy, které se projevují nejen ve slovní zásobě, vyznačující se jistou expresivitou, jazykovou hravostí, a někdy i používáním slov společensky tabuizovaných, ale i specifickými zvláštnostmi v oblasti formální, zvukové výstavby mluveného projevu, v celkovém mluvním stylu.

Když se v 70. letech minulého století připravoval v Ústavu pro jazyk český k prvnímu vydání sborník *Čeština za školou*, zařadily se do něj i stati o zvukové stránce jazyka i o jazyce mládeže. Poprvé se v něm upozorňovalo na některé charakteristické rysy mluvených projevů tehdejší mládeže, především na skutečnost, že se u mladé generace začíná vytvářet jakoby programově ležerní mluvní styl, „záměrně nedbalá výslovnost, projevující se především vypouštěním, ‘polykáním’ některých hlásek, popřípadě celých hláskových skupin“ a také jistou intonační stereotypností.¹ Příčinu tohoto stavu jsme tehdy viděli hlavně v tom, že slovo ztratilo svou vá-

¹ In: *Čeština za školou*. 1. vyd. 1974, 2. vyd. 1970 (Panorama). Později jsme se k tomuto problému ještě několikrát vraceli. Např. HŮRKOVÁ, J. „Vývojové tendence české výslovnostní normy“. In: *Přednášky z XXX. běhu Letní školy slovanských studií*, Univerzita Karlova Praha 1988.

hu. Lhalo se všude: ve veřejném životě, ve škole a často i v rodinách. Všude se tzv. ‘mlžilo’. A navíc jsme v minulosti vyhnali z našeho školství pravidelná mluvní cvičení, formální stránce mluvených projevů se věnovala minimální pozornost.

V posledních letech se však znovu ozývají varovné a žalující hlasy, které se kriticky vyjadřují k úrovni jazyka dnešní mladé generace, zejména jejích mluvených projevů. Na některé nedostatky upozorňují posluchači rozhlasových stanic a diváci televizí, zmiňují se o nich i učitelé češtináři a také učitelé hlasové a mluvní výchovy na divadelních školách. Někdy se ozve i hlas, který mluví přímo o úpadku češtiny.

Nechceme nikterak mentorovat. Listujeme-li totiž staršími ročníky odborných časopisů i denního tisku, nabýváme dojmu, že starší generace vždycky naříkala na to, že generace nastupující je horší, a to nejen pokud jde o jazyk a mluvní styl. Dobrým příkladem může být i následující citát, uveřejněný v uvedeném sborníku *Čeština za školou* (ve stati „O jazyce mládeže“):

„Šel jsem ondy po nábřeží. Přede mnou tři mladíci. Klobouky nesli v ruce, živě gestiku-

lovali, hlasitě hovořili. Byli patrně v povznesené náladě. Čoéče, já mu to na tu otázku rozmáz. Jako vejr seděl a brejžil na mě. Vo Palandovi sem to házel, jen to bříncelo, povídá jeden. Do mě si zas zagravíroval při Máchovi, znám-li prej takový fagoty v Polsku a v Rusku? Kam s tou flintou na mě, voni? Ale pustil jsem na něj vodu a hned zakejval prackou, že prej dost, že je vidět, že ovládám látku. Natřel sem mu to, až mrkal, řehtal se druhý. A třetí zařičel: Sme v republice a myslím, že kantoři mají před náma špundus. Na nás byli jako máslo. Neprolít ani jeden. Studenti. Naděje vlasti. Budoucí nositelé našich dějin. Povídají si o maturitě. Pepictví ve výrazech, pepictví v tónu hlasu, pepictví v kadenici vět. Snad to měl být demokratismus, snad siláctví, snad plastika, nevím. Takto vstoupí na vysokou školu, takto vejdou za několik roků do života.“

Jde o úryvek z Paměti J. S. Machara z r. 1919. Citát je nejen zajímavou ukázkou studentského slangu z doby před 85 lety, ale i stanoviska tehdejší starší generace k vyjadřování mládeže.

Zdá se tedy, že otázku na úroveň jazyka dnešní mládeže včetně jejích mluvených projevů je třeba položit jinak. Je na místě hodnotit její vyjadřování z toho hlediska, jak dobře nebo naopak špatně vyhovuje jako nástroj společenského dorozumívání, a to i ve veřejné mluvní praxi. A tu můžeme konstatovat, aniž bychom mluvili o tom, že je to s jazykem mládeže horší než v dobách minulých, že je tu ledacos, co není zcela v pořádku. Stačí sledovat pravidelněji např. rozhlasové nebo televizní rozhovory s mladými představiteli různých profesí a oborů lidské činnosti, ale i samotné moderátory, komentátory a redaktory, abychom zjistili řadu jevů, které jsou velmi rušivé jak z hlediska celkové srozumitelnosti mluveného slova, tak i z hlediska kultivovanosti mluveného projevu, kterou ve veřejných sdělovacích prostředcích očekáváme. A mnohé

není v tomto ohledu v pořádku ani na našich jevištích.

Rozhodli jsme se proto zaměřit pozornost na to, co bychom mohli nazvat „mluvní výbavou“ uchazečů o obor herectví na katedře činoherního divadla DAMU. Během talentových zkoušek v lednu t.r. jsme tak získali reprezentativní vzorek 230 představitelů mladé generace (z celkového počtu 242 jsme vyřadili 12, jejichž mateřštinou nebyla čeština), skupinu homogenní generačně (převážně ve věkovém rozmezí 18 až 24 let; pouze 10 uchazečů věk 24 let překročilo). Skupina však byla homogenní také svým cíleným zaměřením na divadlo, aktivním zájmem o hereckou tvorbu. A i když představy uchazečů o divadelní praxi a o herectví se opíraly o zkušenosti velmi různé (byli mezi nimi zastoupeni jak studenti dramatických oddělení konzervatoří, uchazeči se zkušeností z amatérských divadel, popř. z dramatické výchovy na ZUŠ, tak i ti, kteří vlastní zkušenost s hereckou prací neměli), přesto se u nich dalo předpokládat alespoň základní povědomí o tom, že jevištní řeč, výslovnost, mluva je integrální složkou hereckého výkonu, a to složkou nikoli nepodstatnou.

Stranou jsme zatím ponechali pro jevištní řeč neméně důležité záležitosti fyziologických předpokladů produkce řeči, tj. tvoření hlasu a dechu. Zaměřili jsme se na dvě složky, které významně ovlivňují slyšitelnost a srozumitelnost řeči. Srozumitelnost řeči je požadavek, jehož splnění je předpokladem dobré úrovně mluvených projevů obecně a jevištní řeči zvláště. Je to požadavek elementární až triviální, ale zkušenosti z poslechu různých veřejných projevů i z našich divadel svědčí o tom, že není vždy a všude splněn. Sledovali jsme v připravených ukázkách monologů (popř. vlastních úprav úryvků z uměleckých próz) uchazečů o obor herectví

jednak artikulaci, tj. normativní tvoření hlásek a hláskových spojení, jednak tzv. suprasegmentální složky zvukové stránky jazyka, tj. intonační členění souvislých promluv.

Normativní tvoření hlásek

Základní jednotky lidské řeči, hlásky, se tvoří plynulými pohyby mluvních orgánů, zejména jazyka a rtů. Nejsou-li tyto pohyby dostatečně energické a přesné, ale jen náznakové, nutně se oslabují, popř. deformují jejich normativní podoby.

Pro plnou srozumitelnost řeči je zvláště důležitá dostatečně zřetelná výslovnost všech pěti českých samohlásek (*a, e, i, o, u*). Jejich plná výslovnost zaručuje mj. také dodržování slabičného tempa, a tím i základního řečového rytmu. Přitom právě ve výslovnosti samohlásek se v současných mluvených projevech jeví značné kolísání. Rozkolísanost v realizaci samohlásek jsme proto očekávali a také zaznamenali i během talentových zkoušek. Tato tendence se projevila hlavně v posunu tvoření samohlásek k jejich tzv. otevřené výslovnosti. Zaznamenali jsme ji – i když v různé míře – téměř u poloviny představitelů mladé generace (u 49%). Nejde o jev nový. O otevřených samohláskách najdeme první zmínky již ve 40. letech minulého století. Moravský lingvista František Trávníček píše o „široké“ výslovnosti samohlásek *i* a *o* a charakterizuje je jako nespisovnou oblastní variantu pražskou.² Dnes lze však otevřenou výslovnost uvedených samohlásek *i* a *o*, ale i středového *e* považovat nikoli pouze za variantu pražskou, popř. středočeskou. Jde o mimořádně expanzivní jev, zasahující nejen oblast střed-

ních Čech, ale šířící se daleko za hranice středočeské oblasti a (jistě i vlivem sdělovacích prostředků) postihuje dokonce i mluvu mladé generace ve větších městských centrech některých oblastí Moravy.

Tyto kvalitativní odchylky od normativních podob českých samohlásek jsou ve veřejných projevech zvláště rušivé také proto, že otevřené podoby samohlásek zasahují český fonologický systém. Někdy jen z širšího kontextu můžeme poznat, zda jde o svět širý nebo šerý, píseň lidovou nebo dobu ledovou, o levice nebo lavici, kraj nebo kraj, vodí nebo vadí apod. Zachování normativních podob českých samohlásek má svůj význam jak pro srozumitelnost projevu, tak pro uchování stylistické kvality promluvy. Otevřená výslovnost samohlásek ve veršovaných textech Shakespearových, v antických dramatech, v monologiích z her Anouilových nebo G. B. Shawa, jak jsme je měli možnost slyšet při talentových zkouškách, posouvala styl textu (a tím i postavu) do zcela jiné stylové roviny, někdy až na samou hranici únosnosti. Zejména, spojila-li se otevřená výslovnost samohlásek s obecně českým prodlužováním samohlásek krátkých (např. *Práč? Paslouchejté! Pasloucháš vůbec! apod.*).

V souvislosti s kvalitativními změnami samohlásek je třeba se zmínit ještě o jednom jevu, který sice není tak častý jako otevřené samohlásky, ale proniká do současných mluvených projevů mládeže a setkali jsme se s ním i v sledovaném souboru. Je jím redukovaná výslovnost zaokrouhlené samohlásky *u*, a to hlavně po retnicích *p* a *b*: ve slovech jako *budeme*, *půjdeme* (v podobě *pudeme*) se *u* blíží svou zvukovou podobou tzv. neurčité samohláске, kterou známe z angličtiny nebo i z němčiny. U řady uchazečů jsme se setkali také s redukovanou dvojhláskou *ou*.

2 TRÁVNÍČEK, F. *Správná česká výslovnost*, Praha 1935, 2. vyd. *Spisovná česká výslovnost*, Praha 1940.

Dalším častým jevem, který jsme zaznamenali celkem u 36% uchazečů, bylo krácení dlouhých samohlásek. Jak známo, rozlišování krátkých a dlouhých samohlásek je v češtině funkční, záleží na něm rozdíl ve významu slov (srov. žila – žíla, spala – spála, car – cár, drahá – dráha aj.). Krácení dlouhých samohlásek, a to především vysokých samohlásek *i* a *ú*, ale i středového *é* je v současných mluvených projevech tak běžné, že jsme je přirozeně očekávali i u talentových zkoušek, i když nikoli u tak vysokého počtu uchazečů. Tím spíše, že slova s dlouhou samohláskou stála v jejich projevech mnohdy na konci věty a byla nositelem jádra výpovědi, větného přízvuku. Např. Slibuji vám, že se *vrátím*. Tak to vám *ne-povím*. A v expresivní dikci: Já ho *nenávidím*, *nenávidím*, *nenávidím*! A já tam *pře-ce nepudu!*

U talentových zkoušek na obor herectví se předpokládá, že uchazeč nepřichází ke zkouškám se závažnými vadami řeči. S výjimkou jedné uchazečky, která sama upozornila, že si u logopeda napravuje kombinovaný rotacismus (souhlásky *r* i *ř*) a sigmatismus, se zjevnými vadami řeči jsme se nesetkali. Což ale neznamená, že výslovnost souhlásek byla u sledované skupiny bez závad. Celkem u 18% uchazečů jsme zjistili nepřesné tvoření sykavek hlavně ostrých (sklon k tzv. interdentalnímu, mezizubnímu sigmatismu), v některých případech šlo o nenormativní tvoření sykavek tupých (*š*, *ž*, *č*).

V důsledku návykově ležérní výslovnosti mladé generace jsme také vysledovali poměrně častý výskyt nepřesně tvořené laterální souhlásky *l* (u 16%). České *l* je tzv. středoevropské (podobné jako v jazycích germánských a románských) a jeho tvoření vyžaduje jistou artikulační námahu: opření hrotu jazyka o přední část paterní klenby. V povolené výslovnosti zůstává hrot jazyka volně ležet za dolními zuby. Artikulač-

ně náročná je také patrová souhlásková *j*. Proto se často vynechává jak v postavení mezi samohláskami, tak v souhláskových spojeních. A tak jsme i od uchazečů v připravených monolozích slyšeli věty jako: *Já vim, coe láska! Oteci někam poslal* (tj. otec ji), *Imeto jedno* (tj. jim je to jedno), *A přímení mám takové houževnaté* (tj. příjmení), *Žíte se do mý situace* (tj. vžijte se) aj.

Často se také zjednodušovala souhlásková spojení s dásňovou souhláskou *t*, a to hlavně ve spojeních *-stn-* (např. vlastní, bělostný, bytostný, místní) a v zakončeních na *-st* (spravedlnost, soudnost, lidskost). Zjednodušená výslovnost typu *vlasní, bělosný, bytosný, mísní, zvlášní*, popř. *izlášní, spravedlnos, soudnos, lickos* podstatně snižuje srozumitelnost. Dásňová souhlásková *t* má v systému českých hlásek zvláštní postavení. Patří k tzv. souhláskám oporovým: od její přesné artikulace se odvíjí tvoření českých vibrantů *r* a *ř* a také sykavek a polosykavek (např. při reedukaci řeči), je souhláskou, která má v českých promluvách vysokou frekvenci výskytu. A i když je objektivně souhláskou velmi krátkou, má tu vlastnost, že z hlediska akustiky prostoru jistí slyšitelnost a rozpoznatelnost slova.

Architektura věty

S pasivní, nepřesnou, popř. redukovanou výslovností hlásek a hláskových spojení, s nenormativními změnami v kvalitě i kvantitě samohlásek se obvykle spojují i jisté změny v melodickém průběhu vět, v jejich dynamickém a tempo-vém uspořádání – v intonačním členění. Pojem intonace je společný jazyku i hudbě. Intonačním členěním souvislé promluvy rozumíme její zvukovou modulaci, která se realizuje nejen pohybem výšky tónu, ale i silou hlasu, agogikou (mluvním tempem), hlasovým témbrem,

kombinací těchto prostředků i jejich su-
plementárností.³

O intonaci se lépe mluví než píše. V intonačním členění je mnohem vět-
ší pestrost a mluvčí má mnohem větší
možnosti výběru z různých variant, než
je tomu při výslovnosti hlásek a hlásko-
vých spojení. Přesto však pro zvukovou
výstavbu souvislých promluv, jejichž zá-
kladní jednotkou je věta, platí pro kaž-
dý jazyk – tedy i pro češtinu – určitá
obecně závazná pravidla.

Každá věta i sebekratší, a tím spíše
věta delší má mít svou zvukovou výstav-
bu stejně jako myšlenkovou (což navzá-
jem souvisí). Každá delší věta se člení na
menší promluvové úseky (nebo fráze, tj.
úseky, které k sobě významově patří),
v každé větě je nějaké slovo nebo spoje-
ní slov, na němž by měl být výrazný vět-
ný přízvuk (tzv. intonační centrum; vyja-
drujeme jím jádro výpovědi), každá věta
nebo i větný úsek má svou intonační ka-
denci (melodický průběh).

Intonační, melodický průběh věty má
v mluveném projevu v podstatě dvojí
funkci: první je v rovině prostě sdělova-
cí, komunikační a souvisí s věcným ob-
sahem sdělované myšlenky, s aktuálním
členěním věty a její modalitou: naznaču-
je, zda jde o ukončenou větu oznamova-
cí, tázací, zvolací, popř. o větný úsek neu-
končený (např. před spojkami: řekla jsem
ti, že..., slíbil jsem to, ale... apod.), ve druhé
rovině pak záleží na vyjádření citového za-
ujetí, psychického rozpoložení mluvčího.⁴

³ O intonaci češtiny i jiných jazyků dnes existuje poměrně
bohatá odborná literatura. Řada badatelů (lingvistů, foneti-
ků, psychologů i představitelů hraničních oborů, jakými jsou
dnes psycholingvistika, resp. psychofonetika) používá ve stej-
ném významu pojmy intonace a melodie řeči, někteří zahrnují
pod pojem intonace pouze melodii, větný přízvuk a pauzy, jiní
navíc i rytmus a tempo řeči, někteří i tón hlasu. Všichni se
však shodují v jednom: o intonaci lze hovořit pouze v souvis-
losti s větou, s její významovou a zvukovou výstavbou.

⁴ Někteří psychologové v souvislosti s touto druhou funkcí
intonace mluví o tzv. metalingvistických faktorech (např.
vztelký, mazlivý, prosebný, vmlouvavý, jízlivý tón intona-
ce), které dotvářejí význam sdělení. Srov. např. CARROL,
D. W. *Psychology of language*, Montarey 1986.

Obě tyto funkce intonace nejsou v mlu-
vených projevech od sebe ostře odděle-
ny, ale navzájem se prolínají.

I v dramatických textech plných vzru-
šujících myšlenek, s bohatým citovým
nábojem je intonace obsažena v obou
svých funkcích. I v jevištní realizaci
uměleckých textů by měly být plně vy-
užity intonační prostředky především
v rovině prostě sdělovací.

Jedním z nápadných rysů v promlu-
vách mladé generace je už delší dobu
nápadné stírání rozdílů mezi zvukovou
realizací intonačních průběhů věty ozna-
movací a zjišťovací otázky. Tázací věty ja-
ko „Jdeme dneska na disko?“ nebo „Musíš
jít s bráchou?“ jsou v projevech mládeže
velmi podobné, ne-li totožné s intonač-
ním vyzněním vět oznamovacích, které
mají v češtině normativní průběh klesa-
vý: „Jdeme dneska na disko.“ „Musíš jít
s bráchou.“ Nepřekvapilo nás, že jsme se
s tímto rysem setkávali hojně i v předvá-
děných ukázkách monologů. Např. zjišťo-
vací otázky v úryvku z Jeffersovy *Medey*
neměly normativní podobu stoupavou,
a navíc následující věty (adresované Kre-
ontovi) postrádaly důrazné větné přízvu-
ky. Členění celé promluvy se realizovalo
pouze stereotypními pauzami: „Oprav-
du nerostou na této skále žádná kvítka? /
/ Jediná fialka? // Jediná sasanka? // Máš
tvář jako z křemene, // pane. // Kéž bych
jen našla pravá slova // a kéž by mi bozi
// propůjčili výmluvnost, // abych ti od-
halila své srdce.“

Už tato ukázka potvrzuje další ten-
denci, kterou jsme zaznamenali i u ji-
ných představitelů mladé generace u ta-
lentových zkoušek. Jde o nedostatečně
výrazné intonační uzavírání oznamo-
vacích vět, popř. i větných úseků. Tento
jev souvisí i s nevýraznou zvukovou re-
alizací větných přízvuků. Přitom v češ-
tině, která má na rozdíl od angličtiny,
němčiny, francouzštiny volný slovní po-
řádek, máme sklon klást ve větách ne-
utrálnějším charakteru jádro výpovědi

(tj. větný přízvuk) na konec vět nebo větných úseků. Větný přízvuk je těsně spjat s významem, se smyslem promluvy, ale je také důležitým činitelem v dosahem estetickým, protože rytmizuje promluvu.⁵ Např. v textu *Adama Stvořitele* bratří Čapků: „Haló! Otče náš! To by dovedl každý, přijít a kázat, teď uděláš svět znova, a pak po anglicku zmizet. To se řekne, stvořit nový svět: ale jak?“ Nebo ze hry A. Weskera *Kořeny* (monolog Beattie): „Co to zase povídám? Říkám svět dva tisíce let rostl, a my si toho nevšimli. Říkám, že nevíme ani co jsme, ani odkud jsme. Říkám, že nemáme žádné kořeny.“ Oba uvedené úryvky jsou z talentových zkoušek, oba realizované se stereotypním členěním a jen s velmi náznakovým, opatrným zdůrazněním větných přízvuků. V případě monologu ze hry *Kořeny* navíc s pasivní výslovností, redukcí hlásek, krácením dlouhých samohlásek: *pořádám, říkám, sjet* (tj. svět) aj.

S větným přízvukem měla potíže většina uchazečů. Buď byl tento povýtce logický přízvuk realizován velmi nevýrazně nebo naopak, v emocionálně vypjatých pasážích dramatických textů se uplatňovala jen dynamika, síla hlasu. Zažili jsme tak mnoho přeexponovaného křiku, kdy se spojil neškolený hlas s povolenou artikulací a výsledkem byl projev zcela nesrozumitelný. Tak jako ostatní složky intonačního členění, tj. melodické průběhy, tempové prostředky, frázování, pauzy nejsou vždy stejné, tak i větný přízvuk může mít velmi bohatou škálu realizací a jeho intenzita může být různá. Záleží na celkovém kontextu promluvy, na psychickém rozpoložení postavy, na jejím vztahu k ostatním postavám.

⁵ Členění textu na přibližně stejně dlouhé větné úseky zakončené vždy jádrem výpovědi, větným přízvukem, využíval programově ve svých prózách Vladislav Vančura. Proto celé pasáže jeho textů (nejen v *Obrazech z dějin národa českého*, ale např. i v *Markétě Lazarové* a jinde) mají charakter rytmizované prózy. Rytmus je jednou z významných složek Vančurových próz.

Zmínili jsme se také o tom, že jednotlivé složky intonačního členění promluvy mají suplementární charakter. Větný přízvuk se např. zesílí vyčleněním (vyfrázováním) slova, které je nositelem větného přízvuku, z celku věty. Např. v Čapkově minipovídce *Kat*: „Našinec má taky cit. // Zadarmo // bych to nedělal.“ Nebo jednoslovná věta „Vyloučeno“ se dá v kontextu celé delší promluvy (tzv. nadvětných celků) zdůraznit silou hlasu, dynamicky, ale také tempově zvolněnou, staccatovou výslovností: „Vy-lou-če-no.“ apod.

Samozřejmě daleko složitější byla situace s intonačním členěním promluvy při interpretaci jevištních veršů. Řada uchazečů, kteří si vybrali monology z dramát Shakespearových, z Rostandova *Cyrana* aj. se snažila dodržet veršovou hranici, ale vztah věty a verše, intonační členění věty jakožto základní jednotky promluvy jim zcela unikalo. Zvláště nápadné to bylo v pokusu o interpretaci náročného, komplikovaného textu G. Apollinaira *Prsy Tiresiovny* (postavy Terezy).

V několika případech se naopak, v myslé snaze o přirozenost mluvy, o postižení sémantiky promluvy, verše 'prozaizovaly' (dokonce i v úryvku z Puškinova *Oněgina* dopis Taťány). Vytvořit živou, plnokrevnou postavu jednající přesvědčivě ve veršovaných promluvách, dodržet stylistickou příznakovost veršové formy je mnohdy nesnadné i pro profesionální herce. Na realizaci jevištních veršů mohou být a jsou různé názory. Je to problematika složitá, která by si zasluhovala zvláštní pozornost. Překračuje však tematicky rámec naší stati.

Nedostatky v intonačním členění byly ovšem u některých uchazečů také důsledkem povrchní znalosti zvoleného textu, toho, že nepronikli dostatečně do jeho myšlenkové, významové výstavby. I v každodenní komunikaci je to právě intonační členění, které prozradí, v jakém psychickém stavu se právě nacházíme, zda to, co říkáme, myslíme opravdově nebo

nikoli. Podle zvukové podoby položené otázky zjistíme, zda se mluvčí dožaduje odpovědi naléhavě, nebo jde jen o otázku zdvořilostní, formální. Podle zvukové realizace intonace poznáme postoj mluvčího k partnerovi komunikace nebo k obsahu sdělované informace. Ze způsobu jak se promluva realizuje se můžeme mnoho dozvědět o osobě mluvčího.

I když jsme systematicky sledovali (i nahrávali) u uchazečů o obor herectví projevy připravené, nemohli jsme si nepovšimnout také jejich projevů spontánních, a to odpovědí na doplňující otázky, které většine z nich kladla zkušební komise. U řady uchazečů se projevil až rozpor, kontrast mezi výběrem výstižných, bohatých jazykových prostředků (lexikálních, tvaroslovných i syntaktických), slohově přiměřených dané komunikační situaci, kterou byl rozhovor s potenciálně příštími pedagogy na straně jedné a pasivní, ledabylou dikcí, intonačně nevýrazným uspořádáním promluvy na straně druhé. U jiných se ležerní mluvní styl spojoval i se slohově nepřiměřeným výběrem jazykových prostředků. Např. na otázku komise „Kde jste objevil knihu H. Melvilla?“ následovala odpověď: „Já jsem ho vehrabál v knihovně“ (tak zněla odpověď uchazeče – povoláním učitele na Základní umělecké škole!). Na otázku po původu zvoleného textu zněla odpověď: „Je to přece z knížky! A já přídú a mohu akorát říc, že se kolem mě točí spousta učitelék, co poraděj...“ To jsou jen dva příklady za mnohé.

Všechny rysy, kterými se vyznačují současné mluvené projevy mladé generace, její každodenní mluvní styl, jsou tak silné a pevně zafixované, že pronikají i do mluvených projevů veřejných. Přitom je to mluvní styl krajně nevýhodný zejména pro ty příslušníky mladé generace, kteří nastupují do tzv. mluvních profesí: do rozhlasových a televizních stanic, a i pro ty, kteří se připravují na učitelská povolání.

Do kategorie mluvních profesionálů patří ovšem i herci. Současný mluvní styl mladé generace (jde v podstatě už o mluvní návyk) jsme u uchazečů o obor herectví jistě očekávali, ale překvapivé bylo jednak vysoké procento odchylek od normativní výslovnosti hlásek a hláskových spojení, jednak stereotypní intonační členění, které bylo spíše pravidlem než výjimkou. Častá byla také absence těch složek promluvy (např. i témbrových), jimiž vyjadřujeme a odstiňujeme své citové postoje k sdělovanému obsahu, popř. k partnerovi, a to i v interpretaci vzrušujících, emocionálních dramatických textů.

Poněkud nás zaskočila také ta skutečnost, že i někteří uchazeči z konzervatoří, popř. i se zkušeností z amatérských divadel jako by neměli představu o podstatě jevištního projevu. Divadelní představení je přece znakovou strukturou, která bez ohledu na uměleckou a režijní koncepci předpokládá ve všech svých složkách, včetně jevištní řeči, určitou míru stylizace. Mluvní výkon herce je součástí celkové struktury představení a má-li mít i jevištní řeč znakový charakter, i ona vyžaduje jistou stylizaci. Přírozenost jevištní řeči nespočívá v jejím ztotožnění s každodenním mluvním stylem. Už samy technické a prostorové podmínky divadla vyžadují výraznou dikci, důrazné členění. To přinejmenším. K tomu ještě patří zajímavá problematika využívání mluvních prostředků pro charakterizaci postavy, prostředí, specifických kvalit textu apod. Předpokladem jejich funkčního využití je však znalost těchto prostředků v jejich základních, normativních podobách.

Na závěr se nevyhneme otázce po příčinách stavu současných mluvených projevů mladé generace. Je jich jistě více, ale uvedeme alespoň dvě, podle nás nejpodstatnější. Jistou, nikoli nevýznamnou úlohu nepochybně sehrává nedostatek dobrých mluvních vzorů. Od doby, kdy jsme

v citovaném sborníku *Čeština za školou* upozorňovali na vytvářející se programově ležerní mluvní styl mládeže uplynulo už více než třicet let. Z generace, o níž jsme psali, jsou dnes rodiče, učitelé, možná také pracovníci sdělovacích prostředků. Požadavek dobrých mluvních vzorů není nikterak platonický, ale má velmi reálný podklad. Málokdo si uvědomuje, že řeč je neuromotorický výkon nejen z hlediska produkce, tvorby řeči, ale i z hlediska její percepce. Toto tzv. zpětnovazební působení řeči spočívá v tom, že pohyby hlasových a mluvních orgánů mluvčího vyvolávají s jistým zpožděním odpovídající pohyby hlasových a mluvních orgánů posluchače. Na tomto principu získává své první řečové zkušenosti a mluvní návyky dítě (řeč není výkon vrozený, ale získaný!). Prvními mluvními vzory jsou mu rodiče. Posloucháme-li mluvčího s ledabylou výslovností, s jednotvárným intonačním členěním, máme pocit psychické únavy, aniž bychom si uvědomovali, že jde zároveň i o únavu fyzickou (přesněji: fyziologickou).⁶

⁶ Jde o experimentálně ověřený fakt. Proto je tak důležité, aby byli dobrými mluvními vzory učitelé obecně a učitelé hlasové a mluvní výchovy na divadelních školách zvláště. Srov. HÚRKOVÁ, J. „Východiska a problémy hlasové a mluvní výchovy“. In: *Acta Academica '94*, AMU Praha 1999.

Sledujeme-li úroveň mluvených projevů v rozhlasových stanicích (hlavně soukromých) i v televizích, mnoho dobrých mluvních vzorů nenacházíme. Někdy je až zarážející, jak je možné zapomínat na to, že součástí kvalifikace pracovníků těchto institucí by měla být profesionální kvalifikace mluvní (a dodáváme: také jazyková; v současné mluvené publicistice se dosti často setkáváme i s neznalostí elementárních mluvnických pravidel).

Ani učitelé, snad s výjimkou češtinářů, na formální stránku svých mluvených projevů příliš nedbají. Podle pravdy je třeba konstatovat, že nedostatky v mluvených projevech se projevují i v úrovni jevištní řeči hlavně některých mladých herců na našich divadlech.

Druhá příčina je možná ještě hlubší. Naši politici mnohdy vyjadřují obavy o osud naší národní identity. A přece je to právě jazyk, který spojuje členy národního společenství. U mladé generace se však vytrácí citový vztah k češtině jakožto národnímu jazyku. Učí se jazykům cizím (což je chvályhodné), ale češtinu vnímají spíše jen jako samozřejmý prostředek každodenní komunikace, nikoli jako významnou kulturní hodnotu, o kterou je potřeba vědomě pečovat a chránit ji.

Setkání epoch

Jan Císar

Kpadesátému výročí otevření Národního divadla v roce 1933 napsal F. X. Šalda do *Zápisníku* studii „Národní divadlo a česká divadelní kultura“, v níž se ohlédl po hlavních vývojových etapách této české společenské, kulturní a divadelní instituce. V tomto kontextu padla i jména dramatiků, kteří měli podle něj nepřehlédnutelnou účast na jejím vývoji. Velká část z nich je dnes už pouhou součástí divadelní historie; z divadel zmizely tituly i jména autorů: F. X. Svobodu, A. M. Šimáčka, B. Vikovou-Kunětickou, u nichž Šalda připouští, že v jejich nejlepších hrách se „český realism dobřal jakési společenské funkce“, zná dnes z diváků málokdo, jejich texty se nehrají. Je to asi přirozené a logické, neboť i Šalda tehdy charakterizoval jejich dramatické dílo „jako stagnující obrazy rozkladných poměrů a tupého prostředí, genrové postavy pečlivě vyštěňčované, ale postrádající stejně každé vývojové schopnosti jako každého elánu životného“ (Šalda 1993[a]: 77–78). Vypočítáváním autorů, kteří ve své době cosi znamenali, klade Šalda naléhavě otázku po *trvalé divadelní životnosti* produkce literatury pro divadlo (dramatických textů), jež za padesát let své existence dalo české divadelní kultuře Národní divadlo, aby zároveň rezolutně konstatoval, že „o kultuře divadelní může se mluvit teprve tam, kde si divadlo vede stavitelsky a budovatel'sky, kde vytváří životné vzory a typy, jež jsou lačně životem přejímány a tvárně napodobovány; kde divadlo vplývá do života a působí v něm jako kvas všecko prolínající a do všech jeho cév se větvící“. V tomto kontextu připomíná, že „v době předválečné aspoň jednou se přiblížilo Národní divadlo takovému opravdovému poslání kulturnímu, [...] kdy veliký herec Vojan měl dost mravní autority, aby ovládal obecenstvo, ukládal mu svou vůli a vedl je v divadle do služby velkého básníka, jako byl Shakespeare“ (Šalda 1993[a]: 80–81).

I když si Šalda v tomto smyslu příliš necenil českého realismu, je zřejmé, že při nástupu českých realistických dramatických autorů přinášely literatura, drama do činohry Národního divadla, jak říká Šalda v jiné své studii z téhož jubilejního roku, „zbystřelý a zpřísnělý smysl pro tektoniku“ a pro nové látky a „paralelně s ní nebo lépe před ní“ hledaly „vynalézavost nové metody“ (Šalda 1993[b]: 54). V tomto procesu sehrál důležitou roli jako dramatik i dramaturg (od listopadu 1882) Ladislav Stroupežnický, o němž Frank Tetauer napsal, že to, „v čem nám Stroupežnický zůstává vzorem i typem [...] je skladebná vyváženost, strukturální přesnost, architektonická jistota. Stroupežnický uměl jako nikdo před ním a jen málo českých dramatiků po něm vybudovat drama jako opravdovou architekturu. Bezpečné vedení motivů, jasná formulace tématu, zauzlení a rozuzlení zápletky, plný konec [...] *Stroupežnický, duch přísné a účelné skladebnosti*“ (Tetauer 1942: 119–120). Možná, že je to označení příliš vzletné a nadnesené. Je však nesporné, že Stroupežnický jako asi nikdo z českých literátů – toto slo-



L. Stroupežnický: Naši furianti. Národní divadlo 2004. Režie J. A. Pitínský, scéna J. Hubínek, kostýmy K. Štefková. J. Vinklář (Filip (Dubský), J. Tesařová (Dubská), M. Donutil (Bušek)

vo možná nejlépe vyjádří nezměrnou vůli Stroupežnického obstát i vyniknout právě na literárním poli – prošel dlouhou a svízelnou cestou osvojování si technických a technologických postupů zajišťujících možnost napsat úspěšný dramatický text. V tomto literárním druhu se mu tehdy otevíraly celkem příznivé možnosti. Jakub Arbes ve své „dramaturgické studii“ o Emilu Augierovi z roku 1893 tvrdí: „Žádná odrůda písemnictví českého národa nebyla a není, jak známo, tak horlivě, ba skoro možno říci vášnivě pěstována, po případě i různým způsobem podporována, jako literatura dramatická. [...] Snad v žádném národě světa není spotřeba tohoto odvětví literatury – ovšem jen u poměru k počtu obyvatelstva – tak velká jako u nás [...], takže za našich dnů právem zasluhovali bychom název ‘národa divadelního’“ (Arbes 205–207). Kromě této velké poptávky po literatuře pro divadlo byla tu ještě další okolnost, jež vytvářela šance prorazit ve sféře dramatické tvorby: v 19. století vznikla a fungovala pevná pravidla, jak se má psát divadelně úspěšné drama, vítané jak soubory, tak obecně. Existovaly různé propracované technologické a technické postupy – od konvencí ‘dobře udělané hry’ až po Freytagovu *Techniku dramatu* z roku 1863 –, které formulovaly obecně použitelné zásady úspěšné dramatické literatury, jež byla také vzhledem k dodržování těchto zásad považována za kvalitní. Stroupežnický si tato pravidla osvojoval tvorbou; učil se především u autorů, kteří mu nabízeli přesné a důsledné vedení fabule a děje. Prodělal školu frašky, prošel vlivem epigonů romantické hry, zejména pozdně romantického dramatu Sardouova, i zápletkovou školou Scribových veseloher. A na této své neúspěšné pouti různými žánry



**Naši furianti, ND 2004.
David Prachař (Habršperk)
a Ondřej Pavelka (Bláha)**

a styly se potkal i s nastupujícím realismem. Tvrdí se vždycky, že Stroupežnický byl příznivcem realismu, že jej jako dramaturg programově prosazoval do repertoáru Národního divadla. Jenže: tvrdě a rázně odsuzujícím dramaturgickým soudům podrobil i texty autorů jako byli Šimáček, Štech, Svoboda, Kunětická, Preissová, Mrštík, kteří tvořili první vlnu realismu v českém dramatu. V jistém směru patří však Stroupežnickému v tomto nástupu realismu do činohry Národního divadla prvenství: premiéra *Našich furiantů* v květnu 1887 znamenala skutečně průlom téměř revoluční a jako každý čin radikálního rázu vzbudila patřičně bouřlivou reakci. Stroupežnický se svým textem a jeho inscenací zásadně odlišil od konvencí salónní komedie a pozdně romantického dramatu a srazil se s většinovým vkusem nejvlivnější části diváků Národního divadla.

Naši furianti jsou součástí velkého procesu, jenž od přelomu třicátých a čtyřicátých let 19. století prochází celým evropským divadlem a lze jej pojmenovat jako překonávání romantismu. Měl různé podoby. Jednou z nich je postupné propojování pozdního romantismu a realismu v rovině, již Emil Ludwig nazval „poetickým realismem“. Představuje úsilí sestoupit z koturnů výjimečnosti, vyhledávaných pro oslňující překvapivost efektních situací a dunivost pateticky vášnivých postav, do reálného prostředí – ať už současného, nebo historického. Přináší zklidnění a ztišení, smysl pro věčný detail, míří k životnějším charakterům,



L. Stroupežnický: Naši furianti. Národní divadlo 1979. Režie M. Macháček, scéna J. Svoboda. V. Postránecký (Fiala), S. Sejk (Hostinský), J. Kemr (Habršperk) a L. Munzar (Bláha)

k situacím, které rostou z přirozenějšího chování a reálnějšího jednání postav. Je ovšem celým svým založením vlídný, nemá kritickou útočnost, věří v pozitivní, 'idealistické' stránky života, v obrodné síly jednotlivce i společenského celku. Stroupežnický si poprvé tuto polohu vyzkoušel v historických hrách: *Zvíkovském rarášku*, *Paní mincmistrové*, *V panském čeledníku*, kde jeho postavy dojdou míru, shody a harmonie a skutečnost balancuje na hranici mezi historickou věrností a divadelně působivou lokálně-dobovou atmosférou, z níž vyrůstá postava Mikuláše Dačického z Heslova; jak napsal J. Kamper: trochu Falstaff, trochu Cyrano. To všechno Stroupežnický svázal scribovskou poetikou. Na historické látce si tak vyzkoušel možnosti 'poetického realismu', aby je za dva roky po *Paní mincmistrové* rozvinul na půdě dramatického textu z prostředí současné české vesnice.

Vstupoval tak i na půdu, kde se pohyboval nejbezpečněji. Stroupežnického humoresky, jež zveřejňoval od roku 1871 a jež mu obstaraly jisté literární jméno, dokazují, že mu byly cizí polohy imaginace, fantazie, že neuměl vymýšlet a fabulovat, že však dovedl přesně, bystře, soustředěně pozorovat život kolem sebe a zpracovávat žánrovou drobnokresbou to, s čím se setkal: rázovité figurky i prostředí, v němž žijí. Po osobní katastrofě ze srpna 1867 stal se z bouřliváckého, svévolného, lehkomyšlného mladíka naprosto pochopitelně zatrpklý nespokojenec nacházející všude ve světě nepřátelské síly, drsná individualita odmítající jakoukoliv přizpůsobivost, člověk nespolečenský a protispolečenský. Ale tam, kde se opřel o své pozorovací schopnosti, o bezprostřední vztah k realitě, ustupovaly tyto jeho vlastnosti do pozadí nebo zcela mizely, měnil se v chápajícího pozorovatele prostého života. František Götze mluví v této souvislosti o Stroupežnické-

ho nazření reality jihočeské vesnice „jako čiré bezprostřednosti, vitální jednoty a organické úplnosti v hlubokém prolnutí těla a duše, života a hmoty“, je to „realita v celé bezprostřednosti a předmětné síle“ (Götz 1942: 74).

Spojení Stroupežnického s rodným krajem prolíná trvale jeho dílem, četné motivy, jež zpracoval v humoreskách, se objevují i v *Našich furiantech*. Např. v povídce *Zlá krev* je detailně vykreslena cerhonická hospoda, příběh pytláka (mimořádně živě a plasticky vyličený, neboť 'šoulačka' s puškou zůstala Stroupežnickému od mládí až do smrti nejmilejší zábavou), jež přes všechny nástrahy uniká četníkům a hajným, je hlavním tématem práce *Hon na pytláka*, v *Rekursu obce Jarotické* stíhá výsměchem bezmocnost a bezradnost obecních výborů, které převzaly po zrušení patrimoniálního zřízení správu obcí. A dvakrát se také vrátil ve svých žánrových obrázcích k dědečkově kovárně, již vyličil s láskyplnou a oddanou věrností a pozoruhodným smyslem pro jedinečnost každého detailu. Ta kovárna, již požaduje scénická poznámka k prvnímu dějství *Našich furiantů*, a kovář vycházející se zapálenou dýmkou ven a „rozhlízející se vůkol“ jen potvrzují 'scénicky názorně' Götzův názor o Stroupežnického schopnosti zmocňovat se osobním prožitkem reality, vyjevit „lásku k malému detailu, k nevýznamné, ale živé lidské existenci“, vytvořit „objektivní svět jihočeské vesnice v předmětné kráse a životní síle jako skutečnost zcela jistou a bezprostřední, protože životem překypující“ (Götz 1942: 74).

První jednání *Našich furiantů* předvádějící řád a skladbu patriarchálně klidné obce obsahuje množství takových životních detailů. Jak rovněž říká Götz: „je tu mnoho žánru, je tu drobnokresba nejprostších osudů“ (tamtéž). O tento fakt se nepochybně opírá i Šaldův soud, že „první náběhy k českému realismu byly velmi bázlivé. Jde mnohem spíše o folkloristickou zajímavost a jevištní osvětlení než o kořenné uchopení lidového bytu a lidového výrazu životního“; Šalda to ve studii „Národní divadlo a česká divadelní kultura“ neváhal nazvat retušováním „venkovského života do barevného a líbivého povrchu“: Stroupežnického zařazuje proto spolu s Preissovou, Jiráskem i bratry Mrštíky mezi autory textů, jež nejsou ničím jiným než „obrázky z venkovského života“, které „vybledly dnes velmi“ (Šalda 1993[a]: 74–6).

Historie inscenování *Našich furiantů* dokazuje, že si tato hra své místo v repertoáru činohry Národního divadla musela získávat, že teprve postupně a pomalu byly objevovány jiné hodnoty než folklór, barevná líbivost obrázku z venkovského života. Neboť jim zajisté chybí ostrý hluboký průnik do složitých vazeb mezi jedincem a jeho pospolitostí, velký sociální a existenciální rozpor, z něhož se klene nesnesitelnost dramatické situace i neúprosná analytická kritičnost naléhající bolestností tragických lidských osudů. *Naši furianti* sestoupili k všednosti, každodennosti, šedivosti a banálnosti nejobyčejnějšího života, odmítající jakýkoliv jiný cíl než vykreslit obyčejný, průměrný život společenství jedné vesnice. I v tom se projevuje Stroupežnického osobitý smysl pro realitu, jeho pozorovatelská zvědavost, ale i strízlivost, věcnost, snaha uchopit holá fakta vypovídající pouze tím, co jsou, bez tendence učinit je nositelem jakýchkoliv idejí. Jde mu jen a jen o věrohodnost usilující o co nejadekvátnější, nejpřesnější *zpodobení* reality. Tuto věrohodnost však uspořádává cílevědomou strategií bezpečně zvládnutého žánru veselohry vycházejícího z konvencí scribovské komedie. *Naši furianti* jsou – zní to poněkud nezvykle, neboť tento pohled mizí za jejich trvale připomínanou podobou 'průkopníka realismu' – skutečně 'dobře udělaná



Naši furianti, ND 1979. I. Luřanský (Václav), L. Munzar (Bláha), B. Holiřová (Dubská), J. Vala (Dubský) a J. Mareř (řmejkal)

hra'. Mají pevně vedené situace, které tvoří plnokrevný děj, napínavou zápletku, překvapivost peripetií a logický, zdůvodněný konec. Nic není nahodilé, všechno zapadá přesně do plánu stavby a plní v něm svou funkci. Přitom Stroupežnický správně zvolil všechny komponenty a kategorie, jimiž budoval tuto stavbu tak, aby plně odpovídaly reálnému zobrazení všedního života na vesnici. I základní dramatická situace je taková: boj o ponocentství ani v nejmenším neusiluje vyklenout nějakou vysokou ideovou konstrukci. V tomto smyslu jsou *Naši furianti* mistrovské dílo své doby a reprezentují dokonale její rozhraní. Veseloherním žánrem i bezpečným praktickým uplatněním technologie 'dobře udělané hry' patří do úspěšné pozdní romantiky, látkou, námětem, předmětem zobrazení do realismu. Prostě: dokonalý 'poetický realismus'.

Těsně před nástupem léta roku 2004 se potkal tento text v činohře Národního divadla s režisérem naprosto jiného divadelního rukopisu, založení, směřování, s J. A. Pitínským, jemuž připadlo navázat na ty inscenace *Našich furiantů*, které nalezly jejich hlubší kvality, jež je učinily živou součástí divadelního života různých dob.¹ Proti dramatikovi, o němž Tetauer prohlašuje, že „potvrzuje svým typem nespornou jistotu, že zákony dokonalého, vykrystalizovaného dramatu

¹ *Naši furianti* – Žalm za Josefa Dubského, padlého L. P. 1866 v bitvě u Náchoda, napsal Stroupežnický, režíroval Pitínský. Scéna Jan Hubínek, kostýmy Kateřina Štefková, hudba Petr Hromádka, dramaturgie Lenka Kolihová-Havlíková. Národní divadlo 2004.



◀ **Naši furianti, ND 2004.**
David Prachař (Habršperk)
a Miroslav Donutil (Bušek)

▶ **Naši furianti, ND 2004.**
M. Donutil (Bušek),
V. Postránecký (Marek)
a J. Štěpnička (Dubský)

nejsou zákony biologické, nýbrž matematické“ (Tetauer 1942: 118), stojí režisér zcela jiného ražení. Jeho scénování stojí na asociacích, bohatě vrstvených konotacích, vizuálních obrazech imaginativní symboliky. Nejde však jen o setkání dvou rozdílných, dokonce by se dalo říci protikladných uměleckých typů. Jde o setkání dvou velmi vzdálených a rozdílných epoch. V nedávném dvojčísle Sociologického časopisu vyšla studie profesorky Jadwigi Mizińskiej z univerzity v Lublinu s názvem „Postmodernismus, kultura videoklipu“, v níž autorka na příběhu Thésea, jenž s pomocí Ariadniny niti našel v bludišti Minotaura, konstatuje, že dnes by nic takového Théseus nemohl udělat, protože „vlákno smyslu bylo rozerváno na kousky [...], prostor i čas ztratily strukturu a spojitost“. Tuto myšlenku dokončuje takto: „Bodovost je právě rysem postmoderní kultury, bránícím jakékoliv linearitě. ‘Pointilizace’ však postrádá význačné body. Žádný z nich nemá nárok na roli tečky. Ani ‘tečky’ nad ‘i’, zdůrazňující smysl, ani interpunkčního znaménka ukončujícího sdělení. Rozdrobená, útržkovitá vyprávění o světě začínají a... nekončí. Tři tečky jsou znakem věčného čekání na pokračování, na nekončící a nespojitě vyprávění o blábolícím životě, který se jeví jako ztělesnění shakespearovského ‘snu idiota sněného nevědomky’“ (Mizińská 2004).

Z tohoto citátu je jasné, jaké dvě epochy se tu setkávají. Pro jednu z nich máme souhrnný název, jenž zahrnuje její celek (včetně divadla): postmodernismus. Pro druhou bychom takové souhrnné pojmenování hledali podstatně hůře, ale spokojme se pro naši potřebu s tím, že jde o epochu vrcholné liberální měšťanské společnosti, která věří ve své schopnosti poznat smysl světa a na bázi tohoto poznání tento svět organizovat. Z tohoto aspektu je pro ni linearita Ariadninou nití všeobecného charakteru. Platí to i pro technologii dramatu 19. století, kde bychom ji mohli nazvat syntagmatickou osou, jež řadí významy za sebou, aby v této linii, řadě vyjevovaly smysl. Generální čelný útok na tuto lineárnost, syntagmatickou osu, představující i podstatu, princip českého realistického dramatu, probíhá v našem současném divadle už delší dobu. Ani činohra Národního



divadla nezůstala stranou: Morávek tu inscenoval Jiráskovu *Lucernu*,² Pitínský *Maryšu* bratří Mrštíků.

Pitínský si byl vědom, že princip, jenž drží *Naše furianty* pohromadě a zaručuje jejich divadelnost, spočívá v ději a událostech, které se jedna za druhou, lineárně rozvinou kolem boje o ponocenvství. Takže tuto syntagmatickou osu dodržuje, fabuli i děj v jejich elementárních souřadnicích – zejména kauzálních – svým scénováním v tomto duchu buduje. Navléká však na tu nit linearity jako jakési ‘korálky’ ‘tři tečky’ svého postmoderního cítění, vidění a scénování. Hra začíná rozhovorem, v němž se dovídáme, že Bláha požádal o ponocenvství: tak se ustaví hned prvním výstupem začátek zápletky a otevře jádro dramatické situace, což zároveň umožní předvést charakteristiku hlavních postav, jež budou svým jednáním tvořit děj. Pitínskému inscenaci začíná až druhým výstupem textu, v němž Verunka a Václav hovoří o své lásce a budoucích nadějích a také o Václavovu bratru Josefovi, jenž padl v roce 1866 v bitvě u Náchoda. To vše se děje kdesi za vsí na louce za zpěvu písní. Otvírají se tak motivy nesoucí témata

² V tomto časopise o ní psala Zuzana Sílová v článku „Lucerna jako problém dramaturgický“ (viz Disk 1 [červen 2002]), zatímco Martina Kinská se v článku „Maryša jako problém dramaturgický“ věnovala Morávkově hradecké inscenaci hry bratří Mrštíků (viz Disk 5 [září 2003]).



milostného vztahu, půvabu venkovského života v rovině folklórní a války, které Pitínský přisoudil zvláště důležité místo.

Tato témata se potom v různé intenzitě a míře uplatňují v celku inscenace. Motiv milostný má svou funkci i v linearitě textu; účastní se rozvoje děje – spor mezi Dubským a Buškem, otcí obou zamilovaných, je součástí sporu o ponocenství. Stroupežnický se ostatně v novinové polemice po premiéře bránil proti útokům, že v *Našich furiantech* chybí vyšší vzněty a pocity, že je v nich jen samá přízemnost, mimo jiné poukazem na toto téma a zdůrazňoval, že tato součást děje se přece pohybuje v rovině ušlechtilých oduševnělých citů. Jestli v ‘poetickém realismu’ *Našich furiantů* převládají někde zřetelně konvence pozdního romantismu, tak je to v této motivické a tematické linii. Motiv padlého Václavova bratra má v textu rovněž svou funkci, vstupuje do rozuzlení konfliktu obou selských furiantů, utváří jednu z peripetií děje. Václavova výhrůžka, že nedostane-li Verunku za ženu, odejde na vojnu, kde třeba padne jako bratr, získá připomínkou tohoto osudu účinnější dopad, zostří ještě více už tak napjaté vztahy i naléhavou nutnost usmířit spor obou otců. Inscenace však rozvíjí tuto motivicko-tematickou linii i mimo významovou výstavbu textu. Když Bláha s Habršperkem hovoří o tom, že jsou na rozdíl od sedláků vzdělanci, protože byli ve světě, připomene Bláha také, že „roku padesátého devátého, když náš císař pán šel na sardýnskýho krále, byl jsem v Netálii třikrát v ohni“. Tato pouhá část jedné repliky, jež zdůrazňuje touto válečnou zkušeností vzdělanost a tedy oprávněnost žadatele o ponocenství, které je od počátku fundamentálním motivem, na němž se osnuje dramatická situace



▲ **Naši furianti, ND 1979. J. Prokoš (Filip Dubský), I. Luřanský (Václav), J. Vala (Dubský), J. Somr (Bušek), M. Doleřal (Kudrlička)**

◀ **J. Mareš (Šmejkal), B. Prokoš (Filip Dubský), J. Vala (Dubský), J. Somr (Bušek), M. Doleřal (Kudrlička)**

a zápletka (Bušek odmítá Bláhu jako ponocného, protože mu řekl, že je nevzdělanec), se u Pitínského rozvíjí v samostatné téma války a jejich hrůz.

Skrze ně se – alespoň pro mne – poprvé a naposledy tematizovala i scéna; nalezl jsem jakési vysvětlení svých asociací, jež ve mně od první chvíle vyvolávala. V souladu se svým střízlivým, věcným, faktografickým pojetím realismu vyžaduje text pro první jednání náves v Honicích a popisuje velmi podrobně její reálnou podobu. V této inscenaci jsou však na jevišti jakési věže, které nemají ani určitou sémantickou hodnotu, neboť neoznačují nějakou konkrétní realitu, ani nemají smysl symbolu daný strukturální vazbou k jiným komponentům inscenace. K tomu na zemi leží matrace či slavníky, u nichž už vůbec nelze porozumět důvodu jejich přítomnosti na jevišti. Ty věže mi svou pochmurnou strohostí asociovaly některé renesanční domy z Toskánska, s matracemi jsem si ovšem nijak poradit neuměl. Když potom Bláha při vzpomínce na válku roku 1859 v Lombardii vstupuje svou hereckou akcí do jakéhosi děsivého lucidního snu, v němž se mu zhmotňuje vzpomínka na válku, a v hrůze z tohoto stresového prožitku ustupuje do pozadí jeviště, kde se z matrací (slavníků) zdvihá zeď, která mu už nedovoluje dále ustupovat, a tak vzniká dojem, že bude zastřelen, měl jsem pocit, že jsem se v této své asociaci nemýlil. Ale bylo to jenom v této situaci. Dál představoval takto pojedený prostor skutečně už jen ‘tři tečky’, které ani nezdůrazňují smysl, ani nedokončují nějaké sdělení. Tentýž pocit jsem však měl i ve třetím jednání – ve světnici u Dubských, kterou text opět popisuje do posledního detailu ve snaze o co největší věrohodnost. Dominantou tohoto prostoru je v inscenaci monumentální zeď



z velkých desek – asi dřevěných –, na níž visí malý obrázek, jenž okamžitě vzbudí zájem. Markýtko po svém příchodu k Dubským se musí zeptat, kdo je na tom obrázku, neboť mu nelze uniknout. To je příležitost pro Johana Tesařovou jako Dubskou, aby s tragickým patosem obrázek sejmula ze zdi, předvedla jej a vyprávěla o své cestě k Josefovu hrobu. Zase nastupuje téma války a jejích hrůz, jež nejenom zabíjejí, ale navždy poznamenávají každého, kdo se s nimi v jakékoliv podobě setkal. Upřímně řečeno: nemohu se zbavit pocitu, že scéna byla možná takto pojednána především kvůli tomuto tématu. Ale ono nejenom není hlavní v textu, ale ani v inscenaci není tečkou konstituující smysl či uzavírající vyprávění.

Tento názor by se snad dal podepřít podtitulkem v programu *Nášich furiantů*, jež režíroval L. P. 2004 Pitínský; ten praví, že je to Žalm za Josefa Dubského padlého L. P. 1866 v bitvě u Náchoda. Odtud, z této strany měl asi být Stroupežnického text především nahlédnut a také realizován. Nepíšu interpretován – jevištní transformací literatury, jevištním provedením vyložen –, neboť se ve všech svých komponentech prezentuje hlavně jako přerušování ‘spojitosti a struktury’ textu, jako snaha vysunout jisté motivy a témata jako naprosto samostatnou sféru mimo základní kategorie, jimiž Stroupežnický uspořádal svou ‘dobře udělanou hru’. S jednou výjimkou: Ondřej Pavelka hraje svého vysloužilého vojáka Valentina Bláhu jako člověka zřejmě silně poznamenaného válečnými zážitky, jak to demonstrovala ona vzpomínka na italské tažení. Je to stresovaný neurotik s nečekanými patologickými reakcemi. Tak se tato postava posouvá do zcela jiných poloh a narušuje celkovou stavbu dramatické situace a z ní plynoucí

◀ **Naši furianti, ND 2004.**
S. Rašilov (Kudrlička),
J. Štěpnička (Dubský)
a J. Dolanský (Václav)

▶ **Naši furianti, ND 2004.**
A. Švehlík (Šumbal),
B. Poloczek (Šmejkal),
S. Rašilov (Kudrlička),
P. Pelzer (Kožený)
a J. Štěpnička (Dubský)



ho jednání, které vytváří konflikt Habršperka a Bláhy s Buškem. Neboli: logika dramatické stavby Stroupežnického dostává citelnou trhlinu. Pitínský ostatně rušil dramatickou kvalitu tohoto typu, kdykoliv se s ní setkal. Odstraňoval *příběh* jako (syntagmatické) vyprávění o kauzálně, v čase a prostoru logicky uspořádaném jednání postav, jež se rodí z dramatické situace. Před jistým časem takto přímo vzorově scénoval ve zlínském divadle *Její pastorkyňu* Gabriely Preissové. Bylo možné tento scénický princip zcela odmítnout ve jménu textu, ale nebylo možné neuznat, že tu jde o divadelní dílo konsekventně celistvé i co do smyslu a v rovině vizuálně imaginativní symboliky naléhavé až sugestivní. V jeho inscenaci *Maryši* v činohře ND už tato celistvost chyběla, některé symbolické obrazy už existují mimo strukturu a spojitost textu i inscenace, rozdrobují dramatické vyprávění příběhu. Ale v závěru Pitínský vytvořil scénickými prostředky obraz, jímž rasantně a nekompromisně zasáhl rozhodující významové principy syntagmatické výstavby textu a jedním gestem zrušil dramaticčnost, na níž stojí. Logika *dramatického* příběhu *Maryši* – postavy i celého textu – se završuje tím, že titulní postava otráví svého manžela Vávru. Jestliže je tento čin v Pitínského inscenaci ‘zamlčen’ a nastupuje vizuálně symbolický obraz ‘sublimace, rozplynutí’ Vávry v jakémsi ‘metafyzickém’ prostoru, pak je nutně otřesen celý smysl textu. Nabízí se jiný závěr, který svou asociativností a schopností navozovat velké množství konotací dostává výrazný přídech ‘tří teček’ poukazujících k nějakému jinému možnému smyslu vyprávění, než jaký nabízí konec vyprávěného příběhu.

I v těchto dvou inscenacích zajisté šlo o setkání dvou epoch, o transformaci textů minulosti s jejich duchem linearitý do současného postmoderního bytí či způsobu jeho vnímání. V prvním případě se tento přístup v nejlepší smyslu do slova rozpustil do celé inscenace a linearitu zcela odstranil. V případě druhém – v *Maryše* – se objevila ‘pointilizace’, o níž píše Miziňská jako o možnosti rozložit po celém díle řadu bodů, z nichž ani jeden není význačný, všechny mají stejnou hodnotu, a tím se celek stává nekončícím nespojitým vyprávěním; závěr však představoval zásadní posun. V *Našich furiantech* žádný takový posun nenastane,



protože až na postavu Bláhy nic nezasahuje účinně do nejvlastnější výstavby základního systému a struktury textu; prezentované absolutně samostatné body se podstaty textu, která spočívá v *charakterizaci* postav rostoucí z reálného bytí v reálném prostředí, vůbec nedotýkají.

Každý pokus o jakékoliv scénování tohoto textu, které by z něj vydolovalo více než jenom ty pro jisté diváky zajímavé a přitažlivé vlastnosti, o nichž psal Šalda, se s citovanou podstatou textu musí vyrovnat. Výjimkou nemůže být ani scénování, které chce být také – a možná především – žalmem za padlého vojáka: i ono se s touto podstatou textu musí nějak vyrovnat. Stať Miloše Dvořáka v programu k současné inscenaci *Našich furiantů* v činohře ND pro to přináší v citacích různých kritických názorů přesvědčivé důkazy. Shrnula je lapidárně a v něčem možná i nespravedlivě, ale v podstatě přesně a jasně Alena Stránská, když psala o inscenaci tohoto Stroupežnického textu z roku 1970: „Není to komedie tvárná, nenabízí možnost rozmanitých režijních výkladů. Je prostě záležitostí hereckou, a to je také příčina, proč se od dob svého vzniku občas vrací na repertoár.“ Kritiky úspěšných inscenací této Stroupežnického hry to potvrzují. Dnes už vskutku legendární Macháčková inscenace z roku 1979, jež byla také setkáním dvou epoch, neboť scénovala Stroupežnického text v duchu moderny, stavěla na režijním výkladu situací, z nichž se rodily překvapivě nově viděné a realizované postavy. Otakar Fischer svěřil nastudování *Našich furiantů* v roce 1938 Aleši Podhorskému s vědomím, že tento režisér, který ve své tvorbě vychází z tradičního realistického základu českého herectví, je schopný sladit jednotlivé výkony v celek pevným režijním vedením.

◀ **Naši furianti, ND 2004.**
Ondřej Pavelka (Bláha)
a Jaromíra Mílová
(Markýtko)

▶ **Naši furianti, ND 1979.**
J. Vala (Dubský), J. Mareš
(Šmejkal), J. Hlaváčová
(Markýtko), F. Filipovský
(Filip Dubský)



Miroslav Rutte, kterého program ND k Pitínského inscenaci také cituje, to nadšeně ocenil: „Opravdu – dávno jsme neviděli tak šťastné a dokonalé obsazení, jež ukázalo, co svede soubor Národního divadla, je-li každý ve hře dobře plasírován a donutí-li režie i posledního episodistu, aby své místo nejen zaplnil, ale i vyplnil.“

Tohle se bohužel nedá napsat o poslední inscenaci *Našich furiantů* v čino-hře Národního divadla. Tam některé postavy – a ne epizodické, ale s nemalou funkcí i důležitostí v příběhu – své místo nejen nevyplňují, ale ani nezaplňují, jako třeba Markýtko Jaromíry Mílové, jež nedává ani v nejmenším možnost něco tušit o smyslu a jádru svého bytí a konání. Jiné postavy sice toto místo zaplňují, ale jejich představitelé jen naznačují, jak by je možná mohli vyplnit. To platí především o obou hlavních furiantech Jiřího Štěpničky a Miroslava Donutíla. Oba v závěru příběhu opravdu jen naznačí, jakou charakteristikou by mohli přispět k výraznějšímu pojetí těchto postav, osvětlit jejich jednání, a tak posvém vyprávět i jejich příběh. Štěpničkův Dubský ostře a rázně akcentuje svou tvrdost až nelítostnost vůči synovi, když se zarytě nedává oblomit ani jeho odchodem na vojnu, Donutíluv Bušek od chvíle, kdy jeho osud závisí na Habršperkové svědectví, ztrácí okázalé a pyšné furiantství a na povrch se v něm dere ustrašenost až zbabělost; jako by splaskla a ukazovala se podstata malého človíčka, pro něhož je furiantství jen maskou, za níž schovává nedostatek sebevědomí. Takto by se dalo jít od postavy k postavě a ukazovat, jak herecká charakteristika, vytvářející jediné možné východisko při scénování tohoto textu i objevování jeho nových možností včetně interpretačních posunů, nefunguje. Jedinou výjimkou by byl v tomto výčtu výměnkář Petr Dubský. Josef Vinklář jej hraje jako chlapa stále ještě v plné síle, s porozuměním pro všechny stránky života včetně ženských půvabů, jak to ukazuje jeho výsostně erotické vyznání sympatií Markýtko v hospodě.

Dalo by se v tomto místě skončit s tím, že herectví se neuplatnilo ani v míře, již vyžaduje text napsaný Stroupežnickým, ani v míře, již by vyžadovala Pitínského režie. Ale: v jistém okamžiku na herectví v této inscenaci dojde. A vydatně. Pánové David Prachař a Ondřej Pavelka opustí postavy Habršperka a Bláhy, vy-

stoupí před zataženou oponu na předscénu a začnou za sebe a ze sebe rozvíjet rozhovor mezi sebou a především s obecnstvem. Je to jakási 'předscéna' v duchu předscén V&W, jež nenavazuje na nic, co v inscenaci doposud bylo. Jsou to nejparádnější 'tři tečky' této inscenace, které k ničemu nepatří a s ničím nesouvisí. Mohl bych je s klidným svědomím označit třeba za zbytečnou a nepochopitelnou hereckou exhibici, ale také za parodii či přinejmenším ironizování celé inscenace. Dokonce bych se mohl ptát, jestli toto herectví má znamenat, že činohra Národního divadla se rozchází definitivně s tradicí divadelní tvorby, již spoluzakládali i *Naši furianti*. Ale nechci jít tak daleko. Zatím se spokojím jenom s tím, že tento výstup označím za nejdokonalejší, názornou a příkladnou demonstraci 'pointilizace', jež nemá žádnou spojitost s ničím. Ani se samotnou inscenací, protože vedle ní například existují scény 'vesnického souručenství', v nichž folklórní obřadnost stoupá k vysoké 'estetizaci', která jako by – samozřejmě modifikována – dávala za pravdu Šaldovým soudům o folklórních obrázcích.

V názvu studie Miziňské je také slovo *klip*. Už delší čas vím, že scénická postmoderní metoda touto svou vlastností a podobou vyhovuje jistě skupině diváků, jež vnímá, cítí a žije v 'tekoucí modernitě' přítomnosti jako ryba ve vodě. V tomto kontextu lze samozřejmě tuto metodu chápat jako aktualizaci i zároveň popření dědictví jiných časů. Obávám se však, že tato aktualizace s sebou nese i další rys této 'tekoucí modernity': Zůstává na povrchu – mohlo by se také přímo říct povrchní –, nekonfrontuje se a nepotkává s životním, duchovním, estetickým, divadelním jádrem dávné epochy. Obávám se, že tato 'klipová pointilizace', jíž se v různé míře vyznačují všechny postmoderní inscenace takřkajíc 'klasických' českých textů, je nesena touto vlnou. Svým způsobem to není skutečné setkání, a chcete-li, skutečné utkání s jinou epochou. Je to jen uplatňování jistých postupů a přístupů, které rozbíjejí starý řád, aby místo něj nastolily klipové 'tři tečky'.

Je nepochybné, že nové vedení činohry Národního divadla je zakotveno v postmoderně, že tato scénická cesta je pro ně jediné žádoucí a žádaná. Dobrá, ale idea Národního divadla, její ukotvenost v jisté tradici je ještě silou, jež brání prosadit ji v totální podobě tak, jak to třeba učinil Petr Lébl ve své inscenaci *Našich Našich furiantů*. Zbývá 'klipová pointilizace' jako jakýsi kompromis. A kompromis není v umění zrovna nejlepší cesta ke kvalitním výsledkům. Pitínského inscenace *Našich furiantů* to potvrzuje. Není ani novou zajímavou interpretací textu, protože o interpretaci neusiluje. Ale není ani vskutku 'postmoderní' představou odkazu jiné epochy. Zůstává kdesi v polovině cesty – a vzhledem k tomu není ani příliš dobrým divadlem.

Literatura:

- ARBES, J. „Emil Augier na českém jevišti“. In: (týž) *Theatralia II*, Praha s. a.
GÖTZ, F. „Vývojové drama Stroupežnického“. In: *Od Klicpery ke Stroupežnickému*, Praha 1942
MIZIŇSKÁ, J. „Postmodernismus, kultura videoklipu“, *Sociologický časopis* 2004: 1–21
Naši furianti, program Národního divadla 2004
ŠALDA, F. X. „Národní divadlo a česká divadelní kultura“, *Šaldův zázpisník VI*, 1933–1934, fotoreprint 1. vydání, Praha 1993[a]
ŠALDA, F. X. „Dnešní krize dramatická a divadelní“, *Šaldův zázpisník VI*, 1933–1934, fotoreprint 1. vydání, Praha 1993[b]
TETAUER, F. „Muzičnost i skladba u Klicpery a Stroupežnického“. In: *Od Klicpery ke Stroupežnickému*, Praha 1942

Scénologická lekce Jana Vermeera

Jaroslav Vostrý

Autorem obrazu *Dívka, která čte dopis u otevřeného okna* (obr. 1), nazývaného někdy také stručně a nepřesně *Čtenářka* a namalovaného kolem roku 1659, je Jan Vermeer van Delft (1632–1675). Obraz visí v drážďanské galerii a dodnes okouzluje způsobem, jakým jeho autor uplatňuje svůj zájem (a sluší se zdůraznit, že zcela mimořádně kultivovaný zájem) o nejprostší věci života (jejichž prožívání tím ve shodě s potřebami svého měšťanského prostředí sám kultivuje). Právě zájem o projevy ‘skutečného života’, často i ne zase tak kultivované, je ostatně podle uznaného mínění nejvýznamnější vlastností velkých holandských malířů 17. století. „Pro Vermeera byla postava v interiéru s několika starostlivě zvolenými předměty – židlí, hudebním nástrojem, mapou na stěně, téměř takovou příležitostí ztvárňovat optické kvality, jako byli pro Velásqueze král nebo princezna,“ píše se v jednom z encyklopedických děl věnovaných vývoji výtvarného umění (Kitson 1972: 112). I když je následující výklad citovaného autora o důvodech zájmu impresionistů o Vermeerovy obrazy zajímavý – a v té souvislosti je zcela na místě i jeho poukaz k významu, který má pro Vermeera světlo a stín, a k dalším ‘čistě malířským’ kvalitám jeho díla – důvody hlubokého dojmu z pozorného vnímání probíraného obrazu přece jenom zcela nevystihuje.

Cosí důležitého dodává hlavní editor jiné encyklopedie z téže doby René Huyghe, když upozorňuje, jak se původní vlámský styl stával v holandském malířství tohoto období „stále niternější“.¹ Marcel Brion, autor specializovaného příspěvku ve stejném encyklopedickém díle, je podrobnější i poetičtější: „Pieter de Hooch a Jan Vermeer naslouchali v zamyšlení vnějším zvukům i vnitřnímu hlasu a vychutnávali chvíle uplyvajícího času jako dokonalé lidské štěstí. Jejich pozorná a meditativní humanita nehořela plamenem jako u Rembrandta, ale zářila jako perleť, jako perla, jako vyzrálý drahokam. Na jejich obrazech jeden nalévá mléko z konve, druhý čte dopis, žena přebírá v prstech náhrdelník, lidé se dívají na nebe nebo na květinu, naslouchají krokům v uličce – a všechny tyto výjevy vyjadřují symbolicky štěstí plně prožitého okamžiku, kdy konečno jako by dosáhlo všech možností nekonečna“ (Huyghe 1970: 269).

Niternost, o které mluví Huyghe, *symbolické* vyjádření okamžiku (kdy konečno jako by opravdu dosahovalo nekonečna), „*duchovnost*“ zachyceného výjevu a pocit, že „každá věc má, jako tělo, jako příroda, i svou duchovní hodnotu, která časem spíše vzrůstá, než slábné, a nemůže být zničena“, jak o tom píše Brion na

¹ Huyghe je i spoluautorem vermeerovské monografie vydané nejdříve (1967) v Itálii, jejíž české vydání je z roku 1981.

stejném místě: není právě tento *duchovní rozměr* obrazu – obrazu, který jako by byl na první pohled pouhým záznamem milých prozaických věcí – pro náš zážitek rozhodující? Ano, máme co dělat s jistým historickým typem *realismu*, kterému se i pro jeho pozitivní (z principu pozitivní, byť třeba i kritický) zájem o současnou podobu života (jinak řečeno, o vlastní život současníků) vždycky tak dařilo v měšťanském prostředí, když se jeho představitelé a vůbec příslušníci činných středních vrstev stávali objednavateli, kupci či prostě vnímateli uměleckých produktů. Nechtěli ale autoři těchto děl jeho prostřednictvím, tj. prostřednictvím zachycení ‘bezprostřední a konkrétní reality’, ať jakkoli půvabné, sdělit přece jenom ještě něco víc? A to i v tomto případě, kdy – jak také píše Brion (viz Huyghe 1970: 254) – „již neidealizovali bytosti a věci podle určitého ‘typu’ duchovní, nadpřirozené krásy“?

Nesmíme zapomenout, že Vermeerův obraz je neodmyslitelný od holandského, tj. protestantského rámce, ve kterém nebylo žádoucí zpodobování svatých. Příznačné pro toto prostředí bylo nejenom vyloučení uměleckých předmětů, jejichž smyslovost jako by byla vždycky v rozporu s jejich žádoucím duchovním rozměrem. To, oč šlo, bylo vlastně uvědomělé odsunutí samotného duchovního zájmu z veřejného prostranství do soukromého prostoru individuální lidské duše; příznačné pro takový posun bylo i nahrazení obrazu jako možného podnětu společného duchovního zážitku individuální účastí na zpěvu písní. Přičteme-li k tomu nové hodnocení praktického zájmu o každodenní ‘prozaickou’ (hmotnou) realitu, obrážející se bezprostředně v námětech malířských děl, je jasné, proč se pro umělce jistého druhu stala tato situace příležitostí k vynalézání a rozvíjení takových postupů, které by umožnily také dílům vycházejícím z každodenní reality stát

► 1. Jan Vermeer van Delft, *Dívka, která čte dopis u otevřeného okna* (kol. 1659) – Gemäldegalerie, Drážďany (Alte Meister)

se výrazem i zprostředkovatelem hlubších zážitků. A tím i nástrojem kultivace individuálního prožívání, stručněji řečeno, rozvíjení a šíření kultury.

Tyto hlubší zážitky jsou nemyslitelné bez potěšení z vnější podoby věcí a z mistrovství uplatňovaného při jejich uměleckém podání, které vždycky řeší nějaké vážné překážky (v malířství zejména rozdíl mezi trojrozměrností zobrazených předmětů a dvourozměrností plátna, zatímco v herectví rozdíl mezi panem XY a postavou, kterou hraje). Dílo nám ale jejich prostřednictvím poskytuje vzácnou příležitost k prožití *skrytých* souvislostí: umožňuje **nahlédnout** za či pod nebo nad zobrazené předměty, a tím za vlastní každodenní ‘reálný’ obzor do oblastí, do kterých směřují jeho (často třeba neuvědomělé) duchovní potřeby. Jde prostě o ten proslulý ‘podtext’, který se v případě, kdy máme co dělat se zobrazením osob v situacích – a o takový případ jde u tzv. žánrových obrázků, k nimž Vermeerova *Dívka u okna* patří – často otevírá výzvou k nahlédnutí do duše zobrazené postavy: jsme vyzýváni ke spoluprožitku radostí i starostí zobrazených postav, i když u individuální psychologie a u ‘psychologického realismu’ náš zážitek aspoň v nejzdařilejších případech zdaleka nekončí.

Dosahuje Vermeer tohoto ‘podtextu’ či ‘přesahu’ jenom ryze malířskými prostředky (a zejména ovšem prací se světlem), a tedy koneckonců jistou *atmosférou*, kterou pomocí těchto prostředků vytváří? Je to ostatně opravdu tak, že Vermeer zobrazuje „štěstí plně prožitého okamžiku“ a „klidný a bezpečný půvab bytí“? Neobsahuje například obraz *Dívky, která čte dopis u otevřeného okna*,



jakousi skrytou dramatičnost? Její konkrétní příčiny pro nás vzhledem k neznalosti dopisu zůstávají tajemstvím, ale jsme ji při vnímání Vermeerova obrazu i tak schopní spoluprožívat: sami přece s napětím čekáváme na zprávy od svých vzdálených blízkých. (Jsou to vůbec ještě naši *blízcí*, i když jsou od nás – a možná už zůstanou navždy – tak *vzdálení*?) Nepředstavuje pro nás vnímaný obraz přece jenom ještě něco víc než vztahy barev, forem a linií, které ze zachycení jistých předmětů, známých z reality, činí zážitek přesahující dojem z těchto předmětů i z umění učinit je jakoby živými i na plátně? Copak se nedíváme na takový malířský 'žánrový obrázek' jako na **scénu**? Podmínkou takového hlediska ovšem je, že budeme scénu chápat také jako hluboce individuálně prožívanou událost, která si zaslouží obecnou pozornost, ba dokonce se o ni ať uvědoměle či někdy dokonce neuvědoměle uchází.

U většiny žánrových obrázků máme co dělat se zobrazením nějaké 'scény' ve smyslu výjevu (mluví se přece také o 'žánrových výjevech'), jehož někteří účastníci vystupují (když sami jednájí, aspoň také) v roli diváků. Jinak a přesněji řečeno, i když se takový výjev neodhrává přímo na veřejnosti, jde v něm v každém případě o **zveřejnění** – ne-li určitých 'dějových faktů', tak aspoň nějakých citů a pocitů. V případě Vermeerovy *Dívky u okna* o zobrazení takové jaksi *předem dané* scény (události, která je scénická apriorně, sama jako taková) ovšem nejde. Zcela soukromé konání dívky se stává předmětem zveřejnění teprve díky autorovi obrazu: jedině on jako by byl schopný zachytit to, proč zobrazená (typická) situace zaslouží pozornost, jinak řečeno, čím se o takovou pozornost každá podobná situace neuvědoměle uchází. Zobrazené se přitom stává scénou nejen ve smyslu **výjevu**, tj. veřejně sledovatelného jednání v situa-

ci, ale i scénou ve smyslu jistého veřejně nahlédnutelného nebo aspoň zahlédnutelného **prostoru**. Tento eměle a umně vytvořený prostor má z hlediska srovnání s potenciálním *reálným* prostorem povahu intimního prostředí, zatímco z hlediska samotného *obrazu* povahu jeviště: dojem jeviště zesiluje shrnutý závěs vpředu napravo, připomínající oponu, který jako by nás současně upozorňoval, že svým pohledem vnikáme někam, kde nemáme co dělat; ostatně překážkou postavenou mezi diváky a dívkou je i stůl pokrytý shrnutým ubrusem.

Přední závěs Vermeer významně a významově zdvojnásobil červeným závěsem přehozeným přes otevřené okno. Důležité není ovšem jenom to, co oba předměty spojuje, ale i to, co je odlišuje: zatímco přední závěs svou zlatou barvou splývá se zadní stěnou, závěs přehozený přes okno, aby nebránil vnikání světla zvenku, se vyděluje ze svého barevně víceméně stejnorodého okolí, které kromě něj ruší (či v daném případě spíš odstiňuje) jen barva shrnutého ubrusu. Zatímco barva ubrusu je i vzhledem k okolí v zásadě decentní, barva závěsu se z tohoto okolí jasně vyděluje až nebezpečnou červení. Už sám rozdíl v barevnosti dvou svým účelem stejných předmětů nás okamžitě upozorňuje, že vedle prvotního účelu, shodného s funkcí těchto předmětů 've skutečnosti' (v případě závěsů především *zakrývání a odkrývání*), nabývají předměty v rámci obrazu ve spojení s jinými předměty i různé další funkce a významy. Tyto další funkce a významy nabývají přitom v různých kontextech s ostatními předměty, v nichž účinkují, díky svým potenciálně symbolickým jedinečným vlastnostem: v případě citovaného závěsu či záclony také díky barvě, a to barvě spojované obvykle s krví, vášní a vzpourou, která je ale i barvou studu a ostychu.

V rozebíraném obraze máme co dělat s interiérem. Zobrazování interiérů,



2. Jan van Eyck,
Podobizna manželů
Arnolfiniových (1434),
National Gallery,
Londýn

lépe řečeno postav v intimním prostředí, má ve výtvarném umění severních evropských oblastí svou tradici: v tomto případě se nám nejspíš vybaví proslulá *Podobizna manželů Arnolfiniových*, kterou Vermeerův jmenovec Jan van Eyck namaloval zřejmě roku 1433 a kterou je dnes možné vidět v londýnské National Gallery. Pozvání *dovnitř* tu zesiluje zrcadlo umístěné na zadní stěně, které nám umožňuje vnímat zobrazený prostor nejen zepředu. Jako bychom se měli *jednak*

opravdu cítit uvnitř, tj. v intimním prostředí portrétovaných postav, a *jednak* od nich i odděleni: malíř mezi ně a diváky přece nikoli náhodou umísťuje psa, který i když to na první pohled není pes hlídací, stejně jako by měl každou chvíli zaštěkat! Jde o ambivalenci stejného rodu, jakou se vyznačuje staré dobré měšťanské divadlo, které naši pozornost zaměřuje *dovnitř* do pokoje (tj. umožňuje nám být *uvnitř*) a přece nám současně zajišťuje možnost udržet si od předvá-



děného dění jistý odstup (tj. dívat se na ně *zvenku*).

Mezi obrazem Jana van Eycka a měšťanským činoherním divadlem je ovšem zásadní rozdíl. Zatímco na citovaném obraze jde o reálné osoby, které se daly portrétovat, tj. s diváckým zájmem počítaly, v měšťanském 'pokojovém' divadle jde o pouhou iluzi: kdyby šlo opravdu o reálné postavy, diváci by jim aspoň v určitých – a to obvykle nejzajímavějších – situacích rozhodně vadili. V tom je měšťanskému divadlu podobnější Vermeerův obraz, o kterém by také bylo možné prohlásit, že dělá ze svých diváků tak trochu voyeury – kdyby druh diváckého zájmu, který vzbuzuje, nebyl předem ovlivněný jakousi výrazovou *cutností*. Tato vlastnost Vermeerova obrazu vyplývá nejen z toho, jak i pomocí předního závěsu sugeruje dojem *pouhého nahlédnutí* či *zahlédnutí* do života dívky, jejíž konkrétní prožitky nám spolu s dopisem stejně zůstanou tajemstvím. Je totiž zajišťována zejména díky umně vybudované *síti vztahů všech zobrazených prvků*: právě jejich složitá struktura nám dovoluje nahlédnout či zahlédnout *za, pod* či *nad* to, co bezprostředně vidíme a u čeho zůstat by znamenalo opravdu *pouhé nahlédnutí* do

cizího soukromí; o této 'síti' bude ještě podrobněji řeč.

Zůstaneme-li zatím u naznačeného srovnání, nevyhneme se naivnímu povzděchu nad tím, o kolik desetiletí vlastně předběhlo holandské malířství 17. století divadlo a zvláště ovšem podobu měšťanské činoherní scény. Z hlediska tohoto srovnání se přestěhování scénického dění do pokoje může opravdu jevit jako logické dovršení vývoje jevištního prostoru od divadla hraného pod širým nebem za denního světla do interiéru a od reliéfní scény italské renesanční komedie, odpovídající umístění fiktivního jevištního dění na ulici, k vytvoření *kukátkového* či (posléze) *krabicového jevištního prostoru*.² Tento vývoj vytvářející na jedné straně předpoklady barokního *iluzionismu*, uplatňovaného pak zejména v *opeře*, vyhovuje na druhé straně i klasicistické tendenci k uzavřenosti prostoru, chápané ovšem v ideálním smyslu, tj. nikoli ve smyslu vytvoření konkrétního materiál-

2 Stručnou a v podstatě výstižnou definici takového prostoru podává *Ilustrovaný encyklopedický slovník II*, kde se „kukátkovou scénou“ rozumí „jeviště vsunuté do hloubi div. architektury tak, že diváci z odděleného prostoru přihlížejí představení jakoby 'kukátkem': vidí děje na jevišti jako v rámu obrazu.“



▲ 4. Leonardo da Vinci(?), Zvěstování (1478–1482), Louvre, Paříž

◀ 3. Leonardo da Vinci, Zvěstování (kol. 1472–1475), Uffizi, Florencie

ního prostředí, ke kterému bude směřovat pozdější vývoj v měšťanské činohře.

Víme, že všechno začalo uzavřením jeviště z boků, odkud také sledovali jevištní dění diváci alžbětinského divadla. To podstatně se odehrálo v Itálii, kde v souvislosti s uplatněním perspektivy došlo současně k fiktivnímu otevření takto ohraničené scény, technicky uzavřené zadním prospektem s vyobrazením města či přírodního prostředí, směrem k tomu, co představovalo její ideovou orientaci: ztělesněním této ideové orientace bylo v tragédii či komedii právě město, zatímco v pastorále příroda. Možnost proměny scény během představení zajistilo zavedení trojhranných či někde dokonce i pětihranných bočních dekorací (tzv. telárů) a následující vynález listových kulis a postupné zdokonalování jejich směnitelnosti. Jakoby 'definitivní' ohraničení jeviště ve smyslu vytvoření scénického obrazu, zásadně odlišného od komediantské produkce na vyvýšeném pódiu, přineslo budování stabilních portálů. Dotvoření italského modelu a jeho rozšíření po celé Evropě je dílem (Vermeerova) 17. století.³

Pokud jde o samotné (listové) kulisy, vynalezl je či aspoň učinil základním principem scénického uspořádání

na začátku 17. století architekt a stavitel G. B. Aleotti (1546–1632) ve Ferrare. Stávaly z několika (ponejvíce šesti) řad malovaných pláten v rámech (tři a tři proti sobě), vytvářejících vpravo a vlevo 'ulice', tj. příchody na scénu, nahoře byly spojené sufitami a uzavřené zadním prospektem. Kulisová scéna umožňovala vytvořit pomocí perspektivní malby iluzi velkého prostoru, ať krajiny nebo velkého sálu. Zdokonalil ji Aleottiho žák G. Torelli da Fano (1608–78), činný původně v Benátkách a pak v Paříži, kde 1647 zavedl v Théâtre du Petit Bourbon systém ráků na podvozcích, od kterého se odvozovala divadelní technika do poloviny 19. století.⁴

3 Podrobněji (a díky připojeným obrázkům snad i názorněji) o vývoji rekapitulaném v tomto odstavci viz Vostrý 2002 a 2003, zejm. v kapitolách „Scéna a perspektiva“, Disk 2, s. 30–37 a „Od přednesu k rozehrání do hloubky jeviště“, příp. „Od intermédiu k opeře, od renesance k baroku, z Itálie do celé Evropy“, Disk 3, s. 32 a 34–35.

4 Asi není tak daleko od pravdy Richard Alewyn (1989), když právě v souvislosti s kulisami mluví o symbolické povaze každého velkého vynálezu: vynález jistě žádná náhoda, uvážíme-li, že právě díky nim se stala scéna proměnitelnou tak, jak to odpovídalo barokní představě nestálosti věcí, a že to byly právě kulisy, které spolu s malířskou perspektivou umožnily nástup jevištního iluzionismu odpovídajícího barokní představě pozemského světa zdání, jehož úplný obraz skýtá divadlo, protože je právě vzhledem ke schopnosti budit zdání povoláno zachycovat tento svět takový, jaký je.



5. Simone Martini a Lippo Memmi, Zvěstování (1333), Uffizi, Florencie

Náčrtnutý vývoj scénografie, dovršený v měšťanském divadle krabicovou (pokojovou) scénou s třemi souvislými stěnami, se může jevit specifickou paralelou vývoje malířství, o kterém jsme spíše ochotní předpokládat, že souvisí s tím, jak se vyvíjí lidská schopnost vnímat okolní svět. Jak v té souvislosti zdůrazňuje Rudolf Arnheim (1996: 197–198), při zobrazování viděného nejde ze začátku vůbec o zachycení hloubky, resp. promítnutí trojrozměrné skutečnosti na dvourozměrnou stěnu nebo na papír či na plátno, ale o plošné zobrazení předmětů. Fylogenetický vývoj zde odpovídá ontogenetickému: rané dětské kresby neznají ani hloubku, ani rozlišení mezi přední částí a pozadím; v raném stadiu jde pouze o vydělení předmětu z prázdného prostoru. Další krok spočívá v tom,

dát frontálně pojaté figuře správné pozadí představované krajinou nebo zdí; výsledkem je sice vzdálenost mezi dvěma plochami (podle Arnheima jakýsi interval), ale ne ještě *kontinuální prostor*: jako by šlo spíše o diskontinuální skok mezi dvěma scénami (divadelně řečeno, mezi *předscénou* a *pozadím*) představovanými za sebou. Toto nestrukturované oddálení přední části a pozadí se vyskytuje ještě i na reprezentativních malířských dílech vrcholné renesance: Arnheim uvádí příklad Leonardovy *Mony Lisy* s příznačným odstupem mezi pažením, o které se opírá, a krajinou v pozadí, tedy odstupem vnímaným výlučně díky našim znalostem o velikostních rozdílech. Nám může ještě lépe posloužit příklad dvou Leonardových *Zvěstování* (obr. 3 a 4) ze 70. a začátku 80. let

6. Giovanni Bellini,
Zvěstování: Panna Marie
a anděl (kol. 1500),
Galleria dell'Accademia,
Benátky

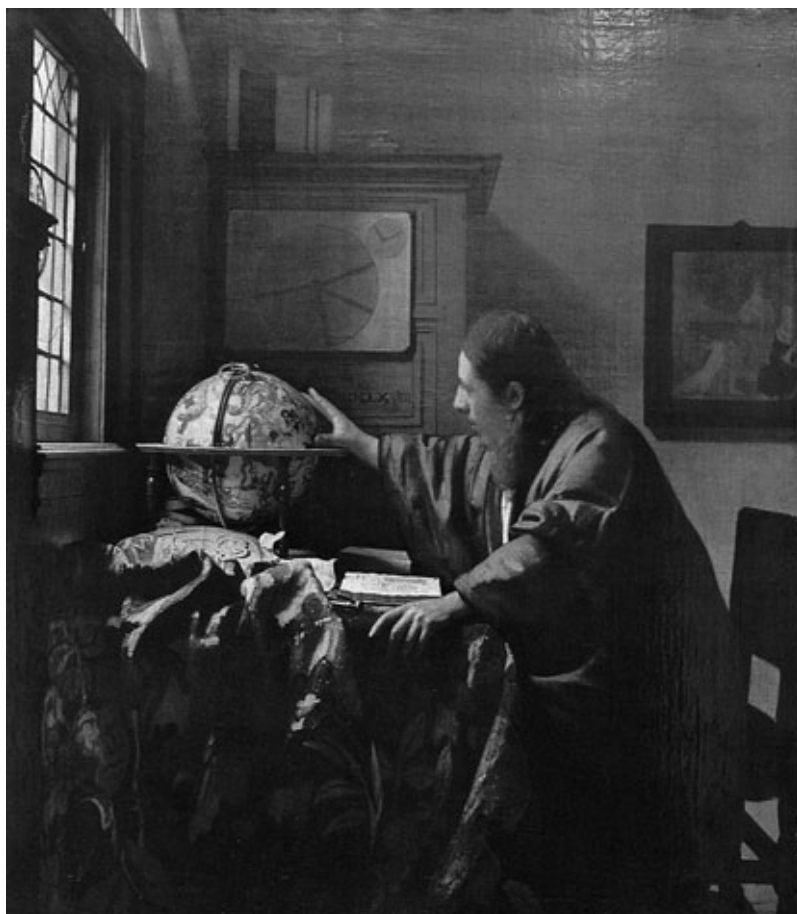


15. století (u pozdějšího z nich je jeho autorství nejisté), a to ve srovnání se starším obrazem se stejným námětem – a příznačným středověkým zlatým pozadím – z roku 1333, jehož autory jsou Simone Martini a Lippo Memmi (obr. 5), a zpracováním téhož námětu z dílny Giovanniho Belliniho z období kolem roku 1500 (obr. 6). Zatímco u Martiniho a Lippiho máme ještě co dělat málem s ikonou, připomíná řešení scény ve všech dalších třech případech jevištní reliéf známý z italských představení s perspektivní dekorací.

Perspektivní divadelní dekorace nemůže být jakousi plastickou obdobou malířského zobrazení kontinuálního prostoru: odpovídajícímu umístění postavy v příslušné hloubce takového kontinuálního prostoru brání na italském

dobovém jevišti nesoulad mezi perspektivním zmenšováním malovaných předmětů a reálnou velikostí herce, kterému nezbývá než držet se na předscéně. Také tento nesoulad vyvolává potřebu stálého portálu s funkcí rámu: právě tento rám sugeruje představu jednotného celku i aktualizuje vnímání z hlediska *plošné projekce*, na které je později založeno vnímání filmu a která má při vytváření obrazu v mysli diváka 'portálového divadla' – při veškeré trojrozměrnosti jeviště a z ní vyplývajících důsledků pro vnímání – zásadně významnou úlohu.

I v případě dovednějšího sladění vzájemného poměru (poměru reálné velikosti herce a iluzivní malby na listových kulisách) můžeme pořád spíš než o třírozměrném scénickém prostoru mluvit o několika dvourozměrných je-



7. Jan Vermeer
van Delft, *Astronom*
(1668), Louvre, Paříž

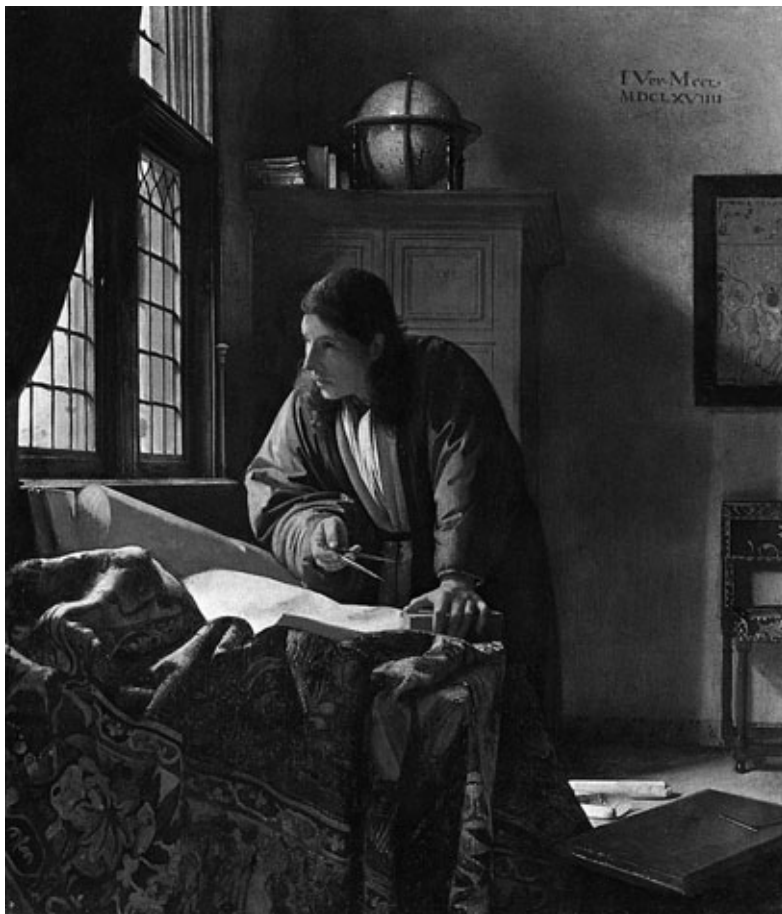
vištních plánech. Vznik vícerozměrného *scénického prostoru*, který je materiální obdobou *dramatického prostoru* a jehož čtvrtou dimenzi tvoří čas, bude spojený teprve s úsilím Adolpha Appiy (1862–1928) a Edwarda Gordona Craiga (1872–1966). V rámci scény představující interiér se toto pojetí jeviště jako světa – tedy pojetí tak či onak se prosazující v rámci scénografických tendencí vycházejících z různých modifikací původního komediantského pódia – uplatní až v souvislosti s překonáváním naturalistického vytváření prostředí. Právě s rozvíjením a překonáváním naturalismu je spojené **režijní rozehrávání situací v prostoru**, jehož vybavení je ve srovná-

ní s naturalistickou prezentací prostředí součástí **motivické struktury**.⁵ Její princip můžeme sledovat už na rozebíraném Vermeerově obraze.

Vezmeme-li to, co vidíme na Vermeerově obraze, jako scénu, bude nám tím nápadnější, že co z něj čteme, vůbec nevyplývá z dívčina výrazu, který zůstává neutrální. Co se v mysli zobrazené dívky děje, zůstává tajemstvím, které je nám ale dovoleno (a které jsme do-

5 Viz Vostrý 2001, zejm. s. 97–98 a 132–135 (pokud jde o režijní rozehrávání), 100–101 a 155–158 (jevištní a dramatický prostor), 205–208 (rozvíjení motivické struktury) i 205–208, kde se vyčtená problematika objasňuje na příkladu Strindbergovy *Slečny Julie*.

8. Jan Vermeer
van Delft, *Geograf*
(1669), Städelsches
Kunstinstitut, Frankfurt



konce podněcování) uhadovat ze vztahů všech ostatních zobrazených prvků. V divadle by šlo o takový případ, kdy jevištní sdělení nevyplývá ani tak ze hry herce či herců, jako už ze samotného režijně-scénografického řešení; toto řešení zahrnuje i předepsané nebo aspoň v daném režijně-scénografickém kontextu jedině přípustné či prostě logické jednání herce či herců, jejichž projev je výmluvný už díky jejich podobě (významně spoluurčované kostýmem, maskou⁶ a případně rekvizitou) a postavení (včetně postoje).

⁶ Myslím masku v širším smyslu, jak o ní mluví Zich (1986: 107).

Z jistého hlediska můžeme takové **aranžování** předmětů v prostoru, o které na první pohled jde, zkoumat ve srovnání s obdobným využíváním předmětových prvků v románech Dostojevského či Tolstého. Právě u nich totiž z jistého hlediska vrcholí nahrazování vypravěčova přímého komentáře k jednání postav, obvyklého ve starší narativní slovesnosti, motivickým kontextem: přímé vyjadřování vypravěčova stanoviska je postupně vystřídáno takovým tematizovaným propletením dějových i nedějových a psychologických i mimopsychologických prvků, které současně představuje vývoj od hodnotícího komentáře k *podtextu*; tedy k tomu jen myšlenému 'textu', jehož



9. Jan Vermeer van Delft, Voják a smějící se dívka (1657), Frick, New York (mapa na stěně, stejná jako v Mladé ženě v modrém, zachycuje Holland a Frisko)

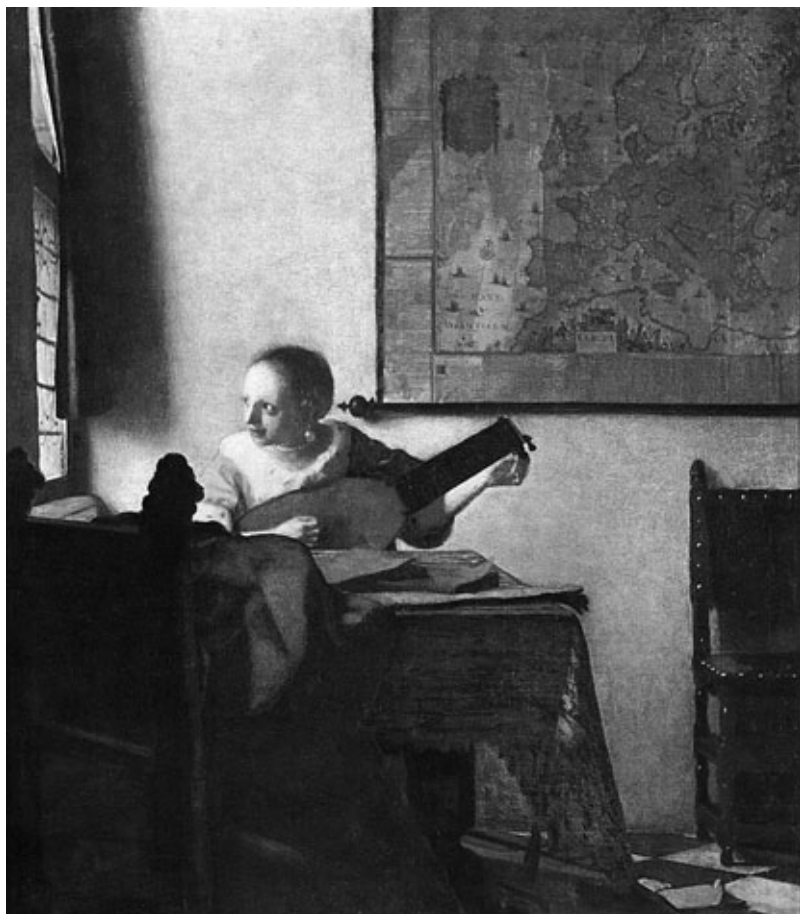
spolutvůrcem je sám vnímatel.⁷ Výraz ‘aranžování’ předmětů není v těchto souvislostech ovšem nejvhodnější: rozdíl mezi pouhým rozestavováním předmětů a rozvíjením motivů je stejný jako mezi režijním aranžmá a výstavbou dynamické *mizanscény*, dotvářené v každém okamžiku jednáním herců; ti jsou k aktivnímu **rozehrávání** situace, zásadně odlišnému od pouhého aranžování, provokováni už i samotným scénograficko-režijním rozvrhem, v ideálním případě ve spolupráci s herci v průběhu zkoušek

7 Podrobnější výklad těchto postupů obsahují stati „K divadelní podobě románu Zločin a trest“ (viz Vostrý 1996: 87–99) a „Lev Tolstoj režisér“ (viz Vostrý 2001: 136–141).

stále korigovaným. Pokud jde o Vermeerův obraz, dochází k takovému rozehrávání, totožnému s motivickým rozvíjením, v procesu jeho vnímání. Zejména ovšem v souvislosti s domyšlením příběhu: ano, v jádru zachyceného okamžiku jako by spočíval nějaký příběh, který ovšem nemůže a nesmí být nikdy domyšlený do konce, protože k tomu, co a jak obraz představuje, patří diskrétní respekt k soukromému tajemství.

Všechno začíná prostorovým rozvrhem a konkrétním vybavením; v jejich rámci se u Vermeera v umně budovaných relacích spolu střetávají dva závěsy a otevřené okno s výhledem zakrytým ovšem zdí, do které je vsazené; dopis

**10. Jan Vermeer
van Delft, Loutnistka
(1663–1664),
Metropolitan
Museum, New York
(na zdi visí mapa
Evropy)**



v dívčinyh rukou a ovoce na nakloněné míse; vlevo dole pod otevřeným oknem židle s lvími hlavami, na jejímž opěradle jako by se rýsovala jakási zvířecí (nejspíš kočičí) tvář a skoro uprostřed ('skoro' říkám z toho důvodu, že nepřechází vodorovnou středovou osu) ušlechtilý profil dívky, jejíž podoba se odráží ve skleněných tabulkách otevřeného okna... atd. Zobrazené předměty jsou i vzhledem k pečlivému podání samozřejmě důležité samy o sobě, jakkoli jde o některé předměty, které jsou obvyklé jak na Vermeerových obrazech (kolikrát se u něho setkáme nejen s dopisem, ale i s židli se lvími hlavami a samozřejmě s oknem, kterým přichází zleva světlo, atd.), tak

i u jiných soudobých malířů. Ještě důležitější je ale naznačené napětí mezi nimi: tak se například dopis, na kterém může být napsáno cokoli sebevýznamnějšího a který stejně představuje jen pouhý papír, střetává s přírodními plody se všemi jejich smyslovými implikacemi; dokonce i vlasy zavázané kontrastují s vlasy volně splývajícími, podobně jako celková upravenost a úpravnost dívky se shrnutým ubrusem, nehledě ke střetávání kruhů a přímých linií, černé (doplněné červenou) a zlaté (odstíněné nazeleinalou), světla a stínu... a jistě také dívky 'v reálu' a též dívky v pouhém víceméně nejasném zrcadlovém odrazu v okně: nepředstavuje tento odraz v zrcadle ok-

na, pod kterým je navíc umístěná židle s 'kočičím' obličejem, jakousi *jinou možností* její existence či aspoň možnost její existence v jiném prostoru? A nedívá se na ni někdo s kočičím výrazem ze židle jako se na ni někdo imaginární vlastně dívá z dopisu?

Z jednotlivých motivů ve smyslu fenomenů přítomných na řadě Vermeerových pláten i obrazů jiných holandských malířů jeho doby se díky jejich vztahům vytváří motivická struktura, ve které se jednotlivé prvky stávají **motivy ve smyslu významových jednotek**, podněcujících divácký kontemplativní proces (proces **prožívání**) uvolňující jejich potenciální symbolizační energii. Jinak řečeno, potenciální symbolické vlastnosti jednotlivých prvků, na které poukazuje jejich vzájemné vztahy, se při střetnutí s divákovou zkušeností stávají roznětkou „představ, myšlenek a vysvětlení“, abych užil výrazu Lva Tolstého, které souvisejí se skrytými silami, jejichž vzájemným napětím jako by se konstitoval svět i (vlastně každý) jednotlivý lidský příběh. Jejich prožitek, který nám obraz prostředkuje, se pohybuje mezi smyslovým zážitkem ze samotných zobrazených předmětů a (pouze) možným pojmovým uchopením jejich (abstrahovatelných) vztahů: tak nejenže například vztah mezi závěsem a oknem poukazuje k napětí mezi skrytostí a odkrytostí, ale vztah mezi upraveností dívky a shrnutým ubrusem doplněný konfrontací svázaných a uvolněných vlasů k napětí mezi pořádkem a uvolněností, vázaností a svobodou, vztah mezi dopisem a dívkou či oknem a uzavřeným intimním prostorem k napětí mezi 'uvnitř' a 'venku', 'tady' a 'jinde', blízkostí a vzdáleností, domovem a dálkou, samotou a světem, přítomností a touhou... atd. Není náhodou, že u malíře ze země, pro kterou tolik znamenal námořní obchod spojený nejenom s romantikou dálek, ale i s reálnou nejistotou, pokud šlo

o možnost návratu, se setkáváme s takovými obrazy jako je *Astronom* (obr. 7) či *Geograf* (obr. 8); v jejich rámci se přímo praktické hledisko, související s profesemi přispívajícími k bezpečnosti námořních dobrodružství, mísí s podtextem střetávajícím dálku a domov i zemi včetně jejich moří s řádem hvězd.

Pokud jde o *Dívku u okna*, všechny vztahy a napětí související s motivickou strukturou tohoto Vermeerova obrazu se modifikují a zintenzivňují díky dopisu, který už 'v reálu' obvykle funguje jako 'motiv' a už jako takový vždycky představuje nějakou aspoň potenciální **událost**. V daném kontextu, kdy sotva můžeme předpokládat, že jde o nějaké úřední sdělení, máme vlastně co dělat s komunikací dívky s jinou osobou. Jde o někoho, s kým ji pojí patrně nějaké blízké, ba intimní vztahy, ale kdo je v tomto okamžiku možná i velice vzdálený: to znamená, že máme co dělat se **situací**, související vždycky jaksí doslova se vztahy v prostoru. V daném případě jde možná přímo o **dramatickou** situaci vyzývající k řešení, k němuž měl očekávaný dopis přispět, zatímco teď sám podněcuje k nějaké reakci. Ostatně, není dívka na rozebíraném Vermeerově obraze těhotná? I kdyby ale šlo jen o zvláštní stříh dívčích šatů, jejichž tvarování v místě břicha by – navíc ve spojitosti s plochy na nakloněné míse umístěné v bezprostřední blízkosti – jen apelovalo na divákovu podezíravost, nebyl by takový dohad, byť se jaksí jen mihl v mysli, zcela nemístný. Byl by jen krajním případem toho směru „představ, myšlenek a vysvětlení“, jaké v nás obraz vzbuzuje, když jeho vnímání zcela přirozeně pokračuje od samotné dívky k jejímu **příběhu**: tj. přesouvá se na tu rovinu, jejíž potenciální přítomnost vyznačuje vnímání každého díla zařaditelného k nějakému druhu 'magického realismu'. V kontextu tohoto realismu se totiž vzájemné vztahy mezi předmětným a sym-

11. Jan Vermeer van Delft,
Mladá žena v modrém
(1662–1664),
Rijksmuseum, Amsterdam



bolickým, konkrétním a abstraktním a obrazovým a pojmovým, ať je v nich tendence od jednoho ke druhému jakkoli silná – řeší a jejich napětí vybíjí (na rozdíl od abstraktního umění) jenom nepřímo podle principu metafory. A jako nás třeba jen naznačený příběh na jednu stranu provokuje, abychom ho sledovali z hlediska našeho vlastního příběhu, tak na druhou stranu činí i náš vlastní příběh metaforou ‘příběhu’, který oba konfrontované příběhy přesahuje.

Pokud jde o potenciální příběh dívky, mohou nás k nějaké představě o jeho pravděpodobném vývoji podněcovat i další Vermeerovy obrazy, z nichž některé se nám mohou složit v jakousi hypote-

tickou řadu: začínala by setkáním (*Voják a směřující se dívka* na obr. 9), pokračovala by lyrickým vzpomínáním na vzdáleného milého u okna, kde je umístěný stůl, u kterého se s ním dívka setkala (*Loutnistka* na obr. 10), a končila by čtením dopisu u mapy sugerující vzdálenost obou (*Mladá žena v modrém* na obr. 11). Je ale jistě jasné, že při podobném počínání se už příliš vzdalujeme od adekvátního prožitku analyzovaného obrazu, který by se měl při všech možných asociacích souvisejících se znalostí jiných Vermeerových obrazů vnímat jako zachycení pouhého okamžiku s jeho implicitním napětím mezi trváním a pomíjivostí („Okamžiku, prodli jen“, říká se ve Fischerově překla-

du Goethova *Fausta*). Můžeme-li proti tomuto **zpřítomnění** (prezentaci) okamžiku postavit **vyprávění** chápané tentokrát jen jako rozvíjení událostí v čase, lze divadelní představení umístit na hranici obojího: to, co se odehrává na jevišti, se zakládá na napětí mezi okamžikem a dějem, rozvíjením v prostoru a rozvíjením v čase, obrazem a příběhem, vyprávěním a rozehráváním, narativitou a performativitou. U obrazu je to tak, že první člen každé dvojice zůstává i při rozvíjení zobrazeného v procesu jeho vnímání jen potenciální. Nevyznačuje se ale podobnou 'pouhou potencialitou' v případě zdařilého jevištního díla příslušného stylu vlastně i každý jednotlivý jevištní okamžik? Ostatně, nevyznačuje se touto potencialitou vzhledem k možným „představám, myšlenkám a vysvětlením“, které budí, a koneckonců i vzhledem k tomu, co z ní může 'opravdu' vyplývat, vlastně každá scéna, ať je to scéna první či poslední a ať se odehrává v rámci nějaké hry, nebo v životě?

Většina Vermeerových 'žánrových výjevů' se vlastně příliš neliší: jevištěm je obvykle uzavřený prostor, do kterého proniká oknem, případně i prostřednictvím pověšené mapy nebo globusu, svět.⁸ Potenciální smysl celku je přitom uhadovatelný (pozor: právě že nikoli *uhodnutelný*, ale vždy pouze znovu uhadovatelný) nejenom z kontextu prvků přítomných na obraze, ale i z kontextu celého Vermeerova díla a zejména ovšem také z kontextu jisté tradice. Jeden Vermeerův obraz tak nejenom poukazuje k druhému, například *Dívka u okna* k *Dívce v modrém*, ale i k historii příslušného syžetu, kterou lze v daném případě nejspíš hledat v obrazech 'zvěstování': dopis se ko-

⁸ Důležité je v případě *Dívky u okna* i to, že ona sama nejenomže nevyplňuje většinu prostoru (nejde přece o portrét), ale že její hlava není vzhledem k umístění pod vodorovnou středovou osou úplně v centru a celou horní polovinu obrazu zabírá to, co je 'nad ní'.

neckonců vždycky rovná nějaké zvěsti, a je-li dívka na obraze těhotná, obsah dopisu si zcela logicky spojíme s jejím stavem. Důležité při srovnání Vermeerových obrazů dívek s tradicí 'zvěstování' nejsou samozřejmě jen jejich společné znaky (včetně modré barvy kabátku těhotné dívky připomínající konvenční barvu oblečení Panny Marie), ale i jejich nápadné rozdíly související se střídou epoch: i v nové (měšťanské) epoše bylo ovšem ještě možné se při úsilí o zachycení toho, co má zůstat na první pohled skryté – protože to má divák díky okolnosti, že se k tomu musí sám dobrat, prožít o to intenzivněji – ještě pořád spolednout na odkaz té minulé.

Ať vezmeme kterýkoli z obrazů *Zvěstování*, máme vždycky co dělat s posvátným příběhem; lépe řečeno, s jednou z klíčových epizod posvátného příběhu totožného s řetězem výjimečných událostí (posvátných výjevů), který je obecně známý a který se svou podstatou týká všech: zobrazení události (je-li adekvátní) tak provokuje k prožitku zázraku (v chrámu, pro který byl od počátku určený, ke společnému prožitku zázraku), jímž se projevuje boží milost. Rekvizity použité na těchto obrazech představují obvykle symboly v úzkém smyslu (tedy vlastně emblémy). Tím se liší od předmětů u Vermeera, které spoluvtvářejí dané konkrétní místo a mají jen *potenciální* symbolickou hodnotu: tato hodnota (skrytý význam) se zpřítomňuje do té míry, do jaké se daný předmět (i pro nás) stává *motivem*, tj. do jaké míry nás uvádí do situace a má – bez ohledu na to, jestli se s ním postava přímo obírá, nebo se na první pohled jeví jen jako součást popisu prostředí – co dělat s potenciálním smyslem.

Srovnáme-li tři zde reprodukováná *Zvěstování*, jde u díla, jehož autory jsou Simone Martini a Lippo Memmi (obr. 5), vlastně stále ještě do značné míry o 'svatý obraz' (ikonu), pro jaké je příznačné

i zlaté pozadí (které má ovšem i Vermeerova *Dívka u okna!*); pokud jde o rekvizity, olivová ratolest zde symbolizuje mír, lilie panenství a kniha to, co je psáno a co se musí vyplnit. Bellini (obr. 6) má proti Martinimu něco navíc: v klasicistně neutrálním prostoru, který je u něho dějištěm výjevu, nechybí výhled z okna v zadní stěně, poukazující z posvátného místa ke 'skutečnému světu'. Tento 'skutečný svět' tu představuje obydlená krajina, tj. příroda doplněná stavbami: tak je 'tento svět' výsledkem božího stvoření dokončovaného a proměňovaného výsledky lidského úsilí; nejde vlastně o něco podobného, když se i boží syn musí narodit z lidské matky? Také u Leonarda je přirozeně důležité pozadí, tentokrát ovšem přírodní (krajina se stromy symbolizujícími život), a symbolické detaily (včetně mušle na řezbě stolku, který na obr. 3 nahradil obvyklý pult s knihou). Rozdíl mezi oběma verzemi spočívá ve směru cesty, která v jednom případě (obr. 4) vede dozadu do krajiny – a obraz se tak odvolává na jistou souvislost zobrazené události s přírodou a životním koloběhem, ale i oblohou a tedy nebem –, zatímco v druhém případě (obr. 3) vede kamsi doprava dovnitř (a obraz tak nechává prostor posvátnému tajemství).

Pokud jde o Vermeerův obraz *Dívky, která čte dopis u otevřeného okna*, jde na rozdíl od všech jmenovaných obrazů o subjektivní prožitek soukromého individuálního příběhu, spojený s jeho uhadováním na základě nějakých indicií (motivů), provokujících v rámci jistého komplexního procesu diváckého vnímání vlastní divákovu zkušenost a jí usměrňovanou empatii. Zobrazená událost nabývá příslušnou hodnotu právě tímto srovnáním s vlastní zkušeností, k níž patří ovšem i (kulturní) zkušenost umožňující představit si či aspoň víceméně vědomě či nevědomě tušit za

touto událostí *Zvěstování*: to zobrazená událost připomíná jak základní situaci ('přijetí zprávy'), tak kompozici. Příslušné indicie, tj. zejména motivy spojené s lokalizací, jsou přitom konkrétně přesně do té míry, do jaké je jejich poukaz k individuálnímu prostředí (jedinečnému místu) poukazem k 'reálnému' světu, se kterým předpokládané diváky spojuje jejich vlastní zkušenost; nebo mám říct rovnou příběh či osud? A současně jsou tyto indicie či motivy pramenem tím hlubšího zážitku, čím hlubší jsou vazby zobrazených předmětů k antinomiím, které ho konstituují bez ohledu na jeho lokálně dobovou určenost.

Tak je rozebírané dílo současně příkladem, jak si měšťanské umění v procesu desakralizace udržuje schopnost přesahu bezprostředně zasahujícího diváka i v situaci, kdy přestává být součástí **kultu**: stává se totiž – díky své schopnosti radikálně novým způsobem rozvíjet tradici – součástí **kultury**.

Literatura:

- ALEWYN, R. *Das große Welttheater (Die Epoche der höfischen Feste)*, München 1989
- ARNHEIM, R. *Die Macht der Mitte (Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste)*, Köln 1996 [překlad amerického originálu vydaného 1988]
- HUYGHE, R. (ed.) *Umění renesance a baroku* [Librairie Larousse 1958, 1961], Praha 1970
- HUYGHE, R. (ed.) *Umění nové doby* [Librairie Larousse 1961], Praha 1974
- HUYGHE, R. / BIANCONI, P. *Vermeer*, Praha 1981
- KITSON, M. *Barok a svět* [překlad publikace v původním znění nazvané *The Age of Baroque* a vydané v encyklopedickém cyklu „Landmarks of the World's Art“ londýnského nakladatelství Paul Hamlyn Limited 1966], Bratislava 1972
- VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1966
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Od podívané ke scénickému obrazu“, *Disk 2* (prosinec 2002) a *3* (březen 2003)
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Scénologie Ostravy

Radovan Lipus

2. část. Od Zlamané kryky k Černému pavoukovi: Ostravské lauby. Stodolní očima scénologie — 3. část. Café Habsburg: První divadelní kavárna na světě (Café Prokopio). Vídeňské kavárny; kavárna jako urbanizované ohniště určené k setkávání. Kavárny a Arthur Schnitzler. Kavárny na severu rakousko-uherské monarchie – Moravia, Austria, Fénix. Z divadla do kavárny v Ostravě 28. října 1918 – Habsburg a Slavia. Konec kaváren Elektra a Palace. Naděje – Café Daniel a Černá hvězda

2. část. Od Zlamané kryky k Černému pavoukovi

Ostravské lauby: tento zaniklý fenomén neznamena pouze 'ostravská podloubí'; jednalo se totiž o něco daleko podstatnějšího ve tváři i duši města. Nejlépe bude dát opět slovo Josefu Filgasovi a jeho autentickým vzpomínkám.

„Pod lauby, co sem se nachodil skorem každú nedělu, skoro po každé vyplatě, aji za pobavením, aji tež za tym nakupem. Doked sem byl eště svobodny synek, kaj-kery kut sem tame vysmyčil. Co chalupa, to hospoda – co poschodí, tuž to bar; něska už to také něni jake to byvalo. Tame se temu pravělo: U zlamane kryky – bo tam jedyn chlop druhého řnul kryku ež ju zlamal, naprotivo se tomu pravjelo: U špina-ve vesty, tame se raz popichali a tuž se pravjelo: Pod nožami. Ja, ja bylo to všelijake kor za mojich mladych časuv.“

Vzpomínka na lauby jako na (mnohdy až drastické a kruté) *theatrum* nebyla by jistě úplná a pravdivá bez zmínky o veletocích piva a kořalky, které mohutně protékaly nejen těmito místy, ale se stejnou silou, s níž skutečné řeky modelují meandry, kaňony a široká údolí v krajině, utvářely zdejší město i jeho obyvatele. Od drsné, ničující práce se utíká do krčem více a hlouběji než z prosluněných lázeňských promenád a úrodných lánů...

„Nalili do púlek a jedním rázem vlili do sebe. – Pěrun, aby d'abla zabil, vykřik-nul haviř Škarpa. – Potvora hromska je šachta. Potvora, povidam. Chřapně svojima drapami po člověku a už ho nepustí. Drží ho a drží, přitahuje a vycucava z něho krev. Za paru roku ho ani vlastní roba němože poznat'. Esli nezdechně doma na lužku, přivali ho v sachtě kameň lebo uhli a je s nim konec.“ Skutečnost, že problém „kořalečného moru“ v Ostravě a okolí byl (či možná stále ještě je?!) doslova hmatatelný a v řadě případů pustošivě ničující, dokládají přesvědčivě například fragmenty z tvorby zapomenutého ostravského spisovatele a novináře Antonína Hoříinka (1879–1960), objevené a zpracované Ivanem Motýlem nedávno pro kulturní občasník Protimlův:

„Na Ostravsku se pilo jako nikdy předtím. Eldorado kořalen bylo ve Velké ulici [zmiňované lauby], kde byla putyka na putyce, počínaje Grunem a konče Haber-



Velká ulice (*lauby*) na dobové fotografii z konce 19. století; v pozadí stará ostravská radnice a věž kostela svatého Václava

feldem a Bellakem. Téměř ve všech ulicích vnitřního města, tak i na jeho periferiích byla kořalna na kořalně. Tisíce hektolitrů kořalky se v těchto kořalnách každý měsíc vypilo...“

A právě v jedné z těchto kořalen byl Hořínek svědkem „hrůzného divadla“, scény, kterou později zpracoval v povídce z roku 1905 s výmluvným názvem „Vyhrál sázku – prohrál život“: „*V putyce u Veselé Afriky seděl harmonikář – zpěvák. Do produkce harmoniky mísil se zpěv a křik pijících, takže to v hostinci vyhlíželo jako ve zvěřinci... [dále autor líčí sázku dvou havířů v níž ten, kdo prohrál (havíř Holinka) musel vypít litr rumu na posezení] ...ty myslíš, že litr rumu jako nevypiju. Chtěl by si pošmakovat, ale nědam ani poliznuť... Lokal rum plným hrdlem. Nedopil však. Láhev vypadla mu z ruky, padla na podlahu, kde se s třeskotem rozbila. Holinka na chvíli ustrnul v kámen. Vytřeštil oči, zamával rukama a padl k zemi jako podřatý strom. Když se nad ním sklonili, byl mrtev.*“ Nechybí tu však ani uhrančivá fascinace etanolovým opojením, tak mocně vábivá a slastně lákající: „*Celé tělo chvělo se mu nepoznanou dosud rozkoší. Chtěl by zavýsknouti, uhodit pěstí do stolka a uleviti tak rozbouřenému srdci. Hoj, jak se mu zajiskřilo oko, jak maně sevřel sklenici v pěst, jak tělo zachvělo se nezkroutnou vášní, když u jednoho stolku propukla rvačka, při níž sklenice a stolky tančily po hlavách a krev barvila stěnu.*“

Tedy zdejší alkoholický oceán jako ohnisko inspirativně vyzářující i beznadějně sežehující. Rovněž Petr Bezruč o tom všem věděl své. Jeho hypnoticky popsaná pijatyka s magickým dobovým bezdomovcem Mojšlem, ahasverským outsiderem (*outsiderství* jako další průběžné a veliké téma nejen zdejších lidí, ale města i celého ‘zapomenutého kraje’), líčená ve *Slezských písních*, nesmí v tomto spirituálním i „špiritusovém“ exkursu chybět: „*Šenkýři, dej k ohni tu lavici /*



*vodka rtem se chváí a ne slovy. / Málem by byl zmrznul na silnici / tvůj host vzác-
ný, Mojšl papírový. // Synku jak chroust sedíš věru, / když umdlené se stran svésil
krovky... / Co bys pil? Však víš, my ze severu / napijem se nejspíš kontušovky. // Vy-
pij, Mojšle, jest jak první láska / sladká, jde z ní prvosenky příděch, / hořká jest jak
beznadějná láska, / vonná jest jak sosna na Beskydech. // Ostrá jest jak zuby horské
pily, / zatřes jí a perla k vrchu vyjde, / jasná, že by bozi sami pili, / Mojšle, pij, ach
drž krok se mnou, žide! // Kdo se na svět přes kraj sklenky dívá / celý se mu rosou
v máku trpýtí, / všecka žalost v jeden úsměv splývá... / a co, žide, povíš o svém žití...“
Poté co blouznivý Mojšl vypoví svůj příběh nešťastné a osudové lásky, vypointo-
vaný zoufale marnou honbou za ztraceným dopisem, končí celá báseň rezigno-
vanými, smířenými a jaksí teskně věducími verši: „Tak či tak buď. Pij. Jak tobě
včera, / šlápne mně na šíji osud příště, / těžko žít od jitra do večera, / jednoho nám
nebýt útočiště. // Tomu na šíj lehlo jarmo kmene, / tomu žena život otráвила, / toho
bolest jak bič koně žene - / vodka, bratře, sladká vodka zbyla!“*

Jak je vidět, lauby byly něčím víc než pouze překrveným shlukem hospod, barů, nevěstinců a obchodů. Byly duší (nebo břichem? játry? kloakou?) města, nervním a žhnoucím ohniskem. Místem, kde se děly věci. Místem, kde návštěv-
ník z jakékoli společenské vrstvy přijímal přidělenou roli, byť byla třeba i pra-
zvláštní. V obchodech slušelo se tu smlouvat, dohadovat, křičet, *dělat scény*. Pro-
davači například nachystali na své zákazníky celou řadu rafinovaných, dnes by
se řeklo ‘marketingových’ léček.

*„Ja, ja, pravda, že to umjeli. Přišel chlop, obklí mu kabat, koleva krku ho to
škrtilo, koleva pasu teho měl moc, vlezli by tame dva - a všeci obskakovali a enem
namluvali: ‘Dostaněť ho levnější, bo už to vyjdě z mody, v tym nezmrzněť, aji dy-
by bylo sto stupňů. Omacajtě jake je to dobře futro.’ Chlop maca v kapse coši tvrde-
ho, kulateho - isto rynsky abo dvurynščak. Už ani moc kabat něohlidal: ‘Ja už se ho
něcham na sobě!’“*

◀ Ostrava krčemná, typizovaná dobová pohlednice z roku 1905

▶ Pivovarská ulice (*lauby*), dobová pohlednice, kolem roku 1910



Rozparal podšivku a našel tame rynsky – kaj kemu to vykladal a chlopi potem chodili tajak do kostela s procesim a enem kabaty ohmatavali ze vsechich stran. V ten čas žadnemu nezaleželo na tym, či je to moderni – enem dy v tym našel rynsky a ten druhý tež, a reklama byla lacna, nale hromsko vydatna!“

Ostravské lauby, tedy blok původně ještě středověkých měšťanských domů, vymezený ulicemi Velkou, Dlouhou, Radniční a Pivovarskou, v těsném sousedství hlavního – dnes opět Masarykova – náměstí, představoval ve své komplexní nabídce jakýsi bizarní svěbytný mikrokosmos, kde bylo lze potkat ty nejchudší i ty nejrozmařilejší. Nejluxusnější nabídku i vetešnictví a zastavárny. Nepřekvapí tedy, že údajně právě zde se například v jednom z podniků velice pochybné pověsti seznámil s dívkou Martou mladičkový komunistický novinář a funkcionář Klement Gottwald, aby si ji o něco později přivedl na Pražský hrad, jako v kožešínách se neohrabaně nosící manželku ‘prvního dělnického presidenta’...

Ovšem strategicky umístěný blok domů s rozsáhlými obchodními a hostinskými prostory poskytoval také útočiště řadě proměnlivých ostravských kabaretů a šantánů, konaly se zde produkce prvořadých hvězd i podivných hochštaplerů. Dobový plakát zve například na „!!! Kabaret I. řádu!!! Slečna Lilli Herzogova (subreta), slečna Perry (anglická tanečnice), slečna Ch. Lyon (koncertní pěvkyně) a Eugen Strehm (prvotřídní zpěvák a charakterní komik) a navrch kapela Kopecky-Rausch se svými nejnovějšími kusy!!!“ Ne nadarmo místní lačnění po všelike podívané přivábilo ještě před první světovou válkou do Ostravy i věhlasný cirkus hvězdy teprve se rodícího amerického šoubyznysu Williama Codyho, známější



▲ Původní interiér antikvariátu a klubu Černý pavouk v polovině 90. let 20. století

► Původní interiér klubu U krokodýlího ocasu, inspirovaný knihou Mika Waltariho

ho pod uměleckým jménem Buffalo Bill. Ten své šapitó s koňmi a „pravými, divoce pomalovanými indiány“ sice nerozbil pod laubami, ale o kousek dál, v místech dnešní Nové radnice. Není ovšem nejmenších pochyb, že jeho pobyt ve městě byl právě v místních hostincích, šantánech a barech živě komentován... Nechybělo zde ovšem ani tzv. vážné osvětové a umělecké snažení – například hotel Zuber měšťana Antona Lercha, známější později pod názvem Karolínské lázně, hostil ve svých zdech kupříkladu agilní Čtenářskou besedu, pěvecký spolek Lumír a v roce 1870 se tu hrálo první české ochotnické představení „Chudý písničkář“.

To vše v sobě zahrnoval fenomén zvaný lauby. Pro důkaz, že se jednalo – už dávno v době před vznikem stálého ostravského divadla – o místo s nezanedbatelným kulturním přesahem, pojďme ještě jednou k Filgasovi:

„Muzika hrála, zpěváci zpivali kuplety, veselo bylo – a tuž ostatně kaj ten člověk měl v tej Ostravě isť? Dy tu něbylo nic jinšeho, enem par kominuv a lauby. Kolirazy, dy byl škaredy čas, to aji taki, co pivo něměl rad, tež se stavil pod laubami: Tuž kaj člověk měl isť, povižtě mi? Či byly kina lebo znal člověk jaku inšu zabavu... To něbylo tajak něškaj. Kaj tež tam!“

Poválečný osud tohoto magického místa byl neradostný. V polovině 60. let 20. století byl celý komplex budov hovadsky a zcela beze smyslu asanován v proklamované snaze „zlepšit hygienické podmínky“ v centru města a uvolnit parcelu pro zamýšlený obchodní dům místního spotřebního družstva s příznačným názvem BUDOUCNOST. Netřeba jistě dodávat, že po urychlené a důkladné demolici zůstala stavba nákupního centra ironicky až do našich dnů pouhopouhou ‘hudbou budoucnosti’. Prázdná vyasfaltovaná plocha sloužící dnes jako vyhledávané parkoviště tak v sobě nese stesk po kypivém a vzrušeném životě minulých dob.



Kuplety, odrhovačky a písně z těchto míst však jakoby dozněly pouze zdánlivě. Na počátku 90. let tu totiž pracoval jako řadový hlídač parkoviště kupříkladu Radek Pastrňák, o pár roků později jedna z nejvýraznějších osobností české populární hudby, skladatel, zpěvák a textař skupiny Buty. Možná že právě na této vyprahlé ploše, podprahově nasycené stovkami osudů a příběhů, rodila se slova písně: „*Jednou ráno / přišel vítr / vzal si střechu / i s pokrývačem / i s klempířem / i s kominíkem / jenom dlaždič / zůstal dole / zůstal dole / chodník dláždil / plival na zem / a byl sprostý / kamarádi / někam letí / a on tady / musí klečet / a on tady / musí klečet.*“

Nechme se tedy nyní také my odnést oním mohutným a silným větrem, který bere střechy i s řemeslníky, o kus dál. Právě Radek Pastrňák nebo již zmínění pánové Jan Balabán a Jiří Surůvka byli jedněmi z prvních štamgastů v dnes již legendárním klubu Černý pavouk, který vznikl v roce 1994 jako nedílná součást stejnojmenného antikvariátu. Otevření tohoto klubu v tehdy poměrně opuštěné a vybydlené oblasti mezi Nádražní ulicí a tratí frýdlantské dráhy uvolnilo nečekanou a až šokující lavinu podobných bohémských útočišť. Milan Kozelka, editor knihy *V srdci Černého pavouka*, píše o stavu 'před lavinou' výstižně toto: „*Stodolní ulici a její nejbližší okolí pamatují vymírající pamětníci jako zónu bohatých hýřilů, nárožní hotel Brioni - později Odra [dnes Helax klub] - hostil ve svých útrobách všelijaké fešáky, darmošlapy, velkohubé pracháče, důvtipné podvodníky, mafánsky se ksichtící přicmrndávače, kšeftaře s čímkoli a mnohé jiné tehdejší extravagantní týpký a nestandardní exempláře, nedaleko na dnešní Poděbradově ulici lákala náruživce červená světla bordelů. V rudé epoše byla tato oblast vnitroměstskou periferií, grázlovským Bronxem, cikánským Eldorádem, končinou, kam zavítali jen lidé otrlí, neprominentní, místem Bohem opomenutým a umělecky vyhlíže-*

jíci mi individui většinou ignorovaným. Živořil tu zmíněný chátrající hotel, několik eklhaftových pajzlů, nejméně antipatii vzbuzovala hospoda U sudu [dnes uprostřed současné 'putykové čtvrti' paradoxně zavřená], sklady, sběrna surovin, fórové občůdky a bůhvi co ještě...“

Rozsáhlá oblast známá dnes pod souhrnným názvem Stodolní, přesáhla svým věhlasem hranice města i státu. Současnou 'zábavní čtvrt' či tzv. 'Clubland' představuje na malé ploše několika ulic více než 60 klubů, restaurací a barů nejrůznějších názvů, výzdoby i zaměření. Dá se zde mluvit v mnoha případech o skutečných *scénografických konceptech*. Restaurace a bary jako by zde nebyly jen obligátními osvězovkami poskytujícími jídla a nápoje, ale scénou připravenou pro svébytnou produkci, velmi často zahrnující i zvláštní kostýmní složku - 'herců i publika'. Jenom namátkou: *Afroparadiso bar club* navštěvovaný místní černošskou komunitou, *Airbus restaurant*, jehož interiéru dominují letecké atributy včetně modelů, obsluha v uniformách stewardů, zájemci mají přímo zde možnost objednat vyhlídkový let či seskok padákem, *Bastila pub* se zmenšenou funkční maketou gilotiny, *Boomerang music club* s interiérem zdobeným australskými motivy a velmi bohatým hudebním programem (cca 15 live koncertů měsíčně), *Desperado*, kus nefalšovaného Mexika i s mexickým kuchařem a 30 druhů tequilly, *Kongo restaurant club* s interiérem v africkém stylu, štítů, oštěpů, maskami, besedami o Africe, projekcemi, kde se konají Dny africké kultury, *Marina* zařízená v duchu námořnických krčem, *Music club E 99*, 'motorkářská hospoda' s interiérem vybaveným částmi aut, motorek a celou kabinou kamionu jako stánovištěm DJ, *Mírov*, 'věžeňská' hospoda včetně ostatných drátů a mříží, *SPQOR Paradise club* s interiérem s římskými antickými motivy, *100Dola music bar*, kde se jednou týdně scházejí lektori ostravských jazykových škol k živé, mnohojazyčné konverzaci, *The Sherlock Holmes* s interiérem řešeným v duchu 'staré dobré Anglie' včetně funkčního krbu a pravidelných jazzových koncertů... atd.

O tzv. fenoménu Stodolní vznikají sociologické studie, marketingové průzkumy, umělecké antologie, dokumentární i hrané filmy, webové stránky, stává se dějištěm mnohatisícového hudebního open air festivalu Colours of Ostrava, cíleným produktem cestovního ruchu a bohužel i dostupným drogovým tržištěm a místem kde 'pere' své peníze hned několik mafií... Nic z toho zde nehodlám rozvádět nejen proto, že o všech těchto tématech dnes již existuje poměrně rozsáhlá literatura, ale především proto, že zaměření mé práce je přece jen jiné.

Zkusme se podívat na **Stodolní očima scénologie**, očima divadla. I zde nám pomůže připomenutí neklidného tektonického charakteru ostravského prostředí, jak jsme o něm již mluvili: dá se totiž s trochou nadsázky říci, že se tu nejedná o nic nového, pouze jako by se ony zmizelé *lauby* se vši svou živelností a vehemencí propadly do poddolované země, aby na sklonku 20. století vyvřely či s metanem výbušně explodovaly na druhé straně Nádražní ulice v modifikované podobě.

Není jistě náhodou, že původním impulsem pro vznik zdejší alternativní klubové scény byl právě *antikvariát*. Můžeme si říci, že i tady na počátku stvoření 'bylo slovo'. Nový klub se totiž záhy po svém vzniku stal nejen nálevnou a přátelským skupinovým útočištěm, ale především skutečnou *scénou*. Na miniaturním improvizovaném jevištiátku v přízemním cihlovém interiéru bývalého skladu nábytku se kromě autorských čtení, besed, koncertů a excentrických one man



Bernie's pub: současná podoba legendárního antikvariátu a klubu Černý pavouk

show objevuje hned od počátku Surůvkův groteskně makabrozní *Kabaret Návrat mistrů zábavy (Kabaret NMZ)*, jakýsi blasfemicky fascinující dědic zdejších brutálně rozprášených malých scén z druhé poloviny 20. století, zejména divadla Waterloo, který vznikl v roce 1988 ze skupiny Vzhůru do dolů v těsném sepětí s výtvarnou skupinou Přirození. Na jejich živelných excentrických vystoupeních se kromě nepřehlédnutelného 'Batmana' michelinovského typu Jiřího Surůvky podíleli také Ivetta Ellerová, Dita Eibenová, Marek Pražák, Ivo Kaleta a celá řada nejrůznějších osobností ostravské hudební, literární a výtvarné scény.

Na tomto místě sluší se přičinít poznámku, že v Kozelkové antologii „ostravské literární a umělecké scény 90. let“, jak zní poněkud zavádějící podtitul knihy „V srdci Černého pavouka“, není svět divadla zastoupený pouze Kabaretem NMZ, ale také alternativním Bílým divadlem, výtvarně performerskou skupinou Kamera Skura, básněmi a prózami režiséra Janusze Klimszy, dramaturga Marka Pivovara, herečky a tanečnice Gabriely Wilczkové, i autora tohoto pojednání. Bez divadelní zkušenosti nejsou ani další zastoupení autoři – Ivan a Petr Motýlové, kteří byli v nehybných 80. letech iniciátory studentského divadla Barák, amatérskými divadly dále prošli např. Ilona Perutková, Naďa Čvančarová či Jiří Najvert.

Pro Kabaret NMZ je ovšem (paradoxně) typické, že nikdo z účinkujících nebyl a není praktikujícím 'divadelníkem' a jejich aktivity na tomto poli jsou z čistě technického hlediska profesionality až extrémně amatérské. To však nic neubírá na účinku jejich destruktivní energie a sympatické bezostyšnosti, s níž se vlamují do 'posvátných komnat' politiky, sportu, pop kultury i tzv. vysokého umění, médií i historicky ožehavých témat. Jejich existence na scéně je až bo-

lestně nekoordinovaná, leč nepřehlédnutelně sverepá. I v tom se podobají městu, v němž vznikli a působí.

Tyto společné aktivity artikulované právě formou byt' značně rozvolněného, ale přece jen *scénického tvaru*, dokládají nezastupitelnou roli divadla v širokém smyslu vědomé scénické aktivity jako místa *setkání*, ve které jako bychom se v této stále více individualistické době téměř neodvažovali doufat. Ostatně i Surůvkovy bohaté výtvarné aktivity, včetně konceptu české expozice na bienále v Benátkách v roce 2002, velmi často pracují s momentem scénické akce. O jeho obtloustlém kutilském Batmanovi procházejícím se s provokativní nedokonalostí centry současných měst jsem se již zmínil, ale Surůvka sám sebe velmi často umísťuje jako výtvarný objekt do vlastních postmoderních instalací, stává se jejich nedílnou součástí, *aktérem, jenž čeká na své publikum*.

Stejně tak čeká na své aktéry a publikum celá lokalita Stodolní, která se zejména o víkendech mění v jedno veliké pouliční divadlo, kde i hluboko v noci můžete na zaplněných prostranstvích potkávat nejrůznější směsici osob pro tento účel a tuto návštěvu speciálně *kostýmovaných, nalíčených a dekorovaných*. Směsici iluminovanou živými ohni i venkovními rošty a grily, na nichž se i v půli třeskatého ledna připravují horké steaky. Dejme pro lepší představu opět slovo Milanu Kozelkovi: „*Nedaleko od mrtvých šachetních skeletů a daleko od archaických industriálních monster se motám Stodolním rajonem a přilehlým okolím, popíjím střídavě pivo, kafe a drinky, tu i onde, v houstnoucím cigaretovém dýmu jsem pohlcen pestrým a sugestivním panoptikem vídaných i nevídaných lidí, básníků, malířů, performerů, fotografů, rockerů, experimentátorů, žvanilů, kibiců, opilců, srandistů, herců, naivek, beskydských pábitelů, džojntrů, schizoidních maniaků, zamlžovačů pravd, chrličů lží, apatických osamělců, studentů, machrů z branží, nýmandů bez branží, vševědů a všudybylů, solventních flákačů, sebestředných dreďařů, několika psích plemen, galeristů, komických figurek, sochařů, feministek, vlezlých opruzníků, půlnočních kovbojů, pózérů, narcistních netýpkavek, somnambulních přivolávačů růžových dešťů, rádobydrsanů, flirtujících adolescentek, indiferentních existencí. Srocují se v halasících směsicích den co den, noc co noc v bývalém skladišti (Černý pavouk), v bývalé mototechně (U krokodýlího ocasu [dnes Corrida pub]), ve zrušené večerce s rozvážkou (Coffee shop), v bývalém skladišti čehosí (Bar-Vy), v zadaptovaném činžovním sklepě (Rozkrock, Target [dnes Království peciválů]), v bývalém koloniálu (Desperado), v bývalé kultovní čtyřkové hospodě Nošovická pivnice (E 99), v bývalém skladišti haraburdí (Fiducia), v bývalém snack baru bývalých aerolinií (Zrzavá Mary), v bývalých barvytlacích (Bastila), výčet jmen není úplný, ještě jsou Mirror, Chobotnice, Platan a další, které časem vzniknou, některé možná zaniknou a vzniknou jiné.*

U stolků a barů sedím a diskutuju, hádám se, opíjím, střízlivím, ocitám se v jakémsi nepravděpodobném, extrémně živém snu, nebo spíše euforickém opojení,pletu páte přes deváté, slyším štěkot zatoulaných psů malamutů [MALAMUT: kromě názvu sibiřského psiho plemene také pouliční festival akčního umění a performance pořádaný v 90. letech v Ostravě Jiřím Surůvkou a Petrem Lysáčkem], jsem uvnitř chaoticky magického labyrintu, prostoupeného silnou kreativní energií, smyslem nesmyslu a nesmyslem smyslu, zní hudba z Marsu, šplouchají přílivy a odlivy inspirací, tváře defilují v proměnlivých situačních shlucích, sugerují dojem karnevalových masek šamanů postmoderních džunglí, vibrují dekadentní mimikou z éry němých grotesek, občasné gejtíry smíchu přehlušují reproduková-

ný punk-core, jazz, rap, blues, atd., věty a útržky vět se propadají do vířícího prostoru chacharské noci, ironická světla vyplazují jazyky, koulí očima, skřípou zuby, špulí rténkové rty...“

Myslím, že předchozí řádky přesvědčivě evokují atmosféru této jedinečné lokality na přelomu druhého a třetího tisíciletí. Atmosféru dnes již z velké části bohužel setřeno a pozměněnou stále silící komercializací a plíživou organizovanou kriminalizací celého místa. Vždyť co může být výmluvnějšího než fakt, že kdysi originální pub *U krokodýlího ocasu*, inspirovaný nejen svým názvem, ale celou svou interiérovou výmalbou, výbavou i zaměřením, proslulou ságou Miky Waltariho *Egyptan Sinuhet*, se proměnil v bezduchou, vyprázdňenou a aseptickou *Českou Ibizu* (dnes *Corrida Pub*). Mlčenlivá mumie v vchodu i egyptská výzdoba zmizely, stejně jako unikátní letní zahrádka v podobě pestrobarevných koberečků, na nichž se v teplých dnech sedávalo na zemi, získala banální podobu pokleslých plastových židlí a stolků. Nejzásadnějším okamžikem dokládajícím transformaci zdejšího duchovního klimatu, spojenou se změnou původní dominantní klientely, je zánik iniciačního antikvariátu Černý pavouk na sklonku roku 2003 a rozšíření sériového irského pubu a neoriginálního hudebního klubu do všech jeho prostor. Slovo je vytěsněno hudbou. Hudba hlukem. Komunikace osamělostí.

Jednou z ikon doby se stává – nechtěně a nezáměrně – např. nesporně talentovaný mladý herec Richard Krajčo, který byl současně vedle svého působení v Divadelní společnosti Petra Bezruče (DSPB) zpěvákem a vůdčí osobností úspěšné popové skupiny Kryštof. Kapela, která začínala jako jedna z mnoha právě na Stodolní a v okolních klubech, se postupně stává tzv. kultovní a je až hystericky přijímána částí adolescentního publika. Dochází tak k výmluvnému ironickému paradoxu, že se do DSPB v té době nechodí např. na zajímavé představení *Skleněného zvěřince* (režie Janusz Klimsza) či na inscenaci Shakespeara *Hamleta* v překladu a režii Jiřího Joska, ale „na toho zpěváka Krajča, který hraje v tom *Hamletovi*“. Tento triumf pop music nad Thálií je o pár let později završen tím, že Richard Krajčo – již jako nový člen pražského ND – odpovídá na novinářskou otázku, jak se cítí coby představitel postavy Kleanta před premiérou inscenace Molièrova *Lakomce* (režie Michal Dočekal), slovy: „V muzice se říká, že o kvalitách kapely rozhoduje teprve třetí deska. Tohle bude má třetí role v ND... tak uvidíme.“

A stejně jako se mění vnímání vlastní role nejen v klasickém dramatu, či souboru konkrétního divadla, mění se i oblast Stodolní. Dřívější setkání tvořivých komunit literátů, herců, malířů a muzikantů přesouvají se na jiná místa, nezamořená dosud davy hysterických puberťáků a zevlujících taxikářů se zlatými řetězy na krku. Věci jsou ovšem stále v pohybu. Převlekům kostýmů a změnám v osobách i obsazení není ani zdaleka konec. Z trosek antikvariátu Černý pavouk povstaly jen o kus dál, za Nádražní ulicí, hned dva – *Chiméra* a *108 Budhů* i s fotografickou galerií. Další, *Fiducia*, naopak vytěsnila původní pub, rozšířila své knižní prostory, přidala dvě galerie a příležitostný přednáškový a besední sálek. Budovu bývalých jatek vlastní kutilský hypermarket Bauhaus. Dávný komunistický Závodní klub pracovníků v masném průmyslu zmítá se v pravidelných techno-party pod hlavičkou *Klubu E 99*. Na druhé straně Frýdlantské dráhy, v art-decovém prostoru dvorany původní správní budovy prvorepublikového spotřebního družstva Budoucnost (dnes sídlo počítačové firmy Medium Soft), se konají koncerty, festivaly pořádané Tanečním divadlem Zóna i zajímavé výsta-

vy. Intenzivní *scéničnost* ohniska Stodolní ulice tak pořád ještě trvá a vyzařuje i v této pozměněné podobě. Stále zůstává jedním z podstatných dějišť tohoto excentrického města.

3. část. Café Habsburg

Opusťme hektickou karnevalovost Stodolní ulice s kluby, puby a hospodami. Opusťme aktuální čas house- či techno-party a spočínme chvíli v nobiles a nostalgii. Vstupme do vyšších pater ostravských zábavních podniků a specifických 'jevišť' a 'dějišť' zdejší výrazné scéničnosti, scénovanosti a scénovosti, totiž do kaváren.

Káva a její popíjení bylo vždy spojeno s jistým *společenstvím*. A tento svůj *sociální a evidentně komunikativní charakter* si konzumace kávy – nejen v kavárnách – uchovala dosud. Pozvání na kávu přece zdaleka neznamena pouhopouhou konzumaci horkého hnědavého nápoje, ale jednoznačné *pozvání k dialogu*.

Příznačné je i soužití kaváren s divadly a existence tzv. divadelních kaváren. Snad první příklad sblížení obou světů poskytlo Café Procopio, tedy podnik s přepychovými zrcadly, křišťálovými lustry a mramorovými stolky, který si v pařížské ulici Fosses-Saint-Germain de Prés (nyní rue de l' Ancienne-Comédie) otevřel v roce 1686 jistý Sicilan z Palerma, uváděný pod jménem Francesco Procopio dei Coltelli. Když byla jen o rok později na opačném konci ulice otevřena Comédie Française slavnostním představením Racinovy *Faidry*, byla podle slov G. G. Lamaira jeho kavárna „*vysvěcena na generální štáb divadelního světa. Brzy se stala místem nepřetržitého hemžení: od rána do večera tudy procházeli básníci, dramatikové, novelisté, kritikové, herci a světáci.*“ Dokonce Voltaire, který nebyl Procopiovým příznivcem, sem jednou tajně (v převleku!) přišel vyslechnout, co se soudí o premiéře jeho *Semiramidy*. „*Za Revoluce 1789 se [podle téhož autora] nový majitel přizpůsobil novým poměrům: zavěšuje denní zprávy na kamna přímo uprostřed místnosti. Marat tam pravidelně sepisuje svoje projevy, Danton káže posluchačstvu, unesenému jeho výpady. Objevují se Legendre, Fabre D'Eglantine, Camille Desmoulins a potom Robespierre, který popíjí svůj šálek kávy a pojídá hromady pomerančů...*“

Na území, o kterém pojednává tato studie, měly samozřejmě úlohu příkladu především **vídeňské kavárny**. Dlouho předtím, než začala v 2. polovině 19. století vznikat slavná Ringstrasse na místě zbořených hradeb, jež příznačně poskytla skvělá místa právě kavárnám a divadlu (Opera, Burgtheater, Volkstheater...), dlouho předtím než vznikaly kavárny jako specializované podniky a společenské instituce, odlišující se od starých hostinců, pivnic a vináren, mohli kávyctiví labužníci potkávat rozmanité potulné prodavače kávy na nárožích ulic, na tržištích, v přístavech. Prodavač kávy většinou na přenosném ohništi obratně upražil na pánvi čerstvá kávová zrna a poté v měděné nádobě s horkou vodou připravil pronikavě vonící nápoj. Lidé se zastavovali, pili kávu, rozmlouvali, sdělovali si novinky či zážitky z cest.

Někde tady musíme hledat důvody a příčiny situování kaváren na nároží domovního parteru. V otevřenosti, sdílení, naslouchání a pozorování pak hle-



Interiér slavné vídeňské kavárny Herrenhof: na archívním snímku z 1. poloviny 20. století je velká herna

dejme prapůvodní smysl velkých kavárenských oken a teras otevřených do živého toku ulice. Ve vyprávěných a dychtivě sledovaných novinkách, informacích a událostech spatřujeme prazáklad další kavárenské nezbytnosti – totiž čerstvých novin, pokud možno nejrůznější proveniencí – vzpomeňme také na již zmíněná kachlová kamna oblepená novými zprávami v Café Procopio...

Je dobré si takto připomenout, že kavárna je v organismu tradičního evropského města vlastně jakýmsi **urbanizovaným ohništěm určeným k setkávání a sdílení**. Myslím, že tato improvizovaná definice dobře padne i divadlu. Neboť je-li pro člověka v kavárně proměnlivý ruch ulice za velkým oknem nikdy se neopakujícím jevištěm, chodci herci v nevyzpytatelných dramatech, můžeme při opačném pohledu, tedy z ulice do kavárny bezpečně konstatovat něco velice podobného. Také muži a ženy diskutující, pijící, snící u mramorových stolků jsou z tohoto pohledu dramatickými postavami ve specifickém kavárenském aranžmá...

Význam vídeňských kavárenských jevišť je dostatečně známý. Kde jinde než právě v tomto lehce unaveném městě mohli se ve stejnou dobu v Café Griensteidl bezděčně setkávat mladý Adolf Hitler s vydavatelem Neue Freie Presse a propagátorem sionistického státu Theodorem Herzlem či opodál v Café Central Lev Trockij s Karlem Krausem, který v roce 1914 označil Vídeň vizionářsky za „pokusné místo pro zánik světa“. Barvy a valéry této scénické Vídně dokonale znal a zachytil zejména **Arthur Schnitzler**, jehož takřka lékařsky neúprosné literární a dramatické příběhy se často klenou mezi světem divadla a světem restaurací či kaváren. Jeho slavný *Zelený papoušek* z roku 1898 se dokonce celý odehrává

v hostinci (kabaretu) a jedna z postav, básník Rollin pronáší charakteristickou repliku: „*Hrát a být, kdo může přesně říci, jaký je v tom rozdíl?*“

Zcela záměrně jsme proto v roce 1994, tedy téměř o sto let později, s dramaturgyní Věrou Maškovou situovali zahajovací zkoušku inscenace Schnitzlerovy hry *Casanova ve Spa aneb Sestry*, česky do té doby neuvedené, do jakési improvizované kavárny, která vznikla speciálně pro tento účel v exponovaném parteru nárožního domu na hlavním ostravském náměstí. V té době zde právě probíhala celková rekonstrukce prostor bývalé prodejny Módní tvorby pro zcela jiné obchodní účely. Právě sem, za velická prosklená okna, de facto prodejní výlohy, mezi míchačky, cihly, cement a písek jsme nechali na pár hodin přivést skutečné mramorové kavárenské stoly a klasické černě lakované thonetky. Herci zaplnili 'instantní kavárnu', kde se onoho dopoledne skutečně podávala káva a kde jsme hru poprvé přečetli. Celkový dojem musel být zřejmě velmi překvapivý i pro početné kolemjdoucí, kteří se u výkladů nevěřícně zastavovali, pozorovali dění uvnitř a někteří se dokonce dožadovali vstupu do nové kavárny. Jaké muselo být jejich překvapení, když jen o pár hodin později se za týmiž okny opět místo čtoucích herců míhali zedníci v montérkách... Téma prchavosti, skutečnosti a klamu, hry, reality a iluze tak fyzicky vstoupilo do zkušebního procesu této inscenace. Kontrast elegantních kavárenských stolků a stavebních sutin byl skutečně dramatický a dráždivý. Celý koncept byl před premiérou inscenace završen návštěvou stejného místa. Nyní to však již nebyli herci v civilu na staveništi, ale postavy v pečlivých dobových kostýmech Tomáše Kypty, mezi prodejními pulty a policemi již dokončené prodejny drogerie.

Za časů Arthura Schnitzlera existovalo prý ve Vídni více než tři sta kaváren. *„Tyto kavárny se nacházely v srdci říše, která měla kolem padesáti milionů obyvatel. Nejedna ze dvou miliónů Vídeňanů byl příslušníkem některého z dvanácti národů žijících na Dunaji či jinde... Žádné jiné evropské město kromě Paříže nebylo centrem kulturního života tak široké oblasti“*, připomíná ve své knize Steve Bradshaw a pokračuje: *„V devadesátých letech se Schnitzler setkával se svými literárně činnými přáteli Hermannem Bahrem, Petrem Altenbergem a mladým básníkem Hugo von Hofmannsthalem v Café Griensteidl na Schauflergasse. Jejich spolek byl znám pod názvem Mladá Vídeň. Se svou oblíbenou kavárnou se ztotožnili natolik, že když byla roku 1897 kvůli dopravním úpravám zbořena, Karl Kraus suše předpověděl, že jejich škola se jistě rozpadne, když už nemá veřejné fórum. Oni se však místo toho houfně přestěhovali do Café Central, která byla s Café Reyl pravděpodobně nejoblíbenější literární kavárnou, než ji v devadesátých letech zatlačila do pozadí Café Herrenhof.“*

V roce, kdy byla ve Vídni zbořena oblíbená Schnitzlerova kavárna, zažádal si **na severu rakousko-uherské monarchie**, v tehdy samostatném městě Přívoz, o koncesi hostinskou a výčepnickou Václav Kučera, bývalý vedoucí restaurace Národního domu v sousední Moravské Ostravě. Takže znavení cestující po Severní dráze Ferdinandově, přijíždějící třeba právě z habsburské metropole na Dunaji, se mohli již z jara roku 1899 občerstvit ve zbrusu nové kavárně hotelu **Moravia** na náměstí prince Eugena. O výjimečných scénologických kvalitách tohoto náměstí a celé čtvrti Přívoz bude ještě řeč. Mimochodem, z aristokratické kavárny hotelu Moravia je dnes plebejský pivní výčep...

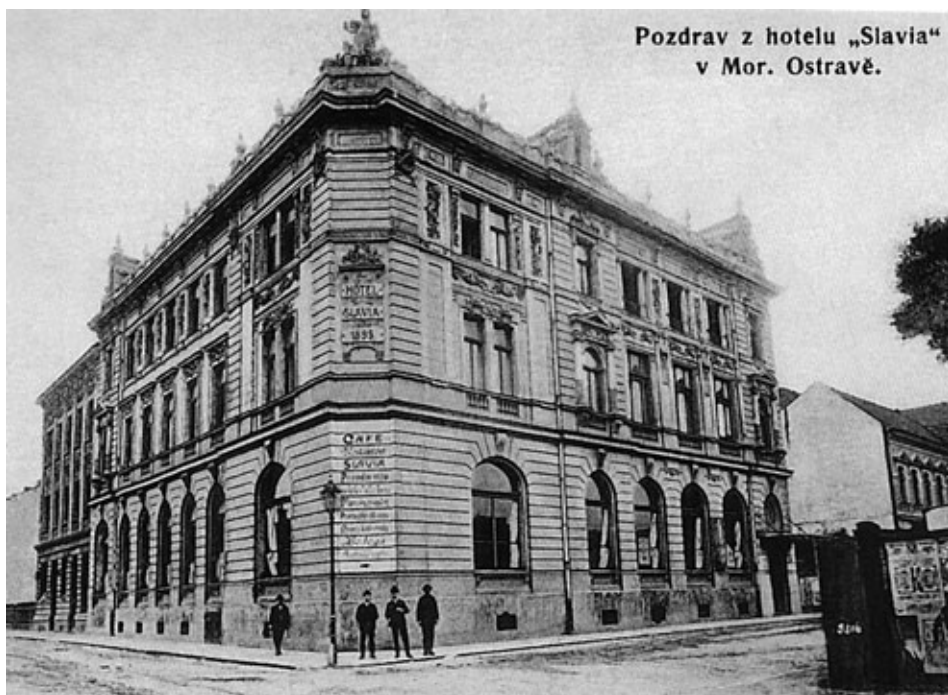
Jestliže dnes při jízdě ostravskou Nádražní třídou necháme bez povšimnutí již neexistující kavárnu Lido, umístěnou v bývalém Lidovém domě, kdysi hlavním sídle zde tradičně silné sociální demokracie, pak nás vzápětí pozdraví mo-



Palác Fénix se stejnojmennou kavárnou na počátku 30. let 20.století, dobová pohlednice

hutný palác pojišťovací společnosti Fénix, ukrytý za již dříve zmíněnou „neobarokní stodolou“ Živnobanky od architekta Kamila Hilberta. Kavárna v přízemí tohoto velkoměstského domu, zabírajícího celý blok proti vchodu do dnešního Divadla Jiřího Myrona, je rovněž spjata se jménem Karla Krause, nejedná se však o známého vídeňského expresionistu, ale o jeho místního jmenovce, movitého majitele realit. Ten zde nechal nejprve v roce 1892 postavit dům s kavárnou, kterou loajálně nazval **Austria**. Ve své době se jednalo o jeden z nejluxusnějších podniků ve městě. V roce 1901 se v žádosti o rozšíření koncese na prodej piva a vína v lahvích vyjadřuje její tehdejší nájemce Wilhelm Roithmayer takto: „*kavárna představuje společenské centrum ne nepodstatného významu, ve kterém musí být vše: hra, občerstvení, společnost, četba a občerstvení každého druhu. K tomu patří podle zvyku dobré městské společnosti v celém Rakousku také pivo a víno.*“

V novostavbě vybudované na místě bývalé kavárny Austria a sousedních domů v letech 1928–1930, pro Životní pojišťovací společnost **Fénix**, zabírala nová kavárna celé přízemí. Spolu s hernou, tanečním sálem, kulečnickovým salómem v suterénu a malou restaurací v prvním patře byl Fénix schopen pojmout najednou více než 1500 hostů. V luxusním interiéru s mramorovými či opaxitovými deskami stolů a stěnami obloženými vzácnými dřevinami se konaly pravidelné hudební produkce známé kapely Leo Kaufmanna a v suterénu se každý den od devíti hodin večer tančilo. Po druhé světové válce se suterénní AS Bar, pojmenovaný po jednom z nájemců kavárny Adolfu Sehnalovi, „velkokavárníkovi v Luhačovicích“, stal jedním z dějišť výtečného filmu *Svědomy* režiséra Jiřího Krejčíka. Díky svému bezprostřednímu sousedství s divadlem byl Fénix vlastně „ostravským Café Procopio“: uvádět zde všechny štamgasty i příležitostné hosty



Pozdrav z hotelu „Slavia“
v Mor. Ostravě.

z řad divadelníků by bylo stejné jako psát dějiny ostravského divadla. Dnes je tu vietnamská tržnice.

Za připomenutí stojí pozoruhodný průnik divadla, kavárny a navíc politiky, který se odehrál v Ostravě památného **28. října 1918**. Onoho bouřlivého večera rokovaly v kavárně **Slavia** na rohu ulic Hollarovy a Poděbradovy o ustavení Národního výboru československého místní politické strany v čele se sociálním demokratem Janem Prokešem, pozdějším vládním komisařem a nejvýznamnějším meziválečným ostravským primátorem. Jen o pár set metrů dál, vlastně na stejné ulici, konala se v českém Národním domě premiéra Jiráskovy hry *Pan Johanes*. Mezi účinkujícími byl i mladičký Oldřich Nový, který vzpomíná:

„Zdánlivě je to krotká, neškodná pohádka, ale ve skutečnosti je v ní jinotajem vyslovena veliká idea české národní svobody a české státní samostatnosti. Vždyť ta ohrožená princezna Kačenka je česká vlast, čekající na své vysvobození od všech těch zlých Rýbrcouů a ohavných duchů. Pozornější divák v nich vytušil hned reprezentanty habsburského režimu, ale našťastí to nevytušila tehdejší bezduchá cenzura. Já jsem dostal studenta - vaganta Tomáše. Jak radostně jsem vždycky volal: Z dávné síly nová důvěra teď vstává - nebo - Temný duchu, v té světlé stopě mne již nezažržíš!... Po prvním aktu nastala nějak neobvykle dlouhá přestávka. Do zákulisí totiž přišli redaktori a chtěli přečíst obecenstvu telegram dodaný právě redakcím přímo z Vídně ... Redaktori vnikli před oponu, s nimi Zora jako Johanes, a telegram přečetli: Válka je skončena, excisář Karel prchá z Vídně. Národní výbor se ujal vlády.

Co se stalo v hledišti, to ani nejde popsat. Lidé propukli v ohlušující jásot, objímali se, plakali, zpívala se hymna a zdálo se, že je s Johaneselem konec. Ale ne! Z hlediště

◀ Hotel a kavárna Slavia na dobové pohlednici z roku 1906

▶ Kavárna Praha (Habsburg). Název firmy již není sestaven z jednotlivých písmen, ale je proveden malbou na plechovou tabuli; dobová pohlednice z 30. let 20. století



odešla necelá polovina návštěvníků, ostatní zůstali na svých místech a volali (k nemalé radosti ředitele Frýdý) dohrát, dohrát! Oldřich Nádhera, donedávna rakouský domobranec, 'ulitý' Drašarem v kroměřížském zemském ústavu choromyslných (odkud ho od nové sezony 'pouštěli' na představení), hrál dneska v Johanesovi mlynářského krajánka a tenhle krajánek teď vyběhl se sukovicí v ruce před oponu a hulákal: 'Lidi, pojd'te do ulic, my to budem hrát jindy! Ted' pojd'te na Němce!' - Vtáhli jsme ho zpátky a klidnili slovy i vodou, a když mu paní Frýdová řekla, že musíme hrát dál, jinak že by se musely vracet peníze, vytáhl z vrečka roli a opakoval si začátek. ... Režisér Jan Čada, coby statečný starý salakvarda, měl mít podle Jiráskova předpisu dlouhý bílý plnovous ... a když krajánek Nádhera proklamoval před oponou výzvu do ulic, salakvarda Čada strhl si s chutí z obličej tu bělostnou důstojnost, vzal do ruky čakan (ten má podle Jiráška taky mít) a už sahal po vazelíně, ale pak ji odhodil se slovy: Na to teď není čas - a běžel ke dveřím. Ale teď už právě vcházela ředitelská manželská dvojice a začala prosit pana režiséra, ať jde příkladem napřed, ať neopouští palubu a dohraje představení. A tak si Čada začal znovu něco lepit na obličej, ale protože se salakvarda dostane ke slovu až ve čtvrtém dějství, tak to dělal zbytečně. Po druhém aktu už nebyla v hledišti ani noha. Šlo se přece do ulic, jak to navrhoval 'blázen' Nádhera.

V samém středu Ostravy byla tehdy jediná větší česká kavárna a ta měla, jaká to ironie osudu, přiléhavé jméno HABSBUK. Jedeš mi dolů, řekli jsme si, a v něko-



lika minutách jsme byli, Nádhera, Zavřel, Zora a já, nahoře na balkoně a jali jsme se zručně odstraňovat ten provokační název. Byl to nápad hodný přemýšlivých divadelních hlav, neboť ve všeobecném nadšení na to dosud nikdo jiný nepřišel. Pan kavárník (jméno si již nepamatuji) byl hodný člověk a často nám 'čekal' až do gáže – a teď přiběhl celý zsinálý a hrozně prosil, abychom jeho Habsburga házeli dolů šetrně, že ho to stálo nekřesťanské peníze a možná že se z toho dá něco zachránit. Dole to chytal s personálem do ubrusu a myslím, podle pozdějšího názvu PRAHA, že přece jen zachránil tři velká písmena.

Zatím se kavárna, toho času bez názvu v průčelí, rozsvítila bujným veselím. Zvláště u improvizovaného hereckého stolu, který byl rozšířen na půlku lokálu. A odtud jsme táhli do Slávie, kde pan Kulňák, hospodský nad jiné zdatný, který mně vždýcky připomínal hanáckého velebníčka, dával z radosti denním hostům všechno zadarmo. ... Snad nikdy předtím neplály tak nádherně ohně na haldách jako v těchto památných nocích, prvních nocích naší národní a státní samostatnosti.“

Jak vidno, může i událost tak zásadní a dějinně významná, jako je získání národní nezávislosti a vznik samostatného státu, nabýt při patřičné souhře okolností charakter velkolepé divadelní produkce. Historie vtrhla do divadla, odtud se vyvalila do ulic a náměstí, aby opět – symbolicky – skončila v kavárně. Jestliže tedy v našem hlavním městě onoho dne rozvášnění anarchistů v čele s Frantou Saurem manifestačně strhli na Staroměstském náměstí barokní mariánský sloup, v hornické a průmyslové Ostravě nechali nadšení herci obdobný sloup – pár kroků od kavárny – klidně stát a spokojili se svržením nenáviděného Habsburga.

Pozoruhodná jistě skrumáž *vznešeného a nízkého*, která je typická pro tuto scénickou produkci: na jedné straně nejvyšší, takřka posvátné národní sny a ide-

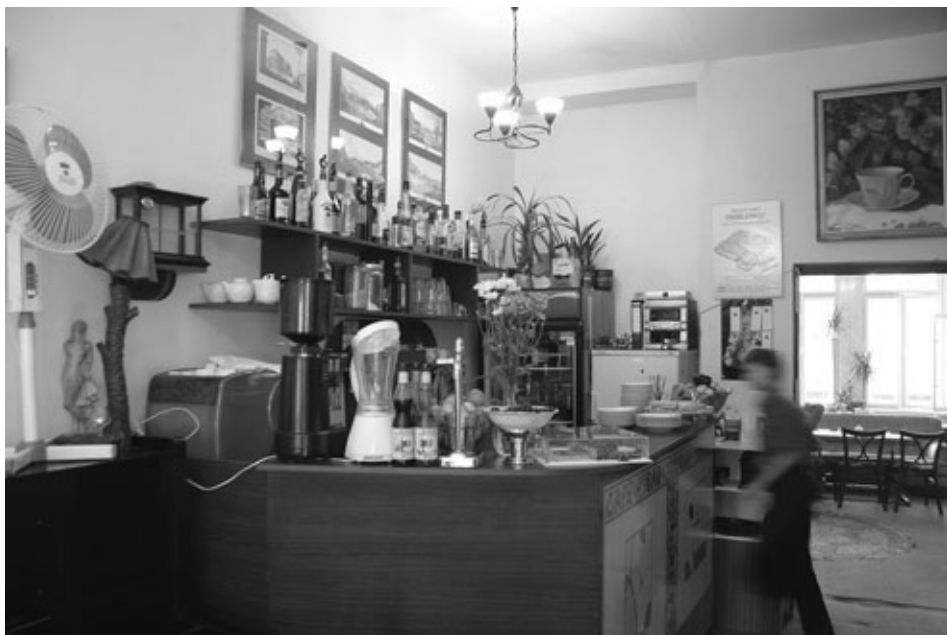


▲ Kavárna Elektra: na dobové pohlednici ze 30. let 20. století interiér ve stylu art déco, členěný terasou

◀ Interiér kavárny Savoy: v pozadí klavír, na němž hrával Josef Kainar, fotografie z 30. let 20. století

je, v jejichž jménu umírali například čeští legionáři na bojištích celé Evropy a jimiž bylo doslova protkáno také celé Jiráskovo dílo, a na druhé straně pragmatický postoj divadelního ředitele Frýdy, který se děsí toho, že bude muset navzdory historicky jedinečné chvíli vracet vstupné, a pohotový zásah provozovatele kavárny Stanislava Štřelce (to je ono jméno, na něž si Oldřich Nový nemůže vzpomenout), který s personálem chytá do ubrusů potupně svržená písmena, aby je mohl posléze 'recyklovat' v novém názvu kavárny. Ironický obraz *starých* písmen v *novém* nápisu nepostrádá v kontextu našich dějin výmluvný a silný symbolický náboj. Také vlastní scénická podoba celé akce musela být fascinující. Herci, částečně zřejmě ještě v kostýmech, někteří možná dokonce s umělými vousy a parukami, vyběhnou přímo z jeviště Národního domu do večerního města. Ohánějí se přitom Jiráskem předepsanou rekvizitou, tj. sukovicí, která se však možná najednou stává v jejich představách kouzelným mečem rytíře Brunčvíka, o němž píše Jirásek ve *Starých pověstech českých* a který se s ním oháněl tak, až „se hlavy koulely a trupy se kácely v takovém množství, že se až země zatřásla. Hrůza padla na všechny kolem i na krále, děsili se a křičeli, král pak volal: 'Pamatuj se, Brunčvíče! Pamatuj se pro svého Boha a schovej meč! Slibuji ti, že tě dovedu do tvé vlasti, jen nevráždi již více!'“ V říjnovém ostravském večeru však nepadají dolů hlavy, ale písmena.

I v Ostravě jsme v říjnu 1918 svědky typického průvodního jevu zlomových dějinných momentů – personifikace vybrané stavby a jejího ztotožnění se svrhovaným režimem. Děje se tak většinou bez ohledu na skutečný 'strategický' význam stavby. Všimněme si, že rozlícený nebo euforizovaný dav veskrze nikdy



▲ Interiér Café Daniel s barovým pultem v popředí, současný stav

► Interiér kavárny Černá hvězda, současný stav; v popředí gravírované stolký, za nimi terasy se zábradlím z březových planěk

neútočí na generální štáb nepřátelské armády, na muniční sklad či faktické řídicí centrum, ale cílem jeho útoků je v drtivé většině případů objekt strategicky podružný, zato se silným symbolickým potenciálem. Bastila či Zimní palác jsou z tohoto hlediska tedy jen staršími, slavnějšími a podstatně významnějšími sourozenci zmíněné ostravské kavárny. Připomeňme zároveň, jak silný symbolický význam byl prisuzován „*obsazení městského divadla*“, o němž jsem psal v 1. části této práce. Ze stejných důvodů musely s nástupem nacismu z řady měst dokonce fyzicky zmizet nejprve židovské synagogy a po válce pro změnu velice často německé spolkové domy. Po únoru 1948 byly u nás takto plánovitě a programově devastovány celé skupiny staveb – továrnické vily nebo kostely a kláštery, nejintenzivněji zejména v bývalých Sudetech. Symbolický potenciál jasně převážil nad jakýmikoliv racionálními či uměleckohistorickými úvahami.

Cestou z hlavního ostravského náměstí k Nádražní třídě nemůžeme minout velkolepý nárožní palác italské pojišťovací společnosti Riunione Adriatica di Sicurtà, postavený v letech 1928 až 1929 podle projektu architekta Karla Kotase, výtečného žáka Jana Kotěry. Také tento polyfunkční velkoměstský objekt poskytuje na své fasádě scénu ‘nehybným hercům’, alegorickým figurám Obchodu, Zemědělství a Hornictví od sochaře Julia Pelikána. Více než vcelku obligátní sochařská výzdoba nás v tuto chvíli zajímá dobový ‘scénologický’ popis interiéru zde sídlící kavárny **Savoy**, jasně zdůrazňující záměr architekta Kotase, který dbal na to, „*aby efekt kavárny byl co nejjednodušší, ale tím působivější. Stěny jsou obloženy mramo-*



rem a sloupy, rozdělující kavárnu na dvě prostory, kryty zrcadly, světlo lustrů je stejnoměrně rozptýleno, takže dojem při vstupu je velmi příjemný a sympatický. Barvy malby, záclon, křesel a stolků jsou voleny v kontrastech, které lahodí oku. Celkový pohled na vnitřek kavárny působí klidně.“ Byť byla budova později proměněna v obchodní dům Albína Chamráda a mondénní kavárna zmizela v nenávratnu, zprostředkovává nám předchozí líčení, navzdory své stručnosti, celkovou atmosféru i prostorový zážitek velmi přesvědčivě. Kavárna se tu stává velkorysou a přece střídou scénou, důstojně očekávající své aktéry, jimiž jsou kavárenští hosté. K těm pravidelným patřil například také mladičkový básník a později dramatik Josef Kainar, který si zde zároveň přivydělával příležitostnou hrou na piano.

Daleko těsnější sepětí kavárny a scény však nalezneme na již zmiňované Nádražní třídě. V letech 1924 až 1926 zde byl podle návrhu pražského architekta Aloise Kubíčka a ostravských stavitelů Františka Koláře a Jana Rubého postaven mohutný Hornický dům, zvaný též palác **Elektra**. Budova pulzovala životem skutečně dvacet čtyři hodiny denně. Kromě stejnojmenné kavárny ukrývala v sobě totiž ještě Družstevní banku, kanceláře hornického sekretariátu a revírní rady, čtrnáct komfortních bytů, moderní kino, odbornou knihovnu s čítárnou a suterénní bar Cristall Pavilon s kabaretem, který byl „opravdu prvotřídní a ve velkém masopustním stylu“. Pravidelným konferencierem tu býval pražský písničkář Saša Razov. Vystupovali zde mnozí čeští i zahraniční varietní umělci exotických uměleckých jmen: Jean Walden, virtuos na xylofon a tubafon, pražská subreta Maja Gollevska, mistr magie, iluzionista a jasnovidec Kollini, elastická tanečnice Tonitta Billward či černošský tanečník Tommy Nigger s partnerkou. Ohromná kavárna s ušlechtilým interiérem ve stylu art déco byla rovněž oblí-

beným místem návštěv Jana Wericha, Jiřího Voskovce a řady dalších pražských i ostravských herců, které zde velice rád hostil František Čepka, dědeček herců Petra Čepka a jeho mladšího bratra Karla, důležitý činitel sociálnědemokratické strany, která měla v dělnické Ostravě za první republiky vedoucí postavení, šéfredaktor ostravského sociálnědemokratického Ducha času a také nájemce zdejší kavárny. Nejde ovšem ani tak o její návštěvníky z řad divadelníků, jako o její nesporné 'scénologické kvality': připomeňme nezbytná veliká okna vedoucí na stále se proměňující jeviště – nejrušnější městskou třídu, plnou chodců, automobilů i tramvají, s kulisou reprezentativních bankovních budov. Hlavní a zcela specifickou kvalitou kavárny Elektra však bylo její prostorové členění s mohutnou vestavěnou galerií s krásným zábradlím z ušlechtilého dřeva, provedeným ve stylu art déco. Tímto dělením prostoru se všichni kavárenští návštěvníci včetně personálu stávali aktéry i diváky zároveň. Muselo být stejně zajímavé z výšky galerie pohodlně sledovat kavárenský ruch pod sebou, jako pozorovat debatující dvojice u kavárenských stolků vysoko nad svou hlavou. Již volbou místa v kavárně jako by host přijímal svou roli. Hrát, či vidět a být viděn. Dnes tu už nic pozoruhodného k vidění není. 'Neviditelná ruka trhu' totiž vytríbený prvorepublikový prostor na počátku třetího tisíciletí zcela zničila a proměnila v kyčovitou, sádkartanovými stavbičkami zahlcenou mexickou haciendu...

Stejně tak bychom marně hledali kavárenský ruch a šum v dalším, kdysi věhlasném ostravském podniku. V těsném sousedství Hornického domu, na křižovatce ulice Nádražní a 28. října stojí bývalý hotel National, později **Palace**. Původní stavba z let 1911 až 1912 je dílem jednoho z nejtalentovanějších žáků Otto Wagnera, významného vídeňského architekta Wunibalda Deiningera. Na přelomu 20. a 30. let tu podnikaví bratři Gronnerové otevřeli noblesní podnik inzerovaný jako zaručeně „americkou kavárnu“. S kavárnou Elektra spojuje Palace mnohem více než jen pouhá skutečnost, že jsou obě situovány na Nádražní třídě, či prvek vestavěné galerie, který nalezneme i zde, byť v modifikované, půlkruhové podobě. I zde, v prostoru rozvrženém tak, že v něm mohli mít zákazníci „*své soukromí, ale byli přesto všichni pohromadě*“, mohl, jak zdůrazňuje pamětník, ostravský rodák, hudebník a spisovatel Josef Wechsberger, „*každý vidět každého*“ a sám chráněný měl dobrý výhled na ulici. „*Koncem dvacátých let byl Palace něčím víc než jen kavárnou. Byl to určitý stav mysli. Pragmatici a liberálové navštěvovali tuto kavárnu, aby dali najevo jak, jsou tolerantní a nezávislí. Myslím, že s tím začali herci a zpěváci českých a německých divadel. Ti brzy objevili, že je víc toho, co mají společného, než toho, co je rozděluje.*“ Také zde vystřídal záhy po roce 1989 kávu nejprve efemérní butiky a vzápětí klientské přepážky Union banky. Jen díky tomu, že dnes již zkrachovalá banka dokázala patřičně docenit noblesní prostředí, zachovala se nám kompletně původní dispozice včetně galerie, schodišť, obkladů stěn a originálních mosazných svítidel. Stále tak existuje alespoň naděje, že by se sem kavárenský ruch a 'stav mysli' s ním spjatý mohl jednou vrátit.

Abychom ostravskou kavárenskou kapitolu i celou stať neuzavírali tak docela teskně, musím se na závěr zmínit o dvou současných kavárnách, které patří do zkoumaného scénologického rámce. První a starší z nich se jmenuje **Café Daniel**, podle svého tvůrce a majitele kavárníka Daniela Skeřila. Nevelký podnik vznikl v roce 2000 ve druhém patře výrazného nájemního secesního domu postaveného v roce 1903 podle projektu Ferdinanda Mainxe a Leopolda Poppa na rohu

Žerotínovy ulice a (sic!) Nádražní třídy. Nezaumje nás ani tolik svým interiérem a členitou dispozicí, jež v sobě nezapře původní pohodlný měšťanský byt, jako spíše skutečností, že se zde již přes dva roky daří pravidelně každou neděli provozovat pod poněkud ironickým názvem „*nedělní chvilky poezie*“ dlouhodobý projekt interpretace poezie i prózy. Jeho duchovním otcem a ‘samozvaným ředitelem’ je herec činohry Národního divadla moravskoslezského Vladimír Polák, s nímž dramaturgicky spolupracuje literární vědec Miroslav Zelinský, vedoucí literární redakce ostravského studia Českého rozhlasu a pedagog místní univerzity. Ve více než stovce pravidelných nedělních večerů tu již prezentovali a prezentují básnické i prozaické texty nejen herci ostravských divadel, ale také jejich kolegové z Opavy, Českého Těšína nebo Olomouce. Jeden ze čtyř „*kavárenských pokojků*“ se pravidelně promění v mikroscénu s malým vyvýšeným pódiem. Hosté se s požitkem stávají diváky a posluchači. Kavárna se stává minimalistickým divadlem slova. Za zády účinkujících herců, zarámovány dekorativním secesním okenním rámem, mlčky se tyčí protějšší panelové věžáky. Co scénická hudba slouží cinkot kávových šáleků a skleniček, jakož i tlumený hukot pravidelně projíždějících tramvají. Ostravská kavárna Daniel je díky svému pravidelnému čtení poezie kavárnou dosti výjimečnou. Jistou analogii bychom našli pouze v pražských podnicích typu Rubín, Viola, Vikadlo, Černá labuť nebo smíchovský Obratník. V Brně snad ještě centrum Skleněná louka, ale tím je republiková bilance kaváren s „*pravidelným literárně scénickým provozem*“ vyčerpána...

Druhým, zcela čerstvým kavárenským prostorem v Moravské Ostravě, hodným pozornosti i z hlediska scénologie, je **Černá hvězda**. Nevelká kavárna byla otevřena v dubnu 2004 v přízemí nárožního domu na jinak spíše ‘hospodské, klubové a pubové’ Stodolní ulici, o které už byla řeč. Černá hvězda se od nostalgické literární kavárny Daniel liší diametrálně. Především je situována do přízemí domu a její podlaha je v úrovni chodníku, což s sebou nese nejen sympaticky bezbariérový přístup, ale také vzrušující skutečnost, že návštěvník sedící u velikého okna, je od života na ulici dělen pouze několik centimetrů tlustým sklem. Hle, přání bratří Gronnerů, totiž prodloužení kavárny do kolotání města, které také zdůrazňoval citovaný Josef Wechsberger, se opět vrací! Velkými okny a kontaktem s exteriérem, jakož i těsným sousedstvím s ‘magickou’ Nádražní ulicí ovšem výčet podobností s dávnou kavárnou Palace nekončí. Byť se v případě Černé hvězdy jedná o podnik spíše komorní, navázal tu pražský architekt Michal Červinka vědomě na dispoziční tradici meziválečných ostravských kaváren a člení prostor galeriemi. Zde jsou hned ve třech úrovních, což pozitivně posiluje dynamický účinek interiéru, zdůrazněný navíc nepravidelně zvlněným překližkovým stropním podhledem. Nejvýraznějším koncepčním prvkem řešení je však písmo – celá kavárna je totiž jakýmsi holdem ‘ostravskému bardovi’ Jaromíru Nohavicovi. Na stropě i na stěnách je do fragmentů rozložený text jeho písňe *Ostravo* z alba *Babylon*, které kavárna vděčí nejen za svou výzdobu, ale i za svůj název. „*Ostravo, Ostravo // Město mezi městy // Hořké moje štěstí // Ostravo, Ostravo // Černá hvězdo nad hlavou. Pánbů rozdal jiným městům všecku krásu // Parníky na řekách a dámy všité do atlasu // Ostravo, srdce rudé // Zpečetěný osude. Ostravo, Ostravo // Kde jsem oči nechal // Když jsem k tobě spěchal // Ostravo, Ostravo // Černá hvězdo nad hlavou // Ať mě moje nohy nesly kam mě nesly // Ptáci na obloze jenom jednu cestu kreslí // Ostravo srdce rudé // Zpečetěný osude.*“

Průběžná O(s)trava krve

Scénická škytavka

Pokus o duši města na základě textů P. Bezruče, J. Filgase, P. Hrušky, M. Kundery, R. Lipuse, V. Martínka, Z. Prouzy a dalších

Výběr a úprava textů Petr Hruška a Radovan Lipus

Režie Radovan Lipus

Komorní scéna Aréna Ostrava

Premiéra 25. května 1994

I.

Všichni ÓÓÓÓÓ.....Ó!

René OSTRAKON – hliněný stěp se jménem občana, který ohrožuje stát. Obdržel-li občan většinu, musel odejít na 10 let do vyhnanství, ale pozbyl občanských práv.

Tereza OSTRANKA – rod předožábých plžů s ostními výběžky na ulitě s jedlým masem.

Všichni OSTRAVA!

Marek Statutární m. na pomezí sv. Moravy a Slezska, v Ostravské pánvi na soutoku Odry s Opavou a Ostravicí.

René 214 km², 327 551, 2, 3 obyv.

Tereza 1991

René Aglomerace 33 pův. samostatných obcí: Antošovice, Bartovice, Dubina...

Tomáš Mariánské Hory

Tereza Hulváky

René ... Heřmanice...

Marek Hrabůvka

René ... Hrušov, Koblov, Krásné Pole...

Marek Přívoz

René Martinov, Michálkovice, Moravská Ostrava, Nová Ves, Petřkovice...

Tomáš Svinov

Marek Poruba

René Fifejdy, Proskovice...

Tomáš Pustkovec

René ... Radvanice, Slezská Ostrava, Stará Bělá...

Tereza Nová Bělá

René ... Třebovice, Vítkovice, Výškovice, Zábřeh,

Všichni Muglinov!

Tomáš Dominuje těžba uhlí, koksárny, hut. a těžké stroj.

Tereza 1828 zal. železářny a strojírny ve Vítkovicích

René 1827 zal. železářny a strojírny, 1828 vyšlehl první plamen.

Tereza 1952 Nová huť Klementa Gottwalda

René 1952 Nová huť

Tomáš Prům. energ., dále chem., eltech., dřevozpracující, text., oděvní, stav. hmot, potr.

Tereza 1991 zřízeno první svobodné celní pásmo v ČR.

Marek Význ. dop. centrum.

Tereza Žel. uzel, silniční křižovatka, letiště Mošnov, přístav na Odře.

Marek Středisko obch.

René A služeb.

Tomáš Školství

Tereza VŠ báňská, OU

Všichni OU?

Tereza Ostravská univerzita – univerzita se sídlem v Ostravě. Zřízena 1991. Fakulty: pedag. 1964, Fil. 1991, Přírodověd. 1991, Lék.

René + Marek 1992

René Středisko vědy a kult.

Tereza Film. festival Ekofilm s tematikou životního prostředí, hud. festival Janáčkův máj.

Tomáš Poprvé připomínána 1267 jako součást hukvaldského panství olomouckých biskupů.

Marek Ve 13. st. dokládají prameny řadu vsí, jež se později staly součástí m., zvl. Slezské O., náležející opolským

René Poté těšínským knížatům.

Tereza V 2. pol. 18. st. v okolí nalezeno kamenné uhlí, jehož těžba byla v 19. st. zákl. prům. rozvoje.

► Petr Hruška a Radovan Lipus: Průběžná O(s)trava krve. Komorní scéna Aréna Ostrava 1994. Režie Radovan Lipus, scéna Tomáš Volkmer, kostýmy Eva Kotková, realizace scény Jan Starosundecký, hudba Oldřich Matušínský. Hrají Tereza Bebarová / Apolena Veldová, Tomáš Jirman, Marek Cisořský, René Šmotek a Oldřich Matušínský

Komorní scéna Aréna - PRŮBĚŽNÁ O S TRAVA KRVE

scénická kytávka



premiéra 1994 - 2004 derniéra

Komorní scéna Aréna - PRŮBĚŽNÁ O S TRAVA KRVE

scénická kytávka



premiéra 1994 - 2004 derniéra

Komorní scéna Aréna - PRŮBĚŽNÁ O S TRAVA KRVE

Tomáš JIRMAN
for president



premiéra 1994 - 2004 derniéra



Marek 1941 připojena Slezská O. a dalších 12 obcí

Tereza Další rozšíření 1957 Poruba

René 1960 a 1976

Tomáš Ostrčil Otakar 1879–1935, č. skladatel a dirigent. Autor oper: Vlasty skon, Kunálovy oči, Poupě, Honzovo království a orch. skladeb: Suite c moll, Léto, Křížová cesta. 1920–1935 šéf opery ND.

Tereza Ostropes – rod dvouděložných rostlin z čeledi hvězdicovitých. Dvouletá plstnatá bylina s lodyhou až 2m vysokou, roste na rumištích.

Marek Ostrov – část souše obklopené vodou.

II.

Tomáš A znovu v Ostravě... Vzduch jakoby mnohobarevný a divně tichý. A znovu v Ostravě, kde pomalované tramvaje křížují secesní ulice a ze střech a okapů, které se úpěnlivě rozpadají, bují břízy. Možná je všechno jinak. Možná jsem tu nikdy nebyl a nic neviděl. Možná jsem nic nepochopil a tlak vzduchu přepočtený na milibary dopadá dál na úplně jinou tvář.

III.

Všichni Horník T. J., žijící dlouhá léta ve Francii, vrátil se po únoru 1948 do rodné Ostravy.

Tomáš Vozíky na lanech, vy černé čluny nebes, kroužete, tančete v ohnivých oblacích!
Už doplul rychlovlak, už přistál na nádraží...
Vítej ho, Ostravo! Syn se ti navrací!

René ... A on jde pomalu jak člověk po nemoci, šťasten se rozhlíží a nechce se mu spěchat. Je mu, jakoby nacházel ty drobné šlépěje, které tu kdysi v dětství nechal.

Tomáš „Tu stýskavici po tobě, ten těžký kámen v srdci, zahodím zpátky, domove, ach, zpátky do tvých skal!“

Tereza A město zpívalo, tramvaje vyzváněly, jasný žár koksoven na nebi plápolal. Vozíky na lanech, ty černé čluny nebes, pluly a tančily v ohnivých oblacích. Ó město zpívalo, to jeho syn se vracel! A on si zvolna šel a cosi broukal si...

Tomáš Do piče!

Marek Tu náhle dotkla se ho píseň nenadálá. (To asi nahoře šla mládež v ulicích.)
Písníčka zdaleka, jen slabě zaznívala:

Všichni „... my chlapci ze šachet, ostravští horníci...“

Tomáš Poslouchal zasněně,

Všichni „... strana nám zamává, z černých bud vyroste krásnější Ostrava, překrásná Ostrava



I. škyt:
Listování encyklopedií. Zleva René Šmotek, hořící kus černého uhlí, Tereza Bebarová a Marek Cisořský

v zelených ulicích,
kde budou domov mít
ostravští horníci...“

Tereza Utichl v dálce zpěv. Noc spouští závěsy.
A on se usmívá a on jen šeptá si:

Tomáš „To je můj domov, kde jsme lehávali
u cizích vrat jak psi.
To je má rodná
krajina,
co moje srdce rozžihá
i zhasíná.
Tobě já navždycky
chci svoje ruce dát
a já tě, země má,
chci změnit na maják,
tak, aby svítilas mým starým kamarádům
do světa podlého,
když stávkují a doma není
už ani kousnout do čeho,
tak aby svítilas mým starým kamarádům
do hlubin arestů,
tak aby svítilas jim
na cestu,
na cestu!...“

René Mám rád přírodu a jak mohu, vyrazím do po-
lí a mezi stromy. Poslední dobou jsem si ale vši-



I. škyt:
Listování encyklopedií. Tomáš Jirman jako olomoucký biskup

ml zvláštnosti – nebývale často narážím na toulavé psy. V lese u Velké Polomi se najednou přede mnou objevili dva docela vzrostlí, jeden vlčák a druhý nějaká ta křížená potvora. Zařval jsem na ně, ale začali se ke mně každý z jiné strany plížit, takže jsem raději vylezl na strom. Byli dost velcí, aby mě ulovili. Myslivecké svazy se rozpadají, majitelé některých pozemků vůbec nepožádali o honební právo... A tak tam hospodaří toulaví psi. Ing. Jiří Pavlorek, Ostrava.

Bydlím na Mongolské ulici v Ostravě-Porubě. V pondělí nikdo neodvází odpadky z popelnic. Všude se válí špína. Když se to pak odveze, na zemi sajrajt nikdo neuklidí. Také Romové chodí a vyhazují z kontejnerů věci a hledají různé pochutiny. A to platíme daně. Na ně! Viktor Jeřábek, O.-Poruba.

IV.

Tomáš A znovu v Ostravě, ve městě, které jako by ne-souviselo samo se sebou, které jako by si tak docela nepatřilo, které jako by už dávno zaniklo nebo čekalo teprve na své zrození.

V.

Tomáš Vybral jsem si havírnu dobrovolně, i když u nás doma se to rozumělo tak nějak samo sebou: Fářali jsme už několik generací – děda, táta, před

několika lety já a letos i můj mladší brácha. Nerad jsem dělal věci napolovic, flákárnu jsem nepěstoval, a tak jsem se už jako učedník snažil makat povitě. Měl jsem kliku, po třech letech učení jsem se brzy dostal do prima party, vlastně do té nejlepší, jaká na šachtě byla. Starej Vondráček, předák a táta v jednom, byl havíř k pohledání. Klidás, skoupej sice na slovo, ale když už na chvíli přilepil bago k patru, bylo to jenom proto, aby řek...

Všichni Co?

Tomáš ... něco, co vždycky stálo za to.

René Prodám krásnou, novou, polodlouhou paruku. Nevhodný dar. Sleva 400 Kč, nyní 2000 Kč. Nutno vidět. Tel.: 545 21 večer.

Tomáš Nevím ani dost dobře, čím to bylo, nějak si mě časem oblíbil, a protože do penze měl už jen rok, připravoval mě na to, abych vzal partu po něm. Ostatní s tím souhlasili, i když předák je v rubačské partě skutečně někdo. Snad dovedli ocenit, že umím máknout, nejsem frajer a dá se se mnou mluvit.

René A co starej Vondráček?

Tomáš Starej Vondráček předák a táta v jednom..... (improvizace) Protože dny v jámě utikaj mnohem rychleji než venku, spadlo na mě předákování dřív, než jsem se nadál. A jako na potvoru nedlouho předtím, než na nás přišly zlé časy.

Tereza LUCKY-CLUB – erotický podnik zve muže na erotické desatero od 20 do 01 hod., 28. října 263, Ostrava-Mar. Hory. Hledáme nové dívky na úrovni.

Tomáš Stěna byla sice na první pohled dobrá, uhlí ne zrovna tvrdý, ani šutru v něm moc nebylo, úklon okolo patnácti stupňů, mocnost 160–180 čísel. Ale ten strop! To nebyl strop, to byl rosol, svinstvo k pohledání. Pořád se to drobilo, sypalo, čas od času to škaredě zapraskalo, sem tam se uloupil kámen. Museli jsme si s tím mizerným stropem hrát a piplat jako restaurátoři v katedrále, což nás pochopitelně zdržovalo od fedrunku. Tak tak jsme plnili normu, na prémie nebylo ani pomyšlení, vejdělky byly jak v továrně na syrečky, nálada na bodu mrazu. Prostě bída k pohledání.

René Chlapci a děvčata od 18 do 28 let! Máte-li zájem si vydělávat až 2500 Kč týdně, pak neváhejte a přijďte se informovat na velice zajímavou práci, při které budete hodně cestovat po ČR. Nepotřebujete žádné speciální školy, jenom platný OP. Veškeré informace k této práci dostanete na adrese: Kavárna „Adamčík“, ul. 28. října 230, Ostrava – Mar. Hory, a to vždy v po – pá od 11 do 17 hod. Ptejte se na jméno Petr.

Tomáš Nejvíce jsem tím trpěl jako předák já. Ostat-

ní mi nejprve potichu, v narážkách, ale postupem času čím dál hlasitěji dávali najevo, že je to především moje vina.

Všichni Za starýho Vondráčka to bylo lepší!!!

Tomáš Neuměl jsem v tom dost dobře chodit, byl jsem předáček zelenáč, nedokázal jsem využít Vondráčkovu metodu přátelský domluvy, klidného vysvětlování bez zbytečných silnejch slov. Starej dobrej duch naší party se začal ztrácet a já tomu nedokázal zabránit. Chodil jsem domů otrávenej, skoro nemluvil, žena ze mě musela páčit každý slovo.

Tereza Byl jste příslušníkem MV? Máte praxi např. v kontrarozvědce nebo organizování výcviku? Zvykl jste si na kevlarovou vestu? Scrambler a scanner byly Vaším denním náčiním? Jestliže ano, můžete se plně realizovat v nové kapitálové silné bezpečnostní organizaci. Pisemné nabídky lze zasílat na Zn.: FREQ 1.

Tomáš A pak se to stalo. Ráno jsme ještě celkem v klidu dopravili dřevo, já potom slez dolů, protože už zas byla patálie s vozama. Sotva jsem to dole trochu pobláznil, ozval se děsivej praskot a najednou to pár metrů nade mnou spadlo. Během několika vteřin výdřeva popraskala jako sirky po úderu kladivem, ze stropu padaly tuny ty strašný, zákeřný rosoloviny, stěna se zaplnila prachem, takže jsem neviděl ani na špičku nosu.

Byl to hrůzněj okamžik. Stál jsem jako kamennej sloup, bezmocnej, neschopnej pochopit, že to není jenom zlý sen. To však trvalo jenom pár vteřin. Jako blesk jsem seběhl dolů, vletěl na chodbu, zmáčkl ligafon a volal dispečera.

Marek Víte, co se nastavuje u síťové počítačové karty? Víte, jaké IRQ je spřaženo s COM 1? Víte, co to je INT 21 H a TEL-NET? Nemáte strach přestatvit JUMPR na desce? Pak Vám nabízneme spolupráci na úrovni DX 2 a v rytmu 66 MHz. Přijďte se k nám realizovat. Zn.: 5ciferné ohodnocení a auto.

Tomáš Potom to už dostalo bleskovéj spád. Dispečer nařídil, abych počkal u ligafonu, za okamžik se ozval hlavní inženýr.

René Víte, co se nastavuje u síťové počítačové..... Zn.: 5ciferné ohodnocení a auto.

Tomáš Vysvětlil jsem mu, co se stalo, a on mně přikázal jet hned svážnou nahoru a podívat se do rubání z výdušný chodby. Tam čekalo mých dvanáct partáků. Dvanáct: tři, Polda Sulovský, Ondra Malý a Reinhold Messner, zůstali někde ve stěně. Myslím si, že se na mě všichni sesypou, budou mi nadávat, spílat a obviňovat, že mám ty tři na svědomí. Neřekli však ani slovo, a to bylo mnohem horší. Pár jich bylo potlučenějch, pár vyděšenějch z ty zkázy kolem. Ty jsem poslal na povrch a se zby-

kem, se čtyřma, který se jakžtakž drželi, jsem sjel znova svážnou dolů. Sehnali jsme rychle dřevo, vlezli do stěny a bez řeči se dali do práce. Za nece- vlnou půlhodinu přijel hlavní, vedoucí úseku i několik dalších techniků, a samozřejmě parta havířů z ji- nejch porubů na střídání.

Závalu bylo asi patnáct metrů, dali jsme se proto do těch spadlejších tun se zarputilostí hladovějích lvů.

Marek Lesní včelař prodá med balený po 5 kg světlý 200 Kč, tmavý 300 Kč, propolis 4 dkg 50 Kč, vosk 1 kg 75 Kč. Denně od 14 do 16 hod. B. Fojták, 28. října 157, Ostrava, vedle Havany, zastáv. tramv. Dům energetiky.

Tomáš Havířský party se po určitý době střídaly, ale já zůstal. Neposlechl jsem ani po čtyřiašedesáti hodi- nách, i když mi hlavní hrozil disciplinárním trestem, jestli se nedám aspoň na chvíli vystřídat. Nebylo v tom gesto, já prostě nemohl odejít, zařal jsem zuby, ačkoli se mi už chvílema podlamovaly nohy a bylo mi nanic. Ale dřel jsem jako mezek, dirigoval ostatní, vyhazoval ty zpropadený tuny horniny, tahal dřevo, prodlužoval žlaby. Druhé den ráno jsme vytáhli On- dru Malýho, po poledni Poldu i Reinholda, všechny ještě naživu. Dejchali a to bylo to hlavní. Když jsem se sklopenou hlavou bral za kliku dveří do koupelny, Jarda – hlava, v partě můj hlavní kritik, poplácal mě po hlavě a řekl: „Milan, ty Hlavo...“ atd... ta hlava!

Tereza Vráťíš se ještě?

Tomáš Možná.

VI.

Píseň

Co to tak v lese gruchlo
co to tak v lese třesklo?
I to komar z dembu spad
zlamal sobě v kříži sklad.

Jak to muchy zvědely,
hned ku němu letěly,
pytaly se komara,
či mu třeba dochtora.

Nětřa mu už dochtora,
ani kšonza z Přibora,
nětřa ani apytky,
enom rydla, motyky.

Pěkný pogřeb spravily,
všecky muchy plakaly,
/:a zpivaly krevie:
Už náš komar něžije:/

Marek Jako první nabízíme ve východní Evropě kre- maci na světové úrovni.

René Řekl včera ředitel ostravského krematoria Vla- dimír Kostiha.

Marek Nově zavedené spalování na francouzské lin- ce, jejíž technologie je plně přizpůsobena ekolo- gickým normám, umožňuje pozůstalým sledovat z prosklené místnosti poslední okamžiky zemře- lého před zpopelněním. Značný zájem je nejen ze slovenských příhraničních okresů,

René povedal včera riaditeľ ostravského krematória Vladimír Kostiha,

Marek ale i z Polska,

Tereza powiedział dyrektor krematoria ostrawskiego Włodimierz Kosticha.

Marek Kdy pozůstalí neváhají zaplatit ani vyšší po- platek za dopravu nebožtíků přes hranici. Urny s popelem dostanou pozůstalí do osmdesáti minut po skončení obřadu ještě teplé. Ostravské krema- torium počítá se zpopelněním 650 mrtvých roč- ně při zachování ceny, která činí 780 Kč za jedno- ho nebožtíka.

René Smutný je domov, smutno je v něm, chybíš nám, tatínku, chybíš nám v něm. Jak těžko je bez tebe být, když nemá kdo poradit, potěšit. Utich- ly kroky, umkl hlas, ale tvůj obraz zůstane na- vždy v nás.

Píseň

Když jsem spad' nešťastně ze sklepa na půdu,
něco mi říkalo, že tady nebudu.
Má stará brečela, bratr se tomu smál,
když mě můj kamarád do rakve zatloukal.

Všem lidem v městečku na hlavě vstanul vlas,
když mě ke hřbitovu Chorovský vezl zas.
/: Více jak hyeny jsou lidé otrlí,
do hrobu nedali mi ani štampri!:/

Vy, páni, kteří jste z té „lepší rodiny“,
vemte si do hrobu dvě kila koniny,
/: červi se nažerou, vy spíte v pokoji,
nikdo neuvěří, co mrtvý vystojí!:/

VII.

Tomáš A můžete slyšet klapnout dvířka automobilu OPEL Kadett se stříbrnou metalízou před ohmata- ným hotelem Imperial, který pamatuje mnoho a ji- nak. Můžete vidět elegantního muže, který z něj vy- stupuje, dotýká se nohama v měkké obuvi značky Salamander špinavého asfaltu, levou rukou si rov-

ná vlněný oblek pepř a sůl a s aktovkou z krokodýlí kůže a zlatou jehlicí v hedvábné kravatě odchází. Ve stejný čas, ve stejných souřadnicích jen o pár metrů dál na hlavní třídě tohoto zvláštního města spatříte polonahé cikánské dítě, které zaujatě buší kouskem cihly do téměř vyschlé kaluže. Na stejném místě ve stejnou dobu. Tyto dva světy žijí vedle sebe. Tyto dva světy žijí v sobě.

VIII.

Píseň

V jednom dumku na Zarubku
mjl tam chlopek švarnu robku
a ta robka toho chlopka
rada nimjala.

A ten její chlopek dobrotisko byl,
un te svoji robce všicko porobil,
čepaně ji pomyl, bravkum daval žrat,
děcko musel kolibať.

Robil všecko, choval děcko,
taky to byl dobrotisko,
ale robka toho chlopka
rada nimjala.
Štvero novych šatuv, štvero střevíce,
do kostela něšla, enem k muzyce,
same šminkovani, sama parada,
chlopka nimjala rada.

A chlopisku, dobrotisku,
slzy kanum po fusisku,
jak to vidi, jak to slyši,
jaka robka je.
Dožralo to chlopka, že tak hlupy byl,
do hospody zašel, vyplate přepil,
a jak do dom přišel, řval jak by hrom bil,
a tu svoji robku zbil.

Včil mu robka rada chlopka,
jak un piska, una hopka,
Hanysku sem, Hanysku tam,
jo tě rada mam.
Věřte mi, ludkově, že to tak ma být,
raz za čas třa robce kožuch vyprušíť,
a potem je dobro tajak ovečka
a ma rada chlopečka.

IX.

Marek Z odpovědí respondentů jsou patrný jisté rozdíly mezi postojem mužů a žen.

René Muži o něco více oceňují obytné čtvrti Ostravy.

Tereza A ženy naopak střed města.

Olda Na rynku se huší pasly! Tame travnik, rostnul tajak kajši na lukach. To stě něslyšel enem každu chvilu kdoši volal: – Na, pila, pila. Pilušky, pilušky... Vajco se hodilo.

Tereza Je pravděpodobné, že na větší přitažlivost středu pro ženy působí soustředění obchodů, větší výběr zboží apod. A protože ženy více nakupují než muži, projevuje se to i v jejich oceňování přitažlivosti jednotlivých částí města. Ženy si také o něco více cení parků a zoologické zahrady, což je rovněž pochopitelné a souvisí to patrně s procházkami s dětmi apod.

René Větší zájem mužů o výrobní objekty je rovněž samozřejmý.

Tomáš Co však je překvapující, je skutečnost, jak je obecně málo odpovědí, které zařadily průmyslové objekty mezi atraktivní body Ostravy.

Všichni Předpokládali jsme daleko větší hrdost na průmyslovou základnu města.

1. Hej na goře, na goře,
tam syneček oře.
Kunički mu ustali,
už dali němože.
2. Něsvoděj mě synečku,
bo mě ty něsvědeš,
jo je đoucha chudobno,
ty se mě něvezměš.
3. Chudobno mě maminka,
chudobno mě mjala,
bo mi žodnych šumnych šat
něnaspravovala.

Tereza Někde být musí
veškerý ten parčík
ale kudy
můjtybože
do šera trčí
rezavý hřebík listopadu
v paměti studí
ložiska houpaček
a hřídele
z ptáků

Tomáš Jejich nervózní naděje
záchranné nafukovací úsměvy
překotné zkušenosti
i jiné vlhké ruce

III. škyt:
Dopisy redakci. René Šmotek coby rozhněvaný obyvatel Mongolské ulice v Ostravě-Porubě



V. škyt:
Krematorium. Zleva Apolena Veldová, Tomáš Jirman a René Šmotek, v pozadí Marek Cisořský



XV. škyt:
Dopis soudruha Josefa Kurlanda. Tomáš Jirman



V situaci je dítě
nezadržitelně večeří
před nějakým dalším dnem

Tereza Pro tuto velikou chvíli
pomalou důkladnou chvíli
René chvíli pro rybu
Marek na samém převisu nicoty
René rybu obřadně snědenou
Marek z umakartu
vytřeštěné kuchyně
Tereza se světlem
René není dostatek důsledků
Marek nadějí
René a výmluv
Tereza marně se hrnou
do úžasného prostoru
této nebezpečné
Všichni tiše vržené chvíle

Tomáš Měl radost Adam
v pyžamu
a vykřiknul
po divném dni
zrovna jsem se ptal na všechno
na všechno zase
Adam je samozřejmě nevlastní
problémy s různou docházkou má
se slohem
ten Adam
a horkou bezohlednou radost
večer v koupelně
byl jsem při tom
strašlivě jsem při tom byl

René nesu křivu
Marek občas se zastavuju
Tomáš prudce cosi vysvětluju
René cosi prudce vykřikuju
Marek zrelativním
Tomáš napiju se
René přikryju ji
Marek a pak dál
Všichni nesu křivu

XI.

Píseň

Za stodolum pod dachym, bumcarara fik fik
stojum tam Hanka s Jankym, bumcarara fik fik.

Měšiuček še ušmichol, bumcarara fik fik
jak Janek Hanke štiskol, bumcarara fik fik.

Janek se utřil fusy, bumcarara fik fik
vtius Hance štyry pusy, bumcarara fik fik.

Di Janičku di di di, bumcarara fik fik
gospodoř nas uvidi, bumcarara fik fik.

Nic se num nimože stať, bumcarara fik fik
bo gospodoř už šol spať, bumcarara fik fik.

Hanko moja, zle je zle, bumcarara fik fik
serce mi laskum gore, bumcarara fik fik.

Gospodoř ale něšpol, bumcarara fik fik
Janka s Hankum uslyšol, bumcarara fik fik.

Do putně vody nabrol, bumcarara fik fik
na poddaši pospichol, bumcarara fik fik.

Že moš, Janku, taki hyc, bumcarara fik fik
mug bys mě tu vypoliť, bumcarara fik fik.

Luchnul na Janka vode, bumcarara fik fik
už mu serce něgore, bumcarara fik fik.

Tomáš Závodní haly jsou jediný hukot a hřmot.
Zasyčí jiskry v tom mřížoví tryskajíce.
Chlapíci černí jen letmo si stírají pot.
Vozíky řinčí a sténají kolejnice.

René Chvěje se kovová země a chvěje se vzduch,
úderný splav se to přelévá ode zdi ke zdi.
Nad hřměním jeřáb, ten z ocele zkušený druh,
s veselým cinkáním přesně a bezpečně jezdí.

Tomáš Zas nové údery, dunění, cinkot a hvizd,
kladivo buší a lámané železo sténá.
Nad hlavou projíždí jeřáb, svým úkolem jist,
řídí jej bezpečným posunkem mladičká žena.

Tereza Tož změnili jsme práci. Přešli jsme k zedníkovi,
který betonuje dvě koleje patnáct metrů od sebe.
Člověk si nedovede ani představit, jaká to po nich
bude jezdit ohromná mašina. Moc nám ta změna
prospěla. Otevřely se nám obzory.

Marek Přisnědlá

Tomáš zarudlá tvářička

René veselý zrak

Marek Čepička na černé kučery lehne

René Napjatý pohled

Marek tam řetězy

Tomáš sevřený pák

Marek však přece ještě i šprýmovným úsměvem šlehne
Tomáš Přesná
René i úsměvná
Marek pracuje
René fabrika zní
Tomáš ten její jeřáb se rozjíždí
René zahvízdání
Tomáš Přesná
René i úsměvná
Marek dělnice svobodných dní
Tomáš Žena
René i milenka
Marek Matka též
Tomáš soudružka
Všichni Paní

Tereza Poznali jsme však stavbu z druhé strany. Jsou tam takové velikánské nápisy, že novými koksov-nami upevníme mír. Ty koksovy už hoří. A jsou tam i jiní lidé. Řemeslníci přitahují brigádníky, mis-tři jsou jako ostříží. Ten náš zedník nás obejmul za dobrou spolupráci a jedna Ostravanka nám řekla, že nás mají za tu brigádu rádi. První dělník, s nímž jsme se potkali, nám poradil lepší postup práce. Už utáhnou i kolečko betonu.

René Bylo mi v chvíli té, jako by sluneční spád živelně pronikal do haly hřímající.
 Pohádky o slabých ženách? Slychals je rád?
 Ale já vidím jen přísnědlou jeřábnici.

Tereza Ale nejpěknější byla cesta domů. Šli jsme přes celý Donbas. Připadala jsem si jako v říši di-vů. Maminko, těch krásných staveb, ta mohutná potrubí, drapáky (šíleně jsem před jedním utíkala a dělníci se mi smáli), železné stavby.

Marek Mladičká dělnice pomáhá položit v hrob dovednou rukou a úsměvem, rytmickou prací růžové loutečky, slečinky morbidních dob, parádní figurky zvětřalých generací.

René Dobře, že vadnou

Marek Dech minulých století snaší se šedivým oblakem na obrázky

Tomáš Neschopné činu

René a neschopné oběti

Všichni Neschopné veliké víry a neschopné lásky

Tereza Sváří se, jiskry létají, modrá světla oslňují oči, vrtáčky rámusí a otřásají železem, drobné lokomo-tivy nosí hlinu, lidé křičí a nadávají, ale roste to. Ten

první pocit zmatku už nemám, umím nosit dřeva a chodím po latích nad prohlubněmi. Svět je krásný, umí-li člověk tolik postavit.

Hanko moja, zle je zle, bumcarara fik fik
 serce mi laskum gore, bumcarara fik fik.

XII.

Tomáš Čí jsi, ztepilá ty krásko?
 Sama chodí, pyšno hledí,
 knížky v ruce, na můj pozdrav
 nikdy nemá odpovědi,

temné pleti, temných vlasů,
 pohled třpyt je hvězdy v šeře,
 myšky – nožky, každý pohyb
 kmit labutí na jezeře,

chceš mi být jen beznadějně
 lásky temnou upomínkou?
 Jak jen nazvat kněžnu svých snů?
 Buď mi zvána Labutinkou!

Marek Proč děláte zrovna prostitutku?

Tereza Já nejsem prostitutka, jen anděl štěstí. Mu-ži si nekupují mě, ale krásné pocity a rozkoš. Kdo může udělat za den tolik šťastných lidí jako já?
 Když je chlap za volantem nadřzený, tak ještě způ-sobí nějakou nehodu.

Marek Není to tímto způsobem nepohodlné?

Tereza Mně to vyhovuje. Mám ráda překvapení. To když přijíždí auto a já nevím, jestli zastaví a jaký bude řidič.

Tomáš Bor jde vrchem, bílý mlýn jde,
 opuštěn na mleče čeká,
 plot je rozbit, střecha praští...
 Dáte se mi napít mléka?

Je ta kráska vaší dcerou?

René „Švarná, ale nemá vena...“

Tomáš Je to moje Labutinka...
 chcete, bude moje žena?

René „Dáme rádi. Počkal by pán?
 Ještě mladá útlých boků...“

Tomáš Budu čekat jako Jakub
 na svou ženu sedm roků!

Marek Co na to říká váš manžel?

Tereza Zeptejte se ho sami. Dvakrát týdně prodává

na burze, jinak mě hlídá. Jednou mě totiž znásilnil řidič i se závozníkem a nedali mi ani korunu. A kdo uvěří, že zrovna mě někdo znásilnil?

René Ať se stará každý sám o sebe. Je svoboda a moje žena ty peníze nekrade. Rozdává jenom přijemnosti. Copak kšeftuje s drogama nebo vraždí? Prodává jen své tělo, zatímco někteří politikové celé národy. A já už byl dvakrát trestán pro údajné kuplířství.

Marek Kolik si vyděláte?

Tereza Rukou třeba 300 až 500 korun. Nesmí se mě ale dotýkat, ani mě líbat, jen se dívat na má obnažená prsa. Za normální akt s kondomem беру 1000 korun. Denně si vydělám i 4000 Kč.

Marek V nevěstincích berou dívky za akt přes 2000 Kč...

Tereza To máte tak – někdo sbírá houby a trmácí se pro vzrušení z jejich sbírání celé hodiny. Jiný si je koupí vyčištěné v obchodě. Někdo rád stopaří a jiný sedne jen do západáckého auta. Jsem prostě čundračka lásky...

Tomáš Na dva roky musím v dálku, počkáš, budoucí má zínko?
Vrať se v město, uť se vařit,
budeš věrná, Labutinko?

Marek A co zdraví?

Tereza Žádné líbání, vždy prezervativ a pravidelné kontroly u jedné paní primářky v Ostravě. A spousta vitamínů.

Tomáš Vrátil jsem se: Bůh stůj při mně!
Městem běží strašná zmínka:

Marek „Každému, kdo chce ji mít,
patří tvoje Labutinka!“

Tomáš Lžeš!

Marek „Jdi večer na vrch žlutý,
kam děvuchy v létě chodí,

René najdeš tam svou Labutinku,
jak si ji tam kdo chce vodí...“

Marek Jak reaguje vaše rodina?

Tereza Jsem z jihočeského venkova a kdyby mě viděl otec, tak mě zabije. Matka mi zemřela.

Marek Kam s vydělanými penězi?

Tereza Až budu mít milion, tak začnu žít jen z úroků, až budu mít dva, tak si koupím hájovnu, a až budu stará, tak si zase já budu nakupovat štěstí. Jenom čerstvé mladíčky.

René „V zimě zase...“

Tomáš Do hrobu dost
bolesti jest – nemluv dále!
Labutinko, kudy chodíš,
šlapeš po mém srdci stále!

Marek A když zákon tuto podobu prostituce zakáže?

Tereza Jako na ulici či na silnici? Stopování nezakáže! A za příživnictví mě už také nikdo nezavře jako před 5 lety. A dostanu za tento rozhovor honorář?

Marek Když dovolíte, aby bylo uvedeno vaše plné jméno...

Tereza To ne. Nemůžu riskovat svou pověst...

Tomáš Nesud' ženy: Kdož bez hřichu,
nech kameny na tě háže,
srdce chce ti odpustiti,
však čest domu jinak káže.

Marek Zkusila jste to někdy u německých hranic? Je tam víc valut...

Tereza Za prvé – nemám ráda grupáč a tam to funí na každém kroku. Za druhé – nerada bych skončila někde v betonu nebo v přehradě. Holky to tam mají zabukované snad do důchodu a jejich pasáci jsou pěkně ostří.

Marek Co když se do nějakého svého klienta zamílujete?

Tereza Nebylo mužského, kterého bych nezvládla do dvaceti minut a během takového fofru nemá amoršanci.

Tomáš Sám dožiju. Bez tvé lásky
jak ten život dlouho trvá.
Labutinko, Labutinko,
Labutinko černobrvá!

Všichni Na břehu řeky Odry roste rozrazil... Na břehu řeky Odry asi 250 metrů od mostu ve směru k vrchu Landek našli v neděli odpoledne na stromě oběšeného, dosud neznámého muže, stáří 25–30 let... Neměl u sebe žádné doklady. Stopy násilí nebyly zjištěny. Zdravotně-bezpečnostní pitva ukáže víc.

Tereza Napsal nám soudruh Josef Kurland z O.-Poruby, funkcionář Českého rybářského svazu v Porubě.

Marek Popisuje, jak 21. března jel do objektu rybářského svazu v Porubě, kde měl prodávat povolenky k rybolovu.

René Když nastupoval do auta, položil si složku s povolenkami a s členskými známkami na střechu vozidla.

Marek Pak na složku zapomněl...

Všichni A jel!

Tereza Teprve po příjezdu k objektu svazu si uvědomil, co vlastně udělal.

Tomáš Byl to pro mne šok, protože ztráta byla v hodnotě asi tisíc korun a já bych to musel asi hradit. Ihned jsem ztrátu hlásil na VB. Jaké však bylo moje překvapení, když asi hodinu po ztrátě přišli na svaz rybářů muži a donesli mi ztracenou složku. Byl jsem šťasten a ptal jsem se na jejich jména, abych jim mohl poděkovat. Odpověděli:

René + Marek Na jménech nezáleží, jsme komunisté.

Tomáš Když jsem otevřel složku, našel jsem v ní i časopis Naše pravda. Byl to opravdu krásný pocit, že dobří lidé ještě žijí a jsou mezi námi. Chtěl bych těmto soudruhům poděkovat za službu, kterou mi prokázali. Prosím, napište jim poděkování v Naší pravdě.

Tereza Rádi zveřejňujeme a rádi otiskneme i plná jména poctivých nálezců. Určitě si to zaslouží. Soudruhu J. Kurlandovi vzkazujeme, že poděkování otiskujeme zdarma, takový příkladný čin stojí za zveřejnění.

Píseň

Kdo rad hospodaři, tomu profit kyně
a ta moja stara rada chova švině.
O du alajne, kobzole su fajne,
o du alajne, kobzole su faj.

Raz my vum tež měli, pěrunkum ostude,
žrať to nic něchtálo, furt to bylo chude. (Ref.)

Staro mi povjado, zabij ho břidoka,
zajděš do Ostravy, kupiš tam cycoka. (Ref.)

Třista korun v kapse, a ešče povruzek,
zpod šopy vyťungnul dvukoluvy vuzek. (Ref.)

Ni, abys tam zustol, jako vloni v zimě,
navaluny kajši, ležeť ve vrbině. (Ref.)

Po Ostravě jadym s dvukoluvym vuzkym,
po cestě se potkum s kamaradym Jusky. (Ref.)

Kaj jeděš s tym vuzkym, och ty lopotico,
po Ostravě jeděš, ty stara opico. (Ref.)

Jedu, jedu, kamrad, až ku Karolině,
staro mě poslala na torg kupit švině. (Ref.)

Nejprv se stavimy do stare šalerky,
ma tam dobre pivo a gryfne kelnerky. (Ref.)



XIX. škyt: Kdybyste celý svět přešli. Oldřich Matušinský je poslední autentický ostravský harmonikář a vypravěč

Tuž se my vum sedli v kutě na divaně
ku takove tluste, vybliščene Haně. (Ref.)

Hned mi vtiskla pusu a potem še pilo,
že mi z třista korun grejcara nězbylo. (Ref.)

Jak tak popijumy v te hrumski putyce,
dali se mi napit stare šaratice. (Ref.)

A ta šaratica, och ty muj jezusku,
posraneho kamrad přivjuz mě na vuzku. (Ref.)

Pod oknami volo na moju Terezu,
podťe tětko honem, cycoka vum vezu. (Ref.)

Moje stara letí, volo na Maryju,
ťungně oje z vuzka: a bo ho zabiju! (Ref.)

Ja to dycky pravim, že je z tebe šviňa,
za štrof, ty chachare, pujděš spať do chliva. (Ref.)

Do chliva mě vtiskla, ta Tereza moja,
pyskym sem tam pichnul do kupečki hnoja. (Ref.)

Cely pysk od hnoja, v korytě pazury,
celu noc mi lezly po pyščísku ščury. (Ref.)

Od te doby něchce už stara cycoky
a ja nic něpravim, bo mum svoji roki. (Ref.)

Tomáš A znovu v Ostravě... Míjíte kavárnu hotelu Palace, unikátní velkorysou kavárnu, která jakoby se do tohoto města zatoulala přinejmenším z Prahy nebo z Paříže, míjíte kavárnu hotelu Palace, zasutou pouští butiků, jako hrobky egyptských faraonů. Minete hotel Palace a končí město. To, co je před vámi, je už jiné. Proti slunci tušené kontury Karoliny z červených cihel.

René V tramvaji č. 8 bylo včera odpoledne „dusno“. Moc nescházelo a lidé zlynčovali muže, který se představil jako revizor.

Marek Došlo i na pěstní souboje a lapač černých pasažérů dokonce použil i slzný plyn. Bez ohledu na malé děti.

Tomáš Tramvaj se rozléhaly zoufalé výkřiky a pláč.

Tereza Podle očitých svědků rvačku vyprovokoval svým neprofesionálním přístupem kontrolor, který se navíc odmítl prokázat služebním průkazem. Nálada ve voze byla víc než protirevizorská, padala hrubá slova i výhrůžky.

Marek Téměř tři stanice trvala řež.

Tereza Dvě minuty poté, co tramvaj zastavila na Frýdlantských mostech, se objevili přivolaní městští strážníci.

Všichni Velká policejní razie proběhla dnes nad ránem ve Slezské Ostravě. Ulice se uniformami jen hemžily.

Tereza Policisté pátrali po mužích, kteří ve zdejších končinách přepadávají lidi i ženy... i mě.

Tomáš O vyslání co největšího počtu lidí byla požádána i městská policie. Ze šesti služeben se na Slezskou rozjela auta. Přes dvě hodiny trvala honička na gaunery.

Tereza Jak se ráno Večerník dozvěděl, lumpy se bohužel chytit nepodařilo.

Tomáš A znovu v Ostravě. Plačící žena na lavičce v parku a déšť. A znovu v Ostravě a lidé, kteří procházejí vašimi životy, lidé, kteří jsou návštěvou ve vašich životech, lidé, kteří bydlí ve vašich životech

a večer rozsvěcí své lampy, lidé, po nichž se stýská, i když nechcete. A znovu v Ostravě.

Olda ... jak stě něviděli Ostravo, tož stě viděli guvno.

Píseň – Šumná Ostrava

Ostrava je šumne mjasto, o tym slychavame často, co my všecko nove mummy a přece furt nadavummy, mamy kupe novych věci, o tym buděm zpívat všecy, same šachty, kominy, věla smradu a špiny.

Ref.: To je ta naša šumna Ostrava,
matka naša drogo,
i choť na ňum nadavummy,
přece enem radost mummy,
že se tak zmogo.

Mummy novy rathaus šury, kolem Ostravice mury,
palac, pokladňu revirni, krematorium moderni,
pod laubami same bary, novy hareš pro chachary
a ti luďe bez viny, idu spať do vrbiny. (*Ref.*)

Mjasto nam robi vygody, na rynek dali zachody,
a hned vedle toho AHA, automaticka je vaha,
telefony, automaty, za Štrasmanem su Karpaty
a tam parky jak ščury, vystrkju lby z đury. (*Ref.*)

Hovadum včil život kratky, konču na Fifejdach jatky,
tam s pomocu elektryky, zabijaju švině, byky,
v parku mame nove lavky, vyšši daně, vyšši davky,
až to narod zaplati, budě chodit bez gati. (*Ref.*)

Robotu bys hledal marně, ale su štyry palarně,
Prokeše se to nětyka, na každym rohu putyka,
zygarek maš v zastavarně, všadě červene latarně,
nejdē zrobit napravu, taku mame Ostravu. (*Ref.*)

...ZDAŘ BUH!

Konec

Bernd Arnold

Ze série Das Kölner Heil, 1986–1996









Inscenace ve službách rituálu?

Miroslav Vojtěchovský

Zhruba jeden jediný týden se v hlavním městě překrývaly dvě fotografické výstavy, mající cosi do činění s otázkami inscenace. Galerie Leica představila koncem jara v kulisách Pražského hradu, navíc v těsné blízkosti místa každoročně animovaného shakespearovským festivalem, rozsáhlý dokumentární koncept Bernda Arnolda s příznačným názvem „Moc a rituál“, zatímco galerie Rudolfinum prezentuje po celé léto retrospektivní přehlídku inscenovaných fotografií Ivana Pinkavy.

I. Memento na příhodném místě

V souvislosti s Arnoldovou výstavou nelze nezpomenout přednášku prezidenta Václava Havla proslovenou v Sále Bohuslava Martinů hudební fakulty při příležitosti udělení čestného doktorátu AMU. Historicky první nositel čestného doktorátu akademie se ve svém projevu zabýval s příslovečnou precizností nejenom některými aspekty 'divadelnosti', jakožto inherentní součástí politiky, ale upozornil také na nebezpečí vyplývající z využití dramatična a divadelna v politice jakožto ďábelsky sofistikovaného nástroje zvrhlosti. Kdo jiný než přemýšlivý dramatik, vržený osudovými silami téměř ze dne na den do chapadel vysoké politiky, by si měl uvědomit pozitivní možnosti i negativní hrozby dramatu politických inscenací. Divadlo není pro Havla ničím jiným než „pokračovatelem magie jako pokusu rituální řeči komunikovat se skrytými silami, které svět řídí“. Drama je potom „určitým zvláštním pokusem o uchopení logiky časoprostoru, a tím samotné logiky bytí“. Jestliže platí, dovolává se Havel dále v citátu z blíže neurčeného pramenu, že „politika je ‚koncentrované vše‘ – právo, ekonomika, filozofie i psychologie“, pak nutně musí být politika i divadlem, vypovídajícím prostřednictvím systému znaků v rámci mikroscény cosi o velkých událostech života a světa. „Jenomže“, ptá se citlivý Havel, „kde je hranice? Kde končí legitimní respekt k národní svěbytnosti a historii či ke státní symbolice a začíná ďábelská hra krysařů, černých mágů a hypnotizérů davů? Kde končí obdivuhodné umění vroucně promluvit k veřejnosti a kde začíná bohapustá demagogie či prostě prolhaná šaškárna?“

Už asi pětkrát jsem tento předchozí odstavec nesmlouvavě editoval, přepsal, vymazal, znovu napsal, dramaticky zpřeházel, ale nakonec opět v nějaké podobě vrátil zpět s vědomím, že sice dělám cosi naprosto zbytečného, že píši, respektive cituji do teoretického časopisu vydávaného vysoce odborným pracovištěm Divadelní fakulty AMU cosi, co je zjevné snad každému studentu 1. ročníku, ne-li každému uchazeči, ale že tak současně činím s vědomím, že už prostě uvědomění si těchto jistě zřejmých faktů je jak branou k porozumění projektu Bernda Arnolda, tak postižením výchozího bodu jeho vizuálních zkoumání rituálních společenských inscenací.

Sedmdesát černobílých precizně technicky provedených fotografií, ve výstavní expozici i ve shrnujícím katalogu (ve formě plakátu) rytmizovaných šesti barevnými obrazy, je rozděleno do pěti cyklů: *Kolínská spása* se zabývá hermetickým a hierarchickým světem katedrály v Kolíně nad Rýnem. *Ekonomický summit* přináší nekonvenční pohled za 'kulisy' summitů Evropského společenství a G-8. *Volební rituály* zobrazují vykalkulovanou rétoriku jednotlivých stran v boji o Bundestag. Cyklus *Je země obrazovkou?* odtajňuje svět kolínské mediální továrny, ve které na 50 000 zaměstnanců dnem i nocí pracuje na záplavové vlně potravy pro televizní mašinérii na interpretaci světa. Poslední cyklus *Erós* je naproti tomu příběhem jednoho z největších nevěstinců Evropy a nočního života kolínského podsvětí.

Prstenem ozdobená ruka vysokého církevního hodnostáře spočívající na spuštěném oknu dveří automobilu – hned úvodní fotografie celé výstavy – naznačuje Arnoldův kritický pohled. Kněží – tři staří mužové, sklánějící se v pokleku k polibku desky oltáře, bedlivě sledováni dalšími dvěma muži v talárech; služebně níže postavený duchovní držící deštník nad hlavou vysokého církevního hodnostáře; elegantně oblečená starší paní poklekávající na městskou dlažbu proto, aby vzdala hold procesí kleriků i mužů v civilních oblecích... Obrazy jsou drženy převážně v detailech a fotograf se nerozpakuje separovat z reality jen to nejhutnější: významový kontrast je tak podporován nejenom zvýrazněným tonálním kontrastem, ale především radikálním výsekem reality, který staví objekty před kamerou do nových, většinou nezvyklých vztahů.

Prostředí církevní hierarchie a zejména významné události církevního roku v uzavřeném jevišti kolínské katedrály přitahovaly Arnoldovu pozornost po dlouhé období deseti let. Cyklus *Das Kölner Heil* je bezpochyby nejpropracovanější částí jeho výstavní kompozice, a je také proměněn do promyšlené skladby stejnojmenné publikace. Sofistikované a po staletí precizované inscenační postupy církevních událostí, rozvrstvení i bezvýhradné respektování mocenských struktur v této 'instituci na spasení' se Arnoldovi zdají být stejně odtržené od reálného světa, jako jsou od tohoto reálného světa odtržené mítinky současných politiků.

Pohledy do zákulisí volební kampaně politických stran, stejně jako nezvyklé pohledy na shromáždění politiků ekonomicky nejvyspělejších zemí, vznikaly během nepoměrně kratšího časového úseku než obrazy církevního prostředí. V případě summitu G-8 byl fotograf, stejně jako jeho ostatní kolegové, navíc limitován specifickým prostorem vyhrazeným pro kamery žurnalistů i dokumentaristů. Přesto si ale jeho pohledy zachovávají britkost kritického tónu předchozího cyklu. Minutové scénáře částí určených k medializaci, navíc

né pózy, promyšlená gesta, nesčetněkrát opakované stisky rukou doprovázené propracovanými optimistickými pohledy do tváří kamer, evidentně přeexponované bujaré veselí, to vše žene fotografa k tomu, aby svému divákovi ukazoval odvrácenou stranu politického divadla, zavánějícího tak trochu prázdnotou demagogií, pokud ne onou Havlem zmiňovanou prolhanou šaškárnou. Fotograf nás na všechnu tu plytkost politického tyátru upozorňuje s jistou elegancí. Zde není ani památka po výhrůžnosti a demonstraci síly, jak je známe z nacistických sjezdů, režírovaných a poslze i dokumentovaných Leni Riefenstahlovou. Svět se změnil a manévrování s davem se řídí technologiemi pop-kultury, tj. pracuje na bázi lehkého tónu zdánlivé nevinnosti, ale není proto ve svém důsledku méně účinné.

Vyprázdněná show politického divadla má svůj pandán v citově vyčpělém divadle sexuálního průmyslu, přičemž to, co se odehrává na prknech obchodu s erotikou všech myslitelných podob, se má ke skutečnému a seriózně míněnému divadlu asi tak, jako se má přebarvený trpaslík v obchodu na dálničním parkovišti k Myslbekově pomníku sv. Václava na dnes už asi nikoli nejvýznamnějším, ale stále důležitém pražském náměstí. Arnoldovy fotografie světa pasáků a prostitutek nemají syrovou drsnost *Café Lemnitz* Anderse Petersena, udržují stejnou rovinu elegantní noblesnosti fotografií z největší gotické katedrály na německy mluvícím teritoriu, nebo obrazů vrcholných politických událostí, a přesto absence skutečného citu a lásky z těchto obrazů vyzařuje s neodbytnou naléhavostí a obrazy inscenovaného veselí působí proto neobyčejně smutně, stejně jako obrazy vážné a usilovné práce v továrně na televizní sny by mohly působit až tragikomicky, kdyby nezachycovaly věci tak naléhavé, vážné a – smutné.

V souvislosti s Arnoldovou výstavou se nám nemůže nevybavit útlá dokumentární publikace Jaroslava Krejčího, provedená jako *Zpráva o pohřbu básníka Jaroslava Seiferta*. Podobně jako mladý kolínský fotograf, i Krejčí, osobitým způsobem zpracovávající progresivní dění v českém divadle druhé poloviny minulého století, odkrývá – jenomže téměř o dvě dekády dříve – taje monstrózního lživého spektaklu, uspořádaného mocipány politického Absurdistanu, uzavřenými do smyčky vlastních polopравd, vylhaných konstrukcí a špatně utajované nenávisti k ideálům humanity. Už několik let mi Jaroslavova publikace slouží při výuce zahraničních studentů jako vstupní brána k porozumění problémům normalizace. Ti namnoze nepřipravení a nevinní mladí lidé mají dost potíží, aby pochopili, co se to tady v té malé zemičce s takovou bohatou tradicí kultury i vzdělaností vlastně stalo a jak už tomu bývá, pochopení tyátru normalizace je vede k chápání toho, co se odehrává u nich doma, stejně jako na globální mediální scéně. Těm, kteří mohli během letošního letního semestru vnímat v těsném časovém sousedství Krejčího publikaci i Arnoldovu výstavu, se dostalo opravdu hutného a nesmazatelného zážitku...

My, domácí, jistě nepotřebujeme takové bezprostřední a současné vnímání připomínky normalizace, neb snad ještě máme trochu paměť, a tak mi připadá, že bychom měli galerii Leica pochválit za nápad přinést výstavu Bernda Arnolda „Moc a rituál“ právě do areálu Pražského hradu...



II. Pinkavovy inscenované autostudie

Měl jsem příležitost shlédnout a vyslechnout besedu u kulatého stolu „Přesahy aktu ve fotografii“ v rámci doprovodného programu, pořádaného Galerií Rudolfinum při příležitosti výstavy Ivana Pinkavy „Heroes“. Kulatý stůl měl nakonec podobu široce rozevřeného účka a stejně široce rozevřenou a bezbřehou se jevila beseda teoretiků, historiků i praktikujících fotografů ‘okolo stola’. Přestože moderátor a ředitel Galerie Rudolfinum Petr Nedoma, který toho udělal na české umělecké scéně velmi mnoho pro porozumění vztahů moderních mechanických médií ke ‘klasickým’ uměleckým disciplínám, se snažil udělat velmi mnoho pro úspěch besedy, a třebaže byl podporován citlivým a mezi fotografy výjimečně inteligentním i vzdělaným Pinkavou, těžko se mu mohlo podařit rozvířít nějakou smysluplnou debatu na zadané téma, protože Pinkavovy fotografie nejsou ani akty, a ve značné míře ani portréty. Jsou prostě inscenovanými fotografiemi v pravém smyslu toho slova.



◀ Diane Arbus:
Identická
dvojčata, 1967

▶ Ivan Pinkava:
Ábel a Kain, 1998

Ještě dříve, než si laskavý čtenář pomyslí, že se autor těchto řádků dočista pomátl, když tvrdí, že fotografie na výstavě „Heroes“ nejsou ani akty ani portréty, ale zato že jsou fotografiemi inscenovanými, když je přece nad slunce jasné, že i akty i portréty jsou v drtivé většině vždy inscenovány jejich autorem, režisujícím pózující model, chtěl bych upozornit na úvahu o inscenované fotografii v Disku č. 4 (červen 2003). Aniž by vyslovila jakoukoliv rádoby nehnutelnou definici, uvažovala zmíněná úvaha (de facto víceméně iniciovaná editorem Disku Jaroslavem Vostrým) o inscenované fotografii jako o průniku opticko-mechanického otisku reality s autorskou imaginací, přičemž zobrazený předmět sám slouží v této inscenaci jako odrazový můstek od reality fyzické (a tedy fyzikálně-chemickou cestou zachytitelné) k 'realitě' myšlené (a tedy zdánlivě nezachytitelné)... Vizualní jazyk se tady nutně, podobně jako řeč, ubírá cestou konvencionálního znaku, sekundárního, terciárního, atd. významu či symbolu. S výjimkou několika obrazů, které autor sám chápe i označuje jako portréty, např. studie A. Fárové či P. Lébla, má tvář i nahota u Pinkavy stejnou roli - nereprezentuje, ale symbolizuje. Tak jako u poct významným postavám literatury, kultury a umě-

ní, pořizovaným v druhé polovině osmdesátých let, kdy je tvář Pinkavova přítele nebo přítelkyně 'obětována' nadčasovému abstraktnímu významu, je drtivá většina všech následujících tváří a postav na jeho obrazech dedikována symbolickým konotacím.

Pinkavovy 'portréty', respektive 'akty', jsou tedy spíše vlastními portréty autora Pinkavy, nikoliv vizuálními zprávami o fyzické podobě jistého XY, který se stává autorovým spoluhráčem v hledání či pokusech o odpovědi na základní otázky fotografova bytí. Otázky jsou pregnantní a dramaticky vypjaté, jde o balancování na hraně ve smyslu starozákonního „ano ano, nikoli nikoli“. Dobro v protipozici ke zlu, nevinnost proti hříchu, láska proti zradě. Jde o dualitu života, stejně jako o dualitu v myšlení každého smrtelníka. Ony otázky na sebe berou, jak také jinak, charakter otázek náboženských a celá řada Pinkavových fotografií se tak jeví být zakotvena ve velkých narativních příbězích, v základních kulturních paradigmatech, zejména v křesťanství, resp. katolictví. Otázky se vrší, ale zdá se, že autorova odpověď je vycizelována do takové jednoty, že z odstupu všechny vystavené obrazy téměř splývají do jediného, do jakési multiexpozice kladoucí na diváka nesmírný nárok. Divák může buď výstavou projít v rychlém tempu, mumlaje si pod vousy cosi o monotónnosti, anebo může přistoupit na autorovu hru a postupovat od obrazu k obrazu s nesmírnou pozorností a maximální snahou v hledání nuancí položených otázek i jemných posunů v odpovědích. V tomto případě odchází divák po dlouhých hodinách z výstavy zcela zmasírovaný horou lidské bídy, žalu, pokušení, a snad i trochou radosti a špetkou slávy, která se na něj z vystavených fotografií sype. Slušelo by se tedy ještě zpřesnit: Spíše než autoportréty jsou Pinkavovy fotografické obrazy inscenovanými auto-studiemi.

Snad jen jeden poznatek ze zmiňované debaty u kulatého stolu se zdá neoddiskutovatelný – mnozí teoretici vítají tituly fotografií vytvářející pro diváka jakési můstky k porozumění obrazu, jiní je považují za irrelevantní, každý podle míry svého vlastního přístupu k otázkám vizuálního jazyka fotografie, k meta-narativním příběhům i – konec konců – k otázce případné nutné míry obecné sdělnosti uměleckého díla.

Kdybych směl radit, potom bych asi doporučil vyhnout se narativním názvům, neboť spíše, zdá se mi, brzdí a možná doslova limitují mou představivost. Vidím-li dvojportrét téměř shodných mužů, patrně dvojčat, potom mohu hledat to spojující i to rozdílné. Vidím dobro i zlo, bratrskou lásku i nenávisť, svornost i zášť, nevinu i hříchy, vidím desítky sourozenců (a třeba i svých dětí), kteří ač vychováni stejně a ve stejných podmínkách, jsou zcela rozdílní. Mohu nad obrazem přemýšlet o bratrství ve smyslu doslovném i spirituálním. Hledím-li na obraz dvojčat, vykřesávám s největší pravděpodobností z paměti především příběh Ezaua a Jáкова a zvažuji, který z nich je tím, co se více provinil – vždyť jsou tak děsivě stejní – a nakonec mohu (ale také nemusím) dospět třeba i ke Kainovi a Ábelovi.

Titul *Ábel a Kain* má tedy pro mou fantazii spíše účinek retardující než akcelerující a zdá se, že autor si ve volbě titulu pohrává s rafinovanou formou provokace, respektive výzvy tak, jak to výstižně popsal Graham Clarke¹ na příkladu inscenovaného „dokumentu“ Diane Arbus, nazvaného *Identical Twins*. Clarke

1 Clarke, G. *The Photograph*, New York 1997



Ivan Pinkava:
Medúza, 1995

upozorňuje, že právě název *Identická dvojčata* vybízí diváka k pozornějšímu čtení obrazu a k vysledování celé řady na první pohled nepostřehnutelných rozdílů v oblečení obou děvčátek, v jejich vlasech, očích, rtech, délce paží, atd.

Když tedy přistoupím na tuto autorovu hru, pak nemohu nemít problém s jinou řadou obrazů, jejichž reprezentantem může být pro tuto úvahu *Medúza* z roku 1995. Ta je spíše rekonstrukcí, jakousi fotografickou obdobou kopie, pořizované studentem malby v galerii, než novodobou replikou známého Caravaggiova obrazu ve stylu fotografické inscenace postmoderního palimpsestu, jak jsme o něm hovořili před časem ve shora uvedeném článku v souvislosti s Joelem-Peterem Witkinem a jeho replikou Velázquezových *Las Meninas*. Jestliže obraz *Ábel a Kain* se odvolává ke starozákonním příběhům a pokud jeho titul byl zvolen tak, aby provokoval – a také nepochybně vším, výběrem modelů, kompozicí i celkovou atmosférou tajemné záhadnosti provokuje celé série úvah –, potom titul

Medúza vede pohříchu jenom ke Caravaggiovi – na rozdíl od Caravaggia, jehož obraz v sobě nese nejenom hrůzu akčních scén zápasu Persea s Gorgonami, ale ilustruje jak totální horor jeho úsilí překonat nepřízeň osudu, tak v sobě shrnuje esenci fatálních příběhů řecké mytologie. V mysli současného diváka navíc nastavuje přímou linku ke kanibalistickému příběhu Gericaultova *Prámu Medúzy*. Tím ani náznakem neříkám, že *Medúza* není dobrá fotografie. Je to dokonce výborná fotografie. Byl bych nepochybně rád, kdybych takovou fotografii uměl udělat, a kdyby byla pojmenována skromnějším titulem (třeba *Caravaggiovská variace*), podobně jako je tomu například u variace na Westonův proslulý akt, neměl bych proti ní absolutně co říci a mohl bych, dejme tomu, spekulovat o tom, kolik takových medúz nám bylo vidět v době módy tenkých splétaných copánků. Takto se mi zdá, navzdory textu M. C. Putny v úvodu stejnojmenné publikace „Heroes“², že tituly obrazů jsou občas nefér k divákovi a občas podráždějí nohy autorovi samotnému, neboť tu a tam přivádějí k významu obrazu, tu a tam zavádějí a tu a tam poněkud zlevňují výsledky jinak velmi poctivého autorova úsilí, neboť tento talentem obdařený umělec přece nevytváří panoptikum voskových figurín z mytologických či religiózních textů. Ivan Pinkava naopak každým svým výtvarným krokem jasně deklaruje, že na rozdíl od Bettiny Rheims³ neusiluje o ilustraci v prvoplánovém smyslu, že sleduje mnohem vyšší a vzdálenější cíle...

Rituály jsou v drtivé většině návody k použití, jsou kuchařskými technologickými předpisy s jasným tahem na branku, jsou inscenacemi iluze cesty ke spasení, k ‘vítězství’, k úspěchu nejružnějšího druhu, a tak nemohou ve své podstatě působit jinak než kontraproduktivně. Pro myslícího člověka jsou buď směšné, nebo vyprázdněné, případně obojí. Skutečná, poctivá a upřímně míněná inscenace divadla, inscenace ve výtvarném umění, stejně jako opravdová víra, se především dotazuje po smyslu a řádu bytí a hledá možné odpovědi s jasným vědomím, že žádná z odpovědí nemůže být zcela uspokojivá, bezvýhradně vyčerpávající a tím méně – konečná, ale že obojí, tj. otázka i pokus o hledání odpovědi je nezbytnou podmínkou smysluplného lidského bytí...

Dvě, po krátkou chvíli souběžné, výstavy počátku pražského kulturního léta bezpochyby takovým kladením otázek a hledáním možných odpovědí byly.

² K výstavě vydalo, podobně jako většinu dobrých fotografických publikací v Čechách, nakladatelství Karla Kerlického KANT.

³ Rheims, B. *Serge Bramly: INRI*, Mnichov 2000

Aktanční model a situace v dramatu

Július Gajdoš

V literární teorii 20. století se pojem *aktant* objevuje v koncepci Etienna Souriaua (1950) a Algirdase Julienu Greimase (1966). Greimas vychází z původního Proppova modelu, který je výsledkem rozboru struktury kouzelné pohádky se sedmi účastníky děje a s ním souvisejícím okruhem jejich činností. Souriau mluví jako Propp o funkcích, ale jestli byl obeznámený s Proppovou teorií, nelze s jistotou říct, protože se o něm nezmiňuje.¹ Skutečné prvenství při vymezování funkcí nebo složek v dramatu bez ohledu na terminologii by však nejspíše patřilo Poltimu, kterým se Souriau inspiroval, a to nejenom když rozmnožil jejich počet z Poltiho (a původně Gozziho) třiceti šesti na dvě stě tisíc, ale především při rozpracování dynamických složek představujících základní strukturu Poltiho 'situací'.²

Greimas vychází z gramatiky příběhu, tedy z vyprávění, a zaměřuje se na narativní literaturu. Pokud jde o „divadelní vyjádření“, zdůrazňuje, že „obsah děje se stále mění, herci se střídají,“ ale samo toto vyjádření „zůstává vždy stejné, neboť jeho provedení je zaručeno pevným rozdělením rolí“ (Hawkes 1999:

173); právě toto pevné rozdělení rolí vyvolává ale otázky o skutečných možnostech aplikace aktančního modelu na divadlo. Greimasovi jde především o to, stanovit konečný počet prvků a jejich apriorní uspořádání, které jako takové vytváří strukturu příběhů. Navazuje přitom na Saussurův lingvistický model (*langue/parole*) a Lévi-Strausovy „kontrastivní“ nebo binární opozice. Jestliže povrchovou strukturu podle něho reprezentují aktanty, je to podobné, jako když reprezentantem jazyka (*langue*) je *parole*. Greimas předkládá elementární sémantickou strukturu, která musí tvořit celek, jestli vyprávění má mít význam.³ Proppův model obsahující sedm účastníků redukuje na tři páry: *subjekt – objekt; dárce – příjemce; pomocník – protivník*. Aktantům přiřazuje více funkcí, přičemž vychází od postavy, která v sobě může obsahovat nezávislé, protikladné, totožné i alternující aktanty.

Do 50. let minulého století se tento formalisticko-strukturální model uplatňoval ve vztahu k narativní literatuře, později vlivem Souriaua vstupuje – v různých obměnách – také do teorie dramatu.⁴ Souriau, inspirovaný Poltim, ale skeptický vůči nějakému konečnému

1 Ve Francii se slovo *aktant* používalo pro označení postavy již v době klasicistního dramatu, u nás bylo překládáno jako *činitel*, protože se zřejmě odvozovalo od *akce* (action), tedy *činnost* jako výsledek *činění* (z toho také činohra), později se častěji používalo slovo *jednání* (např. také hra o pěti jednáních).

2 Viz GAJDOŠ, J. „Třicet šest dramatických situací (K vývoji teorie dramatu od metafyziky k technice)“, *Disk 7* (březen 2004). Srov. i stať téhož autora „Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu?“, *Disk 8* (červen 2004). Na první z jmenovaných statí přítomná studie bezprostředně navazuje.

3 *Semantique structurale*, 19: Rozdíly mezi významovými distinktivními rysy, které nazývá sémy, zahrnují podle Greimase čtyři členy viděné jako dva protikladné páry strukturující naše vnímání: A je protikladné k B, stejně jako -A je protikladné k -B. V elementární struktuře rozlišujeme dva aspekty, protiklad a negaci: B jako protiklad A, -B jako protiklad -A, ale rovněž -A jako negaci A a -B jako negaci B.

4 Srov. i heslo „Aktanční model“ v Pavisově slovníku (viz PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003: 23–25).

počtu situací, který by se nedal rozšiřovat, hledá jejich konstelaci na úrovni otevřeného systému. V této souvislosti vyčítá Poltiho nedůslednost především v tom, že smíchal *událostí* (únos, pohroma, záhada, vzpoura, ztráta, neštěstí) s *dramatickými kompetencemi* (ctižádost, odhodlání něco obětovat, touha po svobodě) a se *stavy duše* (například výčitky), které mohou být lyrické a dramatické. Pokud jde o události, řadu jich nezahrnuje (obléhání města, ztroskotání, útok, bitva a podobně).⁵

Byla to však právě Poltiho klasifikace, která Souriaua inspirovala k napsání studie *Dvě stě tisíc dramatických situací*. Zaměřuje se v ní především na vymezení dramatické situace, kterou vidí jako souhru sil, přirovnává ji k akordu v hudbě a definuje jako „strukturální figuru danou v určitém momentu souhrou sil“ (Souriau 1950: 55). Pro Souriaua je Poltiho studie nejinspirativnější právě vytyčením dynamických složek situací. Všimá si, že nejfrekventovanější dynamické složky jsou u něho *prosebník*, *arbitr* a *protivník* a z nich při své analýze dramatické situace vychází; přitom ji rozkládá na šest funkcí:

1. *vektorově zaměřená síla (subjekt)*,
2. *hodnota, ke které se síla vztahuje (objekt)*,
3. *arbitr (ten, který je schopen distribuovat sílu)*,
4. *příjemce*,
5. *protivník*,
6. *komplik nebo souzněmec (působí ve prospěch urovnání dynamiky sil/systému)*.

Uvažuje také o sedmé funkci, *úhlu pohledu*, který ale mezi základní funkce nakonec nezahrnuje. Počtem kombinací šesti funkcí, představujícím počet možností, se pokud jde o počet situací dostává k číslu 7780 a na základě principu násobení od pěti k jedné mu vychází číslo 210 141. Název své studie *Dvě stě tisíc dramatických situací* prý zvolil, jak sám říká, pro její větší efekt. Svě spektrum situací však nepovažuje za konečné, nabízí ho jako otevřený systém a tvrdí, že jednotlivé funkce

nevidí jako statické. Pro názornost ke každé funkci přiřazuje konstelaci hvězd a přirovnává je k pohybu těles na obloze. *Subjektu* přiřazuje Lva, *objektu* Slunce, *arbitru* – Váhy, *příjemci* Zemi, *protivníka* reprezentuje podle něho Mars a *komplíce* Luna (zrcadlo); jejich pohyb formuluje jednoduše: *Země přijímá Slunce, po kterém touží Lev*.

Souriau si uvědomoval omezenost Poltiho uzavřeného systému a také jeho nedůslednost při formulování situací pohybujících se u něho na rozhraní témat, námětů a motivů. Vyčítá mu i to, že za situací označenou spojením adjektiva a substantiva, jako například *vražděná ctižádost*, mohou stát dvě odlišné situace, nikoliv jedna. Proto jeho prvotní snahou bylo vymezit situaci. Rozložením na šest základních funkcí (tři nejfrekventovanější – *prosebník*, *arbitr* a *protivník* – přebírá od Poltiho), které se podílejí na tvorbě situace, zdůrazňuje jejich nestaticčnost. Jeho astronomické přirovnání k pohybu těles na obloze však takovou dynamičnost a flexibilitu dostatečně nezdůvodňuje. Základní funkce, které stanovil, se ve své podstatě nemění, ale svými protikladnými vztahy mají vytvářet dynamičnost situace. Paradoxní je, že Souriau analytickým postupem směřuje od dynamičnosti ke staticčnosti. Tím, že situaci přiřazuje trvalé funkce, rozvíjí sice Poltiho dynamické složky, ty však dynamizují spíše děj než samotné situace. Například nepřipouští, že simultánně s touhou Lva po Slunci narůstá pro Lva i nebezpečí ztráty místa a šance jiných toto místo získat. S takovým přeskupováním sil a vzniklou nerovnováhou Souriau skutečně nepočítá. Funkce jsou pro něho trvalé a představují konečný výsledek analýzy situace.

Lze říct, že tento model se v teorii dramatu postupně uplatnil a v jeho intencích postupují ti teoretici dramatu a divadla druhé poloviny 20. století, kteří vycházejí ze sémiotiky, a to při vymezování dialogu a jeho funkcí (Fischer-Lichte), při pokusech o definici hlubinných a povrchových struktur (Pfister) nebo v rámci teorie komunikace uplatňované v dramatu a v divadle (Osolobě, De Marinis, Elam). V 90. letech minulého století se o výraznou aplikaci aktančního modelu v dramatu, na

⁵ Viz *Encyklopedie estetiky* 1994: 204.

vazujícího na Souriaua a Greimase, pokusila francouzská teoretička Anne Ubersfeldová v knize *Lire le théâtre* z roku 1977, vydané v roce 1996 také německy v Berlíně a v roce 1999 anglicky v Torontu.

V teoriích o aktančních modelech lze obecně vymezit několik základních společných východisek. Je to předpoklad *existence hlubinné struktury*, ukryté v samotném textu, která představuje pevný a neměnný tvar, zatímco všechny proměny probíhají na povrchu; s tím souvisí přesvědčení o *existenci konečného počtu uspořádaných prvků*, které vytvářejí tuto strukturu a ke kterým lze dospět strukturální analýzou; nejvýraznější premisou těchto teorií je ovšem chápání *textu jako východiska a základní báze pro výzkum dramatu a divadla*.

V souvislosti s hlubinnou strukturou se v průběhu krátké historie strukturalismu vyskytlo několik odlišných přístupů. Richard Harland sice rozděluje strukturalisty na *klasické*, kteří usilují o poznání objektivní pravdy pozorováním a analýzou, s důrazem na vědecký přístup (Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas), a na *super-strukturalisty*, jejichž koncepce jsou vzájemně neslučitelné a kteří se stavějí proti tradičnímu pohledu a často zaujímají radikální postoje, někdy označované jako 'anti-vědecké' (Deleuze, Derrida, Foucault, Guattari, pozdější Barthes),⁶ avšak rozdílné názory a pojetí existují vedle sebe jak v průběhu celé druhé poloviny 20. století, tak i v současnosti. Například Manfred Pfister ve své knize *Das Drama* vydané v roce 1977 spatřuje rozdíl mezi hlubinnou a povrchovou strukturou textu v „subjektu dramatické prezentace, manifestujícím se v hlubší úrovni děje, a samotnou dramatickou prezentací, manifestující se na povrchové úrovni jako zápletka“ (Pfister 1991: 292). Za charakteristický projev obou úrovní považuje tempo: povrchové – určované rychlostí pohybu a četností změny mluvčího; hlubinné – určované četností, se kterou se situace v ději mění. Stejně tak Ubersfeldová přebírá od van Dijka (1973) hypotézu

o makrostrukturách jako skutečném projevu hlubinných struktur textu. V této souvislosti také zdůrazňuje, že aktanty a akce mohou být determinované jenom prostřednictvím textových struktur. Podle ní je výzkum v této oblasti v počátcích, proto jejich obsahy zůstávají zatím neprozkoumané (Ubersfeld 1999: 34).

V posledním dvacetiletí bádání v této oblasti nijak výrazně nepokročilo a hlubinné struktury zůstávají pořád tajemstvím, pozornost však upoutaly hlasy, které jejich existenci popírají. Snad k těm nejznámějším patří volání Jaquesa Derridy po dekonstrukci tohoto způsobu myšlení a s ním související zpochybnění strukturality struktury, té strukturality, která se vždy považovala za substitut struktury nebo jejího centra a která „nemá přirozené místo“, protože to není pevné místo, „ale funkce, jakési ne-místo, ve kterém se donekonečna odehrává substituce znaků“ (Derrida 1993: 179). Derridovo pojetí je skeptické vůči přístupům, které předpokládají něco pevného a neměnného v hloubce jakékoliv struktury, co by odolávalo změnám, ke kterým dochází na povrchu. Pokud uvažuje o 'centru', pak v souvislosti s pohyblivým se ne-centrem, jakýmsi nekonečně pulzujícím substitučním ne-místem. Snad proto také začaly v průběhu dalších let 'klasické' strukturalistické teorie ustupovat do pozadí, i když to nelze říct o teorii dramatu obecně (mám na mysli takové teorie, které předpokládaly nejenom hlubinné struktury, ale i konečný počet prvků a jejich dané uspořádání). Lze to přičíst na vrub nepružnosti, s jakou tyto teorie reagují na probíhající změny v myšlení na konci minulého století, protože se v nich s vírou v existenci neměnných hlubinných struktur pojí také víra v jejich uzavřenost a konečnost. V úsilí, které se projevilo u Poltiho i u Souriaua, byť už vycházel z otevřenější koncepce, v jistém smyslu pokračuje Ubersfeldová svou aplikací aktančního modelu, ačkoli eklekticky propojuje více tendencí: je to úsilí o nalezení metajazyka souvisejícího s nějakou stabilní podstatou dramatu, úsilí, které se ocitá v opozici vůči neostrukturalistickým koncepcím posledních třiceti let, prosazujícím se v rámci širšího postmoderního proudu.

6 Viz Harland 1987.

V těchto souvislostech vyvolává pochybnosti zmiňovaná Greimasova definice „divadelního vyjádření“, založená na pevném rozdělení rolí, tj. na aplikaci aktančního modelu určením rolí v binárních opozicích. Při celkové charakterizaci postav v dramatu, která vychází z jednání, je jisté možné určit převažující funkce projevující se v rámci celkového kontextu. Takové pevné rozdělení však nesouvisí s procesem zaujímání postavení v situaci, případně v akci, ale představuje výsledek zápasu, tj. vyústění situace do syžetové nebo fabulační roviny. Znamená to, že sémioticko-strukturalistické pojetí nevychází z rozestavení a postupného přemísťování, ale z výsledku zápasu – z rezultátu. Jde o přístup analogický vztahu vypravěče k ději v narativní literatuře. Tento vypravěč je vlastním příběhem a vytváří-li „kontrastivní“ role, činí to vždycky z hlediska *výsledku* nějakého střetnutí sil. Čtenáři se tak prezentuje jeden kontext ve své jednoznačnosti, a to i v případě rozporů nebo pochybností vypravěče, protože ten i tyto své pochybnosti určitým způsobem formuluje, a tak sjednocuje s daným kontextem. Vypravěč je jako zprostředkovatel a do jisté míry vlastník příběhu sjednocovatelem možných kontextů, protože tak dává svému vyprávění smysl a tento smysl sleduje, když „posvém konkrétně 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).⁷ V dramatu a v divadle však k takovému sjednocení dochází v mysli čtenáře nebo diváka, který se sám stává vypravěčem příběhu, protože ve srovnání s ‘čistým’ literárním vyprávěním se mu představuje ‘nehotový’ děj: ‘nehotový’ proto, že není formulovaný jediným kontextem vypravěče, ale několika představovanými osobami, každou z jejího stanoviska, a čtenář nebo divák je teprve jaksi dodatečně spojuje.

⁷ Příkladem takového vypravěčského přivlastňování příběhu může být film Akira Kurosawy *Rašomón*, kde ovšem namísto jednoho dominantního vypravěče událostí jsou jenom účastníci a svědkové. Každý z nich přizpůsobuje vyprávění svému postavení v událostech. Jednotlivé výpovědi se tak od sebe odlišují v detailech, ty však mění celkový smysl události.

Jde o představování něčeho neúplného, co se v mysli diváka tím hotovým má teprve stát. Pro rozvíjení samotného děje dramatu je důležitý způsob, jakým ‘odpůrce’, ‘podporovatel’, ‘příjimatel’ nebo ‘odesílatel’ zaujme svou pozici a jak je schopný se prosadit nebo si tuto pozici vůbec udržet. Jakékoliv ‘pevné’ vymezení rolí je jenom zdánlivé, a často čím se jeví pevnější, tím spíše lze očekávat, že dojde k jeho proměně. Více než o pevnost či stabilitu jde o proces dosahování rovnováhy, s čímž bezprostředně souvisejí přesuny míst, které postavy zaujmají. Někdy jsou si schopny své postavení udržet právě za cenu takového přesunu.

Převažuje-li tendence uplatnit při rozboru konkrétního dramatu aktanční model a zachovat příslušné opozice, postavám jsou přiřčeny funkce, které odpovídají spíše apriorní binární opozici než skutečnému postavení osob v dramatu. Například Terence Hawkes, který se ve své stati o Greimasovi dovolává příkladu *Krále Leara*, považuje za aktanty Learovu *rozmovou úplatnost* v opozici vůči *intuitivní nevinnosti* Kordélie a šaška, zatímco nakonec se Lear stává součástí stejného aktantu (Hawkes 1999: 74). Kromě toho, že šaškovi lze už vzhledem k samotnému principu šaškovství jenom stěží přičknout aktant ‘intuitivní nevinnosti’ (šašek jako postava by v této pozici vůbec neobstál), v souvislosti s Kordélií, i kdybychom tento aktant přijali, nelze o něm mluvit v okamžicích rozhodování v jednotlivých situacích, například hned v úvodní scéně: odmítnutí projevít lásku k otci tu vyplývá spíš ze zpučnosti či vzdoru, případně aspoň ze zásadní neochoty účastnit se podobné hry. Příklad z Hawkese jasně ukazuje zmiňovanou tendenci určovat aktanty na základě apriorně určeného opozičního rozestavení, bez zřetele na proměny v jednotlivých situacích. Součástí těchto postupů je také snaha vymezit interpretaci příslušné hranice. Při takovém vymezování se nelze vyhnout falešným generalizacím a nakonec i zřejmým omylům, jak je tomu v případě Leara u Hawkesa, který mu nakonec v souladu s apriorním schématem v závěru hry také přičkne aktant intuitivní nevinnosti. S ohledem na aktanční model se tak zcela opomíjí otázka

smyslu Learovy strastiplné cesty od postavení krále k obyčejnému člověku, ale vnucuje se mu funkce vycházející z apriorního modelu.

Greimasova charakteristika „divadelního vyjádření“ podle pevného rozdělení rolí se nejspíš hodí k úvodnímu seznamu osob, kde je každé z nich přiřazena jedna nebo více funkcí a v souhlasu s nimi do jisté míry stabilní postavení, i když ovšem není dodržen binární vztah. Otec pak sice dál zůstává otcem a dcera dcerou, jejich věk se také příliš nemění, ale o jejich společenském postavení to už říct nelze. I tak můžeme označení jisté funkce v seznamu osob považovat jenom za expoziční určení související s počátečním rozdělením rolí, analogickým autorskému popisu scény, které přispívá spíše k porozumění výchozí situaci hry než aby ukazovalo na zdroje její dramatickosti.

Pro svou aplikaci mnohočetného aktančního modelu v dramatu uvádí Anne Ubersfeldová několik důvodů. Především vidí problém v identifikaci postavy hrané hercem, protože herec může hrát několik postav; dále jí jde o převládající fragmentaci postav v současném divadle, která podle ní vyžaduje jiný přístup, a problém vidí také v samotném pojetí postavy, která dosud nebyla uspokojivě definována. Považuje ztotožnění postavy a charakteru za překonané a místo něj navrhuje sérii hierarchizovaných jednotek: aktant, herec, role, charakter. Identifikace postavy s hercem, tj. proces tvorby vedoucí od dramatické k herecké postavě, představuje problém starý nejméně jedno století, který souvisí s nevyřešenou otázkou, jestli lze postavu identifikovat s živou bytostí. Souriau používá přirovnání k šachům. Například královna je *postava*, způsob, jakým se pohybuje, jsou její *funkce* (má funkci pěšáka a střelce), dále rozlišuje *pozici* na šachovnici, tj. vztah k jiným, a *figuru*, které přiřazuje vnější a vnitřní dynamiku. Ubersfeldová postupuje podobně, když usiluje o jakousi dekompozici postavy na její aktanty a dál až k rozložení postavy na její motivační roviny nebo dokonce jednotlivé motivy. Výsledným procesem jakékoliv analýzy má však být postava ve své celistvosti a komplexnosti, a to v postavení jednajících osoby, jak ji

nazírali už staří Řekové.⁸ S rozkládáním postavy na její části/dominantní znaky pracovali již režiséři české avantgardy (například E. F. Burian využíval projekce části výrazu tváře na daní perspekt). Ukázalo se však, že v rámci tohoto způsobu jde spíše o budování znakové struktury přesahující kteroukoli postavu než o výstavbu postavy samotné. S tímto rozkládáním postavy souvisí i pojem role nahlížené jenom jako její část či rovina: jako část poukazuje k ostatním částem a s nimi ke kompozičnímu celku a motiv k dalším motivům a motivické struktuře, tak i role v rámci své seriálnosti poukazuje k dalším možným rolím a ty zase k postavě. Člověk v životních a postava v dramatických situacích se projevuje jenom svými jistými vlastnostmi, postoji a skutky, a ty vždycky na základě jednání vypovídají o tom, nakolik jsou s tímto celkem v souladu. Jde tedy v tomto případě o lidskou individualitu projevující se v každém okamžiku nějakým způsobem a vypovídající o integritě nebo dezintegritě osobnosti.

Analogicky to probíhá jak v klasickém, tak i v současném postmoderním divadle. Na jedné straně dochází k přeskupování prvků a vytváření různých kombinací a variací, které ale na druhé straně také nakonec směřují k celku, resp. k tomu, co se v postmoderní terminologii označuje jako *fragmentární jednota*. Postmoderní režiséři, kteří usilují o změnu diváckého vnímání (Wilson) nebo o izolaci impulsu (Foreman), směřují k vytváření nekonvenčních iluzí jiných realit jako virtuální, kybernetické nebo reality snů. Upřednostňují tyto iluze před vytvářením postav technikou obrazu tak, že zachycují jeden nebo více výrazů, které jsou nebo byly součástí nějakého celku a také k němu poukazují. Některých těchto poukazů se můžeme dedukcí částečně dopátrat, u jiných je to složitější, protože vzhledem k tendenci je izolovat jde o výrazy, funkce a projevy proměnlivé, vázané na krátký časový interval. V tom spočívá záměr souhlasný se snahou oprostít diváky od konvenčního vnímání. Z tohoto záměru také tyto režiséři vycházejí při rozkládání postavy na její funkce nebo impulsy, které vedou k nějaké

⁸ Podrobněji viz Vostrý 1982: 7.

mu izolovanému jednání, přičemž ve svých důsledcích tyto impulsy přece jen poukazují nikoliv sice ke konkrétní postavě a jejímu způsobu chování a jednání, ale k lidství obecně. Určování aktantů u postmoderních her nejenže nepřispívá k jejich chápání, ale dokonce je zavádějící, protože se snaží o interpretaci a verbální konkretizaci té roviny inscenace, která má zůstat verbálně nekonkrétní.

Vzhledem k tomuto zaměření na verbální projev je sémioticko-strukturalistický přístup Ubersfeldové 'klasický'. V duchu první generace pražských strukturalistů, pro které byl jazykový materiál nositelem všech vlastností budoucího divadelního představení, rozlišuje rovinu psanou a rovinu představení, hlubinnou strukturu slovního textu však považuje za identickou s hlubinnou strukturou představení. Orientuje se na text a vztah textu a postavy (související s aplikací aktančního modelu) a v tomto duchu také zdůrazňuje, že „základní jednotkou divadelního textu je postava“ (Ubersfeld 1999: 36). Na rozdíl od Pfistera⁹ neuvažuje o dvou strukturách (o psané rovině a rovině představení uvažuje jenom v rámci literatury), a tedy o rovině textové a divadelní jako o odlišných znakových systémech (viz u nás Císař¹⁰ a Gajdoš¹¹) a svým ztotožněním postavy s textem naznačuje, že její předmět zkoumání je především mluvící postava, resp. postava, která se konstituje příslušnými verbálními projevy v dialogu. Aktanční model však vymezuje širěji (srov. Ubersfeld 1999: 37): a) *aktant může být abstrakce (město, Eros, Bůh, svoboda), kolektivní postava (starořecký chór, vojáci armády) nebo dokonce soubor několika postav (tato skupina může být protivníkem subjektu*

9 Pfister vychází z toho, že samotný dramatický text vytváří svou vlastní scénickou formu, tj. rozlišuje mezi literární a dramatickou formou textu. Tento jev nazývá „multimediální povaha prezentace dramatického textu“ (viz Pfister 1991). U nás Procházka (1988) mluví o intencionalitě dramatického textu, tj. o vnitřní intenci literárního textu stát se textem dramatickým.

10 Jan Císař mluví o dramatickém textu jako součásti systémové struktury (viz Císař 1981).

11 Vlastnost dramatického textu fungovat v literární a divadelní struktuře označují pojmem –'kompresivita dramatického textu' (viz Gajdoš 1998).

a jeho/její akce); b) *postava může najednou nebo postupně převzít rozdílné aktanční funkce; c) aktant může absentovat na jevišti a jeho textová přítomnost může být omezena na jeho přítomnost v dialogu jiných subjektů (mluvčích), zatímco aktant sám o sobě nikdy není mluvícím subjektem.*

Jak je vidět, aktant může být podle Ubersfeldové abstrakcí, kolektivní postavou, souborem několika postav, může být složený z rozdílných funkcí a dokonce se sám nemusí projevovat verbálně, stačí když o něm mluví jiní. Takový přístup nevychází při vymezování postavy z jejího chování, jednání a postavení, ale především z rozčlenění na jednotlivé funkce související s textem, a to nikoliv jenom s textem postavy samotné, ale se vším, k čemu v něm lze takovou funkci přiřadit. Aktanční model je vzorec, v jehož středu je subjekt, a aktanti jsou rotujícími prvky kolem tohoto středu (proto nemůže být aktant podle Ubersfeldové totožný s promluva-
mí subjektu). Model vycházející z předem určeného vzorce, kde subjekt se nachází ve středu a aktanti jsou rozmístěni kolem v binárních pozicích, může mít při aplikaci na konkrétní drama jen velice omezenou platnost. Snad nejlépe to lze ilustrovat na Sofoklově *Antigoně*, kterou Ubersfeldová svůj aktanční model dokládá. Vysílatelem jsou tu podle ní město a bohové a příjemcem „rod/rody“, subjekt představuje Antigoné a objekt „rodový obřad“, zatímco pomocníkem je Haimón, příp. chór, a protivníkem Kreón, příp. město. V krátkém komentáři Ubersfeldová zvláště zdůrazňuje simultánnost dvou protikladných aktantů: město je současně vysílatelem i protivníkem. Toto protikladné postavení je pro ni znakem krize města a jeho vnitřní rozpolcenosti „*mezi právem a centralizovanou mocí*“. Čili vidíme, jak rozhodující je *determinace vysílatele-aktanta pro identifikaci ideologického konfliktu, ležícího mimo fabuli*“ (Ubersfeld 1999: 43).

Z modelu není zcela jasné, kdo představuje město a jak se v těchto pozicích projevuje, to znamená, které konkrétní projevy lze považovat za projevy města-vysílatele a města-protivníka. Role chóru v antické tragédii je různorodá a nelze mu přiřknout jednoznačnou funkci.

Pokud je představitelem města chór ve smyslu obce, jeho poloha v této tragédii je spíše lyrická, a tak mu jenom stěží lze přiřadit jakýkoliv aktant. Zvláště když pro lyrické nebo nedramatické roviny hry není v tomto modelu prostor. V případě, že by chór byl zosobněný náčelníkem chóru, je třeba zdůraznit, že na začátku stojí na straně Kreóna (*Náčelník: Ta dívka jeví drzost po drsném svém otci: nemí zlu ustoupit* – Sofoklés 1975: 39), v závěru tragédie se však posouvá na stranu řádu, tj. na stranu bohů, když se obrací ke Kreóntovi: *Ó žel, jak pozdě pravdu pochopil* (Sofoklés 1975: 74). Pokud je za představitele města považovaný Kreón, je mu stabilně přiřazený aktant protivníka, a to navzdory tomu, že v závěru dramatu vzhledem ke svému prozření přestává být protivníkem a stává se součástí obnoveného řádu. U většiny postav lze tímto způsobem poukázat na nestálost a proměnlivost při zaujímání nějakého postavení, tj. na moment rozhodování v souvislosti se zhodnocováním motivů působících v dané chvíli, který je pro drama tak příznačný. Platí to například o Haimónovi, který se v rozhodujícím okamžiku za Antigonu nepostavil, a tak mu nelze trvale přidělit aktant pomocníka. Ve výsledku je sice Haimón pomocníkem, ovšem právě okamžik, kdy se choval jinak, má pro tragédii dalekosáhlý význam. Málo přesvědčivý je také argument, že „*determinace vysílatele-aktanta*“ je rozhodující „*pro identifikaci ideologického konfliktu, ležícího mimo fabuli*“. Tento konflikt vyplývá totiž z éthosu, na kterém Sofoklés postavil svou tragédii, v jehož duchu božský zákon stojí nad zákonem obce-polis. Z tohoto pohledu objektem není „rodový obřad“, jak tvrdí Ubersfeldová, ale respektování božského zákona, podle kterého mrtví patří zemi. Když Kreón tento zákon poruší, lze jako o nějakém „objektu“ mluvit spíše o střetu božského řádu s lidským, tj. o střetu (božského) zákona a (vládcova) příkazu. Další vývoj tragédie směřuje k návratu do původního stavu, tj. k obnovení řádu. Zastánci aktančního modelu však s takovou proměnou nepočítají a postavám přiřazují neměnné rozmístění. Nejde jim tedy o zachycení přemísťování postav v dra-

matickém prostoru, ale o určení pevných postavení jakoby souvisejících s fabulí.

Za účinný postup při vytváření aktančního modelu považuje Ubersfeldová dosazení každé postavy do role subjektu, abychom zjistili, jak postavy rotují v různých pozicích a jaký je výsledek těchto rotací. Je to zřejmě postup vylučovací metodou, kdo v pozici subjektu ob stojí a kdo nikoliv. Záměrem těchto rotací však není postihnout změny, ale dospět k výslednému postavení, které vždycky vychází z převládajícího aktantu. Jestliže základním kritériem pro určení aktanční pozice jsou podle Ubersfeldové „*akce nebo potenciální akce, které se objevují a mohou být shrnuty ve sled epizod*“ (Ubersfeld 1999: 62), dosazování do aktantů se stále více přibližuje rozmístění shodnému s dramatickou situací. Zvláště to potvrzuje její přesvědčení, že „*jenom studium způsobu modelování nám umožní rozvinout sekvenci za sekvencí, sledovat transformace modelu a porozumět jejich kombinacím a konfliktům, které se mezi nimi rozvinou*.“ Její zkoumání modelu se však vždycky vztahuje k textu a „*způsobům, jakými se [sekvence/epizody] sřetězují*“ (Ubersfeld 1999: 63) při vytváření fabule. Současně se ukazuje terminologická nejasnost v tom, co pod akcemi shrnutými ve sled sekvencí/epizod rozumí. Předpokládám, že jde o spojení jednání (action) a dialogu, protože jak sama tvrdí, předmětem jejího zkoumání je text. V závěru této části tvrdí: „*Textová síť subjektu vstupuje do konkurence nebo konfliktu s jinou sítí, s jiným planetárním systémem. I když je subjekt ve středu, jsou i jiné středy. Aktanční analýza demonstruje polycentrismus divadla. Znamená to, že od začátku není privilegovaného hlasu v textu*“ (Ubersfeld 1999: 63). V tom lze spíše než jisté shrnutí vidět pokus vyrovnat se (a to spíše ideologicky než argumentačně) s tím, co ve své studii pominula.

Poměrně slabým článkem tohoto modelu je totiž právě subjekt a jeho centralizovanost. Podle ní je to subjekt, kdo prostupuje jinými systémy, nikdo jiný. Její doporučení vyzkoušet si rotaci aktantů dosazením vždy jednoho z nich do středu představuje sice už zmíněné dosazování do vzorce, v jistém smyslu je

to ale postup zkoumající proces rozmístování. Ubersfeldová však nejde o toto rozmístování a analýzu pohybu v prostoru, ale o určení pevného místa aktantů obléhajících subjekt. Její další aplikace různých typů trojúhelníku (aktivní, psychologický, ideologický), ve kterém zůstává objekt a subjekt a střídají se ostatní aktanty (pomocník, odpůrce, vysílatel a příjematel), poukazuje spíše k tomu, že v dramatu se uplatňují v jednotlivých okamžicích nejčastěji různé typy trojúhelníku, a nikoliv jenom jeden z nich.

V aplikaci aktančního modelu lze vidět snahu o zvědecký přístup k dramatu, vycházejícího z narativní literatury. Jistě lze souhlasit s tvrzením citované autorky, že existují i jiné struktury a jsou i jiné středy kromě subjektu, ona sama však s nimi nepočítá. Pro ni existuje jenom text jako jediná privilegovaná struktura a subjekt, kolem kterého obíhají aktanty. Ubersfeldová je tak v jistém smyslu pokračovatelem teorií založených na slově už od 16. století, které nás sice dovedly k důležitým poznatkům, od začátku se ale nebyly schopny vyrovnat s tím, co text přímo, názorně a v prvním plánu nenabízí, tj. se situací. Nejznámější z francouzských sémiotiků Roland Barthes, i když má na mysli narativní literaturu, si problematičnost takových modelů uvědomuje: „*Skutečná nesnáze při klasifikaci postav je místo (a tedy existence) subjektu v každé akční matici, a to v případě všech schémat. Kdo je subjektem (hrdinou) vyprávění?*“ (Barthes 2002: 31). Můžeme s ním jenom souhlasit, když připomíná tendenci až konvenci vyzdvihovat v románu jednu postavu mezi ostatními. O to výrazněji se tato snaha projevuje v dramatu, ačkoli je v něm ještě méně uplatnitelná. Rozložením postavy na funkce ještě neznamená ‘decentralizaci’, protože privilegované postavení je pak možné přičknout právě její jedné části, resp. jedné funkci. Jakákoli snaha o skutečnou ‘decentralizaci’ musí být spojena s vědomím, že určit místo postavy znamená vymezit její vztahy k jiným postavám v každém daném momentu, protože postava sama nemůže ‘existovat’, aniž by poukazovala k jiným, stejně tak jak jiné posta-

vy poukazují k ní, a to v různých okamžicích rozdílným způsobem.¹²

Zkoumání dramatu z hlediska slovního textu (tedy z literárního hlediska) přineslo několik zajímavých výsledků. Už Polti si uvědomoval důležitost dynamických složek, které rozbíhají děj, a to vždy ve vzájemné opozici, protože právě protikladné kontexty mají tendenci vytvářet nové okolnosti a motivovat postavy k nové účasti na ději. Pokud jde o sémioticko-strukturalistický přístup, ukazuje se ne zcela adekvátní svému předmětu, nedokáže-li se vyrovnat i s mimotextovými složkami, a to ne jejich odsunutím stranou, ale z hlediska jejich účasti na celku dramatu. Uplatnění aktančního modelu představuje způsob, jak obejít to, co je dramatu a divadlu vlastní, tj. **dramatická situace a postavení jednající osoby v jejím rámci**: tento model vychází z toho, co dramatickou situací jenom připomíná, protože vychází z apriorně (a jen teoreticky) daného postavení účastníků děje, které jako by bylo stabilní. Při uplatňování tohoto modelu se na jedné straně zdůrazňuje jeho obecná platnost související s dosazováním do jakéhosi exaktního vzorce, na druhé straně se připomíná, že vše záleží na schopnostech interpreta. V závěru své studie Ubersfeldová píše: „*V současnosti se zdá, že to je spíše intuice než co jiného, co zařazuje danou postavu do jednotlivé aktanční pozice*“ (Ubersfeld, 1999: 62). Jestliže například britští teoretici Ashton a Savona tvrdí, že Ubersfeldová tak „*odhaluje základní struktury při interpretaci dramatického textu*“ (Ashton a Savona 1991: 39), lze s nimi ovšem sotva souhlasit, protože i příklad jejího rozboru *Antigony* ukázal, jak je interpretace z hlediska aktančního modelu často zavádějící, protože rozhodující je pro ni dosazování do vzorce.

Tak můžeme snahu o aplikaci aktančního modelu v teorii dramatu pokládat za jeden

¹² V tomto směru by mohlo být plodné rozvinutí podnětů obsažených ve Vostrého stati věnované postavě Gajeva v Čechovově *Višňovém sadu*, a to jak proto, že ukazuje na motivickou strukturu postavy v jejím vztahu k motivické struktuře celku a k principu jeho výstavby, tak vzhledem k tomu, že o tomto vztahu uvažuje v rámci problematiky herecko-režijního přístupu (viz Vostrý 1996: 184–189).

z plodů úsilí o exaktní vědecký přístup v humanitních oborech, které se nejvýrazněji uplatňovalo v 19. století a které je i v dnešní teatrologii stále spojeno s tendencí zkoumat divadlo v uměle vytvořeném a nikoli jeho vlastním prostoru. Dosažené výsledky mohou sice poskytovat sebestřednému zkoumateli určitou satisfakci, ale divadlu zůstanou na hony vzdálené.

Literatura:

- ASHTON, E. / SAVONA, G. *Theatre as sign-system*, London and New York 1991
- BARTHES, R. „Úvod do strukturní analýzy“. In: *Znak, struktura, vyprávění*, Brno 2002, s. 9–43
- CÍSAŘ, J. „Dramatik a režisér“. In: *České divadlo 6 (O současné české režii)*, DÚ Praha 1981, s. 9–27
- DERRIDA, J. *Texty k dekonstrukci*, Bratislava 1998
- HARLAND, R. *Superstructuralism*, London & New York 1987
- HAWKES, T. *Strukturalismus a sémiotika*, Brno 1999
- GAJDOŠ, J. „O kompresivitě dramatického textu“, *Divadelní revue* 1998, 1, s. 50–54
- GAJDOŠ, J. „Třicet šest dramatických situací (K vývoji teorie dramatu od metafyziky k technice)“, *Disk* 7 (březen 2004)
- GAJDOŠ, J. „Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu?“, *Disk* 8 (červen 2004)
- GREIMAS, J. „Algirdas“, *Semantique structurale*, Paris 1966
- PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge / New York, 1991
- PROCHÁZKA, M. *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988.
- SOFOKLÉS, *Tragédie*, Praha 1975
- SOURIAU, É. *Les deux cent mille situation dramatiques*, Paris, 1950
- UBERSFELD, A. *Reading Theatre*, Toronto 1999
- VOSTRÝ, J. „Jednající postava“ [stať z cyklu Úvod do studia postavy], *Amatérská scéna* 1982, 6, s. 7
- VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha 1990
- VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996

Vzkříšení básně, básničky a legendy v divadle nó

Zdenka Švarcová

Je celkem běžné, že se herci, režiséři, dramaturgové, ale i obyčejní čtenáři seznámí s divadelní hrou nejprve prostřednictvím textu. Následně ji jedni nastudují, druzí shlédnou, nebo jim v opačném případě zůstane jen vlastní představa imaginárního 'představení', u někoho zřetelná, u jiného jen ve zlomcích mentálních obrazů uchycených v paměti. Asi jen málo milovníků divadla, kteří kdy četli české překlady her nó (z r. 1975: *Tadano-ri, Vítr v piniích, Kagekijo, Řeka Sumida, Benkei na lodi*, a nyní: *Stúpa a paní Komači*), měli možnost vidět, slyšet a vůbec všemi smysly vnímat některou z těchto her v tradičním provedení japonskými umělci v autentickém prostředí. Hra jako čtenářský zážitek na ně tudíž mohla zapůsobit snad deseti procenty svého divadelního potenciálu daného úhrnem formálních, obsahových a modálních prvků. Působivost čteného textu hry nó může být větší či menší v závislosti jednak na kvalitě překladu, jednak na tom, zda byly přeloženy v zápisu her nó četné jevištní poznámky, zda byly popsány rekvizity a kostýmy, zda byly vysvětleny pro českého čtenáře málo srozumitelné narážky na různé reálie, osoby i texty, zda byly připojeny obrázky a nákresy přibližující aktéry a scénu, zda si čtenář podle popisu dokáže udělat představu o hudební a taneční složce představení, atd. Čím méně má čtenář zaujatý dramatickým textem doprovodných informací,

tím více musí zapojit vlastní fantazii, díky které vznikne v jeho představách zcela osobitá 'inscenace' přečtené hry. Vedeli nějaká cesta hry nó na české jeviště, nebude to asi cesta vytvoření repliky jednoho z nejušlechtlejších tvarů staré japonské kultury, spíše to může být cesta jeho oživení ze zdrojů zdejšího, současného umu (výtvarného citu, pohybového nadání, hudebnosti, poezie, aj.) a vytvoření jeho svérázné variace.

Japonský divák přicházející na představení nó hry *Stúpa a paní Komači* (*Sotoba Komači*), podobně jako český divák přicházející na *Libuši* nebo *Maryšu*, víceméně ví, co ho čeká. Záleží na tom, pokolikáté hru shlédne, do jakých podrobností si pamatuje známý příběh a nakolik hluboký zážitek si z minulých shlédnutí odnesl. Na japonského diváka v případě divadla nó navíc čeká na první pohled vždy stejná scéna, výprava i hudba, stejný text¹

¹ To platí, když si divák oblíbil jednu z několika současných škol divadla nó. Soubory patřící tradičně k některé 'škole' předvádějí známé hry ve vlastních, někdy i několik set let starých adaptacích. Nejznámější školy jako např. Kanze kladou důraz na jednu hlavní postavu (*šite*), jež se však může objevit ve dvou podobách. Jiné školy dávají velký prostor i postavě 'průvodce' (*waki*) a hrají tzv. *waki nó*. Hry nó se většinou dělí podle typu postav na ty, v nichž vystupuje (1) božská postava; typ *waki nó mono*, (2) duch bojovníka, (3) duch ženy, (4) vyšinutá osoba, (5) démon, zlý duch, apod. Z celkového počtu 250 zachovaných her patří nejvíce do skupiny (4), nejméně do skupiny (3). Statistika však nekoresponduje s oblibou her. Repertoár školy Kanze se zakládá na stovce vybraných her. Výběr je známý jako *Kanze jókoku hjakuban*, přičemž 'jókoku' ('zpívaná skladba') je označení, pod jakým texty her

a hlavní postava v provedení (třeba jiného) herce za stejnou maskou. Teprve na druhý, třetí a další pohledy začnou být zřejmé jemné rozdíly a obměny dané například tím, jestli je dispozičně stejné jeviště starobylé nebo nové, jestli je umístěno v divadelní budově nebo v okrsku šintoistické svatyně. Jiná je atmosféra představení na profánní půdě a jiná na půdě sakrální, jiná při tlumeném světle žárovek v hledišti 'kamenného' divadla a opět jiná při světle pochodní a ohňů v případě představení s hledištěm pod širým nebem (tzv. *takibi nó*), atd. Masky na tváři hlavní postavy (*šite*) sice nenechávají diváka na pochybách o 'typu' postavy, o to magičtěji však působí hercův um při ožívování 'typu' v konkrétní roli. Divák musí uvěřit, že se nedívá jen na 'nějakou stařenu' (maska *uba*), ale na zestárlou legendární básničku Ono no Komači. I jako ubohá žebračka má tato postava ve hře nó krásný, i když neokázalý, kostým. Realistické cáry a ošuntělé rekvizity by narušily povznášející pocit, jaký u diváků vyvolává hra ve svém celku, to znamená v souhře hudby, tance, zpěvu a zpěvného přednesu textu. Divák očekává 'zážitek krásy'². Nerozptylován nápadnými proměnami scény, výpravy, textu a aranžmá hry, soustředí se na detaily provedení, jež bychom mohli nazvat 'akutními' v tom smyslu, že jsou vždy dílem daného okamžiku. Tam, kde jsou forma i obsah v podstatě zapouzdřeny v tradici, patří jedinečnost tomu, co je jedinečné svým uzpůsobením – hudební sluch, lidský hlas, tělo a jeho pohyby. Zatímco forma i obsah her nó byly jedinečné v době svého vzniku v druhé polovině 14. a v 15. století, dnes spočívá jejich jedinečnost už jenom v konkrétním hu-

nó v Japonsku vycházejí. Termín *nógaku* (nó) se začal používat až v době Meidži (1868–1912). Do té doby se této formě jevištního umění říkalo *sarugaku* ('opičí kousky'). (Viz Miner, Odagiri, Morrell, ss. 350-357.)

² Viz Vostrá, Denisa. „Zeami a herectví v divadle Nó“, *Disk 5*, s. 49-54.

debním, tanečním a hereckém projevu, ve způsobu provedení každého detailu, v každém zachvění hlasu či tónu. Zasvěcený divák tyto detaily nepřehlédne ani nepřeslechne. V hledišti je přítomí, takže je možné ve starobyle vypadajících sešitcích sledovat text stejně jako když u nás sleduje návštěvník koncertu notový zápis.

Svým obsahem jsou hry nó osudové. Vypovídají nejen o životě a smrti, lásce a zradě, ale většinou i o lidských vášních trvajících až za hrob. Vyprávějí o hledání klidu a usmíření pro živé i pro neklidné duše zemřelých vracejících se na svět v podobě démonů, oživlých bojovníků, tesknících milenek, nebo – jako v případě hry *Stúpa a paní Komači* – v podobě neviditelných záštiplných duchů schopných posednout osobu, která se na nich provinila.

Ono no Komači je historická postava, jediná žena ve skupině tzv. šesti básnických géníů (*rokkasen*) z 9. století. Její básně byly zařazeny do první oficiální (císařské) básnické antologie, *Sbírky současných a starých japonských básní* (*Kokinwakašú*, kol. r. 905) a následně do řady dalších prestižních sbírek včetně například výběru *Sto básní od sta básníků* (*Hjakunin iššú*)³ z první poloviny 13. století. Významný básník a literární vědec Fudžiwara no Sadaie zvaný Teika (1162–1241) zařadil mezi, dle jeho názoru, sto nejlepších pětiverší *tanka* následující báseň paní Ono no Komači:

*Květy jsou zase
pobledlejší. Za hustou
clonou deště
mi jen tak bez výstrahy
připomněly můj osud.*⁴

Podle legendy bylo osudem této šlechtičny a básničky dožít se sta let. Postup-

³ Česky vyšla tato sbírka pod názvem *Sto básní* (viz Literatura); zde překlad autorky článku.

⁴ Kodžima, Norijuki a Arai, Eizó, ed. *Kokinwakašú*, číslo básně: 113.

ně měla klesat na společenském žebříčku až na samé dno a dožít jako žebračka jen se vzpomínkou na někdejší slávu. Traduje se, že o její přízeň stál z mnoha mužů nejvíce jistý Maršálek z Fukakusy, známý i jako Šii no šósó, jenž přistoupil na podmínku, že pokud bude sto nocí po sobě trpělivě čekat u domu paní Komači na přijetí, dočká se vyslyšení. Každá probdělá noc měla být stvrzena zářezem v lavičce podpírající oj panina kočáru. Vytrvalý nápadník zemřel v poslední noci vyčerpáním, aniž se vytouženého setkání s paní Komači dočkal. Sto let čím dál ubožejšího života bylo odplatou za sto protrpěných maršálových nocí. Taková pověst ale nemá v historických pramenech žádné opodstatnění. Japonští literární historikové se shodují v názoru, že se příběh pyšné krásky a zoufale zamilovaného dvořana vyprávěl původně o 'nějakém' muži a 'nějaké' ženě a že obecná touha označovat, identifikovat a pojmenovávat vedla lidové vypravěče ke ztotožnění protagonistů příběhu s historickou osobou básničky a možná skutečného, možná fiktivního Maršálka z Fukakusy. Za spojnicí mezi legendou a básničkou Ono no Komači je považováno její pětiverší o počítání osamělých nocí podtrženém přirovnáním k vodnímu ptáku (šiği), který si pečlivě přebírá 'sto' svých pírek.

*V ranním šeru
když sluka nekonečně
přebírá si peří
počítám do sta nocí
marného čekání.⁵*

Výklad dává smysl potud, pokud považujeme báseň za 'mužskou', to znamená, že básniřčino pomyslné 'já' jako subjekt této výpovědi splývá v jejích představách s postavou nápadníka, čekajícího, že mu žena vyjde v ústrety. Tato inter-

pretace však není přesvědčivá, přihlídneme-li ke skutečnosti, že v době Heian (794–1185) ženy většinou čekaly na noční návštěvy mužů skryty za závěsy svých pokojů a 'v ústrety' nevycházely. Teoreticky je nicméně taková interpretace možná, protože japonština nerozlišuje mluvnický rod a poslední dva verše (*kimi ga konu jo wa / ware zo kazu kaku*) znamenají doslova „noci kdy nepříjdeš / já [chudák, chudinka] počítám“ (číslovka 'sto' se v originálu objevuje ve třetím verši).

Zaujat legendou o 'stu nocí [čekání]' napsal Kan'ami (Kanze) Saburó Kijocugu (1333–1384) dvě hry nó – *Stúpa a paní Komači* (*Sotoba Komači*), v níž je hlavní postavou zestárlá básniřka, a *Cesty za paní Komači* (*Kajoi Komači*),⁶ v níž je hlavní postavou Maršálek z Fukakusy. Kan'amioho syn Zeami Motokijo (1363–1444) později obě hry upravil a sám napsal hru *Komači u kláštera Sekidera* (*Sekidera Komači*). Stařena žijící v chatrči vedle kláštera je během náboženské slavnosti vyzvána, aby hloučku zájemců vyprávěla o poezii a zašlých časech své slávy. V závěru předvede i tanec připomínající její mládí. Důvtip a pohotovost Ono no Komači při výměně básní v nejrůznějších společenských situacích připomíná i hra *Papoušek Komači* (*Ómu Komači*), za jejíhož autora je také považován Zeami.

Nebylo zřejmě náhodou, že Zeami vzdvihl ve své dramatizaci legendy o paní Komači její básnické umění, zatímco jeho otec Kan'ami nabídl divákům drama svědomí založené na pověsti o jisté neblahé události básniřčina života. Skutečnost, že Kan'ami ztvárnil v umělecké metarealitě především 'život' básniřky a že Zeami ztvárnil v této přenesené realitě její 'umění', souvisí i s událostmi doby, v níž oba umělci žili, a s možnostmi, jaké jim tato doba skýtala. Kan'ami tvořil v neklidném čase dvojevládí Jižního dvo-

5 Kodžima, Norijuki a Arai, Eizó, ed. *Kokinwakašú*, číslo básně: 761.

6 Hra je známá také pod názvem *Šii no šósó* (Maršálek z Šii).

ra a Severního dvora (1336–1392) prováděného řadou bitev, úkladů, přepadení, vražd a poprav. S Jižním dvorem byli spojeni stoupenci obnovení silné císařské (civilní) vlády, Severní dvůr byl v područí vojenských vládců, šógunů z rodu Ašikaga. Divadelní principál, herec a dramatik Kan'ami, třebaže se v politice neangažoval, měl díky svému původu, známostem, mecenášům, atp. blíž k přívržencům Jižního dvora, který se postupně ve svém sídle v Jošinu dostával do stále větší izolace. Kan'amio herecký soubor Kanze ovšem hrál v hlavním městě Kjótu, sídle Severního dvora, a jeho vystoupení měla u diváků stále příznivější ohlas. V mnoha směrech osudným se stalo pro Kan'amio a jeho syna Motokioa (později Zeamiho) představení pro vznešené obecenstvo v roce 1374, ve kterém tehdy jedenáctiletý Motokio hrál a svou hrou okouznil mladistvého šóguna Ašikagu Jošimicua (1358–1408), milovníka a patrona umění. Motokio se stal šógunovým chráněncem a díky tomu i žákem šógunova učitele, jednoho z nejvlivnějších intelektuálů té doby, aristokrata Fudžiwary (Nidžó) Jošimotou (1320–1388), politika, básníka a literárního vědce, pod jehož vedením se mladému herci dostalo důkladného literárního vzdělání. Na pozdějším úspěchu Zeamiho jako teoretika divadla má Jošimotovo pedagogické úsilí a cílevědomá péče o rozvíjení mladého talentu velký podíl.

Čím víc byl Zeami vtahován do centra politického i uměleckého dění, tím víc se jeho otec stahoval do ústraní. Nakonec Kan'ami opustil hlavní město a vrátil se do svého rodiště v provincii Suruga (dnes prefektura Šizuoka), kde v prostorách šintoistických svatyní vystupoval v tzv. *hóraku nó* – svatých hrách k uctění božstev (*kami*), buddhů (*bucu*) a boddhisatvů (*bosacu*). Zeami se stal principálem společnosti Kanze po otcově smrti jako jednadvacetiletý. Po smrti šóguna Jošimicua v r. 1408 však přízeň mocných slábla,

Zeamiho synové nesměli převzít vedení souboru (záminkou mohly být i staré rodové vazby s někdejší Jižním dvorem) a poté, co se dostal k moci Ašikaga Jošinori (1393–1441), vyvrcholila nevraživost vůči Zeamimu jeho vyhnanstvím na ostrov Sado v r. 1434.

V Zeamiho teoretických pojednáních o divadle má klíčovým termínem odkazujícím k vrcholným projevům tohoto umění „květ“ jako symbol dokonalé chvilkové krásy.⁷ V japonské poetické tradici se „květ“ (*hana*) chápe v první řadě jako „květ bílé sakury“ (*sakura no hana*) a jeho zástupný význam má, v souvislosti s lidským nitrem, kořeny ve staré buddhistické terminologii.⁸ „Květ v nitru“ (*kokoro no hana*) znamená „vnitřní krásu“. Tu má v sobě strom, který krásně, svěže vykvete, i člověk, který se krásně, svěže vyjádří. Ono no Komači použila spojení „vnitřní krásu člověka“, případně „svěžest lidského srdce“ (*hito no kokoro no hana*) v básni o špatném stavu lidského nitra:

*Barvy blednou,
svěžest se vytrácí...
Kolem dokola
je v našem dnešním světě
plno povadlých srdcí.⁹*

Ve hře *Stúpa a paní Komači* vkládá dramatik Kan'ami hlavní postavě do úst verš o lidském nitru jako svěžím květu ve chvíli, kdy zestárlá básnířka usvědčuje mnicha ze svaté hory Kója z prázdných řečí:¹⁰

7 Srv. Zeami Motokio. „Cvičení vzhledem k věku“, „Devět stupňů“, *Disk 5*, s. 55-60

8 Buddhismus přišel do Japonska cca v polovině 6. století.

9 Kodžima, Norijuki a Arai, Eizó, ed. *Kokinwakašú*, číslo básně: 241.

10 Kláštery na hoře Kója jsou centrem ezoterického japonského buddhismu školy Šingon (Magická slova). V poznámkách ke hře *Sotoba Komači* bývá uvedeno, že Kan'amio, v jehož době byla dominantní škola žen, napsal dialog staré žebračky a mnicha jako soubor zenu s utajovaným učením školy Šingon.

*Chovám-li v nitru stále svěží květ,
proč nekladeš k mým nohám obětinu,
proč mi tu kážeš o dřevě, jež
zvěčněním je buddhů?*

Stovky básní (pětiverší *tanka*), jaké skládala Ono no Komači, byly ve druhé polovině 14. století, kdy vznikaly hry nó, už dávno součástí obecného kulturního povědomí značné části obyvatelstva. Lidé všech společenských vrstev je uměli zpěvavě recitovat, narážky na tyto básně byly běžné v nejrůznějších společenských i intimních situacích a jejich citace se v literárních dílech japonského středověku (1185–1600) objevují víc než hojně. Shora citované *tanky* jsou typickými ukázkami starojaponské přírodně-reflektivní lyriky. Zatímco v 9. století byl koloběh života v přírodě básniřce současně inspirací i přirozeným zrcadlem vlastního osudu a implicitně lidského osudu vůbec, herec a dramatik Kan'ami byl o pět století později inspirován koloběhem 'meta-životu' pulzujícího v kultuře, v níž opakovaně rozkvétají kdysi vzešlá, obdivovaná a pěstovaná témata. V uměleckém ztvárnění tak znovu ožívají přitažlivé, vzrušující nebo naopak útěsné motivy, příběhy, postavy, legendy, symboly, atd., které se přemísťují jak geograficky z kraje do kraje, tak i 'pracovně' – z žánru do žánru. V japonském tradičním divadle, nejen v nó, ale dnes hlavně v kabuki a v loutkovém džóurui, opakovaně rozkvétají a opadávají i velmi staré kulturní 'stromy'. Dvě stě padesát zachovaných her nó tak můžeme přirovnat k chráněnému sadu, v němž mnoho stromů už nekvete, několik desítek jich ale v kulturním koloběhu dodnes žije. Některé z těchto 'stromů' sahají svými kořeny až k úplným počátkům japonské kultury.

Nejstarší japonská básnická sbírka *Manjóšú* (762)¹¹ je připomínána v nó hře

11 Česky *Deset tisíc listů ze starého Japonska*; zatím cca polovinu ze čtyř a půl tisíce básní přeložil A. Líman.

Komači a vypraný sešit (*Sóši arai Komači*) od neznámého autora. Někteří badatelé se právě na základě nepřesností v interpretaci veršů z *Manjóšú* domnívají, že autorem nemohl být vzdělaný Zeami.¹² Toto dílo je poslední z pěti „Her o Komači“ (*Komačimono*) a jedině, kde básniřka nevystupuje jako zestárlá žebračka, ale jako mladá účastnice básnické soutěže v císařském paláci. Jejím protějškem je dvořan Ótomo no Kuruoši,¹³ který Komači obvinil z vydávání staré básně z *Manjóšú* za vlastní. Na důkaz předloží sešit s básněmi *Manjóšú* a ukáže tu, kterou Komači na soutěži přednesla. Císař dovolí sešit namočit a ukáže se, že Kuruoši, který večer předtím vyslechl báseň tajně v domě paní Komači, vložil do sešitu list popsaný čerstvou tuší, již voda snadno odplaví.

V čase, kdy Kan'ami geniálně propojil hudební, pantomimické a činoherní složky divadelního umění lidového, náboženského a dvorského poetickým textem obsahujícím příběh s vnitřně pevnou dějovou linkou, byl skutečný životní příběh básniřky Ono no Komači vzdálen dramatikově současnosti už celé půltisíciletí. Kan'ami měl tudíž k dispozici na jedné straně v legendě ustrnulou představu krásné, vznešeně až povzneseně vystupující šlechtičny, na druhé straně její autentické verše, v nichž zůstává zašifrována skutečná povaha paní Komači a s ní i stopy její doby. Obdobně nejsou stopy povahy a doby svého tvůrce i hry Kan'amih. Na vzdálenost pěti staletí se v nich setkávají „báječná žena se zranitelným místem“¹⁴ a soucitný muž,

12 Viz *Nihon koten bungaku daijiten* (*Velký slovník staré japonské literatury*), sv. 4, str. 22.

13 Historická osobnost, další z Šesti básnických géníů, dvořan Ótomo no Kuruoši (885–897).

14 Takto básniřku popsal její mladší současník, zakladatel japonské poetiky, básník, učenec a dvořan Ki no Curajuki (868–945) v předmluvě k antologii *Kokinwakašú* (pozn. č. 4). V češtině je tato předmluva dostupná v překladu Vlasty Hilské v antologii *Verše psané na vodu*.

buddhista, který básnířce jako dramatik v závěru hry dopřává to nejlepší, co mohla nabídnout jeho doba – „cestu k osvícení“. (Ono no Komači by se ve své době byla možná spokojila s pevnou mužskou oporou.)

Když ve hře *Stúpa a paní Komači* přichází hlavní postava na scénu, zpívá svůj „nástupní motiv“ (*šidai*):

*Co jsem já, ani ne ubohá tráva
stržená proudem, nesená řekou
co jsem já, ani ne tráva ubohá
proudem stržená, řekou nesená*

Ani kdyby se jméno Komači neobjevilo v názvu hry, Kan'ami si mohl být jistý, že těmito verši představil divákům postavu zcela zřetelně prostřednictvím variace na jednu z nejznámějších básní Ono no Komači. Ve sbírce *Kokinwakašú* byla zařazena mezi „různé básně“ (*zakka*) i s původním prozaickým úvodem *kotobagaki*:

*Pan Funja no Jasuhide*¹⁵ teď zastává
úřad daleko v Mikawě a ptá se, zda bych
se za ním nechtěla rozjet.

Odpovídám:

*Bezmocně zmítaná
travina na hladině
prosí silný proud,
aby ji s kořeny chtěl
vytrhnout a unést.*¹⁶

Vidíme, že Kan'ami přizpůsobil text vlastní představě Komači – ubohé žebračky. Vyšel z obrazu „bezmocně zmítaná travina na hladině“, který sice vytržený z původního kontextu charakterizuje dobře Komači v jeho hře, neobráží však

¹⁵ Stejně jako Ono no Komači patří Funja no Jasuhide (858 – 883) k šesti básnickým géniům (rokkasen) 9. století.

¹⁶ Kodžima, Norijuki a Arai, Eizō, ed. *Kokinwakašú*, číslo básně: 938.

¹⁷ Čínská Dynastie Tchang (618 – 907).

nic z rafinovanosti, s níž básnířka tohoto obrazu využila, aby vzbudila u svého mužského protějšku co nejsilnější city.

Ono no Komači žila v době následující po dlouhém období převažujícího vlivu čínské kultury, kdy mnoho jejich současníků opisovalo verše tchangských básníků¹⁷ a dvořané, kteří byli současně nejvyššími úředníky státní správy, se snažili řídit zemi podle čínského vzoru. Zatímco na začátku 9. století tyto snahy vrcholily, v době šesti básnických géniů, přibližně od čtyřicátých let 9. století, nastalo v kultuře i v politice oživení domácí japonské tradice. Náboženské cítění mající v povědomí Japonců dodnes pevné šintoistické podloží, jako houba nasávalo prvky taoismu, buddhismu i konfucianství, z nichž se však v době paní Komači žádný směr neprosadil natolik významně, abychom jej mohli jednoznačně považovat za dominantní. Naopak, v době Kan'amiho se plně v několika hlavních a v mnoha vedlejších školách rozvinul japonský buddhismus. Literární obraz dávné básnířky vytvořený ve 14. století vyšel tudíž z představa ovlivněných buddhistickou vírou v převtělení a možné osvícení, i naukou o řetězení příčin a následků, nestálosti světa, zániku řádu, atp. Z tohoto pohledu je *Stúpa a paní Komači* hra ryze středověká i s tím, že k umění patřící svobodomyslnost se v ní projevuje v zenistickém obracení dogmat a fixních idejí naruby. Zestárlá básnířka, jako dobrý zenový mistr, dovede svými dotazy, postřehy i svou přítomností a zkušeností mnichy, žijící izolovaně v zajetí strnulých představ, k zájmu u skutečný život. Mniši v ní naopak vyprovokují očistnou reflexi vedoucí ke smíření s vlastním osudem.

Literatura:

Hare, Thomas Blenman. *Zeami's Style, The Noh Plays of Zeami Motokiyo*, Stanford (University Press, California) 1986

Kalvodová, Dana. *Vítr v piniích, japonské divadlo*, přel. M. Novák, Praha (Odeon) 1975

Kodžima, Norijuki a Arai, Eizó, ed. *Kokinwakašú (Sbírka starých a dnešních japonských básní)*, edice Šin nihon bungaku taikei 5, Tókjó (Iwanami šoten) 1989

Kojama, Hiroši a Sató, Kikuko a Sató, Sen'ičiró. *Jókjokušú 2 (Zpívané skladby 2)*, Nihon koten bunkagu zenšú 34 (Sebrané spisy staré japonské literatury sv. 34), Tókjó (Šógakkan) 1975

Manjóšú, Deset tisíc listů ze starého Japonska, Díl první, Díl druhý, přeložil Antonín Líman, Praha (Brody) 2001, 2003

Miner, Earl and Odagiri, Hiroko and Morrell, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton (University Press) 1985

Matsumura, Akira. et all eds. *Óbunša kogo džiten*, Tókjó (Óbunša) 1985 [odtud převzaty ilustrace] *Nihon koten bungaku daijiten (Velký slovník staré*

japonské literatury), kol. autorů, Tókjó (Iwanami šoten) 1985

Saikó, Nobucuna a Nagazumi, Jasuaki a Hirose, Tamocu. *Nihon bungaku no koten (Stará japonská literatura)*, Tókjó (Iwanami šoten) 1968

Sto básní, Faksimile klasické sbírky japonské poezie Hjakunin isšú, přel. Helena Honcoopová, Praha (Národní galerie) 1997

Verše psané na vodu, výběr básní ze sbírky Kokinwakašú přeložila Vlasta Hilská, přebásnil Bohumil Mathesius, Praha (Vyšehrad) 2002

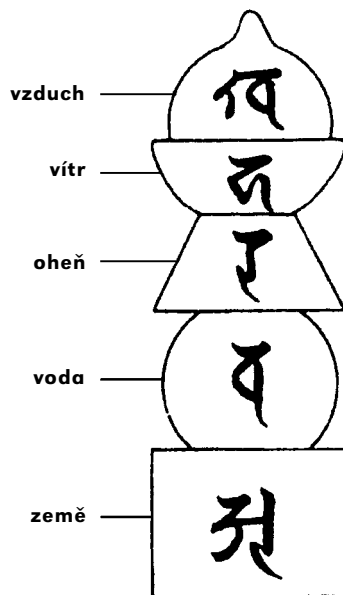
Vostrá, Denisa. „Zeami o herectví v divadle nó“, *Disk 5* (září 2003)

Zeami Motokijo. „Cvičení vzhledem k věku“, přel. Petr Holý, *Disk 5* (září 2003)

Zeami Motokijo. „Devět stupňů“, přel. Petr Holý, *Disk 5* (září 2003)



Uba (maska stařeny)



Pětice velkých kol

Stúpa a paní Komači

(*Sotoba Komači*)

Kan'ami Kijocugu

(1333–1384)

Úvod

Kojama Hiroši, Sató, Kikuko, Sató Sen'ičiró

V traktátu nazvaném Pojednání o [divadle] sarugaku (Sarugakudangi, napsal Zeami Motokijo v r. 1430, pozn. př.) je uvedeno stručně „Komači: Kan'a“ (zkráceně Kan'ami, pozn. př.), proto lze tuto hru považovat za dílo Kan'amioho. Když [jeho syn] Zeami (1364–1444) hovoří o „Komači“ ve spise O hlasovém projevu v písních s hudebním doprovodem (Ongjoku kowadaši kuden), odkazuje k jednomu nápěvu ze hry Komači u kláštera Sekidera (Sekidera Komači), ale v Pojednání o sarugaku cituje v souvislosti s „Komači“ jednu sloku této, dle jeho vlastních slov, původní skladby. Z toho důvodu je hra Stúpa a paní Komači považována za dílo Kan'amioho.

Hlavní motivy hry: Náboženská disputace mezi starou žebračkou a mnichy z hory Kója. Žebračka nad mnichy v argumentaci zvítězí. Stoletá stařena je už jen stínem kdysi slavné básničky Ono no Komači. V dramatickém klíčovém okamžiku ji náhle posedne duch zhrzeného nápadníka Maršálka z Fukakusy a ona se ocitne na pokraji šílenství.

Postavy:

waki (průvodce)

mnich ze svaté hory Kója

špičatá mnišská čapka s cípem na zátylku, prostý svrchní šat
z hrubého hedvábí s širokými rukávy, jednobarevná spodní kutna

waki-cure (druhý průvodce)

mnich doprovázející mnicha v roli *waki*

špičatá mnišská čapka s cípem na zátylku, prostý svrchní šat
z hrubého hedvábí s širokými rukávy, jednobarevná spodní kutna

šite (hlavní postava)

Komači, stařena

šat prostého stříhu, jednobarevný, zlatě nebo stříbrně protkávaný
bederní pás

převlek (*monogi*)

stařena

vysoká čapka dvořana s prolomením, lesklý svrchní plášť,
zlatě nebo stříbrně protkávaný bederní pás

Poznámky:

- hudební doprovod bez velkého bubnu (gongu)
- provedení v tradici Pěti škol (Gorjú – Kanze, Hóšó, Konparu, Kongó, Kita, pozn. př.)
- v Pojednání o sarugaku je uvedeno, že byla (patrně Zeamim, pozn. př.) z této hry vypuštěna jedna pasáž. Po doznění verše v písni hlavní postavy „Kdo vesluje sem?“ pokračovala tato píseň (age-uta) zpívaná ve vysoké tónině dál. Při ní stařena obřadně podala obětní destičku božstvu svatyně Tamacušima a vzápětí se objevil havran jako posel tohoto božstva.

Stúpa a paní Komači – text (jókjoku)

Za zvuků 'nástupní' písně 'šidai' přicházejí na scénu dva pocestní mniši v úloze waki a waki-cure (první vedlejší role a pomocná vedlejší role). V přední části jeviště se poté postaví čelem k sobě a zazpívají svou pasáž úvodu 'šidai'. Waki se obrátí do hlediště a pronáší 'nanori', to znamená, že se obcenstvu představí. Znovu se obrátí čelem ke svému společníkovi a zpívají pasáž začínající „Vzali jsme na sebe...“, pak zpívají 'píseň ve vysoké tónině' (age-uta). Když tato pasáž končí, waki, poté co gestem naznačil směr svých kroků, popojde k přednímu kraji jeviště a oznámí, že dorazili na místo odpočinku. Oba pocestní mniši pak usednou na místa vyhrazená pro role 'waki'.

Waki, waki-cure
(úvodní nápěv šidai)

Na kraji lesa v úkrytu
v úkrytu na kraji lesa
spochineme zahlobání
v útulku svých myslí

Waki (představuje se)

Jsem mnich ze svaté hory Kója
Putuji s nadějí, že mě mé nohy donesou
až do hlavního města.

Waki (zpívá popěvek saši)

Budha už dávno odešel z našeho světa
čas ale dosud nedozrál
pro příchod Maitréji – spasitele

Waki, waki-cure

Zrodili jsme se z náruče snu
co máme míti za skutečné?
Vzali jsme na sebe nevděčné člověčenství,
bláhově hýčkáme nadějí, že osvíceni zde na zemi
přiblížíme se k setkání s tím, s nímž je přetěžké
setkat se na nebi, se spásným buddhou Maitréjou.
To pro něj oblékli jsme černé kutny.

Waki, waki-cure
(zpívají píseň age-uta,
nápěv ve vysoké tónině)

Před tímto zrozením, čím jsme byli víme
víme, čím byli jsme před tímto zrozením
Nemajíce rodičů, jichž bychom měli želet,
nemáme ani dětí, nad nimiž srdce usedá.
Ujdeme tisíc mil, není to žádná dálka
Ulehne v trávě na louce, přespíme v lese,
tam přece vskutku bydlíme,
tam vskutku bydlíme přece.

Waki

Ted' máme naspěch.
Což neříkají tomuto místu Borový háj
na pláni Abe v kraji Cu?
Chvilku si odpočihneme v lesíku!

Waki-cure

Nejvyšší čas.

Do rytmu písně přichází šite, hlavní postava zestárlé básnířky Ono no Komači. V pravé ruce má hůl a široký klobouk. U třetí borovice se na chvíli zastaví, obrátí se k leštěné stě-

ně – zrcadlu a zpívá svou nástupní píseň 'šidai'. Obrací se čelem k publiku a zpívá nejprve v nízkém a vzápětí ve vysokém tónu (sage-uta a age-uta).

Poté říká svůj text, bere klobouk, jde doprostřed jeviště a usadí se na stoličku (šógi). Hůl si opře o pravé rameno, v levé ruce drží klobouk.

Narai no šidai

(starobylý nápěv na námět
jedené z básní Ono no Komači)

Co jsem já, ani ne ubohá tráva
stržená proudem, nesená řekou
Co jsem já, ani ne tráva ubohá
proudem stržená, řekou nesená

Šite

(zpívá 'saši', pasáž nevyžadující
vždy doprovod hudebních nástrojů)

Věřte, že je mi teskno, teskno na duši
Dřív bývala jsem hrdá a nejhezčí
Vlasy lesklejší ledňáčkova peří
splývaly ladně, půvabně
jako se v jarním vánku vlní
větve vrb skloněných nad řekou
Hlas libý hodný pěnice
a slovo – skvostný květ
jen vzácně ze rtů splyne
jak krůpěj rosy když ukápne
z kalichu kamélie
Teď ale z chudých nejchudší
špinavá žebračka
všem lidem na posměch táhnu za sebou
zlé dny a horší měsíce
ubohá stoletá stařena

Šite

(zpívá do rytmu v nízké tónině;
sage-uta)

Šite

(zpívá do rytmu ve vysoké tónině;
age-uta)

V krásném hlavním městě,
aby mě nikdo nepoznal
až bude tma
vyklouznu spolu s měsícem
Běda, kdyby lapili tulačku
ochránci Výsostí či strážní
u Nebeských bran, ať raději
mě chrání stromů stín a dostanu se
k náhrobku zamilovaného, který se
marnou láskou utrápil.
Za kopcem se už měsíc koupe
ve Skořicové řece, pramice v proudu
se houpe a kdo je u vesel?
Kdo vesluje sem?

Šite

Dál už to nejde. Bolí mě celé tělo.
Trochu si odpočinu, sednu si
na ztrouchnivělý kmen
(Jde do středu jeviště a usedá na lavičku)

V dalším výstupu waki a waki-cure vstanou poté, co si navzájem vyměnili své repliky. Waki

se postaví před své stanoviště (wakiza), waki-cure stojí v rohu. Obracejí se k šite a hovoří k ní. Dochází ke střídavému zpěvu, pokračuje zpěv na stanovených místech. Na konci džiutai (sborové písně) sepne waki ruce a ukloní se šite. Šite zpívá, pokračuje džiutai. Když džiutai skončí, šite vstane, v ruce drží hůl a klobouk. Waki také vstane.

Waki	Vždyť už je skoro tma. Musíme jít dál. Na čem to sedí ta žebračka? To je určitě posvátná stúpa. Pojdme jí to říct! Nemůže přece sedět na stúpě, musí si sednout jinam.
Waki-cure	Na mou věru! (Waki stojí před wakiza, waki-cure stojí v rohu)
Waki	Cos to provedla, nebohá osobo? Není ti hanba usadit se na památníku zvěčnění buddhů? Vstaň a sedni si někam o kus dál!
Šite	Nestraš mě, jakýpak tohle je památník zvěčnění buddhů? Nevidím žádný nápis, ani žádné stopy řezbářova dláta. Vždyť je to jenom kus nahnilého dřeva!
Waki (zpívá)	V horách najdeš vždy ztrouchnivělý strom, jenž neskryje, že kdysi rozkvétal, jak potom může zůstat nepoznán strom, jenž byl tvarován jako vtělení buddhů!
Šite (zpívá)	Cožpak já sama nejsem jen starý shnilý strom? Chovám-li v nitru stále svěží květ, proč nekladeš k <u>mým</u> nohám obětinu, proč mi tu kážeš o dřevě, jež zvěčněním je buddhů?
Waki-cure (zpívá)	Toto je jiná stúpa, víš Velkého Světla moudré vševědění tu vtiskl dřevu Kongó, neochvějný král, když krátce objevil se v lidské podobě
Šite	O čem to vlastně vštípil dřevu moudré vševědění?
Waki	O zemi, vodě, ohni, větru, vzduchu!

Šite	Proč máme oddělovat Pětici velkých kol od těla člověka, k čemu je to dobré?
Waki-cure (zazpívá)	I kdyby naše představy se v ničem nelišily, může být schopnost našich myslí, poctivost úmyslů stejná?
Šite	Řekni mi něco o poctivosti úmyslů zvěčněných v této stúpě!
Waki (zpívá)	Na první pohled vidíš, že na věky je otočena zády k trojici špatných cest – do pekla, k bésům hladovým, i mezi zvěř.
Šite (zpívá)	Proč má být jediná vroucí, touhy po spáse plná lidská myšlenka horší než dřevěná stúpa?
Waki-cure (zpívá)	Je-li tvá touha po spáse tak vroucí, proč se ti neprotiví bláhový, strastiplný svět?
Šite (zpívá)	Jak by se neprotivil? Pohled, jak vypadám! Protiví se mi z duše!
Waki (zpívá)	Tvé tělo bez duše nemůže přece okusit slasti spásného převtělení.
Šite	Já ale znám slasti spásného převtělení, bytostně jsem se s touto stúpou sblížila
Waki-cure (zpívá)	Tak proč se nemodlíš a jen tu poleháváš?
Šite (zpívá)	Stúpa zde leží, já polehávám, jeden duch, jedno tělo. Dělá vám to starost?
Waki (zpívá)	Vzdoruješ Dobru, jsi na scestí.
Šite	I Zlo ti může pomoci ke spasení
Waki-cure (zpívá)	Proti Zlu Dévadatty (<i>ukládal o život Buddhovi</i>)
Šite	slitování Kan'on

Waki (zpívá)	Proti hlouposti šarlatána
Šite	moudrost bódhisattvova
Waki-cure (zpívá)	Proti zlému
Šite (zpívá)	je tu vše dobré
Waki (zpívá)	Proti neřestem
Šite (zpívá)	touha po spáse
Waki-cure (zpívá)	Naše touha
Šite (zpívá)	neroste na stromech
Waki (zpívá)	Jasných zrcadel
Šite (zpívá)	není stojanem.
Džiutai – sbor	Protože prapůvodně vskutku nebylo Nic není tu předělu buddhové vyvolení – obecný lid Jelikož na počátku jsme stvrdili slibem, upřímnou přísahou z hloubi srdce, že budeme učit, abychom zachránili hříšníky pošetilé (waki-cure přejde na pozici wakiho a posadí se) říkám ti se vši pokorou, jsi-li ztracencem, hodným probuzení (waki si přisedne) mnich si tu kleká před tebou a třikrát s trojí úklonou sklání hlavu k zemi (waki spíná ruce a klaní se šitemu)
Šite (zpívá)	V takové chvíli přibývá člověku sil V takové chvíli vzniká báseň
Šite (zpívá své pětiverší)	Být v nebi nevím nakolik bych se se zlou potázala Na zemi musím si své protrpět
Džiutai	Mnišská výuka nebude lehká Mnišská výuka nebude lehká (šite a waki vstanou)

Během wakiho promluvy postoupí šite do středu jeviště a posadí se, hůl pokládá vedle sebe. Waki se také posadí na určeném místě (wakiza). Následuje píseň šite, pak saši (vložená pasáž), kterou přednesou waki a waki-cure společně. Následuje další píseň šite a po ní džiuata (sborová píseň k tanci). Poté přichází na řadu rongo (písňová disputace s tancem do rytmu). Šite vstává, v ruce drží hůl a klobouk, všechny postavy střídavě zpívají a společně tančí.

Waki	Nuže, řekni nám něco o sobě! Sděl nám své ctěné jméno!
Šite	Hanbou se propadám, leč nezbyvá než mnichům prozradit své jméno (zpívá) Vězte, že takto skončila ctěná Ono no Komači, dcera Jošizaneho, pána z Ono, správce v provincii Dewa
Waki, waki-cure (zpívají své saši)	Jak zubožená je paní Komači, kdysi nádherná žena zářivý květ obočí azurový srpek měsíce skvostný dům přeplněný hedvábnými šaty z látek překrásně vzorovaných
Šite (zpívá)	Recitovala jsem vlastní básně skládala čínské verše
Džiutai	Podávala jsem pohár s vínem prostřený na mém rukávu byl podobný měsíci v Mléčné dráze... Kdy se to změnilo a všechna krása vskutku nebeská mě opustila?
Džiutai (age-uta ve vysokém tónu)	Na temeni hlavy jen suchá, ojíňená tráva Kdysi tak nadýchané lokny splihlé jak rozpatlaná tuš na ochablých lících I ladné křivky obočí – obrysy vzdálených hor – zmizely beze stopy Šedinám už je bezmála sto let a pomyšlení na ně – toť stín vržený za rozbřesku na hanebnou bytost (kloboukem si zakryje tvář)

Džiutai
(rongi – střídavě)

Co skrývá váček
(šíte vstává)
visící na tvém krku?
(jde na pozici džóza)

Šíte (zpívá)

Nevědouc dne ani hodiny
hrst prosa a pár suchých bobů
jsem do něj vložila, abych přežila
a zítra mohla zahnat hlad

Džiutai

A co máš v ranci na zádech?

Šíte (zpívá)

Špinavé šaty umaštěné

Džiutai

Co v té slaměné tašce přes rameno?

Šíte (zpívá)

Jedlé kořínky žabníku

Džiutai

Potrhaný slaměný kabát do deště,

Šíte (zpívá)

roztrhaný klobouk do deště
(hledí na klobouk)

Džiutai

Pod ním neschovám ani tvář,

Šíte (zpívá)

a což teprve když je mráz, sníh, déšť,
když padá rosa

Džiutai

nemám čím setřít ani kapky slz
(popojde několik kroků dopředu)
Mít aspoň čisté rukávy,
dlouhé či kratší, tamoto nebo sode
(prohlíží si levý a poté pravý rukáv)
Vleču se světem s obnaženou hlavou
a kolemjdoucí prosím o almužnu
(drží klobouk oběma rukama)
Když mi nic nedají, je zle!
(podívá se do klobouku)
Vztekám se, běsním, propadám šílenství
(dojde vpředu k okraji jeviště)
a není náhodou, že změním hlas!
(odhodí hůl)

Šíte dostává záchvat šílenství, dohaduje se s waki, pokračuje džiutai. Šíte pak v zadní části jeviště provede 'převlek' (monogi).

Šíte (zpívá)

Dej mnichu, dej! Podaruj mě!
(držíc klobouk oběma rukama popojde do středu
a tlačí se k wakimu)

Waki	(sedí na svém místě) Co to děláš?
Šite (posedlý duchem maršálka)	Jdu na návštěvu k paní Komači.
Waki	Copak ty sama nejsi Komači? Co je ti? Mluvíš páté přes deváté.
Šite (maršálek)	Kdeže, já a Komači! Ona je velká milostnice, dostává tisíce návrhů, psaníček od kdekoho (rozhlédne se)
(zpívá)	Listy padají jak letní déšť a může v nich být třeba lež alespoň jedinkrát mi odpověz!
(zpívá)	Ted' už jí bude sto let snad ozve se, vždyť ji mám rád, rád ji mám, věřte mi... (udělá pár kroků)
Waki	Čísi duch posedl tě a říká, že tě má rád. Kdo je to?
Šite	Maršálek čtvrté hodnosti z Fukakusy, ze všech co chtěli lásku paní Komači ten nejvěrnější
Džiutai	Ted' se sem vracím, odmítnut bezpočtukrát, lavička pod ojí jejího vozu, znovu ji, spanilou vyhledám (popojde pár kroků dopředu) Slunce se sklání k obzoru, smráká se (toužebně se zadívá směrem ke vstupní oponě) Měsíčku, kamaráde, doprovázíš mě cestou k ní (otočí se dopředu) I kdyby se tu objevil nějaký zvědavý ponocný, nemůže nás to odradit, tak vyrazíme! (odejde na pozici džóza)

Monogi (převlek)

Šíte si vzadu na jevišti nasadí dvorský klobouk eboši a obleče si lesklý plášť. Mezitím hudebníci hrají aširai – nepřilíš rytmickou pasáž. Šíte v rytmu džiutai zatančí Sto noci čekání.

Šíte (zpívá)

(stojí na pozici džóza)

Přidrším si lem plátěné suknice,

Džiutai

přidrším si plátěné suknice lem,
vysoký klobouk čnicí vzhůru
upravím, ať to vypadá, že se doň opřel
bouřný vítr

(vějířem se píchne do hlavy)

Nadzvednu rukáv

loveckého šatu,

(popojde kousek dopředu, nadzvedne levý rukáv

vějířem si zakryje obličej)

na cestě za láskou

vyhnu se lidským zrakům

(obloukem kráčí ke středu jeviště)

Ať svítí měsíc, ať je černá tma,

ať v noci leje, ať v noci vítr fičí,

ať prší ze stromů, ať je po pás sněhu

Šíte (zpívá)

(zadívá se nahoru na sloup)

ze střech se řinou kapky vody

perlivé, jedna za druhou

Džiutai

jdu tam, jdu zpátky,

(udělá pár kroků dopředu, otočí se doprava)

sotva se vrátím, znovu vycházím,

(obrátil se k obecenstvu)

první noc, druhá noc, třetí a čtvrtá,

sedmá noc, osmá, devátá,

(ohýbá prsty levé ruky a počítá)

nepřijala mě ani o svátku

(otáčí se a popojde kousek dopředu)

Velkých císařských dožíněk!

Přibývá úsvitů, kohoutí kokrhání

čas nevrátí ani nezahladí

zářezy na lavičce pod ojí vozu,

brzy už po sté za ní pojedu

(provede rytmickou krokovou variaci)

Nastala noc devadesátá devátá

(zadívá se na svoji levou ruku)

Šíte (zpívá)

Jak strašný konec

(udělá několik kroků pozpátku)

Džiutai

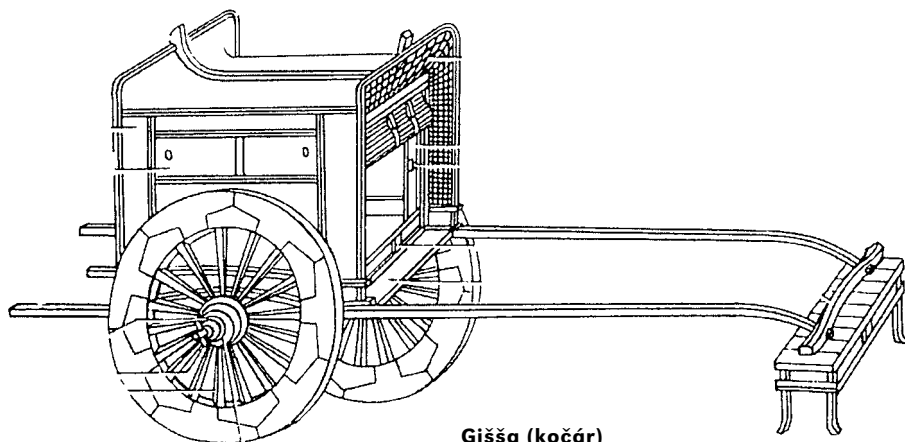
Na prsou tíží mě bolest a žal,
(přiloží vějíř na hrud')
poslední, sté noci se nedočkám,
umírám
(posadí se, tváří se dotkne země)
Maršálek z Fukakusy
vliil do mých žil svou zlost,
posedlá jeho duchem,
šílená...

Šíte ze sebe setřese šílenství, jímž byla posedlá, klidně se zastaví přichystána k závěrečnému tanci 'kiri', začíná tančit se spjatýma rukama.

Džiutai (kiri)

Ač takto poznamenaná,
o spásu na onom světě
(vstává)
budu prositi z upřímného srdce.
Postavím pagodu ze zrnek písku
dobrých skutků, po troškách
budu přidávat zlatého lesku víře,
(odchází na pozici džóza)
buddhům květiny zbožně podám
(vezme vějíř do levé ruky a udělá gesto haneučíwa)
Vydám se na cestu k osvícení,
na cestu k osvícení se vydám...
(ruce jsou stále sepjaté)

Ze staré japonštiny přeložila Zdenka Švarcová



Giša (kočár)

Jaroslava Adamová a divadlo Jana Wericha

Zuzana Sílová

Předehra: *Válečná léta na kozervatoři* vrcholí pro studentku *Anny Iblové* a *Ladislava Peška* kontrahováním dvou posledních ročníků a úspěšným absolutoriem ve školním divadle *Disk* – nadějný dramatický talent *Jaroslava Adamová* hraje *Deirdru* v *Syngově Královně žalu* v režii *Ivana Weisse* (1946). Souběžně přichází v sezoně 1945/46 krátké, ale intenzivní účinkování ve *Větrníku*, kam ji přivedl *Vlastimil Brodský* a kde se setkává se *Stellou Zázvorkovou*, *Milošem Kopeckým* a *Miroslavem Horníčkem* (hrají spolu především v *Bontempelliho Cenerentole*). A pak přijde *Frejkovo* pozvání, aby hostovala na *vinohradské scéně*. Z původně několikařádkové epizody je nakonec hlavní ženská role v *Neveuxově Théseu mořeplavci*, kterou převezme za *Jiřínu Štěpničkovou*. „Útlou, vášnivou, navýsost poetickou“ *Ariadnou* přispěje k úspěchu *Frejkovy* inscenace a umělecký ředitel *Městských divadel* angažuje *Adamovou* do svého souboru k dalším mladým posilám, kterými jsou především *Hegerlíková* a *Krejča*.

Vedle drobných dívčích úložek jí *Frejka* s mladým režisérem *Pleskotem* dává jí příležitost v dramatickém i komediálním repertoáru: neposedný *Puk* ve *Snu noci svatojánské*, plebejsky vypočítavá *Líza* v *Hoři z rozumu*, vášnivá *Princezna Me-Lan* v *Čínské zdi*, mazaná *Toinetta* ve *Zdravém nemocném...* Za čtyři roky stihne devěta-dvacet rolí!

Politicky pronásledovaný Jiří Frejka opouští *Vinohrady* s koncem sezony 1949/50, ale pro rozezkoušenou inscenaci *Figarovy svatby*, v níž hraje *Jaroslava Adamová* *Zuzanku* (*Radovan Lukavský Figara*, *Marie Rosůlková* s *Miroslavem Homolou* hrající pár...) nachází přechodný azyl v *Komorním divadle* u *Oty Ornesta*. Během následujícího půl roku se *Frejkovu* příteli *Václavu Jarošovi*, magistrátnímu intendantovi *pražských divadel*, podaří přesvědčit příslušné orgány, aby *Frejku* 'převeleli' k *Janu Werichovi*: ten tehdy krátce šéfoval *karlínskou scénou Divadla Státního filmu*, která se od nové sezony měla stát *Divadlem hl. města Prahy* v *Karlíně*, jehož uměleckým ředitelem jmenovali *Frejku*. *Jaroslavu Adamovou* mezitím vypudili z *Komorního divadla* 'pro nedostatek talentu a neschopnost splýnout s kolektivem', jak se dozvěděla na jedné ze schůzí v nových *Městských divadlech pražských*. A tak jde – kam jinam než za *Frejkou*: je z bývalých spolupracovníků jediná; podle hereččina svědectví projevil zájem o spolupráci se 'zavrženým' režisérem jen mladý herec *Vladimír Ráž*, kterého se prý při náhodném setkání na ulici *Frejka* zeptal, jestli by nešel s ním...¹

¹ Na rozdíl od některých členů činohry *Národního divadla*, kteří se vyjádřili, že *Frejkův* návrat mezi ně není žádoucí, jak o tom svědčí zápis z jedné schůze, na němž jsou podepsáni *Frejkovi* herci z éry třicátých let *Ladislav Boháč* a *Josef Gruss*.



S Vlastou Burianem ještě v Karlíně. Ve Frejkově inscenaci Tylovy hry *Paní Marjánka, matka pluku* z roku 1951 hrála Jaroslava Adamová Lidušku a Vlasta Burian Sekáčka

*V Karlíně stráví Jaroslava Adamová dva roky: věrně pomáhá Frejkovi v jeho úsilí vybudovat repertoár divadla 'hudební komedie': vedle sovětských operet *Akulina a Keto a Kote* hraje a zpívá si spolu s Vlastou Burianem v Tylově *Paní Marjánce matce pluku* i v Nezvalově *Schovávané na schodech*. Po Frejkově tragické smrti na jedinou nemá kam jít, jak se sama později vyjádří. Vydrží v Karlíně do konce sezony 1952/53 – dohrává *Camilu* v Radokově inscenaci *Nestroyovy frašky Lumpacivagabundus*, vystoupí jako *Liduška* v Tylově *Fidlovače*, kterou režíruje Oldřich Nový, Václav Kašlík ji obsadí do královny *Anny* v Nezvalově verzi *Tří mušketýrů* – ale „víte, nebylo by dobré, abyste tu zůstávala... po tom, co se stalo...“*

Píše se rok 1953. S kolegou Vladimírem Rážem hraje v poloestrádní zájezdovce, kterou sepsal Alfréd Radok: *Jmenovalo se to nějak jako Od pravěku do dneška, vystupovali jsme na začátku v kůžích a na konci v civilu...² A pak mě vzali Pepík Hlino-maz a Honza Maška do toho slavného skeče Vlasty Buriana *U pokladny stál* – dala jsem si ušít hezký kostým, vzala jsem si slaměný klobouk a vystupovala jako taková*

² S V. Rážem a J. Adamovou alternovali M. Holcman a M. Kautská, další informace se autorce této stati nepodařilo vypátrat.



◀ KRÁLOVNA ANNA

Poslední role v karlínském divadle (Vítězslav Nezval: *Tři mušketýři*. Divadlo hl. m. Prahy v Karlíně 1953. Režie Václav Kašík)

▶ TORNÁDO LOU

Jiří Brdečka: *Limonádový Joe*. Divadlo estrády a satiry 1954. Režie Oldřich Lipský

ženská ozdoba a přitom sledovala, jak ti tři řadí. To byla veliká sranda, člověk tenkrát potřeboval spoustu srandy, jinak by se musel zbláznit...

Skeč se slavným komikem tvořil druhou část estrádního pořadu *Kdyby na sůl nebylo*, provozovaného souborem Pražská estráda v paláci U Nováků ve Vodíčkově ulici, tedy na jevišti legendárního Werichova a Voskocova Osvobozeného divadla. Ostatně Jan Werich tu v následující sezoně 1954/55 hostoval v Čechovově *Medvědovi*: aktovka, v níž hrál se Stellou Zázvorkovou, plnila v druhé půlce estrádní revue *Svízel s Meruňkou* stejnou funkci, jako předtím Burianovo účinkování v Longenově frašce.

To už byla Jaroslava Adamová členkou Divadla estrády a satiry, jak se zdejší soubor mezitím přejmenoval, a chystala se na premiéru Brdečkova *Limonádového Joe*: Autor svou „kovbojskou parodii“, napsanou kdysi pro Větrník, tentokrát předělal pro potřeby jeviště U Nováků na hudební komedii, titulní postavu obsadil režisér Oldřich Lipský populárním zpěvákem Rudolfem Cortésem, Adamová alternovala se Stellou Zázvorkovou ohnivou Tornádo Lou.

V souboru, kde se octla vlastně z nezbytí, našla tedy především kamarády. Vedle Jana Mašky a Josefa Hlinomaze, kteří jí pomohli v těžké chvíli, potkala se tu i s kolegy z první poválečné sezony Větrníku: Stellu Zázvorkovou jsme už zmínili, v roli dáblského intrikána Hogofogo Horáce vystupoval Miloš Kopecký (ostatně oběma atmosféra v novém souboru generační Větrník připomínala, jak přiznávají ve svých vzpomínkách³). Útočištěm pro Adamovou zůstalo tohle divadlo

³ Patrně i proto se Kopecký s lehkým srdcem rozloučil s angažmá u E. F. Buriana, v jehož souboru předtím několik let sloužil, i když bezprostředním impulsem bylo nejen zklamání z toho, jak si velká avantgardní legenda počíná ve svém divadle na počátku 50. let, ale s tím také související výpověď na základě vyloučení z řad členů KSČ „pro neplnění stranického úkolu v rámci plnění podmínek Fučíkova odznaku“... – viz Kopeckého vzpomínku in Kovář P. *Soukromý život Miloše Kopeckého*, Praha 1996, str.66-67. Ostatně cesta Stelly Zázvorkové do Divadla estrády a satiry byla podobná jako Kopeckého. Kdysi studentka herecké školy E. F. Buriana k němu nastoupila angažmá v roce 1948 po likvidaci původního Divadla satiry (kde působili i bratři Lipští a další divadelníci, s nimiž se pak sešla při *Limonádovém Joe*). Než začala spolupracovat s Janem Werichem, hrála v souboru E. F. Buriana šest sezon. Dodejme, že právě z Burianova (tehdy Armádního



i ve chvíli, kdy se ředitelování znovu ujal Jan Werich na podzim roku 1955, přestože to právě s ním zezáчатку neměla vůbec snadné. (Dnes panuje o vztahu Jana Wericha k Jaroslavě Adamové pověst, která z ní udělala spojence do nepohody, na něhož se Werich obracel v nejtěžších chvílích. Náklonnost ke „katastrofální přítelkyni“ – tak ji Werich oslovoval – se však podle Jaroslavy Adamové vyvinula postupně a trvala zejména po osmašedesátém roce a později, když zůstal opuštěný s vlastní nemocí a trápený komplikovanou rodinnou situací.) *Šla jsem jednou [1951] za Frejkou do Karlína, kde zkoušel Nebe na zemi, a Werich tam taky byl. Po zkoušce nabídl Frejkoví: „Já tě někam odvezu, kam jedeš?“ – „Ale my tady – já ta-*

uměleckého) divadla uprostřed 50. let přešli na scénu ve Vodičkově ulici např. Gustav Heverle, Vladimír Klemens, Vladimír Hrubý, později i vynikající charakterní herec Felix le Breux nebo Otilie Beníšková, velká opora Burianových inscenací z první poloviny 50. let. Není úkolem této stati rozebírat takový hromadný přesun, jehož důvody byly u většiny herců totožné s těmi, které vyslovil Miloš Kopecký a které elegantně formulovala ve své knížce i sama Stella Zázvorková: „Burian byl Burian, ale divadlo se stalo Armádním uměleckým divadlem, což ovlivnilo jeho repertoár. [...] Myslím, že on, básník života, v sobě musel cítit největší zmatek. Odešla jsem do nově založeného Divadla estrády a satiry, kam v roce 1955 přišel Jan Werich a skutečně ocenil, co všechno umíme, co jsme se i díky režiséru Oldřichu Lipskému naučili v Divadle satiry“, říká Zázvorková ve své vzpomínkové knize (Zázvorková S., Šloufová A. *Stella o sobě*, Praha 1998, str. 21).



◀ **KLEOPATRA**

V+W: Caesar. Divadlo satiry 1955. Režie Miloš Nedbal

▶ **KLEOPATRA a MARCUS ANTONIUS**
(Rudolf Cortés)

dy mám nějakou návštěvu a my půjdeme se slečnou asi někam na oběd...“ – „No tak já vás odvezu, řekni mně, kam...“ – Werich měl tenkrát ještě veliký americký bourák. Frejka si nastoupil a já jsem si šla sednout k němu dozadu, a najednou se Werich otočí a povídá: „Ale ta slečna si sedne vedle mě, protože já nejsem žádný šofér!“ Tak to bylo moje první setkání s Werichem, kdy jsem ho viděla živého, osobně. Předtím jsem ho znala ze starých bijáků a z jeviště, samozřejmě, když hrál Divotvorný hrnec a v Realistickém Přišel na večeri. A teď najednou: Slečna si sedne vedle mě... Pichlavost ho neopustila, ani když pak byl ředitelem v ABC. Říkával prý o mně kolegům „Adamová? To je ta ošklivá, zrzavá, expresionistická, od Frejky zkažená herečka.“

Také Werich přiznává v rozhovoru s Jiřím Janouškem, že Jaroslavu Adamovou zpočátku rád spíš neměl, než měl: „dodnes nevím proč. A jednou se v divadle stala taková věc – hráli jsme Caesara a herec, který dělal Iva, nepřišel. Adamová v tom nehrála,⁴ ale náhodou se ten večer v divadle zastavila. Zrovna když jsme se chystali zrušit představení. ‘Heleďte,’ řekla, ‘já to zkusím.’ Nikdy to představení neviděla, bylo to hlasově i fyzicky dost namáhavé. Vysvětlili jsme jí v chvatu co a jak. Udělala to dobře. Jako perfektní profesionál. Od té doby jsem si na ni dával víc pozor a začalo mi docházet, že je to zajímavý, kvalitní člověk, který zažil hodně těžkých věcí, ale pořád má rovně hlavu“ (Janoušek 1982: 199).

Protagonistka Frejkových inscenací od prvních rolí na Vinohradech vynikala živostí, bezprostředností, bezpečnou pohybovou a mluvní kulturou. A tyto své přednosti mohla tenkrát rozvíjet na vhodně volených komediálních i výsostně

⁴ Jaroslava Adamová byla obsazena do Kleopatry, ale v době, kdy se inscenace připravovala, čekala prvního syna, takže za ni roli zkoušela a hrála zpěvačka plzeňské operety Jarmila Marešová, s níž (a ještě s Alenou Vránovou) později Jaroslava Adamová alternovala. ‘Situace se lvem’ proběhla podle herečky ovšem jinak: *Pan Werich si mě dal zavolat: „Adamová, nepřišel inženýr Iva“ – Iva hrál jeden student – „vemte si tu kůži a budete hrát.“ – „Ježíš, vždyť já to neumím, co tam budu dělat?!“ – „Jste herec?“ – „Jsem!“ – „Tak víte, co máte dělat!“*



dramatických úkolech v ansámblu složeném z herců a hereček různých generací, kde jejími partnery byli pedagogové konzervatoře Anna Iblová a obávaný i obdivovaný Jiří Plachý a další vyhraněné osobnosti typu Jaroslava Marvana, Jiřiny Štěpničkové či Vladimíra Šmerala, ale i vrstevníci Hegerlíková nebo o málo starší Krejča. V divadle Jana Wericha se ocitla v poněkud jednostranně orientované dramaturgii a v nevyrovnaném souboru. Ano, byli tu vynikající komedianti Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Rudolf Deyl ml., z původního ansámblu V+W Václav Trégl. Ale zejména v případě obnovovaných inscenací z repertoáru Osvobozeného platil za jedinou hereckou hvězdu Werich, jemuž spolehlivě nahrával Miroslav Horníček. *My všichni ostatní jsme byli jen taková vata, nemá cenu si nic nalhávat*, konstatuje věčně Jaroslava Adamová po letech. Podobný názor zastává i tehdejší kritika, která se – až na výjimky v případě Kopeckého a Deyla – u většiny herců omezovala často na konstatování, že „více či méně spolehlivě přihrávají dvěma hlavním protagonistům“.



COSIMA a FLICOT
Jaroslava Adamová
s Janem Werichem
v Bréalových Husarech.
Divadlo satiry 1956. Režie
Miroslav Horníček

Podle repertoáru, jak se postupně vyvíjel, je ovšem vidět, že Jan Werich si byl dobře vědom toho, že kromě partnera, který by s ním hrál, musí mít také příležitosti pro další herce, „kteří by vyrostli a utáhli sami představení. Abych nemusel pořád hrát já a přitom bylo vyprodáno. Musíte mít vyprodáno, když nemáte subvenci.“⁵ (Jaké to bylo, vyrovnávat se s popularitou Jana Wericha, popisuje ve své knize vzpomínek Miloš Kopecký, který nastoupil do jeho role v satirě *Byl Filípek Filip, nebo nebyl?*)

Výběr repertoáru souvisel s tím, jak se měnila podoba divadla, které Jan Werich zamýšlel původně, a co mu dovolily podmínky, dané ať už situací uvnitř souboru, nebo (zejména) společenským a politickým kontextem 2. poloviny 50. let, od něhož si fungování jeho divadla nemůžeme odmyslet: Období ‘tání’ po Stalinově a Gottwaldově smrti roku 1953 bylo příznivé pro postupné uznání meziválečné avantgardy i (aspoň částečně) vzhledem k tomu, co vytvořila, a ne už

⁵ Werichovo ABC bylo v té době jediným nesubvencovaným divadlem v republice – Werich si to podle vlastních slov sám vymínil, chtěl si tak zachovat nezávislost: „Já nikdy neusiloval jen tak o divadlo, ale vždycky jen o určité divadlo a do toho jsem si nenechal mluvit“ (Janoušek 1982: 179).



KLÁRA

V+W: Helenka je ráda. Divadlo satiry 1957. Režie Oldřich Lipský a Ján Roháč (Fadinard: Miloš Kopecký)

výhradně jen vzhledem k tomu, kdo z jejích řad zůstal věrným služebníkem komunistické strany a ozdobou poúnorového režimu. Asi ještě důležitější událostí než obě zmíněné smrti pak byla měnová reforma z téhož roku, jejíž tvrdé následky nutily režim umožnit obyvatelstvu, aby se trochu bavilo... A pak přišel roku 1956 Chruščov na sjezdu sovětské komunistické strany s kritikou Stalinových zločinů, která v Československu vzbudila krátké období rozpaků, vystřídané o to tvrdším stranickým tažením za udržení stalinistické ideologické diktatury v rámci tzv. boje proti revizionismu na přelomu padesátých a šedesátých let.

Připomeňme si stručně: Na své kdysi domácí jeviště se vrací Jan Werich po válce. Čeká na Voskovce, který z emigrace přijíždí v září 1946, a z Realistického divadla přenáší do svého staronového působiště komedii *Přišel na večeri* autorů Sue Kaufmana a Mose Harta, kterou si přivezl z Ameriky, aby v ní vytvořil hlavní roli spisovatele Whitesida (1946). V+W pak obnoví svou poslední předválečnou revui *Pěst na oko* (1947). O rok později nastudují zčeštěnou verzi amerického muzikálu E. Y. Harburga a Freda Saidyho *Finian's Rainbow* pod názvem *Divotvorný hrnec*, Werich tu vystupuje v nesmírně populární postavě vodníka Čoch-



◀▶ **TIMUROVA PRVNÍ ŽENA**
Josef Kainar: Nasredin. Divadlo
ABC 1959. Režie Miroslav
Horníček (Nasredin: Rudolf Deyl)

tana a z pohádkové postavy udělá komentátora a glosátora společenského dění bouřlivých dnů roku 1948: „Vedl dialog nikoliv už se svým životním partnerem, brzy nato opouštějícím domov,⁶ nýbrž s obecnstvem, které si do hlediště přinášelo zjitřenost z nových poměrů, neklid z revolučních změn a zaleklost z některých povážlivých jevů ve veřejném životě. Werich mu dával možnost se zasmát, pomáhal k jeho uklidnění, neboť jak kdysi citoval, ‘kde je smích, tam je naděje, a kde je naděje, je život’“ (Träger 1965: 38). Se vzrůstající arogancí komunistické diktatury, nastupující po únorovém puči, zostřuje se i její postoj k jakémukoli svobodnému projevu. Ani ne tříletá poválečná fáze Divadla V+W končí. Na jevišti v paláci U Nováků Jan Werich dohrává ještě dva roky *Divotvorný hrnec* (po kratičkém intermezzu provozování v Karlíně), ale už pod hlavičkou nové instituce: Divadla Státního filmu, kam patří i hudební scéna v Karlíně. Právě jejím šéfem se Werich (spolu s Františkem Rachlíkem) stane v roce 1950, aby se tu setkal s Frejkou vypovězeným z Vinohrad. Spolupracují na inscenaci komedie *Nebe na zemi*, ale Werich se poté obrací k filmové tvorbě: točí s režisérem Martinem Fričem podle vlastního scénáře, s nímž mu pomáhá Jiří Brdečka, dvojdílnou historickou komedii *Císařův pekař a Pekařův císař*, která přichází do kin v prosinci roku 1951 (Werich za ni dostane státní cenu). Na jevišti se – až na občasná vystoupení s texty Jaroslava Haška – neobjevuje (v roce 1954 namluví Trnkův a Ladův loutkový film o Švejkovi).

V době, kdy pořádá vzpomínkové večery na Karla Čapka – spisovatele nepohodlného novému režimu – Olga Scheinpflugová (Čapkovy knihy se mohou vrátit do knihoven a do edičních plánů nakladatelství a jeho hry na česká jeviště až se začátkem roku 1953, poté co v tehdejší Sovětském svazu o něm vydají monografii), vystupuje s obdobnými polooficiálními pořady se svými kamarády z Osvobozeného i Jan Werich: vzpomínají, zpívají Ježkovy písně. „Život je jen náhoda...“: jako v případě Čapka zasáhne i ve prospěch Jana Wericha zájem, který

⁶ Jiří Voskovec odjíždí v červnu 1948 do Paříže, kde je jmenován do sekretariátu UNESCO, po třech letech se natrvalo vrací do USA.



projeví sovětští činitelé o tvůrce *Císařova pekaře*, v SSSR nesmírně úspěšného – jak to, že takový komik nemá v Praze své divadlo?

Příležitost se najde – ve staronovém působišti. Ze scény Divadla Státního filmu se mezitím stala zmiňovaná Pražská estráda, do které se dostala Jaroslava Adamová po odchodu z Karlína. Jestliže provozovatelem byl od roku 1951 národní podnik Československé cirkusy, varieté a lunaparky, po třech letech ho vystřídala Hudební a artistická ústředna: ta od září 1954 převzala soubor a nazvala scénu Divadlo estrády a satiry. Tuhle firmu tedy přejímá Jan Werich poté, co tady úspěšně hostuje s již zmiňovanou aktovkou *Medvěd*, od sezony 1955/56.

„Se Stellou Zázvorkovou sehrál komické duo na sordinované struně zjemnělého humoru. Nenašel mnoho pochopení tenkrát pro svůj pokus o subtilnější komiku jiného druhu, než jakému navyklo jeho obecnstvo. A tak své vlastní Divadlo satiry zahájil obnoveným Caesarem,“ podotýká Josef Träger.

Jan Werich se uchyluje k tradici Osvobozeného divadla a přitom chce „hledat současnou tvář a současnou funkci této tradice“ (Václav Havel 1962: 37). V první sezoně divadla, z jehož názvu vymazal slovo estráda, k *Caesarovi* z předválečné dílny V+W přidává pokus o současnou satiru (*Byl Filípek Filip, nebo nebyl?* Nazima Hikmeta) a Shawovu konverzační hříčku (*Androkles a lev*); podobně postupuje v dalších sezonách, kdy inscenace textů V+W (*Helenka je ráda*, *Balada z hadrů*, *Těžká Barbora*) prokládá komediemi (často jejich úpravami) od současných zahraničních autorů navazujících na nejlepší tradice žánru situační frašky a konverzačky (zejména úspěšní *Husaři* a *Jezinky a bezinky*). Repertoár současných her se rozšiřuje o české autory (Kainarův *Nasredin*, Nezvalovi *Milenci z kiosku...*) a o pokus uvést na české jeviště Dürrenmatta (*Návštěva staré dámy*). Už roku 1957 Jan Werich přezve Divadlo satiry na Divadlo ABC, což – jak vidíme na právě vyjmenovaných titulech – odpovídá širšímu zaměření, než dávala politická satira, do jejíhož provozování se Jan Werich nedal uvrtat: podle Josefa Trägra proto, že hledal „širší pole pro svůj humanismus“, aniž by rezignoval na ironický komentář k současným společenským poměrům. „Vždyť patří k specifické tradici OD, že se věci zásadně vyslovují prostřednictvím různých historických a místopisných podobenství a paralel,“ píše ve své studii Václav Havel a pokračuje o soudobé situaci Divadla ABC: „o aktuální význam se usilovalo s větším či menším úspěchem vlastně u všech uváděných her, přičemž dokonce dosah některých starších her byl v provedené aktualizaci silnější než u her nových (srovnejme např. populární ‘forbíny’ z Těžké Barbory s Kainarovým Nasredinem, který tu celkem nevyzněl).“ Havel také zdůrazňuje – podobně jako Träger – že tu „operativní schopnost“ komentovat a hodnotit denní symptomatické projevy „své doby“, jakou měly forbíny Wericha a jeho nového partnera Horníčka, mělo tehdy podle Havla málokteré (rozuměj žádné) jiné divadlo.

Přestože samostatné Divadlo satiry (ze kterého se roku 1957 tedy stalo Divadlo ABC) trvá od roku 1955 do roku 1962, Werichova praktická ředitelská éra je kratší: V roce 1960 vážně onemocní a v té době jej zastupuje Miroslav Horníček, po vyléčení je Werich dál členem souboru, ale už nehraje; v sezoně 1961/62 pak řídí soubor režisér Jiří Jahn. V době těsně před Werichovou nemocí se mluví o krizi, která divadlo postihla – rozebírá ji zevrubně ve své studii Václav Havel, z něhož tu na mnoha místech cituji. Za jeden z jejích důvodů považuje základní rozdíl mezi ‘spřízněním volbou’, z něhož kdysi vzniklo Osvobozené, a náhodou, která vlastně svedla dohromady soubor ve Vodičkově ulici (jediný, koho si Werich opravdu ‘vyhlédl’ pro spolupráci, byl Miroslav Horníček). Jak ještě uvidíme z ohlasů dobových recenzí, Werichův soubor v Divadle ABC byl nevyrovnaný – a přece v něm vedle Horníčka našel ještě jiné partnery, mezi které rozhodně musíme počítat Stellu Zázvorkovou a – Jaroslavu Adamovou. Byli to „fajn lidi a hezká atmosféra“, řečeno Werichovými vlastními slovy, co drželo uprostřed padesátých let pohromadě tento soubor, jehož jednotliví členové tu v noblesním prostředí – pod ochranou laskavého Jana Wericha, k němuž vzhlíželi s obdivem a úctou, jak je cítit i po mnoha letech z jejich vzpomínek⁷ – našli podobné útočiš-

7 „Já byla snad opravdu nejšťastnější, když jsme začínali v Divadle ABC, pod vedením Wericha. Tenkrát jsme žili naplno, v podzemí divadla jsme ani nevnímali, jestli je noc nebo den, jaro nebo zima, ale zkoušeli jsme a hráli jako diví. Werich byl charismatická osobnost, ale my hlavně byli mladí, nic nám nebylo zatěžko, divadlu jsme dovedli podřídit absolutně všechno. Časem jsme samozřejmě elán ztraceli [...]“ (Zázvorková, Šloufová 1998: 27).



TIMUROVA PRVNÍ ŽENA

S Milošem Kopeckým (Timur) a Květou Fialovou (Timurova milenka)

tě jako Jaroslava Adamová (například hvězda předválečného Vinohradského divadla a především filmových komedií Nataša Gollová, stejně jako začínající Jiřina Bohdalová, která v té době měla tatínka ve vězení).

A když už jsme u osobních hledisek určujících situaci v divadle vždy víc, než by se mohlo zvenčí zdát: Je tu ještě samotné postavení Wericha-ředitele. Prý bylo jeho zvykem vystupovat v Divadle ABC, podle svědectví pamětníků, často coby 'odstředivá' síla, velké dítě, které zlobí (Miroslav Horníček vzpomíná na

to, jak nechtěl zkoušet, a nazývá to leností, zatímco citlivá Jaroslava Adamová v tom tuší spíš ostych před novou rolí⁸). Snad to bylo proto, že – bez svého ‘dvoječete’, systematického a ‘konstruktivního’ Voskovce – si tak kompenzoval jistě nelehkou funkci otcovského principála, pod jehož ochranu se všichni rádi utíkají, takže na většinu problémů nakonec zůstává sám... Ostatně byl to on, na koho se zaměřovaly – často osobní – kritiky a invektivy (viz dále), neboť Divadlo ABC rovnalo se Jan Werich. Konec nastal ve chvíli, kdy – podle vlastních slov unavený z „vysvětlování proč a zač a nač,“ týkajícího se především repertoáru a jeho vlastního vystupování⁹ – začal zápasit s vážnou nemocí. Pokusy překročit úzce vymezený rámec zábavného divadla, za jaké bylo v 50. letech Werichovo divadlo s jednou hvězdou, několika satelity a sborem příhrávačů obecně považováno, se nepodařily, přestože se o to Jan Werich – jak se zdá a jak ještě uvidíme na příkladu Jaroslavy Adamové – snažil. A přece, ve chvíli, kdy pro nemoc opouští jeviště Jan Werich, hlediště začínají opouštět diváci (aby se napříště houfně vraceli jen při příležitosti estrádního humoru)...

Od podzimu 1955 do chvíle, kdy soubor i scéna ve Vodičkově ulici splynou na počátku sezony 1962/63 s Ornestovými Městskými divadly pražskými, koná se na zdejších jevišti dvaadvacet premiér. Jaroslava Adamová vystupuje v šestnácti z nich.

Po Werichově nástupu na místo ředitele je obsazena hned do první inscenace sezony 1955/56. *Ceasar* pochází z původní dílny Osvobozeného a režíruje ho první představitel titulní role Miloš Nedbal j. h. Roli Kleopatry si ovšem Jaroslava Adamová užije až po návratu z mateřské dovolené (zatím za ni zaskakuje Jarmila Marešová a později – ze stejného důvodu, když Jaroslava Adamová čeká druhého syna – i Alena Vránová: za tu zase za nějaký čas zaskočí Jaroslava Adamová Lavinii v Shawově hříčce *Androkles a lev*). V červnu 1956 pak v Hikmetově satíře *Byl Filip Filípek, nebo nebyl?*, kterou si Werich přepíše k obrazu svému, vystupuje co by „postava v plavkách, mistryně sportu“ Věra Kubásková (režie Oldřich Lipský). V prosinci téhož roku hraje hlavní ženskou postavu v Bréalových *Husarech*, které Werich s Horníčkem rovněž upravili a opatřili půvabnými písničkami (Horníček také režíroval). Následující dva tituly pocházejí z původního repertoáru V+W: v dubnu 1957 režírují Oldřich Lipský s Janem Roháčem transkripci Labichovy frašky *Slaměný klobouk* přezvanou na *Helenka je ráda* – Jaroslava Adamová hraje samozřejmě modistku Kláru – a v prosinci se koná premiéra Roháčovy režie

⁸ Nemůžu to ničím dokázat, ale myslím, že to byl ostych. Když měl hrát postavu, kterou si pro sebe sám nenapsal, třeba v *Husarech*, tak vždycky říkal: „Sakra, vždyť já o tom nic moc nevím, tak co já tam teď budu dělat?“ Proto tak opatrně našlapoval a pořád k tomu musel mít různé průpovídky jako „Chce se vám? Mně se vůbec nechce!“ a mezitím přidat pár vtípů, než skočil do té studené vody... (Adamová 1999)

⁹ „V období autocenzury, jakou se museli obrnit především umělci, působil provokativně herec, který nedbal žádných ‘taktických’ požadavků a omezení, která se neustále doporučovala, a pokračoval statečně i troufale v tom dávat průchod pravdě, když na vězňácích vtípu zlehčoval některé směšné a absurdní případy z veřejného života. Odlehčoval tím napětí, jaké vyvolávaly v lidech, a utvrzoval je v přesvědčení, že nelze zcela potlačit přirozenou kritiku“ (Träger 1965: 40).



slavné *Balady z hadrů*, v níž vystupuje (k publiku stále anfas, aby na mě nebylo vidět pokročilé těhotenství) jako půvabně proradná Kateřina de Vauselles. Tři následující premiéry se konají bez její účasti (*Čert nikdy nespí*, *Jezinky a bezinky*, *Těžká Barbora*), ale po návratu z druhé mateřské dovolené ji čeká 'vrcholný rok' 1959 v Divadle ABC: Jan Werich na ni myslí s moderními a složitěji pojatými postavami. Po Kainarově *Nasredinovi* (premiéra v únoru 1959) si totiž vzápětí zahraje Helenu v Nezvalově lyrické komedii *Milenci z kiosku* (květen 1959), aby hned začala zkoušet Kláru Zachanasjanovou v Dürrenmattově *Návštěvě staré dámy* (říjen 1959).

S takovými úkoly se nedá srovnávat účinkování v estrádním pásmu skečů a písniček *Žena ve středu* (Černá sestra, březen 1960). Až zase za rok vystoupí v „estrádněsatirickoburleskněaforistickyrevuální“ (Sergej Machonin) úpravě Gozziho staré fiaby nazvané *Tři pomeranče* (role Oderot, březen 1961: všech pět právě jmenovaných inscenací režíroval Miroslav Horníček). Probíhá krizové období divadla ABC – bez Jana Wericha, který se zotavuje z vážné nemoci. Dramaturgie se vrací k estrádním pásmům a nezávazné zábavě.

Zajímavější příležitosti se pro Jaroslavu Adamovou začnou rýsovat při spolupráci s Rudolfem Hrušínským: Ten nejprve hostuje v hlavní roli Gruszczyňského hry *Velký Bobby*, kde se Jaroslava Adamová objeví jako Magdalena (režie Václav Tomšovský j. h., květen 1961) a pak sám režíruje Patrickovu komedii *Podivná paní Savageová* (červen 1961), aby v následující sezoně uvedl ještě komedii Kláry Fehérové *Ty a já* (duben 1962) – v obou inscenacích hraje Adamová velké role, když mezitím vystupuje v satíře *Night-step*, režírované Jiřím Jahnem (prosinec 1961). Konverzačka Jerome Kiltyho *Drahý lhář*, v níž s dalšími herečkami alternuje Patrick Campbellou, uzavírá v květnu 1962 samostatnou éru Divadla ABC. *Byli jsme sfúzováni s Městskými divadly pražskými* – Jaroslava Adamová se ocitá již potřetí v instituci s tímto názvem, podruhé pak u ředitele Ornesta. Naštěstí bude tentokrát její angažmá u něho trvat poněkud déle než na začátku 50. let.

Jak vypadaly postavy, které hrála Jaroslava Adamová v Divadle ABC, ještě když bylo divadlem Jana Wericha?

Na Cosimu v *Husarech*, na Helenu z *Milenců z kiosku* a na „starou dámu“ Kláru Zachanasjanovou bude vzpomínat po celý svůj herecký život. Ty ostatní většinou reprezentují určitý, až do karikatury zjednodušený *typ*, kterým je temperamentní 'prima donna', tedy první milovnice, k tomu často intrikánka a zrádně nevěrná milostnice, čerpající svou podobu ze staříčkových komediálních masek, ať jde o panovnice (Kleopatra v *Caesarovi*), manželky (Kateřina de Vauselles v *Baladě z hadrů* či Timurova první žena v *Nebožtíku Nasredinovi*), nebo emancipované dívky (Klára ze *Slaměného klobouku* alias *Helenka je ráda*). Adamová při nich může uplatnit – kromě nemalého pohybového talentu a muzikálnosti – i schopnost načrtnout „v pestrém kolotoči vkusné a uměřené karikaturní nadsázky“ realisticky individualizovaný charakter. Při příležitosti *Helenky* konstatuje také Milan Lukeš, že herci malého ansámblu, jehož základ se zužuje na takových deset jmen, přecházejí z jedné role do druhé a hrají takřka večer co večer a že role hercům přiřčené si bývají podobné jako vejce vejci, „a ne-li role, tak jsou si podobny herecké výkony. [...] Celá řada herců by mohla a měla ukázat širší rejstřík a bohatší postavy než dosud. Mám dojem, že J. Adamová, St. Zázvorko-



KLÁRA ZACHANASJANOVÁ

Friedrich Dürrenmatt: Návštěva staré dámy. Divadlo ABC 1959. Režie Miroslav Horníček. (Alfréd III: Zlatomír Vacek)

vá, B. Veverka, V. Trégl dovedou víc, než ukazují. A platí to koneckonců i o M. Kopeckém a R. Deylovi, jakkoliv třeba na jejich výkonech stojí celé představení.“¹⁰ (Podobné verdikty se pak opakují i u komediálních a hudebně-kabaretních inscenací z počátku 60. let.)

První velkou příležitostí po Kleopatře v *Caesarovi* se tedy stane pro Jaroslava Adamovou temperamentní prostořeká Cosima v Bréalových *Husarech*, vybudovaných na komediální zápletce ‘historiky ze života’ za časů Napoleonova tažení do Itálie. Italští venkované vzdorují francouzským ‘dobyvatelům’, což doprovází příslušný zmatek vytvářený popletenými venkovany stejně jako dvojicí vojáčků (představovaných Werichem a Horníčkem), kterým se do válčení moc nechce, zvláště když jim ‘kdosi’ ukradl koně a jim za to hrozí trest smrti...

Adamové Cosima jako správná služka v komedii je současně hrdinkou – a to v pravém slova smyslu: Je schopná s italskou výřečností hrdě bránit před francouzskými dobyteli nejen sebe a svou dívčí čest („*Prvního, který se mě dotkne, rozpáru tímhle nožem. [...] Ať jenom přijdou, ti tvoji Francouzi, a uvidíme, kdo*

¹⁰ Milan Lukeš v Divadle č. 6, červen 1957, str. 528



KLÁRA ZACHANASJANOVÁ

◀ Klára a občané güllenští (Učitel: Jiří Pick, Lékař: Lubomír Kostelka)

▶ Scéna ze III. jednání

bude víc sekat a řezat, oni nebo já!“). Stejně tak je ochotná nabídnout vlastní život, případně slíbit příslušné rozkoše, jen když zachrání své bližní – a koneckonců, přimluvit se i za nepřátele, jedná-li se o jejich holý život... S naivní mazaností splétá intriku, která jí umožní francouzského husara Flicota (v podání Jana Wericha) tak trochu vábit a svádět i být mu spolehlivým kumpánem, případně sestersky-manželskou pečovatelkou...

Část kritik opět konstatuje, že „vše se točí a přisluhuje dvojici husarů, kterou suverénně představují Jan Werich a Miroslav Horníček“,¹¹ jimž – „jak je na této scéně obvyklé [...] ve větších či menších rolích a také s větším či menším zdarem přihrávají J. Adamová, V. Trégl, S. Zázvorková, A. Vránová, O. Dědek, O. Budín, E. Hálková, B. Veverka a jiní.“¹²

Díky citlivosti Josefa Trägra, který sledoval Jaroslavu Adamovou už od školy a všiml si jejích výkonů i ve Frejkových inscenacích v karlínském vyhnanství, bylo ovšem také zaznamenáno, že v hemžení postaviček rozhýbaných italským temperamentem „nejodstíněnější zůstává chytrá a rázná Cosima, v níž po dlou-

11 značka gm (Pavel Grym) v Lidové demokracii

12 vbk (Václav Běhounek) v Práci



hé době má pomíjená Jaroslava Adamová možnost ukázat svůj nemalý herecký talent: má vtip i půvab, dovádivost a vážnost, ženský důmysl i lidskou citlivost, jimiž vybavuje uvážlivě svoji postavu.“

Vedle suverénního umění vytvořit plasticky konkrétní lidský osud měla Jaroslava Adamová příležitost uplatnit také to, co se, jak sama říká, už naučila od Wericha a Horníčka: schopnost být partnerem při jejich otevřené improvizací hře: *Werich navazoval samozřejmý kontakt s publikem, obracel se na lidi, kteří seděli v první řadě, a pak se třeba obrátil přímo na mě, anebo sedím na zemi a vedeme dialog ve hře, já se začnu jako postava v situaci smát a on do toho najednou povídá – „Adamová, vy máte hezký zuby, to jsou vaše?“ – „Ještě jo,“ odpověděla, jsem mimo text a hráli jsme dál. Tohle jsem se musela naučit.*

Od premiéry *Husarů* v listopadu roku 1956 uplynuly více než dva roky, Jaroslava Adamová si zahrála ještě v *Helence* a stihla i premiéru *Balady z hadrů*, než odešla na mateřskou dovolenou. Po návratu absolvovala s Divadlem ABC mimořádně úspěšný zájezd do tehdejšího východního Berlína na „Berliner Festtage“ (právě proto, že byl tak úspěšný, byl to nakonec jediný zahraniční zájezd, na který Wericha s jeho divadlem příslušné orgány pustily). Na jevišti Berliner Ensemblu sehráli na konci listopadu 1958 třikrát *Baladu z hadrů*.

„Měli jsme, nechci psát měl jsem,“ píše Jan Werich v dopise Hugo Haasovi 7. prosince 1958, „veliký úspěch, ani jsme to nečekali. Představ si, Hugoušku, že potlesk po finále trval 25 minut. Dupali, křičeli, zkrátka bylo to pěkné. Kritiky o mně rejvujou a myslím si, neměl-li bych Ti je poslat, snad bys to mohl podstrčit nějakému agentovi. Teď jsme pozvaní do Paříže do Théâtre des Nations, pak do Peště, do Moskvy a Leningradu...“ Podle svědectví Františka Černého v Divadelních novinách sklidili potlesk na otevřené scéně i Jaroslava Adamová s Václavem Tréglem za ložnicový výstup Kateřiny de Vauselles s purkmistrem.

Pozvání do pařížského Divadla národů „se zhatilo díky jednomu pánovi, který si češe vlasy tak, že když ho nad pravým uchem zataháš, tak ho nad levým uchem bolí. Znáš přece ten typ kelnerů, co spotřebují za rok demižon brilantiny... A pak také muž jménem E. F. B. si smočil, což nás nepřekvapuje, nicméně však sere...“, ulevuje si v dubnu 1959 Jan Werich v dalším dopise Haasovi. V té době měli právě po premiéře Kainarova *Nebožtíka Nasredina* (hraného pod názvem *Nasredin*). Básník napsal vtipnou konverzační hříčku pro Jana Wericha, ale ten roli Nasredina nakonec přenechal Rudolfu Deylovi.

Kritiky chválí dramaturgii divadla ABC za uvedení původní české hry, ale z výsledku inscenace režírované Miroslavem Horníčkem jsou vesměs rozpačité, když vyzdvihují jednotlivé herecké výkony: vedle Miloše Kopeckého, Rudolfa Deyla a Stelly Zázvorkové i Jaroslavu Adamovou za „plnokrevné dramatické ztělesnění“ Timurovy první ženy „v herečtině podání skutečné tygřice“.¹³ Sergej Machonin využije příležitost charakterizovat její schopnosti ještě přesněji: „Adamová, herečka, která dokazuje každou rolí, kolika originálního tvůrčího myšlení je schopna, si našla pro vládkyni Timurovy rozmařilé domácnosti se čtyřmi sty ženami a armádou – schopnou kdykoli rozsápat svého milovaného vojevůdce – kostým i způsoby krotitelky dravých šelem. Výsledkem je pěkná studie neustále číhající, ke skoku a rychlé akci připravené, panovačné, ale sugestivní nekorunované vládkyně.“

Rozpačité z inscenace bylo i publikum, zvyklé v poslední době „tak chodit k nám do divadla na srandu,“ píše Werich Haasovi, že pokud je nebaví on sám, vymění prý rádo divadlo za televizi a zůstává doma... Werichova snaha čelit tomu, aby se do jeho divadla chodilo jen na něj, je imponující (a publikum se hrulo dokonce víc než v předválečné éře V+W, protože velký klaun zejména zpočátku existence Divadla ABC uprostřed padesátých let fungoval jako uctívaná ‘národní’ instituce, spojující jiskřivou inteligenci a neodolatelnou hravost s noblesou a nostalgií po ‘jiném světě’ první republiky). Jistě i proto uvádí hned vzápětí Nezvalovy *Milence z kiosku*, poetistickou hříčku obrážející atmosféru, v níž tvořila předválečná avantgarda: k té se přece jako ke svému vzoru spontánně hlásily další generace, což na sklonku 50. let dokazují mimo jiné i nově vznikající malé scény, a to nejen v Čechách, ale – jak svědčí příklad Lasici a Satinského – i na Slovensku: že nešlo jen o jakousi obecnou ‘avantgardnost’, ale zejména také a na předním místě o tradici nepsychologického komediantského herectví a klaunství, kterou Werich obnovoval, je jasné.

A rovněž jistě není náhoda, že pro Jaroslavu Adamovou, Miloše Kopeckého a Felixe Le Breux jsou v této lyricky básnivé komedii ideální herecké příležitosti („vzal jsem si skript z N[árodného] D[ivadla],“ píše Werich Haasovi, „a dojalo

¹³ Jaroslav Opavský v Rudém právu 6. 3. 1959



FLORENCE
John Patrick:
Podivná paní
Savageová. Divadlo
ABC 1961. Režie
Rudolf Hrušínský

mne, když jsem tam našel poznámky stagemanagera jako: Haas připravit¹⁴ a podobně. The march of time...“).

Všiml si toho například mladý divadelní kritik Štefan Vrbka, který se vydal na Horníčkovu inscenaci z Bratislavy, aby napsal: „Jsou představení, o nichž ne-

¹⁴ Hugo Haas hrál Strýce Sokrata v prvním uvedení *Milenců* ve Stavovském divadle roku 1932 ve Frejkově režii, s Ol-gou Scheinpflugovou jako Helenou a Eduardem Kohoutem jako Benjaminem. Autorem hudby byl sám Nezval. Slavné (a podle mínění Eduarda Kohouta Nezvalově hře lépe přiléhající) bylo v roce 1935 uvedení v Burianově D 36, k němuž si sám E. F. B. složil kongeniální hudbu, která o dvaadvacet let později ovšem v Horníčkově inscenaci nezazněla, protože si to její autor nepřál... Jisté i proto, že úspěchy Jana Wericha nesl velmi těžce, o čemž svědčí i Werichova poznámka ohledně pařížského zájezdu na Divadlo národů.

přemýšlíš ve škatulkujících recenzentských pojmech, protože mají dar útočné krásy, neúprosně strhující z divákovy tváře masku nezúčastněného pozorovatele. K takovým patří Horníčková inscenace v Divadle ABC. Je svá, mohla vzniknout jen v tomto divadle. Tato věta nechť je satisfakcí souboru, o kterém se mluvilo a mluvilo jako o divadle slabých herců a liberalistického, ze slavné minulosti Osvobozeného divadla těžícího repertoáru. [...] Ale nemůžu nenapsat, z čeho jsem měl největší radost. Z Jaroslavy Adamové v úloze Heleny, která dokázala spojit mluvené pasáže s pěveckými a tanečními v jediný virtuózní celek,“ dodává Vrbka, který chválí i Miloše Kopeckého za roli Andrease, hudbu Evžena Illína a její interpretaci orchestrem Karla Vlacha a v neposlední řadě také výpravu Jiřího Trnky. „Byli milenci múz,“ vzdává kritik v závěru znovu hold představitelům avantgardy, „a proto ve stejné intenzitě neustálými objevovateli ŽIVOTA, který oslavili nenapodobitelným způsobem.“

Roztoužená mladá manželka Helena prchá v Nezvalově hře od netečného manžela (s příznačným jménem Lazar) za půvabným lhářem a dobrodruhem Andreasem, který ji – věrný povaze svého typu – podvede. Její cesta za skutečným životem (ze zahradní vily u Prahy přes pařížský módní salón do kiosku s květinami a limonádou na kolonádě v Karlových Varech) tím ovšem nekončí, ale teprve začíná. Neboť – naštěstí – ještě existují básníci jako Benjamin, a ti dokážou proměnit romantický sen o lásce v realitu... Živost, s níž reaguje na vnější podněty, těkává nestálost a odzbrojující nevypočitatelnost, s níž se vzepré osudu věčně zklamávané a klamané ženy, obráží Heleninu rozpolcenost mezi životem a sněním. Přesto je půvab postavy založený především na slově – na slovním výrazu. Nezvalovy verše jednou pozvedají klasickou komediální situaci do roviny jevištní básně, jindy ji lyrizujícími odbočkami znejasňují, aby pak náhle zvirtly její obsah – a tím i vztahy mezi postavami – zkratkou metaforického obrazu.

Jaroslava Adamová se s tímto úkolem vyrovnala pozoruhodným způsobem, mimořádným do té míry, že nezbudil jednohlasný souhlas u kritiky. Nespolehla se totiž jen „na svůj lyrický fond, smysl pro verš a melodii věty,“¹⁵ který ji pro Nezvalovy hrdinky předurčuje (připomeňme, že má za sebou Frejkovu inscenaci Nezvalova přebásnění Calderónovy zápletkové komedie, nazvaného *Schovávaná na schodech*, kde hrála Lisardu, a dále účinkování v Nezvalově adaptaci Dumasových *Tří mušketýrů*, v níž hrála královnu Annu). Adamová cítila Helenu jako bytost *rozhodující se a jednající*. Z lyrické milovnice se tak stal *dramatický charakter*, což prý neprospívá představení, neboť Helena v jejím podání „je rozpolcená a neodpovídá Nezvalově představě: je málo jemná, málo poetická a její rozmarnost je těžkopádná.“¹⁶ Rovněž recenzent Lidové demokracie, který chválí Miloše Kopeckého za to, že přizpůsobil roli Andrease své individualitě („nemilosrdně, ale vkusně parodoval“ Nezvalovy verše... „A zacházel-li [...] trochu tvrdě s Nezvalovou poezií, dramatickou roli Andrease vystihl výtečně“), se domnívá: „Aby nebyl otřesen základní smysl Nezvalovy poetické komedie, nemohla být Helena připodobněna hereckému typu Jaroslavy Adamové. Tak se herečka násilně vpravovala do poetické směsi rafinovanosti a naivity...“¹⁷

15 Antonín Jelínek v Divadelních novinách 2. 11. 1959

16 jer ve Večerní Praze 1. 6. 1959

17 črn v Lidové demokracii 3. 6. 1959

Hereččino úsilí vystihnout Nezvalova ducha a přitom se vyjádřit svébytnými, jí vlastními prostředky naopak ocenil Sergej Machonin v Literárních novinách, když hájí inscenaci proti těm, kteří se o ní vyjadřují jen jako o zašlé připomínce avantgardy, na níž je ovšem zub času notně znát. „V Horníčkově představení není všechno jistě tak, jak bychom si nad Nezvalovým textem a po průkopnických Burianových inscenacích dovedli představit,“ připouští Machonin, ale současně kritizuje denní tisk, který kromě glos a bezvýznamných komentářů nevěnoval podle jeho mínění *Milencům* dostatečnou pozornost (na rozdíl od nadšeně reagujícího publika vyprodané reprízy, které se účastnil): „Jak neuvítat Horníčkovu uvedení Milenců a jeho koncepci vydobýt z nich všechno zdraví, všechnu poezii a zároveň (a nově!) ve shodě s úkolem Divadla ABC i všechny humor, parodii, grotesku, vaudeville. Divadlo ABC udělalo po dlouhé době dobrý dramaturgický čin, který je přímo vede k úsilí o další dramaturgické objevy tohoto typu, o současnou hru, která by konečně zrušila pověru, že toto divadlo je zde k vyrábění legrace na jedno a totéž kopyto.“ Vedle výkonů Miloše Kopeckého a Felixe Le Breux a Illínovy hudby vyzdvihuje zvláště Jaroslava Adamovou, která podle něho vytvořila postavu, na jaké se nezapomíná: „Postihnout složitou bytost Heleninu tak jemně, moderně a přesně v její čistotě i v její vzpouře a v jejím velkolepém ženství, zvládnout přitom tak brilantně songy a recitativy, vybudovat si celou promyšlenou kulturu pohybu této postavy – to nevidíme často na našich jevištích.“¹⁸

V době, kdy Machonin píše o její Heleně, zkouší už Jaroslava Adamová postavu z hlediska žánru a stylu zcela protichůdnou, přestože i zápletka příběhu Kláry Zachanasjanové vychází ze situace ‘svedené a opuštěné’. I Klára vezme osud do vlastních rukou – a na konci úspěšného života se rozhodne pro pomstu. Maximalistické požadavky, jež klade občanům rodného městečka, kam se vrátila, aby zaplatila miliardu tomu, kdo zabije její dávnou lásku Alfréda Illa, který ji kdysi zradil, stejně jako monumentální neústupnost, s níž trvá na jejich splnění – neústupnost smíšená s pohrdáním těmi, kdo se k vraždě odhodlávají – to vše dodává Dürrenmattově groteskně cítěné postavě rozměr antické hrdinky (na rozdíl od psychologicky pojatého charakteru).

Jaroslava Adamová mnohokrát vzpomínala na okamžik, kdy ji Jan Werich pozval k sobě domů, aby jí roli Kláry nabídl, i to, jak byla postavou současně fascinovaná a současně si nedovedla představit, jak by ji ve svém věku mohla hrát (od Ariadny a Puka ve Vinohradském divadle uplynulo pouhých třináct, respektive dvanáct let). Nakonec si ale řekla, že bude hrát Kláru – jako vždy – posvém, bez ohledu na pověst opřádající roli, ve které v té době v evropských divadlech vystupovaly slavné (o desítky let starší) herečky, jako např. v Curychu Therese Giehse nebo v Berlíně Käthe Dorsch. *A Werich se mě od té doby vždycky, když jsem přišla, ptal: „Tak Adamová, Henry Claye nemám – kouříte něco jiného?“ A pak mi věnoval jednu fotku, na které mi Henry Claye předává, a napsal mi tam: „Tyhle doutníky mám jenom pro Vás...“*

Čteme-li zdrženlivé několikráté zmínky o hereččině výkonu v roli tak ‘na míru šité’ právě jí, zdají se až nepochopitelné... Nedá se přitom říct, že by premiéra prošla bez povšimnutí – naopak, recenzenti zevrubně rozebírají autorův pohled na svět a jeho umělecké postupy, v případě inscenace se shodují na

¹⁸ Literární noviny 8. 8. 1959

problematickým, nepřesvědčivým výsledku, který nedosahuje kvalit předlohy.¹⁹ Ovšem z hlediska celku – přestože ji odbývají stručnými glossami – nedopadla vlastně Jaroslava Adamová nejhůř: „Výrazně nad průměr vynikne Klára Zachanasjanová v efektně pointovaném podání Jaroslavy Adamové...“ (Jiří Hájek); „Jedinou světlou výjimku tvoří v tomto představení J. Adamová v roli Kláry, i když se její pojetí zcela nekryje s autorovým záměrem“ (zd); „Třebaže Jaroslava Adamová není tou pravou Klárou, jak si ji představíte při čtení hry, přece je její postava nejjednodušší a nejvypracovanější. Chybí jí ovšem velikost krutosti i tvrdá bezprostřednost zvrhlé upřímnosti“ (ves); „J. Adamová v roli staré dámy (značně omládlé) hrála uceleně, efektně, ale sotva víc“ (Jar. Opavský)²⁰; „hraje Kláru se zkušenoú jistotou vnější charakteristiky, ale nedala jí dostatečný vnitřní formát“ (Leoš Suchařpa)...

Na efektním paradoxu je postava založená už od autora: trousí šokující bonmoty, ale zastává v každé situaci prakticky neměnný postoj... Dürrenmattovo pojetí miliardářského monstra je záměrně nepsychologické: ‘vnitřními peripetiemi’ v jeho hře neprochází Klára, ale (v příslušném zjednodušení odpovídajícím pamfletické typové zkratce) postavy občanů güllenských. Realistickopsychologicky či ‘charakterologicky’ zaměřené dobové vnímání se ošívá nad ‘omládlým’ zjevem Kláry, kvůli kterému jako by se nemohl naplno prosadit Dürrenmattův paradox stařecké pomsty zbohatlice za křivdu patřící dávné minulosti, a přitom přehlíží, že Adamová tento ‘nedostatek’ kompenzovala schopností v komediálním nazření vytvořit z typu ženy-smrti – bezdětné Médey – katastrofickou bytost, pro kterou přece žádné věkové či dobové předpisy neplatí. *Řekli jsme si s Horníčkem, že bychom tu její umělost a starobu, a vlastně celou hru nechtěli dělat nějak realisticky, naturalisticky [...], ale od začátku do konce jen tak lehce, hravě náznakově...*²¹

Zajímavé svědectví ‘ze zákulisí’ – protože jako kulisák v divadle ABC tehdy pracoval a mohl tedy Kláru Jaroslavy Adamové sledovat nejen na zkouškách, ale i na reprízách – podává Václav Havel, který po čtyřiceti letech (!) vzpomíná na „skvělé představení“ a „především na *psychologicky* vyříbenou, napínavou, vtíp-

19 Píše-li V. Just v publikaci *Werichovo divadlo ABC*, že deníková kritika „neztratila *inscenaci*, ale takřka jednohlasně *dramatika*“, je to tvrzení poněkud – eufemisticky řečeno – nepřesné: „Uvedení této hry v divadle ABC je bezesporu záslužné,“ píše Leoš Suchařpa ve *Večerní Praze* (19. 10. 1959) a současně lituje, že „představení tlumočí jen povrch náročné tragikomedie,“ u níž oceňuje složitou symboliku několika významových rovin, jež z ní tvoří básnivě metaforické divadlo. Značka zd v *Mladé frontě* (21. 10.) píše „Je to zlá hra,“ říká dramatik – a má do písmene pravdu. Je zlá a ve svém úděsném obraze do písmene pravdivá,“ a rovněž se pozastavuje nad tím, že „soubor zůstal tentokrát autorovi mnoho dlužen, nejvíce v hereckých výkonech, někdy až nezvykle nezřetelných...“ Recenze *Literárních novin* (značka ves [Ludvík Veselý] 24. 10.), která chápe hru v obecnějších souvislostech jako obludnou satiru na moc a peníze, konkrétně pak jako satiru na „Wirtschaftswunder adenauerovského Německa“, oceňuje dramatika, který postavám a situacím dává „šířku a bohatost, staví je do ostrých kontrastů, má sílu tragédie a vtíp komedie,“ a rovněž vyčítá inscenaci, že si nenašla cestu k divákovi: „Místo hyperbolické nadsázky šlo divadlo cestou nevýraznosti a jakoby studu před velkými smělymi tahy, jaké tato hra potřebuje.“ A podobně píše značka vbc ve *Svobodném slově* (18. 10.): „Oč bohatší je Dürrenmattova fantazie, tím víc se jí nedostává představení.“ S názory recenzentů *Tvorby*, *Lidové demokracie* či *Rudého práva*, kteří – při vši úctě k atraktivitě autorových uměleckých postupů – vyjadřují nesouhlas s cynismem a beznadějí, které podle nich hra hlásá, polemizuje Jiří Hájek v *Divadelních novinách* (11. 11.), neboť nevidí důvod „ztratit tu humanistickou linii dnešního západoevropského dramatu, která se kriticky vypořádává se svou vlastní společností, s lesklým povrchem tzv. ‘skvělé prosperity’, s frázemi měšťáckého humanismu a s celým tím pokrytectvím krásných slov, do nichž se halí zbesílá honba za vidinou životního komfortu, která jde přes mrtvolu a dokáže učinit i docela pokojné občánky nástrojem jakéhokoli zločinu“.

20 *Rudé právo* 23. 10. 1959

21 Jaroslava Adamová in Just V. *Werichovo Divadlo ABC*, Praha 200, str. 64

nou a zároveň drsnou kreaci Jaroslavy Adamové.²² Ve studii analyzující problémy krize divadla ABC na přelomu 50. a 60. let a psané s tříletým odstupem od premiéry píše též autor, že „tato výborná Dürrenmattova komedie v Divadle ABC nevyzněla a ani nemohla vynízt: její žánr byl přece jen pro tradiční publikum ABC něčím natolik novým, hlavně svou osudově tragickou významovostí a náročností dramatických prostředků, že toto publikum muselo být nutně zmateno. Ostatně tomu vydatně pomohla i bezbarvá, nenápaditá a smysl i žánr hry nechápající Horníčková režie“ (Havel: 40). Nešťastné bylo i obsazení Klářina hlavního protihráče Illa novým členem souboru Zlatomírem Vackem, jehož výkon shledává kritika svorně jako nejproblematictější. (*Alfréd III, to byla role pro Rudolfa Deyla, všichni jsme to tak cítili*, tvrdí Jaroslava Adamová ještě dnes, a *byla chyba, že mu ji Horníček nedal! Zklamaný Rudolf Deyl* – i v souvislosti s rozpačitým přijetím Nasredina – také v následující sezoně využil nabídky Oty Ornesta a odešel do MDP.) Překážek na cestě za jednoznačně úspěšným výsledkem bylo zkrátka příliš mnoho.

Přes kritické výhrady k Horníčkovu režijnímu umění považuje Jaroslava Adamová spolupráci na *Staré dámě* za jednu z nejhezčích a nejinspirativnějších, jakou kdy zažila. *Výborné od Horníčka bylo, že v inscenaci byli akcentováni občané güllenští – a o nich ta hra přece je! A on na tom trval. Výtečný byl Felix Le Breux jako Starosta, nebo Nataša Gollová jako paní Illová. Jeho režie byly to, čemu se říká herecká režie – prostě intuitivně vycházel z vlastní zkušenosti. Takový byl i Rudla Hrušínský, když jsem s ním později dělala Podivnou paní Savageovou – to byla příjemná práce. Vždycky věděl, co chce: herec mu nabídl svou představu, on to buď akceptoval, nebo řekl: „Zkus to jiným způsobem, co myslíš, nešlo by to takhle...“ Fungovala dohoda. A vrátím-li se k Horníčkovu – my jsme v divadle od jeho režii neočekávali nic převratného. Ta práce měla vždycky profesionální úroveň, uměl si vybrat spolupracovníky – třeba výtvarníka, pro Starou dámu přivedl architekta Karla Černého a ten mu navrhl sugestivní scénu, měla takovou přízračnou atmosféru, mně se v ní moc dobře hrálo... Samozřejmě počítal s tím, že mu představení podrží Werich nebo Kopecký nebo Deyl, k tomu měl kapelu Karla Vlacha...*

Premiéra *Návštěvy staré dámy* spadá vjedno s problémy, o nichž píše Jan Werich Hugo Haasovi ve výše citovaném dopise, když si stěžuje na nepřízeň orgánů, které divadlo nepustí na zahraniční zájezdy, a že publikum divadla ABC by nejradši chodilo vlastně jen na legraci, kterou provozuje s Horníčkem... O krizi celé sezony 1959/60 mluví ve své stati i Václav Havel. Znát je na dramaturgické rozkolísanosti: po náročném titulu Dürrenmattově skok k 'estrádní bábovce' *Žena ve středu*: Jaroslava Adamová tu vystupuje ve dvou skečích a zpívá jeden šanson... Není proto divu, že se Jan Werich rozhodne adaptovat pro ni a pro sebe aktovku Prospera Merimée *Kočár nejsvětější svátosti*, který jako televizní film natočí v roce 1962 režisér František Filip.

V jiskřivém vztahu mezi peruánským místokrálem Riberou a herečkou Kamílou Pericholovou je obsaženo vše, co nabízí klasická komediální situace pošetile milujícímu, a proto podezíravému starci, kterého rozmarně trápí a vydírá půvabně impertinentní mladá milenka. Werichova postava je variantou starce-dítěte, autority bezmocné a bezbranné tváří v tvář rozmarům milované ženy, Kamila je rovněž pro Jaroslavu Adamovou známým typem primadony. Zápletka

22 Program k premiéře *Návštěvy staré dámy*, Divadlo na Vinohradech 13. 9. 1996



▲ ► CAMILA a RIBERA

S Janem Werichem v aktovce Prospera Merimée *Kočár nejsvětější svátosti*. FS Barrandov pro ČT 1962. Režie František Filip

točící se kolem kočáru, který nevěrná milenka na Riberovi vyloudí, aby způsobila další z mnoha skandálů, jimiž proslula, je především příležitostí pro herce. Prostřednictvím 'staronových' postav mohou totiž rozvíjet svá vlastní témata – za pomoci brilantní konverzace, jemné charakterizace a partnerské souhry – k výsledku, který i po dvaatřiceti letech okouzlí diváka živostí a bezprostředností. Kamera snímá herecké akce zdánlivě jednoduše, většinou v polocelcích nebo polodetailech, kterým dominuje spontánní, a přece přesně a pečlivě tvarovaný projev. A co je nejcennější: televizní film zachytil temperament a lehkost, svobodu a radost, s níž si herci pohrávají se svými postavami a skrze postavy *spolu* – ve vzájemné, opravdu dokonalé souhře, která ovšem ani na okamžik nepřestává být napínavým souborem. Aniž by se kdykoli zrušilo přitažlivé napětí vztahu herec-rolé, je za každým elegantním pohybem vějíře, škádlivým mrknutím nebo zajiskřením v Kamiliných očích cítit Adamovou. Je to především ona, kdo zlobí svého partnera – a on to snáší s přiznanou rozkoší a zdrženlivou něhou.

Díky *Kočáru nejsvětější svátosti* (v němž je Werichovi skvělým přihrávačem Miloš Kopecký, opravdovým partnerem – podobně jako Jaroslava Adamová – pak ovšem Otomar Krejča!) zachovalo se nám svědectví, co pro Jaroslavu Adamovou znamenalo hrát s Janem Werichem – a co znamenala Jaroslava Adamová pro Jana Wericha! Bylo tedy pro Jaroslavu Adamovou důležité, že přes všechny peripetie pohnutého hereckého osudu se od Jiřího Frejky dostala právě k Janu Werichovi, přestože to po jistou dobu znamenalo citelné omezení rejstříku rolí, které mohla nebo měla ve svém věku hrát. Zato mohla v partnerství s Janem Werichem a v režii Miroslava Horníčka posílit a rozvíjet vedle komediálního talentu především smysl pro *zvěcnění* svého 'niterného' herectví. (*Já jsem niterná herečka, vždycky jsem byla, říká o sobě.*) Přímy kontakt s divákem, které-



mu v představeních s Werichem a Horníčkem byla vystavena, vedl k tomu, že se naučila, jak sama říká, hrát jednodušším způsobem než u Frejky, konverzačně, bez zbytečného přemýšlení a komplikování, tolik se projevujícího u takzvaného ‘psychologického herectví’, které se zejména v čase šíření vulgarizovaného pojetí Stanislavského učení rozmohlo na českých jevištích a které se příliš nestaralo o to, aby ‘niterný’ výraz měl také adekvátní *scénický tvar*. Propojení ‘vnitřku’ a ‘vnějšku’, schopnost zachytit a zjevit v přesvědčivé podobě i nejjemnější hnutí v nitru postavy, ovšem doplňuje stejnou měrou umění směřovat energii, jejíž přetlak v sobě herečka neustále má, do zvětčující, ale o to působivější zkratky, která o osudu postavy vypoví víc než zdouhavá popisná charakterizace.

Tyto stránky svého hereckého umění může Jaroslava Adamová uplatnit v následujícím desetiletí v Ornestových Městských divadlech pražských. Podmínky v tomto souboru jsou radikálně odlišné od těch, které poznala u Wericha. Nedá se říci, že by jí víc přály. Její herecký talent se přesto prosadil – a znovu imponujícím způsobem.

Literatura:

ADAMOVI, J. „Někdy mám pocit, že dnešní divadlo jsou jenom nápady“, *Divadelní noviny* č. 21, roč. 8, 14. 12. 1999, str. 8–9

HAVEL, V. „Krise a její příčiny“, *Divadlo* č. 2, únor 1962

INOVI, I. *Jak to všechno bylo, pane Werichu?* Praha 1992

JANOUŠEK, J. *Rozhovory s Janem Werichem*, Praha 1982

JUST, V. *Werichovo Divadlo ABC*, Praha 2000

TRÄGER, J. (ed.) *Jan Werich.....tiletý*, Praha 1965

ZÄZVORKOVÄ, S., ŠLOUFOVÄ A. *Stella o sobě*, Praha 1998

Gérard de Nerval

romantický teoretik moderního divadla

Petr Christov

Když francouzská teoretička Anne Ubersfeldová představuje v knize *Lire le théâtre* své aktančně-strukturální pojetí dramatického textu, odkazuje se, obdobně jako její učitel z okruhu *Pařížské sémiotické školy* A. J. Greimas, v první řadě na existenci hloubkových makrostruktur a primárními inspiračními zdroji se jí stávají především textové gramatiky Petöfiho či Van Dijkovy a gramatiky narativní, jejichž průkopníky se stali E. Souriau a V. Propp. Nicméně náznaky pojetí divadelního (a dramatického) artefaktu jakožto dvojvrstvé (hloubkové a povrchové) dynamické struktury můžeme odhalit již mnohem dříve, například v teoretických úvahách významného francouzského romantika Gérarda de Nerval. Aniž bychom chtěli tvrdit, že je jeho přínos pro divadelní teorii převratný a že je přímým předchůdcem výše zmiňovaných, považujeme jej za neopomenutelnou postavu (nejen) francouzského divadla a představení jeho názorů na divadlo se nám zdá být přínosné a podnětné.

Osobnost Gérarda de Nerval (1808–1855) je českému prostředí známa (pokud vůbec) pouze skrze dílo básnické a prozaické: do češtiny byly již dříve přeloženy vzpomínkové prózy *Sylvie* a *Aurelie*, zápisky z cest *Cesta do Orientu*, básně, včetně dvou cyklů sonetů inspirovaných antickou a křesťanskou mytologií *Chiméry* a *Kristus pod olivovníky* a nově též historický roman-feuilleton *Markýz de Fayolle*. Přesto však je Nerval tvůrcem mnohem širšího záběru – a navíc celý život přemýšlel o divadle, takřka denně ho navštěvoval, psal divadelní hry, operní libreta, na vlastní náklady založil a řídil výpravnou, luxusní specializovanou revui *Le Monde dramatique*, pravidelně přispíval recenzemi i odbornými studiemi a úvahami do denního tisku i uměleckých časopisů (*L'Artiste*, *La Presse*), stýkal se s herci a zejména s herečkami. Se svým spolužákem, spisovatelem Théofilem Gautierem se 25. února 1830 účastnil po boku Hugových příznivců slavné *bitvy o Hernaniho* a jako mnozí jiní romantičtí autoři (s Victorem Hugem v čele) snil

o tom, že hlavní bitva romantismu bude svedena právě na jevišti. Svým dramatickým dílem i svými teoretickými názory na divadlo publikovanými především v recenzích a článcích patří Nerval k význačným předchůdcům moderních tvůrců přesto (či snad právě proto), že za jeho života mu byly hrány pouze tři hry, jedna adaptace staroindického eposu, jedna satirická revue, jež byla stažena hned po premiéře, a dvě komické opery. O tomto u nás takřka neznámém muži vycházejí ve Francii specializované studie, existuje *Nervalovská společnost* vydávající *Cahiers Gérard de Nerval*, pořádají se odborná kolokvia, semináře – a skutečnost, že v roce 1996 uvedl režisér Jean-Pierre Vincent na prknech prestižní pařížské *Comédie Française* jeho hru *Léo Burckart*, je důkazem žijícího nervalovského odkazu.

Je-li pro nás Nerval dramatik stále neznámý, platí to pro Nervalova teoretika dvojnásob. Nerval je autorem více než 350 (jednoznačně signovaných – jménem či srozumitelnou šifrou), většinou časopiseckých kritik na soudobá divadelní představení. Divadelní kritika byla pro Gérarda de Nerval především zdrojem nezbytných financí, pro nás však jsou tyto kritické texty neocenitelným zdrojem básnickových názorů a postojů. Jejich hodnota spočívá především v tom, že nám odkrývají jeho divadelní vidění. Na divadle ho zajímalo vše, všechny složky divadelního artefaktu (včetně dění okolo divadla), nevyhýbal se žádným divadelním stylům, žánrům, ani epochám. Výstižný je v tomto směru samotný podtitul jeho vlastního divadelního časopisu *Le Monde dramatique* založeného roku 1835 – *revue des spectacles anciens et modernes*, revue pro starou i současnou divadelní tvorbu. V jeho článcích nejednou objevíme úvahy o herectví (a především o Gérardovi osudově blízkém nebezpečí úplného ztotožnění se herce/herečky s rolí), analýzy divadelních prostor (např. zevrubná studie o rekonstrukci pařížského Favartova sálu či o jevištní technice v bruselském *Théâtre des Nouveautés*) či pravidelné recenze z velkých pa-

řížských divadel (Odéon, Théâtre Français, Opéra Comique, Porte Saint-Martin).

Nerval se ve svých teoretických pracích věnoval mnoha literárním žánrům, což mu pomáhalo orientovat se v rozličných teoretických postupech. Lehce se přesouval od jednoho žánru k druhému, tak jako se již v devatenácti letech u svého překladu Goethova *Fausta* plynule pohyboval z jednoho jazyka do druhého, a stejně tak jako se ve své dramatické tvorbě průběžně a samozřejmě dotýkal středověké Hrotsvity, staroindického Šúdra-ky (*Dětský kočárek, aneb Vasantaséna*), středověkých mystérií (*Obrázekář z Harlemu*), španělské komedie zlatého věku (*Jodelet*). Pracoval s mnoha různými literárními žánry od komické opery (*Piquillo*) přes historické drama (*Léo Burckart*) až k vlastnímu tvaru označenému jako *drame-lé-gende* (*Obrázekář z Harlemu*). Toto neustálé přesahování hranic považoval za svého druhu cvičení, pojímal je jako hledání nových cest. Právě problematika žánrů – vrcholná otázka umělců první poloviny 19. století – je těžištěm Nervalových teoretických úvah, jejichž logickým vyústěním byl požadavek absolutní svobody pro dramatickou tvorbu – takové, jaké požívá tvorba románová. Nerval sám se snažil psát tak, aby nemusel být poplatný žádnému směru, a výslovně se tázal, zda...*aurons-nous enfin un art franc et simple, dépouillé de toutes conventions d'école, soit antique, soit moderne, et serons-nous bien persuadés désormais qu'il ne faut procéder ni d'Aristote ni de Guillaume Schlegel*, budeme mít konečně někdy čisté a prosté umění, oproštěné od všech konvencí jakékoli školy, ať moderní či antické, a kdy budeme pevně přesvědčeni, že již není nutné obracet se neustále na Aristotela a Viléma Schlegela (*L'Artiste*, 2. června 1844; Nerval 1996: 29). K takovéto tvorbě má cesta vést především přes náměty a myšlenky nosné a funkční v současné (soudobé) společnosti. V tomto nervalovském pojetí pak v souboji velkých klasiků chybí slavnému Pier-ru Corneillovi často v jeho dramatických textech právě aktuálnost, byť po formální stránce je bezpochyby hodný Shakespeara či Calderóna, a Jean Racine je oproti němu se svými milostnými příběhy a zdvořilostními konverzacemi nadčasově aktuální, ačkoli formálně jeho texty kvalit Corneillo-

vých nedosahují. Samotná forma dramatu nemá pro Nerval primární důležitost a měla by spíše být odrazem myšlenkového základu a vyplynout z předchozích, důležitějších a podstatnějších voleb. Výběr formy je pro něho z řádu metafyzického a měl by korespondovat se současným přesvědčením a názorem společnosti. Je přesvědčený, že určité dramatické formy se zřejmě více hodí k určitým tématům (*tragédie* si žádá náměty antické či romantické, *historické drama* se hodí k dobovým tématům) a staví se proti snahám o umělou syntézu různých žánrů do nepřirozených monster, literární eklecticismus dokonce považuje za nejhorší z žánrů. Práce dramatika spočívá tedy především ve výběru námětů (*sujets dramatiques*) a jejich následné aktualizaci, adaptaci do současnosti.

S otázkou přestupování hranic a prostupování jednotlivých žánrů, druhů a forem – a následně též s uvědoměním si existence skrytých, hloubkových makrostruktur přesahujících nejen hranice jednotlivých druhů a žánrů, ale i celých kultur – úzce souvisí Gérardovy poznatky z cest po krajích evropských i blízkovýchodních a seznamování se s různými druhy uměleckých (často divadelních) tvarů. Kladem výprav pro něho byla skutečnost, že při nich měl možnost zhlédnout doposud neznámé podívané – na jedné straně mohlo jít o vídeňský kabaret s valčíky a komorními operkami, na straně druhé si nenechal ujít vystoupení tureckého loutkového Karagéza. Cestovatelskou zkušenost vnímal jako privilegované poznání, které nám umožňuje propojovat jiné kultury s naší. Stejně jako hovoří nervalovský vypravěč v *Sylvii* o jednotě divadelního představení na scéně a toho, jež se odvíjí kolem ní, tak cestovatel (cestující teoretik, kritik) může hovořit o jednotě představení tamních a našich. *Les danses religieuses qu'exécutent les Indiens de M. Catlin ressemblent fort aussi à celles des derviches et des santons... [...] Aussi bien Caraguez lui-même n'est-il autre que le Polichinelle des Osques*, rituální tance, které předvádějí Indiáni páně Catlina, se velmi podobají tancům dervišů a fakírů. [...] Stejně tak Karagéz není ničím jiným než tureckým Polichinellem (Nerval 1996: 23). Právě analogická podobnost a paradigmatická prostupnost různých časově i prostorově vzdálených verzí jednoho schématu ho dovedla až k myšlence univerzálních

motivů (neviditelných, nicméně vystopovatelných podpovrchových struktur) postupujících jednotlivými uměleckými žánry bez ohledu na jejich konkrétní realizaci – ne nepodobných těm, s nimiž operují morfologická třídění proppovská či aktanční modely greimasovské. Nerval si byl vědom prostého faktu, že často nalézáme témata společná jak tragédii, tak formě historického dramatu – z Oidipa se stane Král Lear, Pyramus a Thisbé se promění v Romea a Julii, Hamlet je přetvářeným Orestem. Podnětné se mu tedy zdálo především (a pouze) studium charakterů a zejména kombinací konkrétních detailů, které nabízí naše doba, tj. obrací pozornost k prostoru vztahů mezi jednotlivými jednajícími postavami, mezi jednotlivými činiteli, mezi aktanty. S názorem, že i na stokrát ohrané situaci lze najít něco nového, objevného, nebo alespoň zajímavého, došel Nerval ke kombinatornímu pojetí motivů a situací ve výstavbě dramatu. *Ne reprochons donc pas aux poètes modernes de traiter des sujets vieux comme le monde: c'est le monde qui se répète, c'est l'homme qui tourne dans le cercle abstrait indiqué par Vico, et, quand on dit: N'y a-t-il rien de plus neuf? Autant vaudrait dire: N'y a-t-il rien de plus ancien?* Nevyčítejme moderním básníkům, že zpracovávají náměty staré jako svět sám – to svět se stále opakuje, to člověk se pohybuje v pomyslném kruhu objeveném Vikem. A ptáme-li se: Což není už nic nového?, měli bychom se spíše tázat: Což není už nic starého? (*L'Artiste*, 7. dubna 1844; Nerval 1984: 119).

7. dubna 1844 vyšla v časopise *L'Artiste* Nervalova recenze na první uvedení nové tragédie Alexandra Soumeta *Jane Grey* v divadle Odéon. Kritický článek o této dnes přirozeně zapomenuté inscenaci s Mlle Naptal v titulní roli stal se autorovi příležitostí k rozvinutí úvah o dramatických situacích, jejich podstatě, počtu a povaze. Je přirozené, že východiskem jeho úvah se stala tragédie – žánr svrchovaný, romantickými tvůrci v dějinách sledovaný a zkoumaný žánr snů (doslova i obrazně). Nerval vychází z přesvědčení, že počet dramatických námětů (*sujets dramatiques*),¹ kte-

1 Termínu *sujet dramatique* v Nervalově pojetí zřejmě nejlépe odpovídá pojem dramatický námět, námět dramatu. V žádném případě se nejedná o pozdější formalistní *syžet*, a vhodné většínou nejsou ani pojmy *motiv* či *téma*.

ré si tragédie žádá (nebereme-li v úvahu různé varianty *couleur locale* a konkrétního jednání) a které vycházejí ze soudobého vkusu a společenských požadavků, je nutně omezený. Nervalova snaha o vytvoření vlastní škály (stupnice) základních námětů (či snad lépe situací, nebo dokonce funkcí)² zapadá do doby, kdy se (nejen) mezi romantiky velmi seriózně diskutovalo o škálách zvuků a barev,³ a proto se sám Nerval dokonce obával, že možná *on ferait aussi bien d'accuser l'infériorité de notre gamme... ou [...] de notre clavier personnel*, bude naše škála považována za nehodnou, či jen [...] za naši osobní klaviaturu (*L'Artiste*, 7. dubna 1844; Nerval 1984: 119). Prohlašuje-li Nerval, že jeho škála *n'a pas même sept notes, sept nuances, sept touches primordiales*, nemá ani sedm not, ani sedm barevných odstínů, ani sedm základních kláves – neobjevuje se číslo sedm třikrát za sebou náhodně. Jeho další myšlenky se odvíjejí opět od čísla sedm – od výsostné biblické sedmičky, od sedmi smrtelných hříchů, tak jak o nich hovoří Církev. Podle Nervalova však již tři z nich (Chlípnost, Přejídání, Lenost) unikají rozměrům vážného divadla (tj. tragédie). Na milost by byl ochotný vzít snad jen Chlípnost, představovanou na divadle *Donem Juanem* – o možnosti dramaticky (a hrdinsky) rozvinout zbylé dvě 'protimuslimské' neřesti však pochybuje. Sledujeme-li Nervalovu vizi dále, dojdeme spolu s ním k existenci tří čtyř sérií (zlo)činů,⁴ které se dotýkají několika velmi málo proměnlivých motivů především patriarchálního charakteru. Když tedy, podle Gérarda de Nerval, vyčerpáme peripetie vražedné, problémy nepřátelství, spory rodinné a komplikace milostné (tj. situace prvního stupně), je nutné pokročit dále k analogickým situacím soudobým – k problematice nerovnosti ve společnosti, ke konfliktům politickým či k bojům váry. Výčtem těchto moderních problémů (tj. situací druhého stupně) je pro Nervalova počet možných dramatických situací vyčerpán. V této souvislosti

2 Myslíme na souriauovskou situaci či na funkci proppovskou (a potažmo též souriauovskou i greimasovskou).

3 Tato diskuse však přetrvávala mnohem déle – vzpomeňme na slavný Rimbaudův sonet *Samohlásky*.

4 Nerval píše doslova *crime*, tedy zločin. Důležitým aspekt tohoto pojmu je však především jeho akčnost, schopnost jednat, konat, činit.

zmiňuje fakt, že se pokusil o kompletní výčet všech možných kombinací tragických vášní – tj. těch napsaných i těch, které na napsání a vytvoření kdesi v abstraktní, virtuální podobě ještě čekají – a podařilo se mu sestavit obraz dvaceti čtyř různých případů. A následně tvrdí, že nové případy v našem existujícím světě již odhaleny nebudou – k vytvoření nových situací bylo by prý třeba nepředvídatelné převratné události globálního charakteru, jež by rozšířila nervalovskou škálu citů a vášní. Nerval se dále v článku věnuje samotné inscenaci tragédie *Jane Grey*, odhaluje a definuje v ní situaci druhého stupně, kterou by bylo možno nazvat *řivalita mezi panovnicí a poddaným*, následuje též stručný výčet jiných dramatických textů a příběhů spadajících do této kategorie (Marie Stuartovna, Niebelungové, Marie Tudorovna aj.).

Tento pohled je moderní především svou otevřeností, tím jak umožňuje volný pohyb nejen mezi jednotlivými žánry, ale též mezi různými uměleckými druhy a dokonce i mezi uměnci. *Il est donc vrai que, comme dans la musique certaines mélodies peuvent également se prêter à la plus haute expression tragique, ou à des chants de folie ou à des chœurs de buveurs, les sujets dramatiques peuvent aussi être saisis soit du côté du rire, soit du côté de la terreur et des larmes!* Tak jako v hudbě mohou některé melodie sloužit jak k vyjádření nejvyššího tragického výrazu, tak k písním bláznů či opileckého sboru, můžeme stejným způsobem dramatické motivy zasadit do prostředí smíchu, strachu či pláče. (*La Presse*, 15. června 1840; Nerval 1996: 32). Samotný počet odhalených situací (24) je diskutabilní, pro naše zkoumání však není výsledné číslo tolik důležité. Novátorství Nervalovo spočívá spíše v tom, že ve svém modelu došel přirozenou cestou (pozorováním a porovnáváním různých forem) k existenci hloubkové struktury, jež přesahuje a do sebe pojímá každou jednotlivou konkrétní realizaci. Jeho pozorování rozličných divadelních forem (ať už během cestování či při četbě textů a sledování divadelních inscenací) je stejného druhu jako Lévi-Straussovo strukturálně-antropologické zkoumání etnologické či moderní divadelně-antropologické hledání Eugenia Barby a svou podstatou se tak přirozeně dotýká i sausurowské dichotomie *langue/parole*. Nervalovo

pojetí představuje zároveň velmi moderně modely možných (potenciálních) situací – jejich existence může být abstraktní, virtuální, mohou být ještě nerealizované, nicméně jim již patří místo v hloubkové makrostruktúře. Na konkrétní realizaci mu nezáleží a je si plně vědomý toho, že jednotlivé varianty se budou lišit s ohledem na místo a dobu realizace. *...le caractère, les costumes, les détails de la vie changent avec les époques, les passions générales prestent les mêmes*, charakter, kostýmy a životní styl se proměňují s dobou, základní vášně však zůstávají stejné. (*L'Artiste*, 7. dubna 1844; Nerval 1984: 118). Nerval dokázal rozlišit dvě roviny (dramatického) textu – vztahovou, latentně existující strukturu jednotlivých činitelů a jejich jednotlivé realizace viditelné v rovině konkrétního textu. Je zřejmé, že tuto hloubkovou strukturu (stejně pomyslnou, jako je *langue*) lze zkoumat pouze skrze její povrchové projevy, nicméně schopnost odhlédnout od konkrétní směrem k paradigmatickým množinám situací, funkcí a činitelů je v polovině devatenáctého století velmi moderní.

Gérard de Nerval nemá ve svých teoretických názorech přímého pokračovatele, tak jak mu vela tradice romantického tvůrce, zůstal v nich i po své smrti osamocený. A ačkoli se na něho většinou neodkazují ani teoretici (strukturalisté, sémiotici) století dvacátého, je snad možné považovat ho za jednoho z jejich předchůdců. Ostatně tak jako byla jeho tvorba básnická a prozaická objevena teprve v šedesátých letech minulého století, tak se třeba dočkáme i kritického zhodnocení jeho teoretických myšlenek a postojů.

Prameny a literatura:

- BONY, J. *L'Esthétique de Nerval*. SEDES 1997
- BRIX, M. „Nerval journaliste (1826–1851)“. *Études nervaliennes et romantiques VIII*, Namur 1986
- CHRISTOV, P. „Gérard de Nerval – příspěvek k novému romantickému divadlu“. In *Sborník Q7*, Brno: FF MU 2004
- NERVAL, G. de. *La Bohème galante, suivi de Le Théâtre contemporain (1844–1848)*. Provence 1984
- NERVAL, G. de. *Léo Burckart. L'Imagier de Harlem*. Édition de Jacques Bony. Paris: GF-Flammarion 1996
- SOURIAU, E. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris: Flammarion 1950
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*, Paris 1982

The Drama Review

Marek Hlavica

The Drama Review (TDR) je anglicky psaný čtvrtletník vydávaný v USA. Založený v roce 1955 na Carleton College v Minnesotě jako *Carleton Drama Review*, přechází po dvou vydaných číslech v roce 1957 na Tulane University a přejmenovává se na *Tulane Drama Review*, od roku 1967 vychází se současným názvem pod záštitou School of the Arts při New York University. Od roku 1988 má časopis podtitul *A Journal of Performance Studies*. V současnosti je to časopis s černobílými fotografiemi, o rozměrech 18 × 25 cm, s obvyklým rozsahem mezi 150 až 200 stranami.

Zakladatelem a prvním šéfredaktorem byl Robert W. Corrigan, mladý profesor anglistiky a dramatu na Carletonu.¹ Původním záměrem bylo vydávat časopis, jenž by sloužil jako záznam přednášek probíhajících na univerzitě a jenž by také reflektoval dění v univerzitním divadle. Předchůdcem takového časopisu byl interní zpravodaj zvaný *The Carleton Bulletin*, který však zveřejňoval pouze programy školních představení a termíny přednášek k těmto představením. Jako počáteční kapitál dostal Corrigan od univerzity 250 USD, rozeslal oznámení o vzniku časopisu různým akademickým institucím a do konce roku již získal 30 předplatitelů.

V roce 1957 přijímá Corrigan nabídku přednášet na Tulane, „*jejíž doktorský program byl obecně přijímaný jako nejlepší ve Spojených státech.*“² V té době měl časopis již 64 předplatitelů. Vede-

ni Carletonu souhlasilo s odstěhováním a přejmenováním časopisu, neboť si dobře spočítalo, že je to vyjde levněji než vrácení předplatného. Od čísla 3 prvního ročníku se již časopis jmenuje *Tulane Drama Review* a jeho šéfredaktorem po dalších pět let zůstává Robert W. Corrigan. Časopis přestává být jen záznamem přednášek, přesto však zpočátku převládají reprintované materiály. Autorů článků jsou významní akademici. V prvním čísle je ústřední statí *The Evolution of the Tragic Hero* od George Boase, za níž následuje 'symposium' o Sofoklově *Elektré*. Pravidelnou součástí obsahu byl nový dramatický text (TDR Play Series) a historická studie s dokumentárním materiálem (TDR Document Series).

Postupně začal převládat zájem o evropské drama dvacátého století: F. Dürrenmatt, G. B. Shaw, L. Pirandello, J. P. Sartre, M. de Ghelderode, J. Anouilh. Corrigan však tvrdí: „*Nemyslím si, že bychom tehdy měli nějakou estetiku, již bychom chtěli naplnit. Nemyslím si, že bychom měli nějakou představu, jaké by divadlo mělo být. Převažující přístup byl zřetelný v mém vlastním usilování vztahovat to, co se dělo v novém divadle, k tomu, co se odehrálo v minulosti.*“³ Od konce padesátých let upoutávají pozornost časopisu autoři tzv. absurdních her: E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov. V čísle T12⁴ v eseji „*The Theatre in Search of a Fix*“ píše Corrigan: „...*v jejich zdání primitivnosti a prostoty tyto [absurdní] hry obsahují životnost, kterou jsme my ztratili, a hlavně, jejich směle experimentální přirozenost je příznačná pro neklid, jenž převládá v současném divadle.*“ V témže vydání se také poprvé jako autor představuje Richard Schechner, jenž píše o Eurípidově antickém dramatu. „*V srdci Eurípidova*

1 Robert Willoughby Corrigan (1927–1993), kritik, teoretik dramatu, zakladatel a vedoucí mnoha divadelních škol po celém území USA, univerzitní profesor na Carletonu, vedoucí divadelních kateder v Tulane a Carnegie, 1964 zakládá School of the Arts (pozdější Tisch School of the Arts) na New York University; 1968 se stal prvním ředitelem (Disneyem sponzorované) California Institute of the Arts; 1974 jmenován děkanem School of Fine Arts při University of Wisconsin; 1984 se stal děkanem School of Arts and Humanities na University of Texas, jímž zůstal až do září 1992. Z knih: *World of the Theatre* (1979), *Classical Comedy: Greek and Roman* (1987), *Classical Tragedy: Greek and Roman* (1990).

2 ENES 2000.

3 In McNAMARA 1983: 6.

4 Ročník 5, číslo 4, červen 1961. Mimochodem: známé číslování TDR – Txxx se začalo od čísla 3, ročníku 3, březen 1959, a bylo to číslo T3. Počínaje tímto vydáním měl časopis celonárodní distribuci. Znamená to tedy, že v současnosti uváděné číslování by podle skutečnosti mělo být Tx+6, případně Tx-2.

veledila, Bakchantek, je společná oběť.“ K Bakchantkám se Schechner ještě vrátí (*Dionysus in 69*) a téma vztahu rituálu a představení se pro něj postupně stane ústředním.

Richard Schechner (1934) se zapisuje na doktorský program v Tulane po ukončení vojenské služby v roce 1960. Tématem jeho disertační práce je E. Ionesco a jeho školitelem je Corrigan. V roce 1962 dokončuje svou práci a začíná učit na Tulane. V témže roce odchází Corrigan učit na Carnegie Tech (nyní Carnegie Mellon University). Poněkud překvapivě je pozice šéfredaktora nabídnuta mladému, ale ambicióznímu Schechnerovi. Ten ji přijímá a během sedmi let svého šéfování nejenže podstatně zvýší náklad časopisu, ale zejména z něj učiní nejvýznamnější zpravodaj radikálního a experimentálního divadla.

„Když jsem se stal šéfredaktorem, neměl jsem jasnou představu o tom, jak bych chtěl změnit TDR, kromě toho, že jsem jej chtěl učinit více divadelním. O literatuře jsem věděl hodně a cítil jsem, že divadlo by mělo být něčím jiným. A také jsem si myslel, že časopis by se měl týkat také politických a sociálních otázek. [...] Lidé ho budou podporovat a číst, protože pro ně bude mít v daném okamžiku význam“, vzpomíná Schechner.⁵ Změna vedení nebyla zpočátku znatelná, zveřejňují se již dříve napsané články. Až v čísle T20 (léto 1963) se objevuje první redakční komentář (TDR Comment), v němž Schechner předloží čtenářům své osobní postoje a záměry (a činí tak v těchto komentářích až do současnosti). „Vy volíte Broadway, já zvolím experimentální divadlo. Je mnoho cest k pravdě. Avšak nikdo nemůže zvolit současně Broadway a experimentální divadlo. To jsou protikladné cesty.“ Nejenže tato volba byla odvážným přihlášením se k něčemu, co se teprve rodilo, ale také, jak přiznává Schechner, „to bylo strategické. Cítil jsem, že když mladík nastupuje do takové pozice, musí si najít svůj styl, jinak bude potopen. Není podstatné, nakolik jsem je uznával, ale nemohl jsem připustit, aby mi tito lidé s vyhlášenou pověstí – Fergusson, Brustein, Bentley a další – říkali, co mám dělat. Jediná cesta, jak si vytvořit vlastní styl, nebyla v střetá-

vání se na jejich základně, nýbrž v posunutí základny.“⁶

Důležitou postavou byl také Theodore Hoffman. Při odchodu Corrigan hrozilo, že ten si s sebou odnese i zavedenou značku časopisu. Hoffman byl uznávaný kritik a vědec s pověstí akademického ikonoklasta. Byl-li Schechner považován za *enfant terrible*, pak Hoffman byl *homme terrible*. Po Schechnerově naléhání se Hoffman rozhodl zůstat v Tulane a značka TDR mohla pokračovat. Ve společném komentáři v čísle T22 (zima 1963) vyhlásují sedmibodový manifest redakce. „*Naprostá věrnost profesionalitě. Decentralizace profesionálního divadla. Hluboký a trvalý zájem o praktické i teoretické experimenty. Používání otevřené scény. Znovuvedení dramatika do divadla. Uznání, že nejlepší současné divadlo je divadlo mezinárodní. Uvedení univerzitního divadla do hlavního proudu amerického divadla.*“ Z těchto cílů zůstal Schechner ve své pozdější redakční činnosti věrný zejména důrazu na experiment. Postavení dramatika zpochybňoval, namísto univerzitního divadla se dějištěm experimentů staly divadelní skupiny a americké divadlo se stalo spolutvůrcem nového divadla.

V tomto čísle (T22) je hlavním tématem Antonin Artaud, jako TDR Play je otištěna Molièrova baletní komedie *The Forced Marriage*⁷ a jako TDR Document Molièrův *Dopis o Tartuffovi*. V následujícím čísle (T23, jaro 1964) je nejvíce prostoru věnováno Piccolo Teatro Giorgio Strehlera a zejména Living Theatre: Judith Malina a Julian Beck přestali platit nájem za své divadlo na protest proti vietnamské válce, odmítli se však vystěhovat a zabarikádovali se v něm. Judith Malina stála v okně v druhém poschodí a Richard Schechner jí kladl otázky z ulice pomocí improvizovaného megafonu. Další číslo (T24) obsahuje první zmínku o Jerzy Grotowském, jenž byl do té doby v USA zcela neznámý. Článek vznikl z programových poznámek k představení *Doktor Faustus*. Hlavním tématem čísla je však právě Christopher Marlowe a jeho hry. Schechnerův zájem o Grotowského ovšem neustane. (A vy-

6 In McNAMARA 1983: 6.

7 Orig. *Le Mariage forcé* (1664): Manželství z donucení – do češtiny nebylo přeloženo.

5 In McNAMARA 1983: 6.

vrcholí vydáním *The Grotowski Sourcebook* v roce 2001. Právě TDR byla také jedním ze sponzorů Grotowského první cesty do USA v roce 1967.) Grotowského práce má velký podíl na utváření podoby TDR. Schechner vzpomíná: „*Ten posun probíhal asi takto: Pokud je základem divadla divadlo a nikoli literatura, pak si musí najít svou vlastní řeč, jak by řekl Artaud. Cítil jsem, že taková řeč musí být řečí akce a akcí je možno daleko lépe najít v experimentálních performančních uměních, než se odvolujít z neliterárních zdrojů – tanec, malba a hudba, než v uměních podřízených literatuře.*“⁸

Časopis se začal stávat kontroverzním. V témže čísle, kde je zmínka o Grotowském (T24), se také objevila reakce na manifest redakce od bývalého šéfredaktora Corriganova. Má výhrady k vývoji časopisu a odmítá manifesty jako zbytečná gesta. Jiným oponentem je však nařčen, že žije „*dvacet let pozadu.*“ Vzápětí opouští redakci Hoffman: „*Byl to čím dál víc Richardův časopis.*“⁹

Následující dvě čísla (T25 a T26, podzim a zima 1964) byla věnována Stanislavskému a mimo jiné také napadla Actors Studio Lee Strasberga za nepochopení a zjednodušení Stanislavského metody. Číslo T27 se opět věnuje Artaudovi a objevuje se v něm také článek o Divadle 13 Rzędów, jehož autorem je, stejně jako u první zprávy o Grotowském, Eugenio Barba.

Na dvě čísla věnovaná Stanislavskému později Schechner vzpomíná: „*Když jsme se v květnu 1963 sešli s Paulem Grayem (jehož to byl nápad) a Theodore Hoffmanem, abychom připravili čísla o Stanislavském, uvažovali jsme o nich jako o příručkách pro budoucí divadelní praxi. Když bylo po patnácti měsících výzkumů, rozhovorů, psaní a úprav číslo připraveno, uvědomili jsme si, že jsme shromáždili dějiny nejvýznamnější epochy amerického divadla. Tento náhodný úspěch se nám podařil, protože doba, kterou jsme zkoumali, právě skončila. [... Jejich tvůrci] reprezentují estetiku, která již není reprezentativní.*“¹⁰

8 In McNAMARA 1983: 8.

9 In McNAMARA 1983: 8.

10 SCHECHNER 1970: 13. Z eseje „Exit Thirties, Enter Sixties“ původně publikovaného jako předmluva k *Stanislavski and America* (Fawcett/Premier 1967).

Současně se Schechner snaží pojmenovat své vidění role kritika a obhájit svůj postoj v čele TDR. V komentáři čísla T27 přirovnává úkol kritika spíše k evropskému chápání dramaturga (slovo dosud v USA neznámé). Jeho úkol je zprostředkovat mezi hrou a těmi, kdo ji vytvářejí, nikoli mezi hrou a diváky. Jeho cílem je pomoci vytvořit poučenější představení, nikoli poučenější diváky. Kritik se nemá věnovat interpretaci a hodnocení, nýbrž pouze struktuře. Jediný soud, který takový kritik vynáší, je soud implicitní: pokud se kritik věnuje nějakému představení, už tím dává najevo, že je to představení hodné pozornosti. Uvažování o postavení kritika a smyslu kritiky vyvrcholilo v článku „*Approaches to Theory/Criticism*“ v čísle T32 (léto 1966), v němž Schechner poprvé zformuloval předmět svého zájmu, jenž nazval „*performanční aktivity člověka*“ a do něj zahrnul hry, sport, divadlo a rituál. Posun zájmu Schechnera a potažmo i celého časopisu od divadla k široce chápané performanci byl pojmenován. Od tohoto směru už TDR nikdy neuhnulo.

Pokračuje vydávání tematických čísel: Free Southern Theatre (T28), Dolary a divadlo (T29), Happening (T30): původní název tohoto čísla (zima 1965) zní New Theatre, ale ve všech přehledech se uvádí název Happening Issue; připravil je hostující editor Michael Kirby, tehdy mladý sochař a později šéfredaktor TDR. Bylo to první číslo, jež se v takovém rozsahu věnovalo tomuto tématu. V článcích, popisech představení a rozhovorech jsou představeny osobnosti jako Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Robert Whitman, Ann Halprin, Yvonne Rainer. V témže čísle je také článek Richarda Schechnera „*Happenings*“, v němž se autor snaží vytvořit teorii happeningu, způsob, jak jej kriticky uchopit. Ohlas vydání byl ohromující. Michael Kirby vzpomíná: „*Mnoho tradičních divadelníků bylo uraženo a velmi pohněváno. Mysleli si, že útočíme na tradiční divadlo. To jsme nechtěli, přestože takové útoky mohly být implicitně obsaženy v některých avantgardních performancích. Určitě jsme neříkali, že oni nemohou dělat svůj druh divadla. Jenom jsme představili druh odlišný.*“¹¹

11 In McNAMARA 1983: 11.

Významná událost pro TDR se odehrála v téže době v New Yorku. Richard Schechner zde uspořádal veřejnou TDR Conference, na niž pozval mnoho osobností avantgardního divadla. Debaty nevedly k žádnému závěru, avšak rozlítily herečku Peggy Wood natolik, že utekla ze sálu a napsala hněvivý dopis do The New York Times. Diskuse, jež tento list vzbudil, doprovázel široký zájem o nové divadelní formy i o samotný časopis.

Dalšími významnými tématy byl Pirandello (T31), Film a divadlo (T33), Britské divadlo (T34). V čísle T35 (jaro 1967) vychází komentář Richarda Schechnera, v němž autor vyhláší se příchod environmentálního divadla, přechod od „divadla, v němž se věci rodí ze slov, k divadlu, v němž jsou slova částí události“ a také navrhuje „snad bychom měli přestat vydávat TDR a začít vydávat *The Journal of Environmental Theatre*“. Hluběji se tomuto tématu věnuje T39 (jaro 1968) Architecture/Environment Issue. V něm je kromě projektů netradičních divadel a rozhovoru s Allanem Kaprowem také Schechnerův esej pokoušející se stanovit „Six Axioms for Environmental Theatre“.

Vydání T35 je také významné svým hlavním tématem: Divadlo východní Evropy. Uveřejněno je například Grotowského *K chudému divadlu*, Mrozkův *Striptease*, Kottův esej o Molièrovi a také Havlova hra *Vyrozumění s předmluvou* Jana Grossmana. Jedná se o první zmínku o soudobém československém divadle a na dlouhou dobu také o poslední. Další budou až statě o vztahu divadla a převratu v roce 1989.

Číslo T37 (podzim 1967) je druhé číslo věnované Brechtovi (první bylo T13 z podzimu 1961), mezi přispěvateli je také Martin Esslin a Roland Barthes. Dalším brechtovským materiálům je věnováno i číslo následující – T38. Počínaje tímto číslem začíná TDR vycházet v New Yorku. Po konfliktech s vedením univerzity v Tulane odchází většina členů divadelní fakulty na nově založenou School of the Arts, jejímž zakladatelem a ředitelem je první šéfredaktor TDR Robert Corrigan. Redakce se rozhoduje ponechat v názvu původní písmena TDR a změnit pouze jejich obsah na *The Drama Review*, přestože drama již delší do-

bu není ve středu zájmu časopisu. Stěhování redakce do New Yorku lze také popsat jako přesun do jádra dění, neboť téměř vše významné, co se dělo v americkém experimentálním divadle té doby, se dělo v New Yorku, případně se tam brzy dostalo. V čísle T37 se také objevuje celostránková petice žádající stažení amerických vojsk z Vietnamu. Přestože se Schechner snažil soustředit výhradně na umělecká a teoretická témata, lze upozorovat jistý názorový posun časopisu doleva a také k radikálnímu politickému divadlu. Brechtovské číslo připravila jako hostující editor Erica Munk, jež se záhy měla stát šéfredaktorkou TDR, a právě s jejím působením je spojena největší politizace TDR.

Číslo T40 (léto 1968) je věnováno černošskému divadlu – Black Theatre Issue. V úvodníku Schechner oznamuje, že se jedná o první číslo, v němž se vzdává práva veta v rozhodování o uvedených člancích, protože: „*bílá média prezentují černé ideály přefiltrovane přes bílé myšlení*“. Podobu vydání odevzdává zcela do rukou hostujícímu editorovi Edu Bullinsovi. Hlavní náplní čísla jsou texty her černých autorů a zprávy o představeních. Za zmínku stojí, že stále ještě není zpochybný pojem divadlo – theatre, stále se zkoumá, nakolik si jsou černí Američané schopni vytvořit vlastní podobu bílého divadla a nikoli vlastní performanční aktivity Afroameričanů, jak by zřejmě napsala současná TDR.

Následující číslo (T41 – podzim 1968) je významné zejména tím, že bylo vrcholem prodejnosti TDR. Tohoto vydání bylo prodáno 16 669 kusů a tento počet již nebyl nikdy překonán. Obsahově toto číslo bylo mnohotematické. Obsahovalo rozhovory s Jerzy Grotowskim a Charlesem Ludlamem, auto-interview Fernando Arrabala, zprávu o *Kasparianě* Eugenia Barby či esej Jana Kotta. Následující číslo T42 mělo téma Naturalism Revisited a pojednávalo o historii a aktuálnosti naturalismu. Číslo T43 (jaro 1969) se soustředilo zejména na Living Theatre. Objevila se v něm také recenze na představení *Dionysus in 69* Richarda Schechnera.

Schechner byl stále více zaměstnán psaním a režírováním pro svou skupinu The Performance Group. Po kontroverzním, ale i úspěšném

představení *Dionysus in 69* se rozhoduje opustit redakční práci a věnovat se pouze divadlu. V čísle T44 (léto 1969, téma Politics and Performance) toto rozhodnutí oznamuje. Na jeho místo nastoupila Erica Munk, jež byla méně akademická, ale také méně spojená s divadlem než Schechner. Byla zejména novinářkou (*Partisan Review*, *Village Voice*) a nejmíc ji zajímalo politické divadlo. Podstatnější byl pro ni vztah divadla a diváků, nikoli otázky vzniku představení. Jako šéfredaktorka působila pouhých sedm vydání a i na nich byl znát Schechnerův rukopis – jím objednané články a rozpracovaná témata. Například T45 obsahuje také esej Jana Kotta, rozhovor s Eugeniem Barbou a Jerzy Grotowskim. Následující T46 je věnováno latinskoamerickému divadlu, „*divadlu zapomenutého kontinentu*“, a zrodilo se z cesty, již vykonal Schechner s Joan Pottlitzer. Tato cesta přiblížila Schechnera uvažování o antropologii a naznačila také další vývoj TDR. Za přelomové pak lze považovat dvojčíslo T50, jež bylo zcela věnováno asijskému divadlu a jehož vznik lze také nejlépe připisat Schechnerovi, jenž se začal vášnivě zajímat o asijské divadlo a rituály, nepochybně také pod vlivem Grotowského.

Vedení NYU začalo dávat najevo nespokojenost s vedením TDR. Rozpočet časopisu byl v minusu a také byly problémy s dodržováním data vydání. Časopis měl pověst esteticky i politicky velmi radikálního časopisu a s počátkem sedmdesátých let se začínalo politické i umělecké ovzduší v USA proměňovat. Erica Munk měla také ztíženou pozici tím, že její křeslo šéfredaktora nebylo podepřeno křeslem akademickým, jako tomu bylo v případě Schechnera, nehledě k tomu, že to byla žena, což také nebylo v podobné pozici obvyklé. Vedení univerzity uvažovalo o zrušení časopisu a Erica Munk sháněla jinou univerzitu, jež by chtěla časopis vydávat. Vedoucím divadelní katedry na NYU se stal Michael Kirby, dosavadní přispěvatel TDR a editor *Happening Issue*, a jemu se podařilo přesvědčit vedení univerzity, aby časopis zůstal na její půdě. (Ke změně názoru vedení NYU nepochybně také přispěl veřejný dopis „*End of The Drama Review?*“ uveřejněný v *Sunday Times* a podepsaný mnoha uměleckými

osobnostmi.) Počínaje číslem T51 (léto 1971) se Michael Kirby¹² stal šéfredaktorem TDR a zůstal jím po dobu téměř čtrnácti let od T51 (léto 1971) do T108 (zima 1985).

Svým stanoviskem z čísla T51 se radikálně oddělil od Schechnera i od Munk. Zatímco jejich postoj byl aktivistický a názorový, on přichází s opačným přístupem: „*Nezajímají nás názory a hodnotové soudy o tom, co je 'dobré' a co je 'špatné'. Věříme, že přesná a pečlivá dokumentace představení je důležitější a poskytuje čtenáři dostatečný základ k tomu, aby si učinil vlastní hodnotový soud.*“ Zatímco Schechnerův redakční postoj se neustále měnil a vyvíjel, Kirby své stanovisko dodržoval po celou dobu vedení TDR. Kirby potvrdil, že se TDR i nadále bude věnovat širokému spektru performancí, nikoli jen klasickému divadlu. Naopak odlišné stanovisko měl k otiskování recenzí, které zcela odmítal: „*Recenzování obvykle, ačkoli nikoli nutně, zahrnuje interpretaci. Nás nezajímá interpretace, vykládání významů nebo vysvětlování jedné věci v pojmech jiné. Tyto procesy jsou subjektivní a osobní; ačkoli mohou být zajímavým čtením, necítíme potřebu, aby dokumentace či teorie byly impresionistické.*“ Radikální proměnou prošel také úvodní redakční komentář TDR *Comment*. Zatímco pod Schechnerovým vedením to byl obvykle provokativní esej pojmenovávající nějaký problém či útočící na nějakou (podle Schechnera) nepravost, šlo tedy o názorovou rubriku, jež nepochybně přitahovala čtenáře, pak pod Kirbyho vedením se z něj stal krátký editorial, který pouze shrnoval obsah čísla.

Každé číslo TDR pod Kirbyho vedením bylo věnováno jednomu tématu. I tento přístup byl pro něj typický. Občas jej používal i Schechner, nikoli však výhradně. Kirby záměrně sdružoval tematicky blízké články tak, aby umožnil čtenáři získat komplexní obraz o daném tématu a vytvořit si vlastní názor. Kirby také projevoval daleko větší zájem o historický experiment, zejména o avantgardu první poloviny dvacátého stole-

12 Michael Kirby (1931-1997), spisovatel, režisér, sochař, herec (s Wooster Group a také ve dvou filmech Woody Allena); z knih: *Happenings* (1965), *On Acting and Non-Acting* (1972). V tuzemsku viz Júlíus GAJDOŠ 2001, str.30-36.

tí.¹³ Čísła věnovaná futurismu (T57) a Mejercholdovi (T63), expresionismu (T67) či Maxi Reinhardtovi (T74) mohou dodnes sloužit jako vynikající studijní materiál a zasvěcený sborník.

K většině témat redakce přistupovala velmi široce, vždy se však snažila udržet ve středu pozornosti divadlo. Například T61 (jaro 1974), jež bylo zaměřeno na lidovou zábavu (popular entertainment) začíná úvodníkem, jež poukazuje na to, že „*díla tak důležitých režisérů a teoretiků, jako Mejerchold, Brecht, Marinetti, Cocteau, Ejzenštejn a Moholy-Nagy, byla silně ovlivněna jejich studiem lidové zábavy*“. Hlavní stať, jež následuje, zkoumá „*šamanistický původ lidové zábavy*“. Další články se věnují scénografii ulice, procesí či průvodu, vztahu kouzelníka a herce, Grand Guignolu, výuce herců commedie dell'arte, Ejzenštejnovi, Karlu Valentinovi a Dada. T70 (léto 1976) se zaměřuje na americké divadlo, zejména americké „*neviditelné divadlo*“, které „*může být neviditelné ne proto, že není vidět, nýbrž proto, že není viděno jako divadlo*“. Tato myšlenka, jež je zárodkem performance studies, je zde uplatněna na „*divadelní aspekty vzrůstajícího počtu zábavních parků a 'landů'*“. *Celá tato oblast se zdivadelňuje a naopak divadlo se mísí s všedním životem.*“ Avšak hlavní náplní čísla jsou divadla neviditelná zejména proto, že jsou menšinová: indiánské divadlo, čínské divadlo v USA, hispánská oratoria v New Yorku, loutkové divadlo v komunitách přistěhovalců ze Sicílie, divadelní skupina plující po Mississippi, pouliční divadlo. Zmíněnému vztahu divadla a zábavy je věnován pouze jeden článek o Disneylandu.

Tematicky se Kirby drží slíbeného „*širokého spektra performancí*“. Od čísel věnovaných režii (T54), zkoušení (T62), herectví (T71), psaní scénářů (T76) či kritice (T79) se průběžně odbíhá k tématům vzdálenějším od klasického divadla – loutka a maska (T55), vizuální performance (T58), postmoderní tanec (T65), také k novým

performancím a manifestům (T68), vztahu sexu a představení (T89) a choreografii (T106). Jiná čísla se věnují stavu divadla v různých zemích či sociálních skupinách – černošské divadlo II. (T56), divošské divadlo (T64), lidové americké divadlo (T70), italské divadlo (T77), židovské divadlo (T87), africké performance (T92 – zima 1981, kde se již používá výrazu performance a nikoli divadlo) či francouzské divadlo (T101). Průběžně se začínají objevovat témata, jež se postupně spojí v oboru performance studies. Jako první se objevuje vydání věnované vztahu divadla a sociálních věd (T59 – podzim 1973), připravené Schechne-rem coby hostujícím editorem, následuje populární zábava (T61), výroční slavnosti a průvody (T75), performance theory (T82 opět připravené Schechne-rem a věnované zejména jeho výzkumům v jihovýchodní Asii) nebo interkulturní performanci (T94). Obvykle je téma čísla pojednáno z různých pohledů v esejích, dokumentech, rozhovorech a studiích. V závěru je menší blok článků věnovaný historickým souvislostem či předchůdcům.

Pozornost se průběžně věnuje již zavedeným jménům a spřízněným duším TDR: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Dario Fo, Living Theatre či Schechnerova The Performance Group; k nim se přidružují nová jména: Robert Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk či Elisabeth LeCompte. Od osmdesátých let se také začíná objevovat nová rubrika, jež bohužel vychází stále častěji – In Memory. Řadu úmrtních oznámení zahajuje Lee Strasberg (†1982), jehož památce je věnováno i T104 zaměřené na The Group Theatre.

The Drama Review se stala akademickým časopisem. Zcela ztratila svou polemičnost a experimentálnost. Stala se konzervativní, a to také ve smyslu 'konzervování', dokumentace pramenů a představení. Z obsahu časopisu se nedozvíme nic o soudobé politické situaci, jen s časovým odstupem probleskují zprávy o nových událostech a osobnostech v divadelním světě. Přesto ve středu zájmu zůstává divadelní avantgarda. TDR se stala akademickým časopisem o avantgardě. Důraz zejména na historickou avantgardu je jednak odrazem Kirbyho zájmu, ale také

13 Za zaznamenání stojí, že od roku 1973 byl členem úzkého redakčního kruhu také František Deák a od roku 1982 i Jiří Veltruský; oba dva končí svou spolupráci s návratem Richarda Schechnera jako šéfredaktora v roce 1986; v TDR uveřejnili několik článků o československé a východoevropské umělecké avantgardě a o sémiotice.

odrazem úbytku nových experimentů a výbojů soudobého divadla. Kvalita i kvantita nových experimentů v divadle významně poklesla. V případě TDR lze říci, že kvalita zůstala, pouze se proměnila. Kvantita, tedy prodejnost, pozvolna, ale stále klesala.

Michael Kirby opustil vedení divadelní katedry na New York University v roce 1977, krátce před tím, než se tato katedra proměnila v Department of Performance Studies. Schechner vzpomíná: „Říkal mi více než jednou, že mnoho tezí oboru performance studies považuje za ‘fried air’. Když během osmdesátých let začala v performance studies převládat teorie, zlobil se, že katedra opouští divadlo“.¹⁴ Šéfredaktorem TDR zůstal ještě téměř celé desetiletí.

V roce 1986 (T109) se do čela TDR vrací Richard Schechner. Časopis získává modernější grafickou úpravu, mění se redakční kruh, mění se struktura časopisu. V úvodním komentáři¹⁵ Schechner představuje svou vizi budoucího vývoje časopisu. Vychází z toho, že časopis byl vždy zaměřený na experiment. „Ale to, co je ‘experimentální’ se proměňuje s časem.“ V době Roberta Corriganova to bylo absurdní drama, za Schechnerova vedení to byly happeniny, politické demonstrace a environmentální divadlo. Na současné divadlo pohlíží Schechner jako na málo experimentální. Všechny velké osobnosti divadla spolupracují s institucionálními divadly. Důraz se klade na perfektní techniku a na předvádění výtvořů mistrů. „Dokonce i pouliční performeré mají povolení. Dokonce i obrazoborecká Wooster Group vystupovala v Kennedyho centru ve Washingtonu. [...] Nemyslím si, že se situace brzy změní. At se dívám daleko či blízko, nevidím přicházet nic srovnatelného s hnutími třicátých a šedesátých let.“ Zdá se, že období studené války zmrazilo veškeré pokusy o šokování a provokování, umění se uzavřelo do sebe. Schechner však vidí šanci jinde: „Ale pohyb existuje na dvou frontách neumělecké performance: interkulturní a teoretické. [...] Nový

svět interkulturní výměny přichází. [...] Teorie performancí již není pouze o ‘divadle’, ‘dramatu’ nebo ‘tanci’. Ani není o performančních žánrech jakékoli jedné kultury. Je o správnosti mezi žánry a kulturami a o analogiích mezi performancemi a jinými způsoby lidského chování. [...] Performativní žánry se sblíží, protínají a jeden je nákazou druhého (infecting each other). To je nákaza, jejíž šíření já budu podporovat.“ Budoucnost TDR spatřuje Schechner v multidisciplinarity a interkulturalismu. Již neočekává, že experiment se objeví jako něco nového „ve staromódním smyslu historické avantgardy. Vidím ho přicházet jako výsledek dlouhodobého procesu vývoje integrativního myšlení a jednání na všech úrovních lidského chování“.

První znatelnou změnou byl tedy návrat provokativního redakčního komentáře. Současně s ním se objevila rubrika dopisů od čtenářů, v níž mohly nesouhlasné hlasy dostat prostor. Komentáře se snaží pojmenovat aktuální problémy – od financování divadel, problémů s uplatněním herců, kvalitou divadelních škol (a jsou to mnohdy jediné články, které mají přímou souvislost s klasickým divadlem a nikoli s „širokým spektrem performančních aktivit člověka“), až po politické komentáře, obvykle zaměřené na zrovna vládnoucího amerického prezidenta a jeho politiku. Téměř úplně se upustilo od tematických čísel. Historické studie se vytratily zcela.

Do počátku devadesátých let poskytuje TDR stále značný prostor významným divadelníkům, rozhovorům s nimi a zprávám o jejich představeních: Peter Brook, Dario Fo, Giorgio Strehler, Augusto Boal, Pina Bausch či Min Tanaka. Od poloviny devadesátých let se však větší pozornost než na osobnosti soustřeďuje spíše na události a fenomény: karneval na Trininadu, chilské divadlo a Pinochet, vesnické divadlo v Pákistánu, performance a autobiografie, „Indonézský tanec mezi diverzitou a jednotou“, „Text a performance“, „Miles Davis a sémiotika improvizace“ či „Performativita kubánských nočních klubů“. Například v jednom z posledních čísel (T175 – podzim 2002) je šest hlavních článků. Prvním je „Esence divadla“ od Eugenia Barby. Následuje analýza „K topografii cross-kulturní divadel

14 SCHECHNER, R. „In Memory – Michael Kirby“. *The Drama Review* T155.

15 SCHECHNER, R. „Once More, With Feeling“, *The Drama Review* T109.

ní praxe“, v níž „*autorky navrhuji nový, dvoucestný model pro interkulturní divadlo*“. Dále je tu zpráva o performanci, jež vnesla „*improvizovaný prvek nepředvídatelnosti do kontrolovaného, uzavřeného systému Disneyho broadwayského hitu Kráska a zvíře*“, nazvaná „Toni Braxton, Disney a termodynamika“. Další článek představuje současného autora her-koláží Charlese L. Mee. Následuje stať „*Divadlo Divočina: Environmetální turistika a Cajunské bažiny*“, odhalující, že to, co se předvádí turistům, nemá téměř nic společného se skutečnou divočinou. Posledním velkým článkem v tomto vydání je zpráva o performanci, již připravili studenti New York University, aby zabránili likvidaci části univerzitní zahrady. Tento příklad snad dostatečně představuje, jak široce jsou performance studies rozkročeny.

‘Široké spektrum’ zájmu se projevuje jednak v geografickém pohledu, neboť TDR se stala vskutku globálním časopisem, jenž nezanedbává žádnou kulturu žádného kontinentu, a také v širší oblasti, v nichž nachází předměty svého výzkumu – od klasických divadelních žánrů až po politiku, média, reklamu, techniku, literaturu, rituály a slavnosti. Jediným úzkým místem jinak neomezeně širokého přístupu, je omezenost na jediný možný výklad daného jevu jako performance. Články se často konfrontují s aktuálními pojmy: feminismus, gender, postmoderna, interkulturalismus. Průběžně probíhají diskuse o samotném oboru performance studies, jeho obsahu, budoucnosti a také vztahu ke klasickému divadelnímu školství.

Schechnerovými příspěvky jsou zejména komentáře a pak také rozhovory s jeho vrstevníky: Richard Foreman, Spalding Gray, Augusto Boal. Průběžně stále přispívá Eugenio Barba. Jeho eseje o divadelní antropologii a antropologii divadla jsou však velmi odlišné od převládající tendence analyzovat performanční chování člověka, neboť stále odkazují k divadlu a ptají se po jeho podstatě.¹⁶ Jedno z mála tematických čísel (T164 – zima 1999) je věnováno Bertoltu Brechtovi, název čísla je *Lehrstück* jako performance. Brechta lze

považovat za největší jistotu v celé historii TDR. Ať již vedl redakci kdokoli v jakékoli době, vždy měl potřebu se soustředěněji vyrovnat s Bertoltem Brechtem.

Při prosazování interkulturalismu se vyskytují i pozoruhodné obtíže. Po čísle, jež se podrobně věnovalo polskému divadlu (T111 – podzim 1986) a v němž se vyskytlo mnoho obtíží při přepisování polských jmen, otiskuje Schechner rozhodnutí redakce: „*Uvědomili jsme si, že nejznámější diakritická znaménka pocházejí ze západoevropských jazyků – francouzštiny, němčiny, španělštiny. Proto, pokud bychom nechtěli nezáměrně podporovat euro-centrismus, museli bychom dále používat znaménka všech jazyků, z nichž budeme citovat – pěkné hromady afrických, asijských, mikronézských a jiných – nebo skončit se všemi. Rozhodli jsme se skončit se všemi.*“¹⁷ O rok později však své rozhodnutí odvolává se zdůvodněním: „*Kolegové mne přesvědčili, že odstraněním znamének ze slov se nezmění jen jejich výslovnost, ale i význam.*“ Oponoval jim, že se jedná o privilegizaci Evropy, byl však přehlasován ostatními redaktory, „*kteří mne ujistili, že každý jazyk, který bude potřebovat diakritická znaménka, ten je dostane – a dokonce v případě nutnosti také ‘průvodce výslovností’*“.¹⁸

Jiným problémem, ke kterému se redakce musela vyjádřit, byl název časopisu. V čísle T117 (jaro 1988)¹⁹ Schechner píše: „*Všichni vědí, že The Drama Review není drama review. Ale co udělat s písmenem D? Zvažovali jsme The Damned Review, Theatre Dance Review nebo Theatre, Dance, Ritual. Nic nebylo dobré. A taky tady byly všechny knihovny, které, pokud bychom změnili jméno, by nás musely znovu zkatalogizovat a přitom by možná zrušily předplatné.*“ Rozhoduje se pro kompromis a časopis dostává nový název, jenž přetrvává do současnosti: *TDR, The Drama Review: A Journal of Performance Studies*. Podle

17 SCHECHNER, R. „Biting the Diacritical Bullet“. *The Drama Review* T112, str. 7.

18 SCHECHNER, R. „Spitting Up the Diacritical Bullet“, *The Drama Review* T116, str. 7.

19 SCHECHNER, R. „TDR Changes Its Name (More or Less)“, *The Drama Review* T117, str. 7.

16 Například: Antropologické divadlo (T117), Euroasijské divadlo (T119), Esence divadla (T175).

Schechnera je tento název „uznáním naší historie a vyhlášením naší současné podoby.“²⁰

Pokles prodejnosti neustává. Na počátku devadesátých let klesá pod 4000 prodaných výtisků a v současnosti se pohybuje pod 2000.²¹ Komentář v čísle T144 (zima 1994)²² dává tento pokles za vinu zejména rostoucí ceně časopisu (z původních 2 USD za číslo a ročního předplatného 6 USD na současných 12 USD, resp. 40 USD). Dalšího viníka vidí ve vzrůstajícím počtu specializovaných divadelních časopisů a jejich vzájemné konkurenci na trhu. Na výhradu, že nejdříve časopis sám opustil své čtenáře, reaguje Schechner neústupně: „*Tím, že se TDR stala prvním časopisem oboru performance studies, nechala za sebou mnoho oddaných předplatitelů, uvyklých na články o divadelní avantgardě a na tematická čísla zaměřená pouze na divadelní otázky. [...] Jako šéfredaktor chci přesunout čtenářskou obec TDR od osob zaměřených pouze na divadlo a tanec k těm, kteří se zajímají o široké spektrum performancí.*“ Čtenářům s názorem „*Váš záslužný zájem o okraje divadla se stal posedlostí. Prostě jste mi utekli*“ Schechner odmítá ustoupit.

20 U příslušníků staré školy, vychovaných na klasické řečtině, by Schechnerovy starosti s výrazem 'drama' v názvu časopisu, který se zabývá 'performančními' či 'performačními' aktivitami možná vyvolaly úsměv: copak nemá rozdíl mezi narativitou a performativitou, tedy mezi vyprávěním a jednáním opisovanými pomocí latinizující terminologie, své zázemí v rozdílu mezi *legómena* a *drómena* (*drómena* od *dran*, jednat, tedy slovesa, od kterého se odvozuje podstatné jméno drama), který má k příslušné problematice pochopitelně bezprostřední a velmi poučný, ba dokonce zásadní vztah? – *Poznámka redakce.*

21 Na konci roku 2003 to bylo 1 854 prodaných výtisků.

22 SCHECHNER, R. „I No Longer Subscribe to TDR“, *The Drama Review* T144.

Přestože se časopis snaží získat nové čtenáře (například každoroční soutěží o nejlepší studentský esej) a udržet a převychovat staré čtenáře („*lead accustomed readers to new pastures*“), pokles prodejnosti stále pokračuje. Většinu předplatitelů tvoří knihovny a instituce s dlouhodobým předplatným.

V současné podobě se TDR jeví jako časopis bezvýrazný, skrývajíc pod obecným názvem nepřehledný záměr. Je obtížné pochopit, komu je vlastně určený. Svě si tam najde divadelník, etnolog, antropolog, lingvista, feminista, historik, sémiotik i filozof, avšak ani jeden nemůže mít pocit, že se jedná o časopis adresovaný právě jemu. Zastřešující záměr „*studia performancí*“ je příliš široký a neurčitý. Nepochybně je TDR věrným odrazem rozmanitosti myšlení, osobností a zájmů akademiků oboru performance studies, zejména na New York University. Soudím však, že pro většinu čtenářů se jeví jako nemožné najít skrz tuto rozmanitost cestu. Zůstává otázka: Je TDR opět avantgardou, před-vojem, nebo tentokrát sešla z cesty? A co to znamená být v současnosti avantgardní?

Pramenem mi byla sama TDR, kterou odebírá knihovna JAMU v Brně už téměř 40 let.

Literatura:

ENESS, J. „Curtain Calls“, *Tulanian Magazine*, Spring 2000

GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, Brno: Větrné mlýny 2001

McNAMARA, B. „TDR: Memoirs of the Mouthpiece, 1955–1983“, *The Drama Review* 100, Winter 1983

SCHECHNER, R. *Public Domain (Essays On The Theatre)*, New York: Discus Books 1970

Ke kořenům české scénologie

V české estetice mluví o *scénickém umění* první Otakar Hostinský (1847–1910), který ve studii „O klasifikaci umění“ z roku 1890 (viz Hostinský 1956: 190–209) rozlišuje umění *prostorná* a *časová* (k těm druhým řadí hudbu a poezii). Od čtyř prostorových umění jako takových, k nimž řadí *architektoniku* („zahrnující v sobě i vlastní stavitelství i umělecký průmysl“), *ornamentiku* (plošnou), *plastiku* a *malbu*, odlišuje „umění prostorného hnutí“, resp. *posuňkové*, založené na pohybech lidského těla, v jehož rámci rozeznává („jakožto pátou a šestou uměnu“) *tanec* a *mimiku*.¹

„Přehlížíme-li nakonec tuto řadu osmi umění, shledáváme, že první čtyry, totiž výtvarné [architektonika, ornamentika, plastika a malba], o jejichž úplnosti a přirozenosti nabyli jsme, tuším, přesvědčení důvodného, bez cizí pomoci trvají, pokud díla ruky lidské vůbec trvati mohou [...]. Ostatní čtyry pak [tj. tanec, mimika, hudba a poezie], od Řeků *musickými* zvané, závisí na výkonech, jež v proudu časovém zanikají a tudíž opakovati se musí [...]. Pokud rozličnými prostředky (ústním podá-

ním, písmem atd.) možno opakování to pro budoucnost usnadniti a zabezpečiti, nastává při nich dělení práce mezi umělcem *tvorícím* a *výkonným*. Zvláštní postavení však, jež mezi uměními prostornými a časovými zaujímá tanec a mimika, ukazuje se teprve při *sdrůžování umění*. Pak zejména mimika, jež vůbec je nejdružnější všech, prostředkuje i mezi uměními tak sobě dalekými, ba cizími, jakými jsou architektura a malba na jedné straně a hudba a básnictví na druhé. Společná s uměním výtvarným jakožto *umění scénické* nahrazuje totiž všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovatí toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v *dramatu*; hudba konečně, která nejenom s básnictvím sdružuje se v různých formách a stupních (programní hudby, melodramatu, zpěvu), nýbrž i tanci a mimice dokonale se přizpůsobiti může (balet, hudební pantomima), přidává-li se též k dramatu, činí z něho *zpěvohru*“ (Hostinský 1956: 208–209).

Už tím, že poukazuje na prostředkující funkci, kterou má mimika mezi dalšími uměními, vyvazuje ji Hostinský z postavení pouhého výkonného umění; právě tato funkce je spojená s její scéničností a činí z ní „ve spojení s uměním výtvarným“ umění scénické. Když mluví o tom, že mimika „k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v *dramatu*“, sám se odvo-

1 „Že také v oboru tomto lze činiti rozdíl mezi uměním formálním, bezpředmětným, které pouze krásnými posuňky samotnými účinkuje, a obrazným, předmětným, jež pomocí posuňků napodobuje nějaké konání lidské, nějaký děj, netřeba tuším šíře vykládati. Každý vzpomene si jednak na *tanec gymnastický*, jednak na *mimiku*, při čemž zajisté nebude na závadu, že mnohé tance měly mimický původ a že některé i zbytky němých hry v sobě zachovaly; rozdíl mezi piruetami, entrechaty a evolucemi baletními na jedné, a posuňky, jimiž k nám mluví herec i beze slov, je příliš patrný“ (Hostinský 1956: 207).

lává na svou úvahu „Epos a drama“,² kde vychází z toho, že je „nahražování slova básnického obrazem scénickým pravou podstatou slohu dramatického“ (Hostinský 1956: 569); o mimice a scenerii tu mluví jako o součástech scénického obrazu, provádějícího hercovo slovo, od kterého odlišuje tu „část umění hereckého, která určena byla [i v antickém divadle] pro oko“ a u které hrál vždycky důležitou roli kostým a maska. Scénické umění není tedy podle něho „zbytečnou okrasou, pouhým nezávažným přílepkiem dramatu, nýbrž podstatnou částí jeho, *osnovu děje namnoze touže měrou určující, jakou ono ve svých výkonech určováno bývá slovem básnickým*“ (Hostinský 1956: 573; podtrhl J. V.).

Je zřejmé, že Otakar Hostinský je při představě o *sdužování uměn* inspirovaný Richardem Wagnerem a jeho ideou *Gesamtkunstwerku* (viz i jeho stať z roku 1877), ale zavedením samostatného pojmu *umění scénického* tento vliv překonává – i když se scénické umění podle něho neobejde bez básnického textu a skladatelovy partitury: „Spojením scéniky s poezií vzniká [podle Hostinského tlumočeného Zichem] drama mluvené (činohra), spojením scéniky s hudbou pantomima, spojením všech tří drama hudební (zpěvohra)“ (Zich 1986: 27). I zde se Hostinský pohybuje v rámci německé tradice, jíž je wagnerovská koncepce jednou významnou (novátorskou) odnoží. Tato německá tradice začíná ve 30. letech 19. století v souvislosti s rozšířením pojmu „Inszenesetzen“, o kterém mluví jak roku 1837 August Lewald (viz Lazarowicz/Balme 2000: 306 an.), tak *Allgemeine Theater-Lexicon* ze 40. let (viz Fischer-Lichte 2004: 321). Přímo o ‘scénice’ píše Franz

2 Poprvé ji otiskl v *Květech* 1881, samostatně ji vydal František Strejček ve Sbírce souvislé četby školní u F. Topiče (Hostinského pojednání má pořadové číslo 12. a datum vydání 1911); ve výboru z roku 1956, odkud cituji stať „O klasifikaci uměn“, je zařazena na s. 551–577.

von Akáts v pojednání *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischen Hinsicht* z roku 1841, který (viz Fischer-Lichte 2004: 323–324) v tomto ‘scénickém umění’ rozlišuje mezi „Anordnung und Ausschmückung“, tedy uspořádáním a výpravou (doslova výzdobou), a „Anordnung des Lebendigen“, tedy uspořádáním živé (herecké) složky, a zahrnuje inscenování mezi výtvarná (zobrazující) umění (Bildende Künste) s ohledem na „představování estetických idejí pomocí obrazů“ („Die Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder“). Také Hostinskému se scénické umění vzhledem ke své „časovosti“ dělí podle Zicha „ve dvě složky, z nichž jedna je vskutku proměnlivá, daná hrajícími herci, kdežto druhá je neproměnná náplň scény. Jen tuto druhou přiřazuje Hostinský uměním výtvarným, kdežto první představuje umění od nich specificky odlišné, totiž *mimiku* čili herectví“ (Zich 1986: 27). Franz von Akáts odpírá scénickému umění status samostatného tvoření. Podobně se i podle Hostinského, jak víme, scénika objevuje jen v různých kombinacích a neexistuje jako samostatné umění, jakým je hudba či poezie. Jako pro teoretika sledujícího pohyb v současném umění, nemá pro něho ovšem, jak jsme také viděli, charakter pouhé ilustrace textu, ale určuje „osnovu děje namnoze touže měrou“, do jaké je sama určována básnickou předlohou.

Otakar Zich mluví o herecích představujících dramatické osoby v nějakém reálném prostoru, který „náležitě omezen a uzavřen tvoří *scénu*“. Scéna podle něho „*patří tedy k hercům a k jejich výkonům*, nelze si ji od nich vůbec odmyslit. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát *noetický* (postulát mluvy pro herce byl postulát psychologický). Této scéně (scénické prostoroře) jako představě technické odpovídá obrazová představa ‘místa dramatického děje’“ (Zich 1986: 52). Pokud jde o režiséro-

vu tvorbu, kterou Zich probírá v kapitole následující po kapitolách věnovaných tvorbě dramatikově a hercově, pokládá za jeho první úkol „dramatický děj“ a za druhý „divadelní scénu“: „divadelní“ a nikoli „dramatickou“ ji označuje kvůli dvojznačnosti slova scéna: může znamenat nejen jeviště, ale i výjev, zatímco on nazývá scénu pouze jeviště, na kterém se „provozují díla dramatická, a nikoli jiná, např. balety“ (Zich 1986: 177). Dnešní scénologie pěstovaná na DAMU vychází na rozdíl od Zicha z toho, že pro scéničnost nazíranou i jako projev scénického smyslu, který má vysoká divadelní škola u budoucích herců i scénografů, režisérů i dramaturgů, dramatiků i teoretiků kultivovat, je právě tato dvojznačnost konstitutivní. I zde lze její kořeny shledávat u Hostinského, který za význačný rys umění *posuňkových* (tj. umění založených na pohybech lidského těla) pokládal jejich prostorovost a právě proto je řadil mezi umění „prostorná“: vycházíme-li při úvaze o takovém umění z toho, čím se projevuje, a vycházíme-li při uvažování o scéničnosti z toho, že je právě určitým způsobem, kterým se člověk projevuje takřkajíc z přirozenosti, nemůžeme scénu ve smyslu výjevu a scénu ve smyslu určitého prostoru oddělovat už proto, že jde právě o projev směřující do prostoru a realizující se v prostoru, tedy o projev prostorový a ‘prostorný’.

Pokládá-li O. Zich za *dramatické dílo* „to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“,³ následuje vlastně O. Hostinského.⁴ Zde mů-

3 V jiné formulaci: „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je s k u t e č n é (reálné) jeho provozování“ (Zich 1986: 19).

4 „Moderně řečeno: ve scénickém provedení spočívá charakteristická známka dramatu naproti eposu; odtud plynou všechny slohové zvláštnosti básnictví dramatického“, říká také Hostinský (v přednášce „Teorie básnictví dramatického se zvláštním zřetelem k Aristotelově Poetice“, kterou cituje v doslovu k výboru *Otakar Hostinský o divadle* jeho editor Miloš Jůzl 1981: 147).

že nacházet své kořeny dnešní scénologie, když uvažuje o tom, co rozumět (uměleckou) scénickou produkcí, byť její pojetí musí být vzhledem k materiálu, ze kterého na rozdíl od Hostinského a Zicha vychází, pochopitelně širší: scénickou produkcí myslí totiž i produkci fixovanou technickým záznamem, tj. například i film, a v rámci živě předváděných produkcí nejenom dílo divadelní, ale i performanci. Obojí (divadlo a performanci) je přitom přes jasné vědomí více či méně plynulých přechodů mezi nimi prospěšné odlišovat: zkoumání vztahu hrovosti a hranosti, narativity⁵ a performativity, bezprostřední reálnosti a komponovanosti, spontánnosti a stylizovanosti, náhodnosti a záměrnosti atd. je totiž důležité jak z hlediska výzkumu všech různých stránek a rovin scéničnosti, tak zejména z hlediska herectví jako jejího jednoho a přitom zcela podstatného aspektu.

Současná scénologie nebude samozřejmě také sledovat O. Zicha při jeho vylučování baletu z rámce dramatického (*dramatického* podle jeho terminologie, tj. podle jiné vlastně *scénického*) umění. Toto vylučování plyne z toho, že dramatické (=scénické) dílo podle něho „*skládá se ze d v o u současných, nerozlučných a názorných složek r ů z n o r o d ý c h, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)*“: v „čistém baletu“ si podle něho „obě složky, viditelná taneční a slyšitelná hudební“, a to „přes jednotu rytmickou i náladovou“, naopak zachovávají „vždy samostatnost a soběstačnost“ (Zich 1986: 19). *Scénické* dílo či umění, o nichž jedná scénologie, se Zichovu *dramatickému* dílu a umění

5 Připomeňme si, co Hostinský zdůrazňoval v úvaze „Epos a drama“, kde mluví o tom, že scénické umění nejenže není žádným „přílepkem dramatu, nýbrž podstatnou částí jeho, *osnovu děje* namnoze touže měrou určující, jakou ono ve svých výkonech určováno bývá slovem básnickým“ (Hostinský 1956: 573; podtrhl J. V.).

nepodobají tedy také v tom, že jejich nutnou podmínkou není spojení optického s akustickým, ale pouze **zaměření na smyslově názornou sledovanost a sledovatelnost**, která se může v některých případech realizovat prostřednictvím jen jednoho smyslu – viz např. sluch ve vztahu k některým (specifickým) rozhlasovým projevům; o specifických projevech je na místě mluvit vzhledem k tomu, že musí jít o takové projevy, které stavějí na představě nějakého **dění (jednání) v prostoru**.

V souvislosti s vymezením *scénického umění*, o němž jedná scénologie, můžeme tedy proti Zichovu pouze formálnímu pojetí *dramatického umění* definovat (**uměleckou) scénickou produkci** také vzhledem k jejímu 'obsahu': touto scénickou produkcí pak budeme rozumět **aktuálně realizované či zaznamenané jednání ve vymezeném prostoru, které bez ohledu na to, do jaké míry je jen hrané a do jaké reálné, chce a má být sledované v souvislosti s vytvářením obrazu přesahujícího samotné toto reálné jednání i pouhé vyobrazení re-**

álního jednání, které (jako by) příslušné hrané jednání pouze reprodukovalo;⁶ při zaznamenaném jednání může jít jak o záznam samotného jednání odvíjejícího se v čase (ve filmu), případně o zachycený vybraný okamžik (na fotografii), tak o záznam výsledků takového jednání, které ale mohou být předvedeny i přímo (výtvarná instalace).

Jaroslav Vostrý

Literatura:

- HOSTINSKÝ, O. *O umění*, Praha 1956
JÚZL, M. (ed.) *Otakar Hostinský o divadle*, Praha (DÚ) 1981
ZICH, O. *Estetika dramatického umění (Teoretická dramaturgie)*, Praha 1986
FISCHER-LICHTE, R. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004
LAZAROWICZ, K. / BALME, Ch. *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2000
VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha (AMU) 2001

⁶ O rozlišování mezi *obrazem a vyobrazením* (inspirovaném Sergejem Eizenštejnem) viz např. Vostrý 2001: 95–96 a jinde.

Horoskop pro Rudolfa II.

Dramatická variace na historické téma o třiceti obrazech

Tomáš Töpfer

Osoby

Rudolf II. císař římský a král český

Trudi děvče asi patnáctileté

Strada antikvář a správce císařových sbírek

Kateřina Stradová jeho dcera

Kaufschwitz královský pokladník

Maisel primas židovské obce a bankéř

Rachel jeho žena

Mojses (zvaný Goliáš), její syn

Slavata komoří, mladý šlechtic ve službách císaře

Jessenius rektor pražské univerzity
a císařův osobní lékař

Tycho de Brahe astronom

Löw, Jehuda ben Becalel pražský rabín

Lopez Španěl, vyslanec krále Matyáše

Odehrává se na Pražském hradě a v židovském ghettu někdy na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století.

1. obraz

Na zšeřelé scéně dva muži přinášejí truhlu a ve volných rukou obrazy, které jim padají a hlomoží. Jsou to Strada a Kaufschwitz.

Kaufschwitz Zloději zlodějská!

Strada Od vás to teda sedí, Kaufschwitz.

Kaufschwitz Já jsem jen císařův pokladník, Strado. Vy vykupujete cennosti a já je jen platím, když je čím!

Strada A když není čím, tak se císaři půjčuje! Lichváří!

Kaufschwitz Nehaňte! Já půjčuji poctivé peníze!

Strada Na slušný úrok!

Kaufschwitz Ano, na slušný úrok!

Strada Nekřesťanský!

Kaufschwitz Jsem křesťan jako vy!

Strada Vy nebudete nikdy! To, že vás polijí vodou, už vám těžko vrátí ten uříznutý kousek kůže!

Kaufschwitz Vy jste nejen zloděj, ale i darebák. Kdybyste se alespoň se mnou poctivě dělil, ale císařovy peníze si berete a obrazy kradete. Víte, že za to by vám mohli useknout i ruku?

Strada A vám hlavu! Peníze zpronevěřujete vy! Berete třetinu! To je opravdu dost na tak bezectného muže.

Kaufschwitz Vy mě chcete dohnat k tomu, abych se

císaři na kolenu přiznal. Bude mi to pořád milejší, než s vámi dál podvádět a zrazovat.

Strada To už umíte! Svého Boha jste zradil!

Kaufschwitz Bůh je pouze jeden! Nesnáším lidi, kteří jsou tak podlí, že zneužívají svou moc!

Strada To říkáte proto, že žádnou nemáte! Dovedu si vás představit jen s takhle malinkou mocí! Vy byste byl svině!

Kaufschwitz (*zasměje se*) Vy umíte člověka urazit se šarmem, to se musí nechat. Ale nepodceňujte moc peněz! I císaře ovládají!

Strada Možná, ale nejsou to vaše peníze, tedy ani váš vliv! Jsou to peníze vašich souvěrců!

Kaufschwitz Neříkejte „mých“ souvěrců. To nejsou křesťanské peníze, jsou to peníze Mordechaje Maisla a celé obce. Jen já jsem jako odpadlík hoděn zprostředkovat půjčky od mých... bývalých.

Strada ...Židů! Mně to nevadí. Císařovi to taky nevadí. A všichni jsou spokojeni. Jen vám se vaše třetina zdá málo!

Kaufschwitz Já musím vynaložit obrovské úsilí, abych přesvědčil pražskou židovskou obec, aby mým prostřednictvím půjčovali císaři peníze. Proč? Protože císař miluje krásu!

Strada A ta stojí čím dál víc!

Kaufschwitz Že se nestydíte! Stojí! Kradete a loupíte! Naposledy Brandýs! Najmete si pár lapků a bývalých žoldněrů odkudsi z Pasova. Hordu opilců bez morálky a svědomí a... poslyšte, jak to vlastně děláte, že vždycky jdete najisto? Třeba tahle in-tar-zovaná truhlice! Odkud víte, že v Brandýse jsou k mání takové cennosti?

Strada Ta truhla je jaksí navíc. A pokud jde o obrazy... (*Upřímně se zasměje*) Ty mají cenu jen tehdy, pokud mají kupce. Za několik málo let budou všechny tyhle vlámské mazaniny poházené kdesi ve špýcharech a jejich barvy smíchané s olejem sežerou myši. Na všech těchhle portrétech je nejcnější jen pýcha a ješitnost těch, co stáli modelem.

Kaufschwitz Na správce císařských pokladů jste dost cynický, Strado!

Strada Zato vy se dáte dojmout nějak snadno! Před chvílí jste se div nerozplakal nad svým osudem!

Kaufschwitz Ne nad svým, ne nad svým.

Strada Nepokoušejte se mě rozlístnit tím, že jste zradil víru svých otců jen proto, abyste pomáhal synům Mojžíšovým!

Kaufschwitz Přijal jsem Krista, ale zůstal jsem židem pro vás a nevěrcem pro své! Opatřuji císařovi peníze od Židů, protože dokud bude císař dlužit Maislovi, bude v ghettu klid.

Strada A proto musí císař dlužit hodně.

Kaufschwitz A vy si bezostyšně necháváte peníze určené na císařovy sbírky, peníze, které jsou těžce posbírané jako výkupné za klid a přiměří. Peníze, které mají židovské město z boží milosti a z císařovy vůle uchránit před pogromy!

Strada Když bude potřeba, postrašíme je. Těm peji zatým ubožákům bude stačit, že občas nějaký opilý voják polechtá židovskou dívku u kašny a ti zbabělci pňjčí! I víc než sami mají! A vy se přizíváte!

Kaufschwitz Je mi zle! Z vás i ze sebe.

Strada Nebojte, nejsem takový padouch! Ty sbírky nejsou tak bezcenné. Až se konečně císař odhodlá vzít si mou dceru, budeme dědit slušně. Nemyslete si, že jsem takový hlupák, abych dal svým vnukům věnem jen bezcenné trecty.

Kaufschwitz Jen abyste se nespletl! Zatím jste pořád jen dědkem levobočků.

Strada Císař je neodvrhl a nepopírá své otcovství! Jak by taky mohl? Vždyť mladý Julius je, jako by Jeho Výsosti z oka vypadl.

Kaufschwitz (*směje se poťouchle*) Z oka! Málem vám ho vypíchl jen proto, že jste mu k jeho narozeninám nedal koně! Vztekoun je ještě větší než tatínek.

Strada Na koně je ještě malý!

Kaufschwitz Na koně možná, ale služebné obtěžuje jako docela dospělý a psíků už zabil surově ve hře dost. Brzy bude vraždit i komorné.

Strada Že se Boha nebojíte!

Kaufschwitz Kterého, Vaše tchánovské Veličenstvo? Toho, kterého jsem ztratil, nebo toho, kterého jsem dosud nenabyl?

Strada Škoda, že žijeme v osvicené době! Nechal bych vás upálit jako kacíře!

Kaufschwitz Upalovat se nebude, pane Strado! Doba je opravdu jiná. Kacíři se neupalují, kacíři vám pomáhají bohatnout!

Muži odcházejí ze scény. Po chvíli ticha se víko truhly otevře a z ní pomalu vykoukne vyděšená dívka, ušmudlaná od popela a v očouzených a potrhaných šatech, chvíli se rozhlíží.

Trudi Maminko? Bože, mami... maminko! (*Začne usedavě plakat*)

2. obraz

Přijímací sál na Pražském hradě, zní tichá hudba, několik hostů tiše hovoří.

Slavata (*vyjde ze dveří, je to ještě hodně mladý chlapec*) Jeho císařské Veličenstvo vás dnes bohužel nebude moci přijmout, Vaše Excelence.

Lopez Děkuji vám, mladý muži, vyčkám.

Slavata Dopis však převzít mohu.

Lopez To je mi velice líto, ale mohu ho předat pouze Jeho Veličenstvu. Osobně!

Slavata Pak budete muset tedy opravdu ještě počkat.

Lopez Trpělivost je mou dobrou vlastností. Když bude Bůh milostiv, bude stejně trpělivý i bratr Jeho císařské Milosti.

Slavata Nepochybuji, že se odpovědi dočká, ale nemohu Jeho Veličenstvu určovat pořadí a důležitost jednání. Například vyslanec Jeho Milosti dánského krále Kristiána IV. čeká na přijetí o sedm měsíců déle než vy! (*Usměje se zdvořile a odchází*)

Lopez Jste jistě oblíbencem císařovým, mladý muži.

Slavata To mohu těžko posoudit. Jsou chvíle, kdy jsou v nemilosti všichni jeho poddaní, a také tomu bývá i naopak. Jsem jen pouhým ceremoniářem a nemyslím si, že by na mne Jeho Veličenstvo vzhledlo někdy jinak než jako na svého oddaného sloužícího.

Lopez Dokázete být velmi zdvořilý. Nepochybuji, že to dotáhnete vysoko.

Slavata Vaše uznání mě těší. Jen nevím, mám-li to v úmyslu.

Lopez Jste katolík?

Slavata (*nestačí ani odpovědět, když do salonu vběhne rozčilený císař*)

Rudolf (*křičí, vzteká se*) Russworma! Přiveďte mi sem Russworma!

Slavata Odpusťte, Vaše Veličenstvo. Stojí se svým plukem proti Turkům v Horních Uhrách.

Rudolf Bože! Brání nějaké Horní Uhry! Neplatíme si nejschopnějšího maršála proto, aby nějakým pasetvcům Turci neplenili už beztak zpustlé vesnice, zatímco doma za humny lapkové vykrádají nejrozkošnější zámečky, kam jsem kdysi tak rád jezdil. Hrůza, barbarství! Brandýs! Do Prahy přijíždí dnes největší učenci doby, malíři! Všichni odsud odjedou, budou se bát! Chtěli jsme přesídlit se. Nudí nás ta ztrouchnivělá Vídeň a zatím se tu vypaluje a loupí. Češi! Nezaslouží si přítomnost Mého Majestátu. Ať si nakonec vypálí třeba i samotnou Prahu. Pleňte si a palte... císař odjíždí. (*Mezitím se před něj snaží pokleknout Lopez, císař chodí vztekale po místnosti a několikrát ho mine, když se Lopezovi podaří třetí pokus, císař se zarazí*) Co vy? (*Slavatovi*) Co chce ten člověk?

Slavata Je to posel Vašeho nejjasnějšího bratra Matyáše! Poníženě čeká na přijetí, aby Vám předal dopis.

Lopez (*promluví španělsky*) Mám vám předat tento dopis a upřímně pozdravy od vašeho bratra a jeho upřímnou starost o osud vás i Českého království.

Rudolf (*vztekle mu dopis vyškubne*) Španělsky, proč na nás mluvíte španělsky v Praze? Sem patří odjakživa němčina! Odmítáme mluvit španělsky! Nerozumíme! Nevíme, co říkáte!

Lopez Mohu mluvit i latinsky i německy, ale Vaše Veličenstvo hovoří především španělsky.

Rudolf Nesnášíme tu řeč. Nebudeme ten dopis ani číst. Známe svého bratra! Nepotřebujeme znát i jeho výhrůžky, ať se nestrachuje o osudy a statky katolíků v Čechách. Nikdo jim tu neublíží. Občas tu sice někdo tu a tam vypálí a vyloupí nějaký ten zámeček, ale to se děje stejně i protestantům. (*Zarazí se, odhadí dopis, štítivě*) Olízněte si prsty!

Lopez Veličenstvo?!

Rudolf Olíznout, povídám!

Lopez (*učíní tak*)

Rudolf Ještě! Víc a pořádně!

Lopez (*olizuje si prsty*)

Rudolf (*obrátil se k ostatním*) Neslyšeli jste, nikdy?

Nové objevy! Jedem napuštěný papír? Ohromný vynález pánů z Medici. Přečtete si dopis a... (*naznačí otravu*)... konec! Tak kde je ten Russworm!!

Slavata (*nadechne se*)

Rudolf Ano, už vím! Potřebujeme někoho schopného a oddaného. To je asi v Čechách moc požadavků na jednu. Kdo je schopný, bývá proradný! A oddaných blbců máme plné přijímací salony (*podívá se na Slavatu*) a taky předpokojí! (*Lopezovi*) Na dopis s odpovědí mému nejjasnějšímu bratrovi si počkáte?

Lopez Mohu doufat v brzkou?

Rudolf Ovšem. Bratr nás vyzývá, abychom dali rodu Habsburků následníka. Když chvíli počkáte, možná mu tu radostnou zprávu doručíte vy osobně.

Strada (*neudrží se*) Vaše císařská Milost se hodlá již konečně oženit?

Rudolf Ne! Naše Milost ráda dělá následníky! Takovou činnost máme dokonce velmi rádi a jde nám prý velice dobře. Říkala vaše dcera! (*Odejde*)

Strada (*Kaufschwitzovi potichu*) Dobytke!

Kaufschwitz Jaký císař, takové má poddané!

3. obraz

Místnost se sbírkami. Na zdi obrazy, kolem sochy a truhlice.

Rudolf (*sám*) Neumím být sám. Ani s lidmi. Nesnáším je, když jsou poddajní, ani když vzdorují. Kři-

čím, vztekám se a přitom se pozoruji a vím, že to není dobře. Jen tady mi je líp. Všechna ta krása, které ti omezení nerozumí, mně dává pocit bezpečí. Hlu-páci! Mají mě za pošetilého starce! Nechápou, že člověk tím, čím je, je podle věcí, které ho obklopují. Jako by mi půjčovali svoje oči, abych mohl vidět svět, tak jak ho sám vidět neumím. (*Hladí sochy*) Sahat na krásu, která nestárne. Nedělají se jí vrás-ky, ani jí nevisí stará kůže. Nesmrtelná krása. A he-le... (*zarazí se nad obrazem opřeným o truhlu*) ...tu už jsem někde viděl. Koho mi jen připomíná? Ty oči? Ó ano, to už je dávnó! Brandýs! (*Zasní se*) Nebo ne? Ano! Brandýs, jak byla mladá. To je zvláštní, že ně-keré věci nezapomínám. Vůně, ano, voněla hřebíč-kem. Stárnu! Začínám být sentimentální. Jak jen se jmenovala? To je zvláštní, vůni si pamatuji dodnes a jméno... a to prý porodila dítě (moje)... už si ne-vzpomenu. Po světě běhá levobočků a ani jeden ná-sledník... (*To ho rozesměje*) Následník! Jeden vraž-dí psy a rozřezává jim břicha. Kde to vzal. V životě jsem neuměl psa ani uhodit. Na koni nejezdím, pro-tože nesnáším bičik. V nosítkách jsem si také jistě-jší... (*Znovu se zasměje*) Dřív jsem je litoval. Připada-lo mi to divné, aby mě nosili, chtěl jsem vystupovat a málem jim s nosítky pomáhat... (*Směje se*) Člověk si zvykne na to, že je důležitý. Ať se dřou kmáni. Ani hubnout se mi nechce! Naopak. Půjdu se najíst. Kře-pelku si dám, nebo hned tři. Vína se bojím, může být otrávené. Lumpové, umějí už dát jed do karafy tak, že se nepotopí a otráví vás prvním douškem. Ostat-ní mohou pít s vámi a nic! Takové novinky. (*Odchází*)

Trudi (*z truhly tiše*) Strejdo! ... Strejdo!

Rudolf (*lekne se, vytáhne pistoli ze slonoviny*) Zrada! Pomoc! Kde jste kdo! Přepadli mě!

Trudi (*vyleze z truhly*) Kdo, strejdo? Nepotřebuješ po-moc? Kdo ti ubližuje?

Rudolf Všichni! (*Zastydí se, schová bambitku*) Co tu děláš?

Trudi Schovávám se. A ty?

Rudolf Já? ... Vlastně taky. Před kým?

Trudi (*nedůvěřivě*) A ty?

Rudolf Před celým světem. Usilují mi o život. Jak ses dostal sem?

Trudi Já jsem děvče! Gertruda. Přinesli mě sem. V truhle!

Rudolf Kdo?

Trudi Nevím, protože jsem se právě schovala. Vza-li truhlu, ještě nějaké věci a zapálili. Hrůzou jsem ani nedýchala. Přivezli mě sem. (*Podívá se proseb-ně na Rudolfa*) Dáš mi napít, strejdo?

Rudolf Nejsem žádný strejdo! (*Přestane křičet, usměje se*) Ačkoliv proč ne, říkej mi strejdo. Jak že ti říkájí?

Trudi Gertruda!

Rudolf Gertruda? Přinesu ti víno, Trudi, a kousek masa, chceš?

Trudi Chci, mám děsný hlad!

Rudolf se zvedá.

Trudi Jsi moc hodný a milý!

Rudolf (*zarazí se*) Vážně? To jsi první, kdo to říká!

Trudi To není možné. Připadáš mi jako můj hadrový medvídek, kterého jsem měla jako dítě.

Rudolf Jako dítě? (*Usměje se*) A co jsi teď?

Trudi Přece žena!

Rudolf (*se smíchem odchází*) Jídlo ti přinesu, ale víno raději ne. Na ženu jsi ještě trochu pod míru. Spíš horkou čokoládu. Ze Španěl. Hlupákům to nechutná, ale rostou po tom prsa.

Trudi Nesměj se mi!

Rudolf Nebudu, Trudi! Ale té čokolády ti přinesu dva šálky. (*Pobaví se svým vtípem a odchází*)

4. obraz

V zámecké kuchyni sedí Tycho de Brahe a cpe se drůbeží. Vejde Rudolf.

Brahe Veličenstvo! Nenadál bych se, že Vás tu potkám!

Rudolf Tím méně já, milý Brahe! Čekám na svůj horoskop a vy si zatím zadem chodíte pro laskominy. Nestačí vám moje pohostinnost?

Brahe Nikdy by mě ani nenapadlo si stěžovat. Jste velkorýsý a štědrý, jen jsem jaksi dostal chuť... Ale vy Veličenstvo, sám osobně v kuchyni?

Rudolf Myslíte si všichni, že císař nejí a nemá snad své tělesné potřeby? (*Kuchtičkovi*) Připravte mi dvě křepelky! Džbán vína a džbán vody! Veličenstvo si počká.

Brahe Nemám snad zavolat někoho ze služebnictva, kam chcete jídlo a pití donést? Mohu vám posloužit i sám!

Rudolf Ne, příteli, osobně dohlédnu, aby do vína nebo jídla nedali jed.

Brahe Nemusíte se bát, Veličenstvo! Planety hovoří jasně, budete žít stejně dlouho jako váš lev.

Rudolf Jak dlouho bude žít můj lev, jste ještě nespočítal! Čekám na váš horoskop už déle než dva měsíce! Dokážu vám, že umím být velmi netrpělivý!

Brahe Veličenstvo! Pokud bych mohl být tak troufalý, nedostal jsem zatím zde na vašem dvoře ani groš. Proto musím vysedávat ve vaší zámecké kuchyni a pít víno z vašich sklepů, neboť nemohu zatím navštívit ani ten nejsprostší šenk ve vaší Praze.

Rudolf Prodejte svůj stříbrný nos! Zaplatím, až vám ty vaše hvězdy poví můj osud.

Brahe Vaše hvězdy, Veličenstvo! Bojím se, že nebu-

dete spokojen, propočítával jsem své práce několikalet. Myslím, že budete velmi nespokojen!

Rudolf Zato vy jste s mým sklepem spokojen zřejmě až dost.

Brahe Budu se bát vaší prchlivosti, až se dozvíte vše. Chcete to přesto podstoupit?

Rudolf Hned zítra, milý Brahe. A nevím, proč byste se měl bát mé prchlivosti. Vypadám přece jako hadrový medvídek a jsem moc milý. To jenom vy jste si toho nevšiml. Pozorujete vzdálené hvězdy, ale blízkého člověka, svého císaře, to nevidíte!

5. obraz

Trudi hltá jídlo.

Rudolf Nehltej tak! Nikdo ti to nesní!

Trudi (*plnou pusou*) Co kdyby někdo přišel.

Rudolf Nikdo nepřijde. Sem nikdo nesmí.

Trudi A co ty?

Rudolf Já můžu... já jsem... totiž... (*Zarazí se*) Já to tu přece hlídám.

Trudi No právě, někdo přijde, zjistí, že hlídáš špatně, a vykopne tě a mně narežou.

Rudolf (*směje se*) Jez a nemluv s plnou pusou!

Trudi (*jí hladově křepelku*) Takové malé kuřátko! Tos musel chytil na dvoře zrovna to nejmenší?

Rudolf (*směje se*) Na dvoře! To je dobré. Dvůr, dvořani...! Kuřátko...! Na císařském dvoře...! (*Chechtá se*)

Trudi Ty jsi kradl na císařském dvoře? Bože! Máš štěstí, že tě nechytil správce, strejdo!

Rudolf Neříkej mi tak!

Trudi Jak ti mám říkat?

Rudolf Nakonec bych klidně mohl být tvůj strýček, ale to bys byla pěkně protivný spratek!

Trudi Proč?

Rudolf Protože bys musela být Matyášův parchant!

Trudi (*začne nabírat*) Ne... tak mi zase neříkej ty! Tak na mě pokřikovaly děti.

Rudolf Proč? Nebyla jsi z manželského lože?

Trudi Odkud?

Rudolf Myslím, jestli ses narodila až po svatbě!

Trudi Po čí svatbě? Teta Blaženka byla stará panna. Vychovávala mě sama.

Rudolf Ty nemáš matku?

Trudi Měla jsem, ale nesměla mě mít. Byla prý krásná a urozená.

Rudolf „Nesměla mě mít.“ Co je to za řeč? Dítě prostě buď je, anebo není. Ona tě nechtěla?

Trudi Chtěla, ale nesměla. Tak to říkala teta Blaženka: Ty můj sirotečku! Jednou si pro tebe přijde a odvede tě na zámek.

Rudolf Na jaký zámek?

Trudi Nevím, nikdy mi to nedopověděla.
Rudolf Tys nechtěla nikdy poznat svou vlastní matku?
Trudi Moc, moc. Často se mi o ní zdávalo. Chodila ke mně v noci ve snu, byla krásná, mladá a celá bleďoučká, jako porcelánová panenka, kterou jsem měla po ní. Často jsem plakala, a když jsem stonala a měla horkost, tak jsem ji volala, ale Blaženka mně prosila, ať to nedělám. Chtěla jsem maminku hledat, ale Blaženka mi řekla, že by to maminku zabilo, utrhlo by jí to prý srdíčko.
Rudolf Trudi, moje malá! Odkud vlastně jsi?
Trudi Z Mutinova statku! Tam jsem vyrůstala.
Rudolf A ta truhla, ve které tě přinesli, je odtamtud?
Trudi Ne, ta je ze zámku!
Rudolf Z kterého?
Trudi Z Brandýsa!
Rudolf (*zamyslí se*) Brandýs! Brandýs... to už je dávno! Možná už deset let, ne, spíš už patnáct.
Trudi Ty znáš Brandýs, strejdo?
Rudolf Víš co, říkej mi Rudolfe.
Trudi To je divné jméno, Rudolf, takové přísné. Budu ti říkat Rudi, chceš strejdo?
Rudolf Rudi? Proč ne?
Trudi Rudi?
Rudolf Hm?
Trudi Ty jsi sám?
Rudolf Jak sám?
Trudi Myslím jestli máš děti?
Rudolf Děti. Těch mám... ani sám nevím.
Trudi To musí být krásné mít hodně dětí. Taký jich budu mít hodně, až se vdám. A žádné z nich nesmí žít bez maminky a bez otce. Jak se jmenují tvé děti!
Rudolf Nevím. Tuhle starost jsem přenechal jejich matkám. Koneckonců žádné z nich není opravdu moje.
Trudi Jak to že není? Buď je tvoje, nebo není.
Rudolf To bych ti asi neuměl vysvětlit. Tomu bys nerozuměla.
Trudi Proč ne? Já už náhodou vím, jak se rodí děti. A taky jak se to dělá, aby přišly na svět.
Rudolf Vidiš, a já už vím, jak se to dělá, aby nepřišly! (*Zasměje se svému vtípu*) ...Promiň, jsi ještě dítě.
Trudi Nesměj se mi. Jsem už náhodou dost velká... i když... slíbils mi tu čokoládu ze Španěll!

6. obraz

Dům v židovském ghettu.

Na scéně stojí rodina Mordechaje Maisla: Maisel, jeho žena a podivný urostlý chlapec – teprve když se otočí, vidíme jeho tupý, dementní výraz. Rozsvěcí se šábesové svíčky a zpívá tichá modlitba. Do místnosti vtrhne Kaufschwitz spolu se Stradou.

Kaufschwitz Je zle, Maisle! Je moc zle!
Maisel (*aniž se nechá vyrušit, tiše*) Není zle, Natane. Je šábes. Sváteční chvíle klidu a míru.
Kaufschwitz Mordche! Císařovi chybí peníze.
Maisel To není nic nového. Kvůli tomu nemusíš vtrhnout bez zaklepání do mého domu a ještě k tomu v čase modlitby!
Kaufschwitz Modli se, Mordche, modli! Třeba tě Bůh uchrání před pogromem. Tebe i tvou mišpoche.
Maisel El-Elohej-Jisra'el! (Všemohoucí Bože Izraele) I tvou mišpoche, i tvou. Máš tu v Židovském městě stále svou matku.
Kaufschwitz Proto taky chráním tenhle obehnaný kousek Prahy. Proč myslíš, že se starám, nasazuju svůj život a svou čest?
Maisel Svůj život možná, ale nevím o tom, že bys měl i to druhé.
Strada Vidím, že máte opravdu problém být někde doma. To je mi vás líto!
Kaufschwitz Za vaši lítost si nic nekoupím.
Strada Ani za těch třicet procent lítosti?
Mojses se začne hloupě chechtat.
Kaufschwitz (*spolkne raději odpověď*) Mordche, potřebuju peníze, hodně. Rudolf hostí slavného dánského hvězdáře. Pozval ho do Čech i s jeho družinou a usídlil ho v Nových Benátkách u Jizery. Brahe chce přestavět celou střechu zámku. Pozorovací vikýře a já nevím co ještě. Rudolf si myslí, že když bude kupovat obrazy a platit si šarlatány, tak bude Praha středem vesmíru.
Strada A přitom už dnes každý, kromě Tychona de Brahe ví, že středem vesmíru je Slunce!
Maisel Země, Slunce! Můj Hospodine. Středem vesmíru je přece Bůh! (*Modlí se hlasitě hebrejsky*)
Mojses (*pitomě*) Buch! Buchbuch buch! (*usměje se*)
Maisel Ano, Goliáši! Bůh! (*Něžně ho pohladí*) Je i v tobě!
Strada Takové tmářství! Středověk! Kaufschwitz, kam mě to sakra vodíte!
Maisel Tam, kde díky mému tmářství a díky Jeho dobrodiní (*ukáže k nebi*) je ještě co půjčovat. I když o nějakém půjčování nemůže být v tomhle případě řeč. Zatím nám nikdo nic nevrátil.
Strada Nevrátil? Kaufschwitz?
Kaufschwitz (*poděšen*) Mám taky své výdaje!
Maisel Mimo chodem není jisté, zda by císař nechránil Židovské město i bez vás. Nikdy jsem císaře neviděl a vaše zprostředkování není asi ta nejlepší cesta. Ale protože si nemáme vaši lež jak ověřit, platíme.
Kaufschwitz A žijete v klidu. Nemusíte se bát pogromů.
Mojses (*huhlá*) Po... gróm... pogróoom! (*Začne se chechtat*)
Strada Mlč! Pitomče!

Rachel Nekřičte na něj. Pojd', miláčku, pojd' k mámě!
Zazpíváme si, pojd'!

MojSES (*brouká něco, co může připomínat hebrejštinu*) Cha... na... šer... lach... dej roš.

Rachel Ty moje štěstí, pojd', poneseš vodu do mikve!
Ty můžeš! Můžeš pracovat i o šabat.

Kaufschwitz Nějaké novinky! Může zdvihat věci i o šábesu, podívejme. Snad jste ho nedali taky pokrýt!

Rachel Taky? Nikdy neměl bar micva. Nikdy nebyl Žid. I když je můj syn!

Strada (*začne se nadutě smát*) Tak to jsem ještě neslyšel! No to mě podržte! Židovská máma a dítě není Žid!!

Maisel Neslyšel? To ani nevíte, že vám už jeden takový mesiáš přišel? (*A začne tiše zpívat hebrejskou motlitbu*)

7. obraz

Pražský hrad – chodba.

Rudolf (*jde po chodbě se dvěma šálky čokolády – je soustředěný na ták. Málem vrazí do Stradové*) Bože! Málem bych se opařil! Klekat před císařem, když nese horkou čokoládu!

Stradová Horkou čokoládu, jak odporový hustý nápoj. Snad jste si ho neoblíbil. A hned dva šálky?

Rudolf Doufám, že si ho neoblíbíte vy, hraběnko!

Stradová Já? Proč bych neměla!

Rudolf (*podívá se jí na vzdutá ňadra*) Protože není už třeba, není více třeba!

Stradová Nerozumím vám, můj pane!

Rudolf Čemu chcete pořád rozumět? Mluvím s vámi vaším vlášským jazykem. Španělsky neumíte a česky zase nemluvíte dobře, paní hraběnko!

Stradová Rozumím slovům, ale ne tomu, jak se chováte. Proč mi říkáte stále jen hraběnko, proč mě neoslovujete svým jménem?

Rudolf Tak důvěrní snad přece jen nejsme.

Stradová Vždyť jsem vám dala syna! Může být ještě něco důvěrnějšího?

Rudolf Ano! Chtěl bych následníka, ale toho mi dát nemůžete. Na to má hraběcí titul, který vám koupil váš otec, příliš malou tradici a krátkou historii. Říše římská očekává následníka a ne pancharta, který řeze kočkám ocasy a mlátí své sluhy do bezvědomí.

Stradová Náš syn bývá jen občas víc horkokrevný. To dělá ta vaše španělská krev.

Rudolf Moje španělská krev už mi léty vychladla. Stejně jako tahle španělská čokoláda, která se studená nedá vypít, protože ztuhne! A proto nikdo z vás neví, jaká je to dobrota.

Stradová Když posečkáte jen chvíli, posloužím vám

sama a přinesu vám ji ještě kouřící do vaší komory!

Rudolf Jestli tam vstoupíte, tak přísahám, že se zachovám stejně jako váš syn. (*Odejde*)

8. obraz

Trudi (*snaží se pít z šálku čokoládu, ale čokoláda je tuhá a neteče. Trudi ji patlá prstem a olizuje*) Po tomhle mi asi neporostou prsa, ale prsty.

Rudolf Přinesu ti ji příště horkou.

Trudi Nevadí, Rudi! Nemusíš. Ještě tě někdo uvidí a budeš mít zle. Stejně tu dlouho zůstat nemůžu... Kde to vlastně jsme?

Rudolf To jsou sbírky!

Trudi Či?

Rudolf (*chvíli váhá*) Císařovy.

Trudi Bože můj. Císař! To je jeho? My jsme... u císaře doma?

Rudolf (*usměje se*) Doma? Ano. V císařském paláci.

Trudi Palác. Nenapadlo by mě, že se jednou podívám do paláce... a to mu ty sochy a obrazy hlídáš?

Rudolf Ano!

Trudi To musíš být asi moc důležitý. Proč má císař tolik obrazů? Nevejdou se přece všechny na stěny. A tolik ošklivých soch.

Rudolf Tobě se nelíbí, Trudi?

Trudi Tobě ano?

Rudolf Ne všechny.

Trudi Tak vidíš! A císař jich má tolik. Třeba se nemůže rozhodnout, kterou si nechá a které vyhodí. Mohl bys mu poradit.

Rudolf (*usměje se*) Nevím, jestli by mě poslechl.

Trudi Určitě ne! Je prý moc zlý.

Rudolf Jak to víš?

Trudi Říká se to. Je prý vztekloun, křičí a nemá rád nikoho, jen sebe.

Rudolf To se povídá?

Trudi Ty to přece musíš vědět nejlíp. Nebo jsi ještě císaře neviděl?

Rudolf Ale viděl. Dokonce jsem s ním mluvil a jak vidíš, neukousl mě.

Trudi Tak jsi měl štěstí. Bije prý služebnictvo a rozřezává kočkám břicha.

Rudolf (*málem se rozzlobí*) Ale to nebyl císař, jen jeho... jeden mladý šlechtic. Horká krev.

Trudi Ne, ne! Byl to on. Alespoň u nás v Brandýse se to říkalo. Prý k nám také přijel, prý když byl ještě mladý, ale to jsem ještě nebyla na světě. Povídej mi o císaři. Jak vypadá. Je hodně starý?

Rudolf Jaký by podle tebe měl být?

Trudi Mladý, krásný a já bych se do něj zamilovala

a on do mě. Měli bychom spolu krásného prince, jako v pohádce... Ale teď vážně, jaký je?

Rudolf Starý a mrzutý.

Trudi Starý? Ještě starší než ty?

Rudolf O trochu.

Trudi Proč je mrzutý? Má sochy, obrazy a tenhle palác. Spoustu poddaných, kteří mu musí sloužit.

Rudolf Třeba je sám.

Trudi (*směje se dětsky*) Ty si ze mě děláš legraci? Císař nemůže být sám.

Rudolf Může, Trudi moje malá.

Trudi Tak mu porad! Když bude mít někoho rád, nebude už sám.

Rudolf A co ty? Ty jsi sama?

Trudi Ne. Už ne!

Rudolf Ty máš už chlapce?

Trudi Ne! To ještě ne.

Rudolf Tak jak to, že nejsi sama?

Trudi Protože teď mám tebe, strejdo! (*A něžně, skoro žensky ho obejmě*)

9. obraz

V Rudolfově přijímacím sále.

Slavata (*v rozhovoru s Jesseniem*) Vážený pane doktore Jessenie, císař vás nemůže přijmout. Dosud nevyšel ze své umělecké komory. Myslím, že to už budou tři dny, kdy se neobjevil ani na okamžik. Výjimku tvoří zámecká kuchyně, kam chodí výhradně sám pro různé pochoutky.

Jessenius Nežádám Jeho Veličenstvo o přijetí, ale o možnost pomoci císaři.

Slavata Myslím, že se necítí nemocen.

Jessenius Jistě mi dovolíte, abych to posoudil sám, až budu moci s Veličenstvem promluvit o jeho potížích.

Slavata Potíže nemá Jeho Veličenstvo, ale my.

Jessenius Jak to? Je mrzutý, jako obyčejně?

Slavata Nikoliv. Právě naopak. Chová se dětinsky, pije horkou čokoládu, několik šálků denně, pozval si lazebníky a nepochopitelně začal pečovat o svůj vous i vlasy. Místo ranní modlitby si zpívá dětské písničky. Ve španělštině, kterou nesnáší! A křepelky a víno polyká jak zamlada.

Jessenius Pak je to neklamný důkaz, že je zdrav. Říkali mi, že je poslední dobou melancholický a uzavřený. Jestliže však má chuť na víno a láká ho chutná strava, pak by to svědčilo o opaku!

Slavata (*pro sebe*) Škoda, že jsem se nedal na medicínu.

Jessenius Prosím?

Slavata Nic, promiňte! Jen jsem si říkal, že jsem chtěl být také lékařem.

Jessenius To vás tak láká studium, nebo touha poznat tajemství lidského těla?

Slavata Spíš tajemství duše! Jste si jist, že existuje?

Jessenius Jsem o tom přesvědčen. Ale nemáme důkazy. Jeho císařská Milost nepovolila zatím v Praze uspořádat veřejné zkoumání.

Slavata Veřejné zkoumání? Čeho?

Jessenius Lidského těla. Možnost podívat se zevrubně do útrobu.

Slavata Bože! To musí strašně bolet!

Jessenius Ne zaživa, chlapče! Jde o možnost otevřít lidskou mrtvolu. Všude se to už podařilo, ve Vídni i v protestantském Sasku. Jen tady v Praze se čeká na laskavý souhlas Jeho Veličenstva. Budeme zase zaostávat za moderní vědou. Tak jako vždy.

Slavata Tak protestanti se mohli šfoulat v mrtvole? Sodoma! A co vyzkoumala ta vaše moderní věda, Honorabilis?

Jessenius Potvrdilo se, že lidský mozek není sídlem duše, jak tvrdí Galenus, ale chladí horkou krev, to ostatně není žádný objev. Však také při horké nemoci bývá nejteplejší čelo. Ale zatím se nepodařilo prokázat existenci duše. Nejsem zastáncem teologického výkladu světa. Duše není nic abstraktního. Je to orgán, který má na rozdíl od jiných živých bytostí pouze člověk.

Slavata Zvířata tedy ne? Zkoušeli jste i veřejné zkoumání zvířat?

Jessenius Proč? Takové zkoumání umí každá hospodyně a kuchařka, když vyvrhne kapouna či křepelku.

Slavata Ale člověka vám císař ještě díkybohu vyvrhnout nepovolil!

Jessenius Vidím, že ve vás asi přímiluvce nenajdu.

A moc vás prosím o trochu pokory. I mrtvý si zaslouží úcty. Nikdo z nás nechce znesvěcovat člověka, jen se snažíme najít duši. To, co nám Bůh daroval.

Slavata Až jednou císař svolí a vy se pustíte se svými lancetami do té řeznické práce, budete muset hodně spěchat.

Jessenius Proč spěchat?

Slavata Abyste místo, kde sídlí lidská duše, našli dřív, než si ji Bůh vezme zpět.

10. obraz

Stradová Už jste hotov se svými magickými čarami?

Brahe Netuším, co víte o astrologii, madam, ale já nemaluji žádné čáry. Nejsem šarlatán a své výpočty pokládám za exaktní vědu, i když se jako astrolog hvězdoprapectvím zabývám jen velmi málo.

Stradová Proč jste tedy byl povolán k císařskému dvoru? Myslíte si snad, že je můj manžel tak zvě-

dav na vaše objevy kružnic planety Venuše? Nebo snad také věříte tomu, že Země obíhá kolem Měsíce? Nebo Měsíc kolem Slunce?

Brahe Nebýt toho, že jsem se ve zlém rozešel s Dánským královstvím a zanechal celou zařízenou observatoř Uraniborg na ostrově Hven, tak bych nemusel ztrácet svůj drahocenný čas takovými rozhovory.

Stradová Nechtěla jsem se vás dotknout, jen zjistit, jsou-li hvězdy nakloněny Jeho Majestátu a také trochu i mně?

Brahe Uznáte sama, že mám povinnost zachovat absolutní mlčení, pokud si císař nepřečte svůj horoskop sám. Pokud uzná za vhodné jej zveřejnit, nebo se vám s ním svěřit, věřím, že to udělá.

Stradová O tom nepochybuji. Jsem, myslím, stále jeho nejbližší bytostí. Mám přístup i k jeho nejtajnějším přáním a myšlenkám.

Brahe Vím, že máte přístup do jeho ložnice! Na to jsem nepotřeboval čist v pohybu planet.

Stradová Pak vám jistě planety pověděly, jak moc mě císař miluje a jak se já bojím o jeho osud. Neříkejte, že ve svém věku už jste zapomněl, co je láska!

Brahe V mém věku? Doufám, že se to teprve všechno dozvím! Cítím se skvěle, svěží a víc mlád než kdy předtím. Co vy můžete vědět o mužích mého věku!

Stradová Hodně, milý Brahe! Jednomu staříkovi rodím děti! A nebýt mé šikovnosti a šarmu, myslím, že by se mu to s jinou jen těžko podařilo! To, že jste na stará kolena vlnější než v mládí, vám mužnou sílu nepřidá!

Brahe Byla byste možná velmi překvapená. Třeba ani nevíte, co je to pravý muž. Od císaře jste se to dovědět nemusela. To, že plodí děti, neznamená ještě, že umí udělat ženu šťastnou.

Stradová Trochu neomalené, nemyslíte? Takhle mluvíte o svém chleboďárci?

Brahe Jsem nejlepší astronom v Evropě. Císař potřebuje mě a já jeho. Je to obchod.

Stradová Obchod?

Brahe Ano, obchod. Nemusíme si být vděční. Stačí, když císař zaplatí, a já dodám jemu i Praze důležitost.

Stradová A také když dodáte horoskop. Nechtěla jsem se vás dotknout. Jen zdvořile přimluvit. Víte, jak můj muž věří na postavení planet a dá na věštbu. Chtěla jsem Vás jen požádat, jestli by nemohly hvězdy promluvit i v můj prospěch. Nebo spíše ve prospěch Julia Césara d'Austria, mého syna. Je celý Rudolf! Trochu horkokrevný, ale miluje život a všechny rozkoše. Je velmi inteligentní a myslím, že by byl dobrým panovníkem.

Brahe Myslíte si, že mohu přesouvat běh nebeských těles podle toho, jak si kdo přeje?

Stradová Jak si to přeje osud, České království a jedno rozlomené srdce císařovny!

Brahe Ale vy přece nejste císařovou chotí. Jste jen jeho lepší konkubína.

Stradová A vy jste se snad oženil? Pokud vím, tak ani vaše děti nejsou z manželského lože!

Brahe Kvůli vašemu zlomenému srdci nebudu císařů lhat. Já ne!

Stradová Vidíte a já si myslela, že je to jen obchod! (*Má se ke odchodu. Pak se zastaví a usměje*) Všechno je jen obchod, ale asi jsem vám nenabídla tu správnou cenu!

11. obraz

V domě Mordechaje Maisla.

Mojses (*kňourá dětsky a napodobuje hebrejštinu*)

Rachel Hrej si, Goliáši! Hrej si a nezlob. (*Podá mu dřevěného koníka. Mojses pláče a spíná ruce*) Ale Goliášku, co bys chtěl? Malovat na zeď hručkou? Víš přece, že se tatínek zlobí, když to děláš.

Mojses Šalach... ba šem tochim... Ha ha cha! Hirgia! Hirgia!

Rachel Ne, Goliášku. Hladit nesmíš, víš to! Hladit ne! Budeš hodný. Přinesu ti raději chihu! (*Odejde*)

Mojses (*raduje se a tleská obrovským rukama*)
Vejde Maisel s rabbi Löwem.

Löw Těžká rada, reb Maisel, těžká.

Maisel Kdo jiný by mohl poradit?

Löw Je snadnější udílet radu druhému nežli sám sobě! Platit za ochranu? Či, od koho a před kým? Mnoho neznámého, mnoho!

Maisel Zaplatil bych sám, ale nemohu. Všechno, co jsem mohl, už jsem půjčil císařským pacholkům, a oni nevracejí.

Löw Nevrátí Mordche, ale Hospodin svlaží tvou duši jako pramen vod. Pomohl jsi svými penězi zachránit celé ghetto. A nejen to, Mordechaji. Postaral ses o Rachel v nejtěžší chvíli.

Maisel Co se dalo dělat? Přišla v hříchu do Malého města pražského. Bylo jí patnáct! Teprve patnáct a nemohla se bránit. Kdy tohle skončí? Jak zastavit zlo, jak se mu bránit, rabbi!

Löw Ne silou, Mordche! Moudrý člověk nezabíjí, ale tvoří.

Mojses (*začne plakat a drtit si dlaně v druhé dlaně, tak až mu bolest vrhá slzy do očí*)

Rachel (*vběhne s cihlou*) Buď hodný, Goliášku! Tu máš! Můžeš si s hrát s cihlou.

Mojses (*uklidí se a v holých dlaních rozmačká chihu na prášek. Zbyde jen malý kousíček cihly, střed, který Mojses v dlaních hbitě a silou uválí do kuličky*)

Rachel No vidíš, Goliášku, jaký jsi silný a hodný.

Mojzes *(položí si kuličku na čelo a chvíli ji drží na čele a balancuje s ní, přitom se šťastně usmívá)*

Löw Šťastný chlapec! Je blíže Bohu než my.

Maisel Ano! Bůh mu nedal možnost vnímat jeho utpení. Dal ho však nám. Goliáše obdařil jen velkou silou, nás slabostí a pochybnostmi.

Mojzes *(sejme kuličku z čela a začne s ní kreslit po stěně)*

Rachel Hodný synáček! Tak tě mám ráda.

Maisel Pokuste se pomoci, rabbi! Je potřeba mnoho peněz a v pokladně obce už nic není. Vaše slovo má velkou sílu. Máte své obdivovatele i mezi učenici světa gojim.

Löw Ano, vím, Mordche, to je má cesta. Cesta zbožnosti a pravdy.

Maisel Víam, že máte být vrchním rabínem pražským a dokonce zemským. Myslím, že to má být již letos. Hodně se o tom mluvím.

Löw Ano! Mluví, jen nevím, jestli jsem hoden takového úkolu.

Rachel A kdo jiný než učenec jako vy, první mezi zbožnými? Pochybujete snad o sobě?

Löw Ano, mé černooké dítě, někdy mám pocit, že nevím z Písma víc než kterýkoli žáček z chederu a zapominám, i co je to kabala!

Přistoupí k Mojsešovi a pohládí ho po hlavě, ten se přestane hloupě smát, zadívá se rabbimu dlouze do očí, nastaví čelo, rabbi mu položí cihlovou kuličku na čelo. Mojzes chvíli balancuje, pak se otočí ke zdi a napíše něco hebrejsky.

Rachel Cos to namaloval, synáčku?

Löw Tvůj syn teď právě nemaloval, ale psal, Rachel.

Rachel Copak, vždyť ty přece neumíš! A já neumím číst!

Mojzes *(zahuhlá hebrejsky)*

Maisel *(přistoupí ke zdi)* Bože Všemohoucí, náš syn napsal NEZABIJEŠ!

Rachel se velmi tiše usměje a pak takřka bez hlesu omdlí a svez se podél Maislova těla k zemi.

12. obraz

Císař čte ve svitcích a studuje veliké papíry s horoskopem a postavením planet, Brahe sedí tiše a zkroušeně v rohu.

Rudolf Skvostné, milý Brahe! Přesné a skvostné! Budu žít stejně dlouho jako můj lev.

Brahe O dva dny déle, Veličenstvo!

Rudolf Dobrá práce. Můj syn vrah?! Jak jinak, je to opilec už ve čtrnácti letech. Morduje kočky, tak proč by nemohl jednou i člověka. Cože?...Moji dceru? Moji vlastní dceru? Nesmysl! Nemám dceru. Mám pár levobočků, parchantů, ale žádnou dce-

ru, Brahe, slyšíte? Kdo vám pomáhal s tímhle blábolem, milý Brahe, ten váš nadějný mladý matematik? Kapler, nebo tak nějak! Zřídil jste si v Praze svou soukromou školu a já ji mám platit?

Brahe *(pokouší se vstát ze židle a nepozorovaně odejít)*

Rudolf Nikam! Tady zůstať!

Brahe Ale já... Veličenstvo... musím.

Rudolf Nic nemusíte, dokud s vámi mluví váš císař!

Brahe Vrátím se... jen... na okamžik!

Rudolf Neúcta, vzpoura a urážka Majestátu!!

Brahe Nedovoliť bych si, ale... vždyť už tu sedíme víc než dvě hodiny a já nutně...

Rudolf Neskuhrejte! Čekal jsem na ten svůj horoskop dva měsíce, tak vy to snad ještě půl hodiny vydržíte. Ještě jsem neprostudoval všechny vaše bláboly, kterými jste se snažil ohlupovat svého císaře a živitele, a vy chcete vzít do zaječích. Mému hněvu jen tak neuniknete. Zakazují vám sedět v přítomnosti císaře!! Stůjte a modlete se, aby pod vámi zbylo suché místo, až vás prohodím oknem do... *(Zavolá do předsálí)* Komoři... sem!

Slavata *(vejde)* Přejete si, Vaše císařská Milosti?

Rudolf K oknu! Jak je hluboko Jelení příkop?

Slavata *(poslušně se dívá z okna)* Hodně, Veličenstvo. Řekl bych tak... více než deset stop. Jen myslím, že pod okny je mnoho odpadků.

Rudolf *(začne se zničehonic smát)* To byste si moc neublížil, co, Brahe? Nebojte, váš císař se nezlobí na vás, ale na hvězdy. I když osud se dá určitě obelstít. Jsem o tom přesvědčen.

Brahe Dovolí Vaše veličenstvo... abych... *(přešlapuje)*

Rudolf Jen běžte, milý Brahe, nebo vám tu ještě praskne měchyř – a co by tomu řekla vzdělaná Evropa?

Brahe *(s ulehčením)* Vaše Milost ale umí být přesvědčivá.

Rudolf Ano, milý Tychone! Umím být tak přesvědčivý, že občas uvěřím i sám sobě. *(Brahe odchází, císař ho zastaví)* Tychone... A pospěšte si.

Brahe odběhne, u okna zbyde jen Slavata.

Rudolf Pište, Slavato! My, Naše Jasnost císař římský a král český, vévoda... a tak dál, však to znáte... nařizují... okamžitě zadržet syna hraběnky Stradové a převést do Krumlovského zámku. Držet s největší přísností v nejtěžším žaláři v okovech na rukou i nohou. O vykonání budu osobně zpraven vámi, Slavata. Rozuměl?

Slavata Zajisté, Vaše Veličenstvo.

Rudolf Pečetidlo! *(Zapečetí pergamen)* A vše v naprosté tajnosti! Hlavně před hraběnkou!

Slavata Spolehněte se, Veličenstvo. *(Odejde)*

Rudolf *(nahlas, pro sebe)* Mou dceru! Směšné! Hlu-pák, jak by mohl ten spratek zabít dceru, kterou

nemám? Hloupost. Ačkoliv jednu komornou už zabil. Uřezal jí ruce a uši. Za to, že mu nebyla po vůli. Bestie! Kdyby byl po mně, tak se to nemohlo stát. Kdybych každé, která mě nechtěla, uřízl ucho!... Ačkoliv... No, konečně, tolik uší by to zas nebylo. Každá chtěla císaře. Jen za mlada... bylo jich pár, co vzdorovaly, ale nakonec...? Synáček! Už nikoho nepodřeže. Teď už ne. I hvězdy se můžou mýlit. I když hvězdy ne! Spíš ten protivný a namyšlený Brahe. Vrah, krev mé krve! Zatím se to ututlalo. Příště už se to nepovede. A vlastně jaké příště? To už nebude. Jistota je jistota! I když jako následník by mohl zabít jako prvního rovnou Matyáše. A byl by klid.

Brahe *(vběhne s úlevou)* Už jsem zpět, Vaše císařské Veličenstvo!

Rudolf Pozdě, Tychone! Váš horoskop už neplatí. Právě jsem pohnul planetami! *(A roztrhne horoskop)*

13. obraz

Obrazárna.

Trudi leží a zdá se, že spí, pod hlavou jednu sochu Madony, přikrytá goblénem. Rudolf tiše vejde. Posadí se k Trudi. V ruce má porcelánovou panenku.

Trudi *(se zavřenýma očima)* Jsi hodný, strejdo, ale já nespím. Nemůžu! Já se tu bojím!

Rudolf Čeho, moje malá? Těch krásných věcí?

Trudi Ne, ty nejsou živé a já se bojím jen o živé!

Rudolf A o koho se bojíš?

Trudi O tebe!

Rudolf Jak to o mě? Proč?

Trudi Někdo sem přijde a ty to odneseš.

Rudolf Říkal jsem přece, že sem nikdo nesmí.

Trudi Kromě císaře!

Rudolf A co bys dělala, kdyby přišel?

Trudi Všechno bych mu řekla, po pravdě.

Rudolf Jakou pravdu bys řekla císaři?

Trudi Že ty za to nemůžeš, že jsi hodný a dals mi jídlo, že mě přinesl v téhle truhle, protože jsem byla na zámku a přitom jsem tam nesměla.

Rudolf Na jakém zámku, Trudi!

Trudi V Brandýse přece!

Rudolf Cos dělala sama na zámku?

Trudi Zkusila jsem najít svou maminku! Určitě mě už může mít, ale třeba neví, kde mě hledat.

Rudolf *(začne se vztekat)* Brandýs, říkáš? Truhla... z Brandýsa... hledme! A Brandýs shořel. Prý rytíři z Pasova. To jsou věci.

Trudi Ty se zlobíš, strejdo? Nemrač se. Když se vztekáš, jsi celý červený v obličejí a nesluší ti to!

Rudolf *(přestane se vztekat a usměje se)* Copak mi to jindy sluší?

Trudi Moc! A víš kdy nejvíc?

Rudolf *(ironicky)* To bych rád věděl!?

Trudi Když mi doneseš jídlo a čokoládu a pak se na mě díváš, jak jím. Máš přitom takové krásné, starostlivé oči. Stejně jako měla teta Blaženka. A jsi najednou krásný.

Rudolf Ach Trudi. Škoda, že jsi ještě dítě! Tohle mi ještě žádná žena neřekla.

Trudi Ale já jsem žena, strýčku!

Rudolf Nejsi, ještě ne, a nehádej se! Já to náhodou umím poznat. Podívej, něco jsem ti přinesl. *(Podá jí porcelánovou panenku)*

Trudi Ta je krásná, jako ta od maminky. *(Otočí panenku vzhůru nohama)* A dokonce se stejně jmenuje: Meissen.

Rudolf *(směje se)* Ano Meissen. Všechny se tak jmenují. Dokonce se tak jmenuje i hrneček na čokoládu, z kterého piješ.

Trudi *(podívá se na dno šálku)* Vážně! Meissen. Co to znamená?

Rudolf Míšeň. To je město, kde rozluštili čínské tajemství a umí z jemné hlíny udělat krásu.

Trudi Jako Bůh!

Rudolf Jako Bůh?

Trudi Ten přece taky udělal z hlíny muže.

Rudolf *(začne se doobrosměšně smát)*

Trudi Nesměj se! To je pravda. Četla mi to Blaženka, z takové tlusté černé knížky!

Rudolf *(usměje se)* I ty můj rozumbrado! Muž přece není nic krásného. Jen se na mě podívej! Moc jsme se Bohu nepovedli. Nechápu, co se na nás může líbit.

Trudi Tomu ty nemůžeš rozumět!

Rudolf *(podívá se na ni pozorně)*

Trudi Chtěl bys mě, Rudi? Myslím jako ženu?

Rudolf Přivlastnil jsem si už mnoho žen. Ne navždy. Mnohdy alespoň na chvíli, na jednu noc, ale takhle? *(Ve velkých rozpácích)* Ještě nikdy jsem... Jsi dítě... a já nejsem docela zdravý. Lékař mluvil cosi o nemoci z lásky.

Trudi Ty jsi směšný. Jsi zrovna takový, jako kluci u nás na statku. Ty se stydíš mít někoho rád?

Rudolf Vidíš, nikdy jsem o tom nepřemýšlel. Nikdy jsem to nepotřeboval, někoho mít rád. Snad jen sebe!

Trudi Takový velký kluk a musím tě učit! Dej mi pusku, strejdo! Ale opravdovou, takovou, jakou dávají kluci holkám, když je máj! *(Rudolf se skloní a políbí Trudi. Vtom se ozve bušení na dveře)*

Stradová Rudolf! Pro lásku boží, musím s vámi mluvit!

Trudi Slyšíš? Někdo volá! Rychle, strejdo! Schovám se do truhly! Kdyby něco, tak se neznáme, nikdy jsi mě neviděl!! Ano?

Rudolf *(neodpoví a tváří se mrzutě)*

Trudi Ano, Rudi? Slib mi to! *(Skočí do truhly a zavře za sebou víko)*

Vběhne Stradová, neupravená, jen v nočním úboru. Rozcuchaná a rozčilená.

Stradová Mého syna odvedli! Dělejte něco, proboha!

To jste opravdu tak necitelný a okoralý, že necítíte, jak trpím? Vašeho syna odveďte! V řetězech! *(Poklekně před Rudolfem a obejmě mu nohy)* Naložili ho do košatiny jako zvíře. S kápí přes hlavu! Vaše Veličenstvo, je to váš syn! Syn! A vy jste římský císař!

Rudolf *(mlčí a stojí bez odpovědi nad klečící Stradovou)* Pomalu se otevře víko truhly. Trudi vyděšená zírá na Rudolfa.

Trudi Císař...! Císař...? Strejdo, tys mně lhal...? Císař – to jsi ty, Rudi?

Padá opona.

Paauza

14. obraz

Obrazárna o několik chvil později.

Rudolf sedí na truhle, ve které tušíme Trudi. Na scéně Strada, Stradová i Kaufschwitz.

Rudolf Brandýs! Strado! Brandýs! Hořel a tahle truhlice vykládaná slonovinou je v mých sbírkách. Máte proklatě jediné štěstí, že jste latentním dědečkem mých pohrobků!

Strada Nechápu Vaši Milost asi dost přesně! Co mám já společného s požárem v Brandýse? Jakými spleťitými cestami se ubírají myšlenky mého pána?

Rudolf Jsem nešikovný a neobratný hlupák. Měl bych vás usvědčit. Chytit při činu, ale stálo by mě to zbytečně moc sil. Je to plýtvání časem dokazovat vám, že jste bídák. Bídák a zloděj. Mám důkaz! Zde přímo. Ale nepoužiju ho! Nemám chuť a je i mnoho jiných důvodů. Jsem unavený a žít stále jen ve stěhu a s podezřením mě už nebaví. Nebudu se už vztekát. Jsem pak celý červený v obličejí.

Strada Osočujete mě neprávem, Veličenstvo! Nemáte nejmenší důkaz pro svůj hněv.

Rudolf No právě! Důkazy! Než bych je, s pomocí boží, proti vám posbíral, byla by hraběnka šťastně zaopatřená. Nikoli jako vdova, v tom budu setsakrament-sky opatrný, ale umím se postarat o matku svých dětí. Jsem křesťan a vím, co je má povinnost. Stejně šlechetný bych ostatně uměl být i k sirotkům od Milosrdných karmelitánek. Šlechetné činy nás očisťují a dělají nás lepší. Alespoň před námi samými.

Strada Jakou šlechetnost má Vaše Veličenstvo na mysli?

Rudolf To, že vás nepovezou v košatině s kápí na hlavě. V řetězech!

Strada Nevím, jestli je tohle největší z vašich dobrých skutků, Milosti.

Rudolf Je, Strado. S vaší dcerou mi bývalo tu a tam docela hezky. Možná že ještě není všem dnům konec. Možná mě ještě Bůh nechce zbavit mužné síly a dopřeje mi prožít podzim života v rozkoši.

Strada Jsem o tom přesvědčen. Jste v nejlepším věku.

Rudolf V nejlepším věku umřít! Přežil jsem svého otce Maximiliána, Strado, a až se jednou sejdeme na věčnosti, budu starší než on. Chápete? Starý syn bude plísnit svého mladého otce! Strašná představa! Napadlo vás to někdy?

Strada Příznám se, že jsem o tom nikdy takhle nepřemýšlel, Jasnosti.

Přichází Stradová a míří k otci.

Rudolf *(posmutní)* Ovšem, s vaší fantazií! Tu vaše dcera zdědila po vás. Nebýt mě, neměla by fantazii ani v mém loži! Ale dost nechutnosti. Vaše dcera dosud pláče v otcovské náručí? Utište ji, prosím! Klidně ji můžete ujistit, že ženské slzy ve mně vzbuzují značnou míru nenávisti. Vážně! Nesnáším ženské slzy a Bůh ví, že bych ženě odpustil cokoli, jen ne slzy.

Strada Nepochybuji o tom, že má dcera to ví. Čeká marně na příhodný okamžik, až se zlepší vaše chmurné nálady. Čeká na vlídné přijetí, aby vám oznámila radostnou zprávu sama.

Rudolf Jaké zprávy mohou být radostné? V Uhrách prohrává Russworm s Turky jednu bitvu za druhou, Matyáš mně posílá plné sudy otráveného vína, které musíme s opatrností vylívat. Jessenius mě chce prohlédnout jako doktor, asi mi chce potvrdit, že mám nemoc z lásky. Přestávám si pamatovat křestní jména mých nejbližších... a vaše dcera mě chce překvapit radostnou zprávou?

Strada Ano!

Stradová *(ještě s pláčem)* Vaše císařská Milosti. Nosím pod srdcem vaše dítě. Nemůže o tom již být pochyb.

Rudolf Je zajímavé, jak rozdílné jsou představy mužů a žen o tom, co je to radostná zpráva!

Stradová *(opět se málem rozpláče, ale pod pohledem císařovým vtáhne slzy zpět)*

Rudolf Vy si tedy umíte vybrat chvíli!

Stradová Nevybrala jsem si jí, Rudolfe. Vstoupil jste do mé ložnice bez donucení, jako již mnohokrát.

Rudolf Ano, vím! Nechtějte ze mě udělat necitu i proti mé vůli. Bylo mi s vámi vždycky moc krásně. Jestli to udělá radost vám a vaší ješitnosti, nikdy mi nebylo s žádnou ženou tak hezky jako s vámi. A ode mě to opravdu není lichotka. Poznal jsem více žen, než si umíte představit. Ale myslím, že ani

vaše slzy a ani mé vzpomínky neudělají z vašeho nového dítěte následníka trůnu.

Stradová Nepřišla jsem kvůli našemu novému dítěti. Přišla jsem probudit váš soucit s mým prvorozeným chlapcem.

Rudolf Četl jsem horoskop od Braheho, má drahá. Jsem si jist, že nosíte pod svými ňadry dívku, hraběnko. Bude to Isabela Clara, první má dcera! A můj nezdrábný syn ji má totiž podle věštby zabít. Mou dceru!! Chcete to, paní? Opravdu to chcete? Budete mi muset sdělit své rozhodnutí. Buď se rozloučíte navždy se svým synem, který zemře v tichosti a zapomenutí kdesi v Krumlově, nebo zemře vaše dosud nenarozená dcera Isabela. Vyberte si, madam.

Stradová Z čeho si mám vybrat? Při všem, co jsme spolu zažili, vás zapřísahám, rozmyslete se ještě. Brahe se mohl mýlit.

Rudolf Brahe možná, ale hvězdy nikoliv. Nepotřebuji astrologa, abych poznal postavení planet. Byl jsem dobře vzdělán a vychován na španělském dvoře. Dokonce mě naučili i dvornosti k ženám. Moc se mi to v životě hodilo. A možná to budu ještě někdy potřebovat.

Stradová Ano. Veličenstvo, uměl jste se opravdu vždycky dvořit ženám. Vzpomínám si, že jsem kvůli vám ztratila hlavu už při prvním našem setkání.

Rudolf Ano, pamatuji to si také. Velmi dobře si pamatuji i ve svém věku! Díval jsem se na vás jako na obrázek. Byla jste tak mladá a pevná. Voněla jste zvláště. Tak jako žádná jiná žena. Prozradte mi čím?

Stradová Mateřídouškou, můj pane. Takovou ve Španělsku neznáte. Dává se mezi čisté prádlo do truhly.

Rudolf Kdybychom tu byli teď sami, přivoněl bych.

Stradová Chcete být se mnou zase sám?

Rudolf Ne, madam. I kdybych byl dnes s vámi, cítil bych se velmi osamělý. Velmi osamělý. Myslím, že se vám mohu jen těžko líbit. Nejsem si opravdu jist, jestli mě vidíte takového, jaký jsem.

Stradová Jak bych vás měla vidět? Znáám vás přeci tak dobře i po hmatu.

Rudolf Třeba se vám na mě líbí jen to, že jsem císař.

Stradová Pro mě jste především muž, Rudolfe!

Rudolf (*zavrtí hlavou*) Ne, nestvořil nás pěkně, nestvořil, moc jsme se mu nepovedli! (*Stradová*) A vy zůstanete v mých službách i přesto, že jsem přesvědčen, že mě podvádíte. Správcem mých sbírek ovšem bude Kaufschwitz, ten je opravdu poctivý a spolehlivý. Vy mu budete k ruce, Strado! Vidíte, jak umí být velkorysý váš pán. A teď si nechám osobně v kuchyni připravit horkou čokoládu. Zmizíte odsud, než se vrátím. Nikdo mě nesmí rušit. Chci se těšit se svou věčnou krásou! (*Odchází a na*

odchodu se ještě otočí) Co můj lev, Strado? Jak se mu daří? Pořád ještě žije, co? (*A odejde*)

Kaufschwitz (*potouchle*) To se nám to ale zamíchalo – co, Strado?!

Strada Neradujte se předčasně!

Kaufschwitz Já se neraduji. Jen mám o vás starost.

Strada Co tak najednou, snad ne soucít?

Kaufschwitz Fuj, takové slovo pro bezvěrce! Jen mám starost o vás a vaši dceru. Další panchart na cestě! Takové výdaje a teď abyste to všechno zvládal jen ze třiceti procent příjmů!

Strada Vy jste ale opravdu svine!

Kaufschwitz To víte, krev není voda. Ale s tou sviní opatrně, Strado! Víte, že my židi vepřové nejíme!

15. obraz

Císařova obrazárna.

Rudolf přináší dva šálky horké čokolády.

Rudolf Trudi...!! No tak... vylez! (*Pokouší se zvednout víko*) Nesmíš se na mě zlobit... No tak polez a netrucuj. Myslíš, že jsem tě podvedl? Ne, já ti nelhal. Jen jsem ti neřekl pravdu, a to je velký rozdíl... Opravdu je to rozdíl. A navíc i lež může být někdy milosrdná. Vidíš, pravda a lež. Nikdy jsem ještě neslyšel, že pravda může být milosrdná. To je jenom lež. Zatímco pravda bývá často krutá. Směšné, co? Slyšela jsi někdy, aby někdo řekl milosrdná pravda?... Promiň. Já tu povídám a tobě vystydne čokoláda! Víš že pak už bude hořká!... Trudi... Já otevřu, ať chceš nebo ne! Tvůj strejda se bude už opravdu zlobit!... Naposledy, Trudi, vylez! Teď už víš, že jsem císař, a taky víš, jak se umím zlobit. Přece nechceš, abych měl vrásky na čele, horkost a byl celý červený v obličejí!... Dobrá! Tak si tam zůstaň... Chtěl jsem ti toho ještě tolik vyprávět. O Španělsku, kde je pořád teplo i v zimě. A taky o své mamince, kterou jsem viděl jen málo. O svém bratrovi a taky proč se mi líbí tady v Praze... Zajímalo by tě to? Nikdy jsem to nikomu nepovídal. Nikdo se mě na to nezeptal. Nikdo. Ani neví, že v Praze žiju proto, že nesnáším teplo Španěl a pořád se ve vedru potím. To je tím, že jsem tlustý. A proč jsem tlustý? Ze vzteku. Na sebe i na svět. Tloustnu, abych se jim pomstil. Divné, co? Naučil jsem se i pít zdejší víno. Nejdřív jsem ho plival. Je tak slabé. Chybí mu slunce, ale časem si zvykneš, že je tu slunce málo, jen občas a o to si ho víc považuješ... Taky ti musím říct jedno tajemství... Nebo hned dvě! Chceš? To by tě mohlo zajímat... První dívku jsem měl jako malý chlapec, ještě mi nebylo patnáct. Byla o něco starší a já si myslel, že zažiju něco velkého, krásného a tajemného. Neměl jsem

z toho nic. Báł jsem se, že budu mít nějakou zlou nemoc z lásky. Vždycky mě tím strašili a já jim věřil. Dlouho jsem pak žádnou ženu nechtěl. Bylo mi to protivné, jak všechny začaly rychleji dýchat při tanci v mé blízkosti. Bylo mi to jejich funění protivné. Věřila bys tomu? Kolik je vlastně tobě, Trudi...? Trudi... Žiješ, proboha? Neudusila ses tam...? *(Otevře opatrně truhlu, ale ta je prázdná)* Trudi!!? Kde jsi? Tys mě opustila? Trudi! *(A sám, docela tiše se rozpláče)*

16. obraz

Maislův dům na Starém městě pražském.

Löw Pro židovskou obec jste vykonal opravdu mnoho.

Maisel Ne, rabbi. Znáám jenom sílu peněz. A vím, co znamenají pro ty, co je nemají, i pro ty, co po nich touží.

Löw Mohou-li peníze zachránit i životy lidí, pak májí velkou sílu.

Maisel Co je to proti síle vašeho slova, rabbi!

Löw Nepřečenujte je, milý Mordechaji. Slova jsou něco jako lék. Ten také nepůsobí hned. Nějaký čas musí v člověku, ke kterému mluvíte, působit. A dost možná bude mít slovo svůj opravdový účinek teprve tehdy, až ho sdělíte dál. V další bytosti, kde se usadí.

Cesta poznání je dlouhá, delší než jeden lidský život.

Maisel Nemám si vaše slova vykládat tak, že se k moudrosti nelze dostat nikomu smrtelnému?

Löw Proč ne, Mordche! Vy s sebou snad nenesete moudrost svých otců a oni svých? Tím, že máte syna a předáte mu největší dar, dar víry, jste se přidali do té nekonečné cesty. Do řetězu, který sahá až k Nejvyššímu.

Maisel Nemám bohužel syna, rabbi! Mojses je nadler – není můj. Rachel přišla v hříchu do Starého Města a já jsem ji přijal za svou i s dítětem. Před lidmi jsem jeho otec. Před Bohem však ne.

Löw Jsi víc, Mordechaji! Zachoval ses šlechtně. Možná, že tvůj příběh se podobá příběhu Josefa. Možná i tvůj syn spasí svůj národ. Kdo ví?

Maisel Smějete se, rabbi, mému neštěstí a neštěstí Rachel?

Löw Já, Mordechaji? Smát se? Závídím ti. Bůh mi dopřál radosti z Tóry, kterou jsem mohl celý život studovat, dal mi víru a pozval mě mezi vyvolené. Mezi ty, kteří zasvětili svůj život Kabale. Umím číst cesty planet a hvězd, ale Bůh mi odepřel radost ze syna. Tak prostou věc, z které se umí radovat i ten poslední šnorer a řemeslník v ghettu.

Maisel Jistě Bůh ví, co činí!

Löw Ano, Maisle, nemůžeme si přece stěžovat Bohu, že neplní naše přání. Možná že starost o děti a odpovědnost za jejich životy člověka svazuje a bere mu svobo-

du. Možná mně Bůh chystá velikou zkoušku, ve které bych chtěl obstát. A teď' mě omluv, milý Mordche. Je čas věnovat se modlitbě. *(Otevře malovanou kabičku, vyjme tefilin a začne odříkávat modlitbu)*

17. obraz

Kaufschwitz vede svázanou Trudi. Přichází Strada.

Strada Copak, Kaufschwitz! Vy jste se dal na obchod s bílým masem?

Kaufschwitz To bych si dal! Tohle by byl neprodejný kousek. Trochu podměrečný králíček.

Strada Kde jste to sebral, Kaufschwitz?

Kaufschwitz Chytili ji v novém křídle, v Rudolfových sbírkách.

Strada Pozor, Kaufschwitz! Může to být Matyášův špeh! Měl byste být opatrný. Třeba jednou budete potřebovat její přímluvu, až se bratříček našeho císaře posadí na český trůn.

Kaufschwitz Nestrašte, Strado! Krom toho, tohle bude spíš nějaká straka. *(Trudi)* Tady nic lesklého nena jdeš, holátko! Tady ti jen useknou levou ruku. Nebo když budeš na mě hodná, přímluvím se, aby to bylo jen ucho. Už jsi měla chlapce? Nebo budu první, co?

Strada No tak, Kaufschwitz! Chováte se jak řeznický pacholek a ne jako strážce královské galerie.

Kaufschwitz Ano, jsou okamžiky, kdy jsou si všichni muži podobní. Ale na to si už asi nevzpomínáte, Strado!

Strada Taky jsem si myslel, když jsem byl mladý a říjný jako vy, že v padesáti je muž už jen živá mrtvola. Poznáte sám, že chtíč je čím dál větší.

Trudi Až se strýček dozví, že jste mně ublížil, dá vás zaživa stáhnout z kůže.

Kaufschwitz To by se mi líbilo. Poslední dobou se zrovna nějak moc ve své kůži necítím! *(Rozchechtá se)*

Trudi Smích vás přejde! Odvedte mě k císaři.

Kaufschwitz Ten má nejráději nečekané návštěvy. Španělský velvyslanec čeká sedm měsíců. Tebe určitě přijme ještě dnes! Na císařskou audienci si počkáš ve sklepe. Možná mezitím uprostřed vína taky dozraješ v ženu. Občas ti k tomu přijdu pomoci!

Trudi *(kousne ho do nohy)*

Kaufschwitz Au! Strado, máte rád psíky? Prodám vám jednoho. Nebude drahý!

Strada Neumíte o ničem mluvit jinak, než koupit a prodat?

Kaufschwitz Tisíce let jsme nesměli nic víc. To se nesmíte divit, že se to v člověku usadí.

Strada Nesnažte se svou proradnost svádět na osud vašeho národa. Tím mě nedojmete. Raději zjistěte, kde se tu vzalo to děvče.

Kaufschwitz No slyšela jsi? Jak ses dostala do kunstkomory?

Trudi Nepovím. Vám zrovna ne.

Kaufschwitz Dveřmi těžko. Přes Rudolfovu osobní gardu a přes Slavatu v předpokoji neprojde ani myš. (*Chytně ji za ucho*) No pověz, ty malá zlodějko!

Trudi Nejsem žádná zlodějka! Nikdy jsem nesáhla na nic, co by mi nepatřilo.

Kaufschwitz Ano? (*Vezme lascivně její dlaň do své ruky a snaží si ji přitlačit mezi nohy*) Nikdy na nic, co ti nepatřilo? Tak si sáhni. Může ti to patřit. Na chvíli půjčuju, a jen na docela malý úrok!

Strada Vy se nezapřete ani při oplzlostech.

Kaufschwitz (*náhle zvázní a přestane se bavít. Tak, aby Trudi neslyšela*) Strado! Co když je to čarodějnice! Dveřmi nepřišla...! (*Pozorně a podezřívavě si začne Trudi prohlížet*) Hezká není, podívejte na ten její nos! Nemáš někde ďáblovo znamení? Podržte ji, Strado! Svlékneme ji.

Strada Snad si nechcete hrát na mistra kata a nasazovat sám palečnice.

Kaufschwitz Útrpné právo... to je nápad! Však ty promluvíš a ještě ráda.

Strada Rozhodně trvejte na palečnicích. Španělská bota jí bude velká!

Trudi Opovažte se. Jestli se mě dotknete, řeknu strýčkovi, kdo mě přivezl v truhle až z Brandýsa. Víím, kdo jste. Poznala jsem vás po hlase.

Strada Podívejme na čarodějnic! Přiletěla na koštěti až z Brandýsa! (*Také ji chytně za ucho*)

Kaufschwitz Počkejte, Strado! Nechejte ji. Tak povídej, kdo je tvůj strýček, že bychom se ho měli bát.

Trudi Císař římský! Vy koňové!

Strada i Kaufschwitz se začnou upřímně smát.

18. obraz

V předpokoji císařových sbírek.

Slavata Opět nevychází, doktore! Již týden. Tentokrát žádná čokoláda, žádné víno ani křepelky. Když jsem mu vynášel noční mísu, skoro se nehýbal. Ležel, oči otevřené, díval se do stropu a zdálo se mi, že pláče.

Jessenius Pláče? Císař? Nikdy nebyl sentimentální. Možná jeho choroba svědčí o pokračující francouzské nemoci... Víte, co tím myslím. Ale jistotu nemáme. Císař odmítá lékaře. Ani mně nedovolí, abych jej prohlédl. Jeho zdraví je mu docela lhostejné. Na všechny rady a doporučení mi vždy se smíchem odpovídal, že není nesmrtelný a že od lékařů očekává jedině. Aby mu řekli, na co umřel. Chápete, mám mu sdělit, na co umřel! Bláznivě se směje

vlastním vtipům o smrti. Pokud jde však o život jeho lva, vždycky zvázní.

Slavata Věří svému horoskopu.

Jessenius Vy jste císaři hodně blízko, Slavato. Řekněte mi, proč věří šarlatánům, kouzelníkům a falešným alchymistům víc než lékařům?

Slavata Na to vám nebudu umět odpovědět. Vaše vědecké objevy se dají ověřit v praxi. Buď fungují, nebo ne. Jednoduchý důkaz, člověk se buď uzdraví, nebo zemře. U alchymie a okultních věd se na výsledek čeká a také možná nikdy nedočká. Příslib zázraku, elixíru života a kamene mudrců trvá. Možná že cesta je důležitější než cíl? Ale já nejsem filozof, drahý Jessenie, já jsem pouhý komoří.

Jessenius A já jsem jen pouhý lékař. Ve městě, ve kterém ještě dosud nesmíme provést pitvu, abychom s jistotou mohli najít, kde ve smrtelném těle sídlí nesmrtelná duše. Císař chce Prahu povýšit na město učenosti. Mohli bychom být první mezi všemi, kterým se to podaří zjistit. Ale církev odmítá vydat souhlas bez císařské Milosti a císař? Leží na zádech a pláče.

Slavata Třeba mu stůně duše, doktore!

Vejde Strada.

Strada Tak co, Slavato? Už zase? Nepřijímá? Zavřeny?

Slavata Ano, Strado. Jako obyčejně.

Strada Nějaké nové zprávy?

Slavata (*podívá se významně na Jessenia*) Nové zprávy? Ode mě? Já tu jsem právě proto, aby se odsud žádné zprávy nedostaly. Ani sem, ani ven.

Strada Aha! Ani sem. To je dobře. Někdy se člověk zarazí na úplné maličkosti. Třeba že se žádné nové zprávy nemohou dostat ani sem. Možná že se císař zarazuje, až se dozví, že Brandýs sice vyhořel, ale některé poklady se přeci jen podařilo zachránit. Netroufl bych si vás, Slavato, žádat o doručení takové hloupé zprávy, kdybych nebyl přesvědčen, že Jeho Veličenstvo by taková novina určitě zaujala, když ne přímo potěšila. (*Strada odchází a přitom nenápadně upustí váček s penězi*)

Slavata Něco vám upadlo, můj drahý!

Strada (*podívá se na zem, na Jessenia a pak lhostejně*) To není moje, pane ceremoniáři. Dobrou noc!

Slavata Promiňte, asi jsem si špatně všiml. Dobrou noc! (*Sebere váček s penězi*)

Jessenius (*pro sebe*) Že já hlupák studoval tolik let. A na co!

Slavata Prosím?

Jessenius Ale nic! (*Upustí také váček s penězi*) Jen jsem si říkal, že Jeho Milost určitě veřejně zkoumání povolí. Bude to jistě brzy. Dobrou noc. (*Odejde*)

Slavata To jistě! Císař udělá jen to, co sám bude

chtít a na co bude mít náladu. Proč za to ale ne-
vzít? Nakonec něco podepsat přeci jen bude mu-
set. A hlupáci ať platí!

19. obraz

V Maislově domě.

Maisel Dali všichni, rabbi! I ti nejchudší. Dali víc, než
mohou. Nevím ale, jestli tahle císařská studna má
nějaké dno!

Löw Nebojte, Mordche. Císař neví, od koho dostá-
vá peníze, a jeho pohůnkové se do svých pastí chy-
tí jednou sami. Lež je jako hradby z Jericha. Věřím,
že přijde chvíle, kdy se císaře zeptám přímo, z očí
do očí, co s námi zamýšlí. Věřím, že císař je dob-
rý – že jenom vězí v osidlech zlých lidí, kteří ho ob-
kloupují.

Maisel Myslíte, že císař je dobrý?

Löw Každý, Maisle, každý se narodí dobrý! Všichni
páchají dobro a nepřestanou s tím, dokud jejich
dobro nezvítězí nad dobrem těch druhých. Císař je
jistě dobrý, ale nemůže vnímat svět stejně jako vy
nebo já. Svět z nosítek vypadá trochu jinak než ze
suterénu Nové synagogy, kterou jste dal za své pe-
níze opravit. Jste hodný, Maisle, a velký dobrodi-
nec, ale nemůžete vidět stejně jako císař. Budu se
modlit, abych mu mohl pohlédnout do očí. Věřím,
že jsou čisté a beze lstí.

Maisel Vy byste se nebal setkat s císařem, rabbi?

Löw Budu se bát jen setkání s Všemohoucím, až při-
jde můj čas. Tomu se budu muset zodpovídat.

Maisel Chtěl bych mít vaši odvahu, rabbi.

Löw Já vaši, Maisle, já vaši. Já se nebojím zemřít, ale
vy se nebojíte žít. Kdybych někomu uměl závidět,
tak vám a lásce vaší Rachel, Mordechaji.

Vběhne ustaraná Rachel, za ruku vede Mojsese.

Rachel Mordche! Goliášek vyšel na ulici. Ty jsi zapo-
mněl zavřít dveře domu!

Maisel Opusťte, rabbi. Já, Rachel? To není možné!
Jsem tak opatrný.

Rachel Už zase hladil kočičku! Podívej! (*Ukáže mrt-
vou kočku zabalenu v šátku. Hubuje Goliáše*) To
nesmíš, Goliášku!

Mojses (*huhlá hebrejsky*) Hirgia, hirgia!

Rachel Ne, Goli! Dostaneš cihlu a můžeš zase malo-
vat na zeď! Ale hladit nesmíš! Buď hodný! (*Rabbi-
mu*) Neví o tom, jak je silný. Je moc hodný, posluš-
ný, ale když hladí, zabíjí.

Maisel (*k rabínovi*) Dáváme si záležet na tom, aby
Goliáška nikdo neviděl. Vyrůstá jen tady v domě
a je šťastný. Chráníme ho před ústrky, posměš-
ky a zlobou světa. A taky Rachel... je to pro ni

tak lehčí. Tajíme její hanbu a ušetříme jí tak vel-
ké souzení.

Löw Žije v uzavřeném světě. Za zavřenými dveřmi?
Jen ve svém malém světě? Podobně jako my, jako
celý náš národ.

20. obraz

*Hluboká noc v ložnici Jeho císařského Veličenstva. Vi-
díme, že Rudolf leží, ale má otevřené oči, dívá se do
stropu a nespí.*

Trudi Spíš, strejdo?

Rudolf Bože, Trudi, myslel jsem, žes mi utekla a že se
na mě zlobíš! Tolik jsem se bál!

Trudi Ty ses o někoho bál? To císař umí?

Rudolf Jsem také člověk jako každý jiný. Jen hlupáci
si myslí, že jsem něco víc!

Trudi Hlupáci? A ty si to nemyslíš?

Rudolf Že jsem víc než ostatní...? No jsem... přeci
jen... Proč bych měl?

Trudi Ty si myslíš, že jsi víc! Poznala jsem to! Ale ne-
jsi, abys věděl.

Rudolf Proč si to o mně myslíš?

Trudi Protože mluvíš hlavně jenom o sobě a taky ni-
koho pozorně neposloucháš. Jen vyprávíš, a to
normální lidé nedělají.

Rudolf Vyprávěl jsem ti o sobě. O své matce a brat-
rovi. To se nesmí?

Trudi Ale ano. Smí, jenomže ty neposloucháš ty druhé.
A když je neposloucháš, pak se nemůžeš nic dově-
dět. A kdo nic neví o druhých, nedoví se nic o světě.
A kdo neví nic o světě, neví nic ani o sobě. A kdo ne-
ví nic o sobě, nemusí vůbec žít, protože je zbytečný.

Rudolf Tos řekla moc hezky.

Trudi To jsem neřekla já, ale teta Blaženka!

Rudolf To vím i bez tebe, že císař je zbytečný. Houby na
tom záleží, jestli máme Horní Uhry nebo ne. Koruta-
ny nebo Slezsko. Ale jsou takoví, co chtějí být císařem.

Trudi Proč to chtějí?

Rudolf Protože nevědí, jaké to je. Nejdřív po tom
prahnou a strašně po tom touží. Za nějaký čas je
omrzí nechat se nosit v nosítkách, přestane je těšit,
když jim dolévají číše, a chtějí být zase jako ostat-
ní. Nejhorší je, že je nemůže bavit, když se jim lidé
jen klanějí.

Trudi Proč?

Rudolf Protože jim není vidět do očí. Tebe mám rád,
Trudi. Dívala ses mi do očí vždycky, i když jsi nevě-
děla, že jsem císař – i teď, když to víš.

Trudi Možná bych neměla. Ale žes mě obelstil a říkal,
že jsi správce, jsem ti už odpustila.

Rudolf (*vstane z postele a v noční košili se hlubo-*

ce a dvorně ukloní) Díky, Trudi! Kde jsi byla celou tu dobu?

Trudi Ve sklepe! Drželi mě tam –

Rudolf Kdo, Trudi?

Trudi Ti dva, co přinesli tu truhlu, ale já jsem jim utekla.

Rudolf Jak, Trudi?

Trudi Chceš znát moje tajemství?

Rudolf Jistě!

Trudi (*velmi tajemně, skoro teatrálně*) To se rozdělíš na malé kousky, ty kousky zavřeš do lahví a spolu s vínem zraješ a čekáš, až tě po kouskách odnesou a vypustí z lahví. Na to aby ses zase spojil a stal se živou bytostí, potřebuješ ovšem znát zaklínadlo! Víš jaké?

Rudolf Ne.

Trudi Bulíku, truhlíku, hlavo skopová!!

Rudolf Cože!

Trudi Jsi jako dítě, Rudi! Věříš všem! I těm, co tě tak okrádají. Jsi moc hodný, ale oni ne. Slyšela jsem je dobře, ty dva, co sem přinesli tu truhlu z Brandýsa! Mluvili o tobě a o tvém bratrovi.

Rudolf Myslíš, že se spojili s Matyášem?

Trudi To nevím, hovořili taky o nějaké Marii. To je tvá žena?

Rudolf Matka!

Trudi Chtějí Matyášovi předhodit mě. Jako důkaz! Já prý jsem ta malá čarodějnice, kvůli které nemá říše římská dosud následníka.

Rudolf Následníka nemám proto, že se mi žádný zatím nepovedl!! Malý Strada dokázal pouze zabít jednu lazebnici a podřezat pár koček...

Trudi Císař nemá následníka, protože spí se mnou!

Rudolf To není pravda!!!

Trudi Já to přece také vím, že to není pravda. Musela bych vědět, jestli jsi se mnou spal. Ale já vím, že ne. Nebyls to ty ani nikdo před tebou. Říkali také něco o neprá... nesvé...

Rudolf Nesvéprávnosti?

Trudi Ano, jak to víš? Nesvéprávný! Prý jsi nesvéprávný. Co to znamená, strejdo? Je to něco ošklivého?

Rudolf Ne, to je stav blaženosti, kterého bohužel nikdy nedosáhnu. Tady zůstat nemůžeš. Budou tě hledat, ale nenajdou. Umím tě schovat. Tam, kam tě pošlu, tě nenajde nikdo. Víš proč?

Trudi Ne.

Rudolf Protože by nikoho nenapadlo tě tam hledat.

Trudi Kde to je? V pekle?

Rudolf Ano, je to dost možná asi peklo, ale já to nevím, protože jsem zatím nikoho, kdo tam byl, dost pozorně neposlouchal.

Trudi Nemluv v hádankách, strejdo! Kam půjdu?

Rudolf Tam, kde mně musí být vědění, pacholci! Za

posledních dvacet let jim díky mně nikdo nezkrivil ani jeden z jejich neholených vousů. Dal jsem jim tolik výsad jako nikdo v Evropě. Za to snad můžou schovat jednu křesťanskou dívku. Neboj, postarají se o tebe. Jedna černá krásavice se prý stará i o mého chlapce. Byl jsem hodně opilý a neval jsem si ani ovčí střívko. Je to dobrý vynález. Trvá to sice o něco déle, ale prý to chrání před nemocemi z lásky. Ovšem ty to nemůžeš vědět, jsi tak čistá!

Trudi Už zase mluvíš o sobě, strejčku!!?

21. obraz

Předpokaj, Rudolf se Slavatou.

Rudolf Kolik dlužíme Židům, Slavato? Máte o tom vůbec přehled?

Slavata Půjčky sjednává Kaufschwitz. Maisel má síce úpisy, ale ty stejně nemají žádnou cenu. Může si v nich leda po večerech předčítat namísto Tóry.

Rudolf K čemu tedy takové úpisy jsou?

Slavata K ničemu, Vaše Veličenstvo. Nejsou totiž podepsány Vaším Majestátem. Ani jeden z nich nemá vaši pečeť.

Rudolf Tomu nerozumím. A oni přesto půjčují?

Slavata Půjčují. Dá se to brát také tak, že si kupují vaši přízeň.

Rudolf A ta je drahá, co? Strada o ni přišel. A vás, stálo to mnoho?

Slavata Nerozumím vám, Veličenstvo!

Rudolf To mě nepřekvapuje! Myslel jsem, jestli jste hodně vydělal na mé přízni. Ale dluhy se musí vyrovnávat. Dluhy jsou hřích a za hříchy se musí platit.

Slavata Vaše Milost žije v hříchu?

Rudolf Ne. V dlužích, Slavato! A dnes chci být velkorysý. Splatím židovské obci alespoň část. Ať vidí, že mám dobrou vůli.

Slavata Vaše Milost asi nezná stav vaší císařské pokladny. Správce z Benátek úpěnlivě prosí o prostředky. Nechal pro Braheho už přestavět celou střechu. Tycho se svou družinou v Nových Benátkách u Jizery spolykal více než Russwormovy pluky za celé jeho tažení proti Turkům.

Rudolf Ať si polykají, zhořkne jim, až přijde Matyáš. Ale ať se snaží. Je mladší než já a má víc síly. Ten vám provětrá vaše šatní moly.

Slavata Vaše Veličenstvo by se chtělo samo dobrovolně vzdát trůnu?

Rudolf Dobrovolně ne! Ale sám ano! Je to skoro totéž, ale vypadá to vznešeněji. Rád bych ale odcházel s čistými účty. V mých sbírkách je vzácná in-tarzovaná truhlice. Slonová kost, perleť. Vlašská práce! Chci ji věnovat židovské obci, jako splátku

svého dluhu. Možná do ní ještě přidám nějakou cennou maličkost. Osobně mi ručíte, že se ta truhla dostane do Maislova domu. Ještě dnes!

Slavata Ještě teď v noci?

Rudolf Nejráději hned. Při mé vrtkavosti by se dobré skutky neměly odkládat. Osobně se přesvědčím, jestli jste tak učinil. Ta truhla nebude těžká. Však ji znáte. Přidám ještě krátký dopis. Strada vám pomůže. Probudte ho!

Slavata V tuhle hodinu?

Rudolf Stejně už ve svém věku musí trpět nespavostí. Objednejte povoz a obalte kopyta koní starými hadry, ať nevzbudíte celé ghetto, a vraťte se pro dopis! Poděkování Židům! Velkorysý, co říkáte?

22. obraz

Trudi sedí na truhle spolu s Rudolfem.

Trudi Strejčku! Nenecháš mě tam dlouho? Vidí, že za mnou přijdeš!

Rudolf Přijdu, určitě! Teď ale musím dělat, žes tu nebyla. Nikdo tu nebyl. To jenom já sám jsem se zavíral se svými obrázky. Nesmějí vědět, že jsem tu byl s tebou.

Trudi Proč jim to neřekneš?

Rudolf Číhají na každý můj chybný krok. Chtějí mě připravit o trůn. Matyáš má všude spoustu špehů.

Trudi A ty chceš být císařem pořád?

Rudolf Chci? Je to moje poslání, Bůh si mě vyvolil.

Trudi To mám štěstí, že si nevyvolil mě. Já bych nechtěla žít a pořád se takhle bát a schovávat. Už se těším, že tam, kam mě posíláš, budu moct vylézt ven. Na sluníčko a ne pořád v temném pokoji s ošklivými panákama a s divnými hraběnkama na obrazech. Ať jdu kamkoliv, pořád se na mě koukají. Zvláště támhleta bledá!

Rudolf Ta bledá? To je Gräfin von Meissen. Kněžna z Mišně z rodu Hohenzollernů. Bezvýznamný rod, ale významný malíř. Jinak co se tyče sluníčka, toho si tu moc neužiješ. Tam, kde jsem vyrůstal já, musela jsi v poledne domů a spát ve stínu, jinak by ti slunce vypilo mozek.

Trudi To slunce neumí!

Rudolf I umí. Taky se tak trestali poddaní nebo vojáci. Uvázali je na slunce k tyči. Mnoho z nich to nepřežilo. Slunce jim vlezlo do hlavy a uvařilo krev.

Trudi Fuj, to musí být ošklivá země. Mně by se tam nelíbilo.

Rudolf Možná tě tam jednou vezmu s sebou, když budeš hodná a vlezeš teď do téhle truhly. Dám ti na cestu kousek neuvařené čokolády. *(Podá jí hrudku)* Vidíš, špiní ruce! Mám je celé hnědé.

Trudi Ukaž, utru ti je. *(Vezme cípek své ušmudlané blůzky a čistí Rudolfovi dlaně)* Jé, to je zvláštní, strejdo, ty máš ruce úplně stejné jako já.

Rudolf Stejně? Opravdu?

Trudi Tedy o mnoho větší, ale stejné. Podívej ty nehty! Mají stejný tvar i palec a všechny prsty. Dokonce i čáry v dlaní máš podobné jako já.

Rudolf Možná máš pravdu, nevšiml jsem si toho.

Trudi Vidíš, a já ano! Jů, strejčku, ty máš hezké, čisté nehty.

Rudolf To víš, starají se mi o ně. Lazebnice.

Trudi Vážně, to musí lechtat.

Rudolf Jednou to zkusíš se mnou. Ale teď už rychle do truhly. Snaž se usnout. Až se probudíš, budeš v úplně jiném světě.

Trudi Ale přijdeš tam za mnou strýčku, vidí? *(Utírá si nos do podolku)*

Rudolf Přijdu, Trudi, určitě. A neplač, já nemám rád slzy. Nechceš přece, abys mi byla protivná.

Trudi Vždyť já nepláču.

Rudolf *(usměje se mile)* Podívej se, nakonec máš čumáček celý od čokolády! *(Rudi políbí Trudi otcovsky na tvář a oba se smějí)*

23. obraz

Chodba před císařskou ložnicí.

Stradová Odpočiňte si, tatínku. Posadte se, sem hezky. Bojím se! Císař pro mě vzkázal. Celé týdny byl zavřený u svých soch a teď...?

Strada Je mi zima, děvče moje. Nemůžu se v téhle zemi zahřát. Stýská se mi po Itálii. Čerstvé pomeranče na zahradě.

Stradová *(přikrývá mu nohy plédem)*

Strada Jsi hodná. Nech mě tu chvíli samotného.

Zdřímnu si ještě. Vždyť není ani ráno. Ještě je noc.

Stradová Mám někoho zavolat, třeba budete něco potřebovat?

Strada Ne! Jdi do jeho ložnice. Nechci, abys mě viděla plakat. Nesluší se to. Měl bych ti být oporou a je to úplně naopak. To je důkaz, že jsem už starý.

Stradová Ale tatínku! Vy nejste starý, co to říkáte? Nakonec se mi ještě oženíte.

Strada Kdepak, děvče. Už zůstanu tak, jak jsem. Když je člověku tolik jako mě, začne počítat své účty. Kolik dal a kolik od života dostal. A já jsem žebrák, hotový žebrák.

Stradová Co to říkáte, tatínku, vždyť máme všeho hojnost.

Strada Ano. Statků ano. I zlata, sbírku mincí, dům na Menším městě pražském i v Mantově. Ale život se mi nepodařil. Chtěl jsem tě vidět šťastnou

a vdanou, chtěl jsem se těšit s vnoučaty a zatím...?

Jeden je v Krumlovské věži a dalšího se už možná nedočkám. A císař se k tobě chová jako k poslední služce. Je mi zima, děvče. Zima. (*Pohládí jí živůtek*)

Stradová Bude to syn, tatínku. Určitě. A císař ho bude mít rád, jako mě.

Strada Ale mě už nemá... Jdi, děvenko... Je mi zima.

24. obraz

U Tychona de Brahe.

Maisel Je mi líto, opravdu moc líto!

Brahe Za vaši lítost si toho moc nekoupím.

Maisel Moc rád bych vám pomohl. Moc rád, ale já nejsem vetešník. Já jsem bankéř... (Ukáže na sextant) K čemu to slouží, pane?

Brahe Nejpřesnější a nejdokladnější přístroj na měření polohy nebeských těles.

Maisel Tak to nikdo nekoupí. Opravdu je mi líto.

Brahe Potřebuji peníze.

Maisel Já taky, pane, já taky!

Brahe Potřebuji peníze, abych byl zase svobodný! Potřebuji hodně peněz, na cestu.

Maisel Vidíte! Já také potřebuji peníze na to, abych byl svobodný. Ale abych tu naopak mohl zůstat.

Brahe Nechce se mi umřít v téhle provincii. (*Vezme globus*) A co třeba tohle?

Maisel Krásná práce, krásná. K čemu mi ale bude?

Brahe Celý svět, Maisle! Tady před vámi, celý svět!

Maisel Ano, pane. Celý svět. Přesto trochu malá zeměkoule pro můj lid.

Brahe K věci! Co byste chtěl? Ukažte si a řekněte cenu. Na smlouvání nemám čas.

Maisel (*vezme roztržený pergamen s horoskopem*) Tohle, pane. To je přece horoskop. Či?

Brahe Horoskop! Pro Rudolfa. Je přesný! Jsem si jist! Určitě se vyplní.

Maisel Kolik byste chtěl za ty kousky papíru?

Brahe Nevím. Měl cenu jen pro císaře.

Maisel Sto zlatých?

Brahe (*překvapen*) Prosím? Sto? Proč tolik?

Maisel Teď cenu nemá, ale až se vyplní... Kdo ví?

Brahe Plácname si! Jsem si jist, že je přesný. Ručím vám za to celým svým životem. Ve svých výpočtech jsem se nikdy nemýlil. Nikdy! Ručím vám za to zrovna tak, jako že středem vesmíru je Země!

Maisel Když myslíte.

Brahe Zapijeme to. (*Vypije konvici vína na ex*)

Maisel (*chvíli jen němě zírá*) Smím se zeptat, pane, odkud jste?

Brahe Já jsem Dán.

25. obraz

Noc v císařově ložnici.

Stradová (*tiše vejde a zakašle. Rudolf leží bez hnutí*)

Poslal jste pro mě, Veličenstvo?

Rudolf (*aniž se pohne*) Ano, má drahá!

Stradová (*překvapí ji to důvěrné oslovení*) Potřeboval jste něco?

Rudolf Ano, má drahá!

Stradová Mohl byste mi prozradit, co to má být? Ráda svému císaři posloužím.

Rudolf Já vím.

Chvíli je rozpačité ticho. Stradová stojí u Rudolfova laže.

Stradová Mám si k vám přilehnout, můj pane?

Rudolf Jaká je vaše vůle?

Stradová Prosím?

Rudolf Ptám se, co si přejete vy?

Stradová Bojím se, abych vás nepopudila.

Rudolf Popuzuje mě oddanost, popuzuje mě podlézavost, ale nemůže mě popudit matka mé dcery.

Stradová Jak víte, že to bude dcera?

Rudolf Má se mi narodit. Brahe a jeho horoskop...

Však víte... Hvězdy! Ale tentokrát mít pravdu nebudou. Ochráníme ji. Bude to Isabela Clara po mé ... (*Chvíli se zaradí*) ...sestřence!

Stradová Ano, můj pane. Je krásné, že na svou budoucí dceru tak myslíte. Nevěřila jsem... odpusťte. Možná vás neznám dost dobře.

Rudolf Za to se nemusíte omlouvat. Bývám sám sebou často překvapen. Někdy dokonce i mile! Ale zamluvila jste to!

Stradová Co, Veličenstvo?

Rudolf Jestli si máte přilehnout.

Stradová Aha!... (*Po chvílce váhání*) Mám si odložit?

Rudolf Nemusíte. Nejde mi o tělesné potřeby, k tomu vás císař nepovolal. Na to mám ostatně plný dvůr ochotných komorných. Jsou mladší a mají pevnější ňadra než vy! Potřebuji cítit vaši vůni!

Stradová Rozuměla jsem vám dobře Veličenstvo?

Rudolf Asi ano. Nechci být sám. Nemohu být sám. Potřebuji někoho blízkého. A po vás se mi stýská. Po vaší vůni mateřídoušky a čistého prádla.

Stradová (*pomalu a bojácně přilehne k císaři*) Můj pane!

Rudolf Ta vůně! Vraťte mi moje mládí, prosím, Kateřino! (*A obejmě pevně Stradovou*)

26. obraz

Maislův dům pozdě k ránu.

Rachel (*stojí nad truhlou*) Neotvírejte, Mordche! Mám strach. Takový divný sen se mi zdál. Jako bych stála vprostřed davu a létala kamení! Kdosi volal a pak mi

všechno zalila červená barva. Takový zlý sen. A zase

jsem viděla ty jeho oči, když si mě bral proti mé vůli!

Maisel Byl to jen sen, Rachel. Každý sen je dobrý.

Rachel Jakto, že každý sen? I takový ošklivý?

Maisel Ano. Buď je to hezký sen a tobě krásně uteče noc, potěšiš se, a máš radost celý den. Nebo se probudíš ze zlého snu a máš radost, že to byl jenom sen a ne pravda. *(Políbí ji)*

Rachel Ale tohle není sen! *(Ukáže na truhlu)* To mě vzbudili císařští rejtaři s povozem. Tuhle truhlu přinesli a dopis, jakýsi mladý panáček, přes hlavu kápi, ani nepozdravil. Jen mi dopis hodil s pečeti. Nedovedu to přečíst. Co je na něm, Maisle, komu ten dopis patří? *(Posvítí Maislovi sedmiramenným svícem)*

Maisel Je tu císařská pečeť. A adresa... Starším Židovského města!... Musíme vzbudit rabbi Löwa. Pojď a posviť. Neboj, Rachel. I tvůj sen byl dobrý. Všechno bude dobré, uvidíš. *(Odejdou i se svícem)*

Do tmy se pomalu otevře víko truhly. Trudi vyleze napůl z truhly a snaží se rozkoukat ve tmě.

Vtom se otevrou dveře a vnikne sem paprsek světla. Se svíčkou v jedné a s cihlou v druhé ruce pomalu vstoupí do místnosti mohutná postava Mojsese.

Mojses Hirgia! Hirgia!

Trudi Copak chceš?

Mojses Hirgia! Hirgia! *(Pomalou se blíží k Trudi a v ruce drtí cihlu)*

Trudi Jak to mluvíš, nerozumím ti, chlapečku! Kdo jsi?... Co chceš...? *(Začíná se bát a couvá před Golášem)* Stůj! Co chceš?... Jakým jazykem to mluvíš?

Mojses *(hloupě se usmívá, vztahuje ruce a hebrejsky prosí)* Hirgia! Hirgia!

Trudi *(vykřikne)* Strýčku, pomoc!

Mojses rozplácne v dlaních svíčku a je tma.

27. obraz

Po chodbě císařského sídla běží Kaufschwitz a volá:

Kaufschwitz Císaře! Vzbudte císaře! Musím mluvit s císařem!

Stradová *(vyběhne jen v ranním úboru)* Proboha, Kaufschwitz! Vy chcete, aby vás vyhodil do hradního příkopu? Nikdo si ještě nedovolil promluvit na císaře dříve, než sám otevře oči. Bude velmi mrzutý, velmi, to mi věřte! Vždyť sotva ulehnu.

Kaufschwitz To je mi jedno. Praha nespí, nemůže spát ani císař.

Stradová Co se děje, Kaufschwitz?

Kaufschwitz Srocení u zdi Židovského města. Pogrom. Staroměstští už vylomili jednu bránu, na ná-

břeží od Svatého Františka. Kameny létají přes zed' a vojáků málo!

Stradová Proč? Co se to děje v Praze? Proč takové srocení? V noci!

Kaufschwitz Vražda v ghettu. Vražda!

Vyjde rozčilený Rudolf.

Rudolf Jaká vražda? Kdo to křičí v předpokojí císařovy ložnice? Vy, Kaufschwitz?

Vběhne Slavata, ještě se zapíná.

Slavata Odpusťte, Vaše Veličenstvo, nestačil jsem...

vlastním tělem bych bránil, ale... nestihl jsem...

takhle časně... vlastně ještě uprostřed noci... vrátil jsem se, hned jak jsem splnil váš příkaz. Ni-

kdy bych nepřipustil... nikdy... a v noci... dříve než jste... jako muž... chápu... zajisté... mrzutost... ano, Vaše Veličenstvo.

Kaufschwitz Nechte si své patolízalství! Jde o vážné věci. V Židovském městě začne co nevidět hořet. Možná shoří i Nová synagoga. Stovky mrtvých, probůh, Vaše Veličenstvo! Pomozte! Povolte vojáky.

Rudolf Jaká vražda? Mluvte trochu souvisle! Jaký pogrom?

Kaufschwitz Před Maislovým domem našli mladou křesťanskou dívku. Zabitou, v krvi! Všichni křičí, že ji zabili Židé kvůli krvi na macesy. Takové tmářství. Veličenstvo! Proboha, Židé jsou našimi chráněnci a já... *(Padne vysílen na kolena)*... mám v ghettu svou starou matku, Veličenstvo!

Rudolf *(stojí chvíli nehnutě. Jako by přemýšlel. Všichni jej napjatě pozorují)* Russworma! Přiveďte generála Russworma zavolejte Jessena! Bůh ví, že házet kamením mohou jen ti bez viny, jen ti bez viny!

Kaufschwitz Nosítka pro císaře. Rychle!

Rudolf Žádná nosítka, vy hlupáku! Vstoupím do Židovského města jako prostý poutník s pokrytou hlavou! Plášť a můj baret!

28. obraz

Noc těsně nad ránem v domě Maisela v Židovském městě.

Rachel *(sedí nad Mojsesem, který má obvázanou hlavu a je v bezvědomí. Rachel pláče a zpívá mu písničku)* Nespí, můj chlapečku, neusínej!

Maisel Neplač, Rachel! Je mu dobře. Necítí nic. Je mu dobře. Je daleko od nás, ale slyší tě. Zpívej, Rachel. Zpívej mu na cestu. Třeba to bude cesta zpátky nebo cesta tam, ale slyší tě.

Rachel *(začne opět tichounce zpívat a omývat mu tvář)* Vstoupí rabbi Löw. Je rozrušený a přechází po místnosti.

Löw To děvče, kde se tu vzalo? Malá křesťanka uprostřed noci?

- Maisel** Dar od císaře, přinesli ji v noci v téhle truhle. Tady dopis pro nás. Čtěte, rabbi. Neodvážil bych se bez vás.
- Löw** Opravdu jeho pečeť. Viděl jsem ji už kdysi. *Ulomí pečeť a čte. Vrtí hlavou a než může začít číst nahlas, vstoupí muž, kápí až do čela.*
- Rudolf** Pozdě, mí učení pánové. Příliš pozdě. Naše zpráva přišla později než činy. Jako v antické tragédii.
- Löw** *(Maislovi hebrejsky)* Haben adam nyr'a limuzar.
- Maisel** Nyr'a li še kvar niv gašty i to.
- Rudolf** *(k překvapení obou rovněž promluví hebrejsky)* Tam ši chu rabotaj a ný meviin ivrid.
- Maisel** Kdo jste, cizince? Nemluvíte dobře hebrejsky a není to váš mama-lóšn.
- Rudolf** Náš mateřský jazyk je nám odporný, ale stejně špatně jako hebrejsky s vámi můžeme mluvit německy, francouzsky, latinsky i vlašsky. Možná by vás těšila i řečtina, ale na tu už jsme skoro zapoměli. Ale na tuhle disputaci není vhodná chvíle a myslíme si, že požáry, které se chystají, nám tolik času nedopřejí.
- Maisel** Kdo jste?
- Rudolf** Není důležité. *(Hovoří k Maislovi)* Vy ale budete nejspíš rabbi, jehož jméno se vyslovuje s tichou úctou po celé Praze. Jste Maharal, rabbi Jehuda syn Becalelův zvaný Löw?
- Maisel** To nejsem, pane.
- Löw** To jsem já, Vaše císařská Milosti!
- Rudolf** Vy? Mysleli jsme... byli jsme přesvědčeni, že jste starší! Jak jste poznal, že jsme císař? Jste opravdu mystik.
- Löw** Ne, můj císaři. Jen jsem pozorně poslouchal. Není v tom žádné tajemství. Málo gojim, kteří přijdou sem až doprostřed ghetta, používají plurál majestatikus a o sobě mluví ve třetí osobě.
- Rudolf** Máme z vás radost! Jste bystrý, pověsti nehlaly, ale jak to, že jste tak mladý? Objevil jste snad elixír mládí?
- Löw** Vidím, že už nejsem jen obyčejný smrtelník, ale legenda. To je nebezpečné.
- Rudolf** V čem?
- Löw** Budete zklamán, Vaše Veličenstvo. Jsem docela obyčejný muž se všemi slabostmi, chybami i se svým strachem.
- Rudolf** Z čeho?
- Löw** Z toho, že ani vy nedokážete dnes ochránit Židy před strašnou tragédií, která je čeká.
- Rudolf** Nechte nás o samotě.
- Löw** Jistě, Veličenstvo, ale ten chlapec umírá. Potřebuje matku.
- Rudolf** Matku? Myslel jsem, že je to jeho sestra.
- Rachel** Podívejte, má tmavé ruce od krve.
- Rudolf** To není krev. To je čokoláda ze Španěl. *(Teprve teď se zadívá se na Rachel)*
- Rachel** *(strne při pohledu do jeho očí, pak promluví tiše španělsky)* Zním tvoje nelítostné oči. Budu si je pamatovat do konce života! Proklínám tě! Ten co tu teď umírá, je tvůj syn! *(Docela nevdá, že nebudeme rozumět. Rachel odběhne)*
- Rudolf** *(zůstane beze slova sedět, jako by ztratil řeč)*
- Löw** Veličenstvo?...
- Rudolf** *(neodpovídá, jen pomalu vstane a jde se podívat na krvácejícího a bezvládného Mojse)*
- Löw** Nerozumím španělsky. Rachel je krajanka, že?
- Rudolf** *(pro sebe)* Brahe a jeho horoskop!
- Löw** Je to krajanka! Hodné děvče, vyrostla kdesi u Sevilly a do Prahy přišla už jako sirotek. Ujal se jí Maisel. Aby předešel její hanbě, vzal si ji i s dítětem. Nepřálo jí štěstí. Chlapec se moc nepovedl. Je to nadler, nemanželské dítě, prokletí na celý život. Ale to jste se asi nechtěl dozvědět, že? Veličenstvo, není vám dobře?
- Rudolf** *(vzpamatuje se)* Dobře, rabbi, dobře. Kde je to mrtvé děvče? Tady v domě?
- Löw** Gojim ji odnesli. Je to jejich důkaz. Možná že mají pravdu. Třeba ten syn malé španělské Židovky opravdu zabil křesťanskou dívku. Nevíme, co se tu přesně stalo. Ale mohu vás ujistit, že krev nevinných dívek do macesů nepřidáváme.
- Rudolf** O tom nemusíte přesvědčovat mě, rabbi. Bojím se, že o tom ale nepřesvědčíte hlupáky za hradbami města. Než se rozední, bude jich na tisíce. Co budeme dělat?
- Löw** Vidíte, čekal jsem, že se s vámi jednou setkám a že se zeptám já vás, požádám o ochranu pro svůj lid. Věřil jsem, že jste mocný, a vy se ptáte mě? Mě, co máme dělat?
- Rudolf** Proč jen jsem si myslel, že jste starší? Čekal jsem hubeného mystického starce s hlubokýma očima, a zatím...
- Löw** Jak jste si mě představoval? Co jste o mně slyšel? Že umím uzdravovat dotykem ruky? Nebo že umím z hlíny udělat umělou bytost a vdechnout jí život a nadpřirozenou sílu? Teď sám vidíte, že neumím pomoci ani tomuhle nebohému chlapci. Jste zklamán, Veličenstvo?
- Rudolf** Možná stejně jako vy! Třeba jste si i vy představoval svého císaře jinak.
- Löw** Zním vás dobře Veličenstvo. Jen jsem neznal vaši tělesnou podobu. Ve svých modlitbách jsem vám děkoval za všechno, co jste pro Židovské město i pro Prahu vykonal. Sleduji váš zápas s Matyášem, vím o mnoha učencích, kteří jsou vašimi hosty. Zním i mnoho z těch podvodníků, kterým

platíte za jejich bádání, a přitom dobře vím, že nevybádají nic.

Rudolf To nemůžete vědět!

Löw Máte pravdu, Vaše Milosti, nemohu. Jen ta cesta, kterou se ubíráte vy a vaši chráněnci... neodvážím se říci, že je mylná, ale není stejná jako moje.

Rudolf To mě zajímá, rabbi.

Löw Vaši alchymisté mění hmotu a přetvářejí svět. Tolik nových objevů a vynálezů! Možná se jim podaří najít i kámen mudrců. Umí vyrobit těžkou vodu. Jednoho dne bude člověk možná i létat. Zlata budete mít z kamení, kolik si jen vyvzpomenete, ale já a mí žáci? Pro vás možná směšně a nepochopitelně studujeme jeden prostý svitek celý život. Dokonce jeden život na to nestačí. Nezměníme tím nic. Svět zůstane stejný. Když ale budeme pokorní a pilní, změníme za ten jeden lidský život sebe. A to je hodně, můj pane.

Rudolf To děvče jsem chtěl ukrýt do bezpečí vašich krivolakých uliček. Byla to moje dcera. Bůh ví, že jsem to nevěděl. Brahe mluvil o tom, že můj syn zabije mou dceru. Nechápal jsem a netušil. To tajemství teď víte jen vy a možná tenhle chlapec, který má nejspíš na svědomí její smrt.

Löw Ten chlapec už nic neví. Nevěděl ani předtím a teď už je daleko od nás. Je to syn té malé španělské Židovky.

Rudolf Rabbi. Jsem zoufalý člověk. Mám strach. Všude se to hemží mými nemocnými levobočky. Zaneřádl jsem svět svými dětmi a ten svět se mi teď mstí.

Vběhne Jessenius s obvazy a mastmi.

Jessenius Vzkázali pro mne uprostřed noci. Vaše Veličenstvo je poraněno?

Rudolf Ano, Jessenie. Ale tohle zranění asi nebudete umět opravit. Postarejte se zatím o toho chlapce.

Jessenius *(skloní se nad Mojsesem)* O toho se postará už nejspíš Bůh. *(Sejme opatrně obvaz)* Ta rána na čele, je to skoro jako otvor do hlavy. A zdá se, že ztratil víc krve, než může vydržet.

Löw S krví mu Bůh vezme i duši.

Jessenius Ne, duši ne!

Ozve se řinkot skla, do místnosti vletí první kámen.

Rudolf Bože, ještě nesvítalo a lidé se tady už houfují. Kde je maršál Russworm, kde je?

Jessenius Stojí pod Prešpurkem proti Osmanům.

Rudolf Českému království hrozí zkáza. Jestli vylepí a zapálí Židovské město a jestli začnou vraždit Židy, z Prahy všichni odjedou a tohle město upadne zase na celá staletí do barbarství a tmy. A Russworm je daleko. *(Rabbimu)* Umíte dělat zázraky, rabbi? Jestli ne, tak se aspoň pomodlete za svého císaře, který právem zahyne pod kamením,

protože celé tohle zlo spáchal a také si zaslouží vypít pohár pelyňku až do dna.

Löw Mohl by vejít císař i do židovského chrámu? Máme tu podzemní chodbu, až do Nové synagogy.

Rudolf Nebudte předpojatý, rabbi. Dokonce kvůli vám i nesmeknu. Třeba si usmírím toho vašeho Boha.

Löw On není jen náš. Je to i váš Bůh. Je dokonce i otcem, jako vy, Veličenstvo. A myslím, že ani jemu se jeho děti nevyvedly tak, jak si představoval.

Oba odejdou. Vběhne Rachel, zakleje španělsky na adresu Rudolfa a klekne k Mojsesovi. Vezme hadřík a otírá mu zkrvavené čelo, při tom zpívá tichou hebrejskou ukolébavku.

29. obraz

Staronová synagoga, svítí svíce, za okny svítá.

Löw *(modlí se a Rudolf ho pozoruje)* Musím se poradit se svým svědomím. Uměl bych možná zachránit ghetto před pogromem. Možná bych uměl vytvořit slovem mocnější zbraň, než by dokázal váš Russworm.

Rudolf Nějaké tajné učení kabaly? Můžete mi prozradit víc, nebo to je jen pro zasvěcené? Povězte, rabbi. Můžete mě vzít sebou na cestu poznání?

Löw Kabala začíná tam, kde končí filosofie, drahý císaři. Ale můj objev je daleko mocnější.

Rudolf Co je mocnější než tajemné učení?

Löw Legenda.

Rudolf Legenda?

Löw Lež, když jí lidé uvěří. Je to velký hřích a Bůh mi ho neodpustí. Musím si vybrat. Zachránit svůj národ a lhát, nebo říkat pravdu a čekat spolu s ostatními bezbrannými Židy na kámen, který mě trefí doprostřed čela. Nebo na oheň.

Rudolf Nevěřím, že lež může být mocnější než pravda. Každá lež se jednou zhroutí. Jaká lež by mohla zastavit plenící dav?

Löw *(začne pomalu vyprávět a v jeho očích narůstá velké zaujetí)* Budu vám vyprávět příběh. Nebojte se, Veličenstvo, není dlouhý. Bude to příběh učeného muže, který odmítne být zvolen vrchním zemským rabínem, protože před tvář Hospodina nemůže předstoupit lhář. Příběh muže, který prý uměl vdechnout hlíně život. Vyprávění starce, který obdařil umělou bytost obrovskou silou. Takovou silou, která dokonce zabíjela. Stačilo jen do otvoru doprostřed čela vložit malou cihlovou kuličku. Ta kulička byla docela prostá, jen na ní bylo sedmdesát dva písmen. Golem! Ano, Golem, tak se ten obr jmenoval, zabil nebohou malou dívku. Ten Golem nebyl Žid. Byla to jen umělá bytost z hlíny – a kvůli umělé bytosti nemůže nikdo trestat Židov-

ské město. Budu vám vyprávět příběh o tom, jak jeden rabín ukryl toho Golema na půdě Nové synagogy a nikdo potom ho už nikdy nenašel. Budu vám vyprávět příběh o Golemovi, který už nebude zabíjet, budu vám vyprávět o jednom starém Židovi, který celý život strávil nad svitky Tóry, chtěl změnit sám sebe, ale nedokázal to a nakonec z něj byl jen lhář. Budu vám vyprávět svůj příběh.

Rudolf Takovému příběhu lidé neuvěří.

Löw Musíme doufat, Veličenstvo, že ano. Nic jiného nám nezbyvá.

Rudolf Myslíte, že slovem zastavíte zlo?

Löw Na počátku bylo slovo! I Bůh stvořil slovem svět. Vy se musíte postarat spolu s Jesseniem, aby Mojses navždy zmizel. Nejen z židovského gheta. A teď už, prosím, běžte, Veličenstvo, než se rozední. Musím zaplatit Bohu za své hříchy a musím u toho být se svým Bohem sám.

30. obraz

Rudolfův přijímací sál na Pražském hradě. Jsou tu všichni. Slavata, Stradová, Kaufschwitz a také vyslanec krále Matyáše Lopez.

Rudolf (na trůně sedí unavený a vyhaslý starý muž) Můžete vyřídit mému bratrovi, že není třeba platit vojska, se kterými stojí před Prahou. Že jej rádi uvítáme na Pražském hradě. Dobudovali jsme právě západní křídlo i s novou branou. Pokud do ní vejde v míru a pokoji, na jeho počest se bude jmenovat Matyášova. Na český trůn ho nemusí posadit jeho žoldnéři. Uvolníme mu jej sami. Rádi. Nemáme v úmyslu být císařem římským do konce života. Chceme se radovat z prostých věcí, které nám běh vladařské povinnosti i dvorní etiketa nedopřály. (Ke šťastně zakulacené Stradové) Chceme se radovat spolu se svou ženou z potomků, které nám možná ještě Bůh dopřeje. Na to, abychom viděli radost dětských očí, nepotřebujeme, aby naše děti byly dědičnými pány našich držav. Ať si užije Matyáš všeho, co mně bylo do sytosti dopřáno. Možná měrou ještě vrchovatější. Předáme mu Prahu plnou umění a svobodných myšlenek. Prahu vzdělanou a tolerantní. Rádi bychom dny, které nám budou ještě přány, dožili uprostřed té krásy, kterou jsme shromažďovali z celého světa. (Pomalu, podpírán Stradovou, se zvedá a odchází, jeho řeč může ostatním připadat zmatená a jen těžko srozumí-

telná) Teď chci být se svou krásou sám. Pokusíme se změnit sama sebe. Moc času nám na to už nezbyvá. Jeden život je málo! Ale ještě nepřišel můj čas. Můj lev ještě stále žije. A vy, hraběnko, nechte nám připravit šálek horké čokolády. Cítím v ní španělské slunce. (Vyjme cihlovou kuličku ze své kapsy) Vidíte? Sedmdesát dva písmen. Boží jméno! Tajemství síly! (Položí si kuličku na čelo) Nikoho ke mně nepouštějte. Mohl bych zabít! Ne vás, mateřídouško! (Rozpláče se jako dítě) Ztratil jsem svou míšeňskou kněžnu! Svou porcelánovou panenku! (Odejde)

Všichni, kromě Stradové, zůstanou v tichém úžasu na jevišti.

Epilog

V předpokoji královských sbírek.

Slavata Čekáte marně, doktore. Císař nepřijímá nikoho, opravdu nikoho.

Jessenius Nezbyvá než čekat, jestli se Matyáš ujme svých dědičných práv včas.

Slavata Jak včas, milý Jessenie?

Jessenius Zase budeme poslední. V celé Evropě, na všech univerzitách mohou studenti navštěvovat pitvy. Někdo nás zase předběhne. Chtěl jsem být první, Slavato! První, kdo dokáže, že duše není žádný aristotelovský pojem, ale docela obyčejný orgán, stejně jako srdce. Nebo jako žlučník, což je orgán, kde, jak všichni vědí, sídlí zlost.

Lopez Copak už jste v Praze nezkovali veřejně člověka? Myslel jsem, že císař už svolil.

Jessenius Jako vždy. Císař se svou pověstnou vyhubavostí svolil. Ale dovolil pitvat jen hlupáka. Chudáčka blázinka.

Slavata A vy jste nenašli?

Jessenius Jak bychom mohli, Slavato. Hlupáci přece nemohou mít duši.

Kaufschwitz Mimochodem, už jste slyšeli? Císařův lev prý pošel.

Slavata Ještě trochu horké čokolády?

Lopez Ne, už ne, je to odporné! Kdy už se v Praze konečně naučí vařit kávu?

Konec

Grand Canaria, Španělsko. Vánoce 24. 12. 2002

© Tomáš Töpfer

Summary

The language of the stage plays an important role at all the levels that make contemporary theatre a part of our culture. The first article in this issue, *Oral Style of the Young Generation and Stage Language*, deals with this subject, which the author, Jiřina Hůrková, has examined for a long time as a teacher at the Theatre Faculty of AMU. She is the author of a key work, *Norms of Czech Pronunciation* (1995), and co-wrote together with Hana Makočková the two-volume publication *Fundamentals of Stage Language* (1983). During this year's entrance examinations for actors at the Drama Department of AMU she collected additional material for the study of the speech of young people today. In the final part of her article, Jiřina Hůrková states matter-of-factly: "Our politicians are often very worried and concerned with the fate of our national identity, and it is language that connects all the members of national community. But the younger generation is losing its emotional tie to Czech as a national language. Young people are learning foreign languages, something which is laudable, but Czech is perceived as a means for everyday communication and not as an important and cultural asset that has to be nurtured and protected." From this point of view the language of the stage becomes a part of a broader theme of drama and stage art as an aspect of culture. This theme is among the most important in our revue, and grows more important as the omnipotent market approach and postmodern (or pseudo-postmodern) superstitions shift it more aggressively from its privileged horizon.

Meeting of Epochs by Jan Císař deals with this same theme. The impulse behind it arose from a contemporary production of Stroupežnický's *Naši furianti* (Our Boastful Men)—a classical work of Czech drama—at the National Theatre. The clash between Pitínský and Stroupežnický is

not only a clash between two different types of art but also of classical text linearity and the postmodern approach to directing inspired by clip poetics. Only the associative development of an inadequately utilised secondary motif led to a fundamental break in the story's structure. This production did not lead to a meeting or clash of two epochs; against the previous order Pitínský's directing was able only to set an 'open-end' clip. Císař created a natural link from this result to acting, which is not in his opinion fully realized to the extent required by Stroupežnický's text or expected under Pitínský's direction.

Other important themes addressed in this revue are *scenic-ness and scenology*. Following on a study in the previous issue applying a scenological perspective to an analysis of Molière's *Tartuffe*, Jaroslav Vostrý turns to the work of the great Dutch master Jan Vermeer in his study entitled *Lesson on Scenology*. In the analysis of the painting "Girl Reading a Letter by an Open Window" from different cultural contexts, Vostrý gradually shows how in "bourgeois" art its move into closed space created an artistic sub-text. He compares Vermeer's construction of a motif to the construction of a "scenic" picture, built—by minimized actor's expressions in certain situations—on the stage designer's and director's setting and enlivening of space. Other possibilities in this line of research suggests a continuation of Lipus's *Scenology of Ostrava*: this sample of different options in directing involving materials from "live reality" in scenological studies counterbalances a remark by J. Vostrý *Roots of Czech Scenology*. The author attempts to specify the subject itself against the background of Hostinský and Zich's definitions of "scenic", respectively dramatic art, and to confront these definitions with present times, a much larger field of needed research compared with their time.

Production in the Service of Ritual? by Miroslav Vojtěchovský is an additional remark on this definition. An inventive and artistically powerful testimony of contemporary true scenic-ness in Bern Arnold's cycle of photographs is confronted with a cultivated (and sometimes even over-cultivated) version of the genre of staged photography.

We add to the Lipus study another example of a scene-oriented perspective to rough and raw material of such a scenologically inspired space: Ostrava. This example is his "attempt at the soul of the city," *Průběžná O(s)trava krve* (Continuous Blood Poisoning), a form bordering on "stage collage", poetry and cabaret, which the author defines as a "scenic hiccup." The position of this opus, by applying certain tendencies of Czech theatre, is also indicated by its 10-year run at the Ostrava Arena Theatre. The last performance took place while audiences were still interested in seeing it, even after the T.V. adaptation was aired. Its published script cannot provide those who have not seen the production with more information than from what is possible in the "post dramatic" times stage a successful performance; even though its publication has an important, informative value. The expression "post dramatic" is used here in sense of the title of Hans-Thies Lehmann's book *Postdramatisches Theater*. It does not mean the negation of drama as we understand it even in ordinary life, but a specific important direction of the theatre during the period, when after a long time of service to dramatic texts it once became again *sui iuris*. *Průběžná O(s)trava krve* became famous primarily thanks to its vital acting. An actor's art represents a decisive aspect of each "scenic-ness", which draws from the roots of unsimulated original comedy not only an ability to become the decisive element of the performance, but also an ability to infuse a "non-linear" developed course

of events with potential meaning. It is able to present the audience with the feeling indispensable to linearity or centralism, i.e. the permanently existing possibility of renewal of life.

In this issue, Júlíus Gajdoš continues his reflexions on the tendencies that have appeared in drama theory for two centuries. The first one (*Disk 6*) was applied to *Thirty-six Dramatic Situations* by Polti. One of Polti's predecessors was a Romantic, Gerard de Nerval (1808–1855). In this issue we complete the remark on him in Gajdoš study with the essay *Gerard de Nerval – Romantic Theoretician of Modern Theatre* by Petr Christov. Gajdoš's latest contribution is called *Actantial Model and the Dramatic Situation* and deals with Anna Ubersfeld's modification of the Greimas concept. Her theory, according to Gajdoš, is based on "an attempt to discover meta-language relating to some stable dramatic form, an effort which finds itself in opposition to the neostructuralist concepts of the last thirty years that win recognition as part of the broader postmodern stream". Ubersfeld focuses on the literary text and the relationship between text and character. Her application of an actantial model "represents a method for avoiding what was intrinsic to drama and theatre: the dramatic situation and position of a character within its frame". This is without doubts "one of the fruits of efforts towards an exact scientific approach",

which "in contemporary drama theory is connected to a tendency to explore theatre in an artificially created space, and not its own."

Exactly one year after publishing several pieces in the September issue of *Disk 5* on Japanese *Nō* theatre, particularly Zeami's tractates about the actor's art, we are featuring a play written by his father, Kan'ami. The author of the translation and introduction is the exceptional Czech Japanologist Zdenka Švarcová. Reading her translation our perception must take a different orientation to the way in which we are forced to according to postmodern conventions. But this is one aim of this publication, to return us to something which has always belonged to cultural potency of theatre: to present something that can provide us with such an experience and put us in a special mood. We can experience normally non-reflected aspects of existence, which the present market does not offer us. The market respects its own priorities rather than demands.

In her study *Jaroslava Adamová and the Theatre of Jan Werich* Zuzana Sílová continues to explore the development of this Czech actor's art after 1945. Sílová draws attention to Jaroslava Adamová, whose creative history has had an enormous impact. After her beginnings in the famous postwar Disk Theatre, the actress continued her career in Frejka's Divadlo na Vinohradech. Following a great al-

beit brief period there she followed the persecuted Frejka to Divadlo hl. města Prahy (City Theatre Prague) in Karlín. She then moved to Werich's ABC and together with the entire ensemble she continued her career in Městská divadla pražská (Prague City Theatres). Performing in theatres and ensembles of different genres and styles and with limited dramaturgical choice was for the actress at times inspiring, at times difficult. Because of this she could contribute both to the plastic image of a very outstanding generation of actors, and to a reflection of the actor's art itself, especially to a reflection on natural blending which we can express by referring to the actor both as "actor" and "comediante".

By publishing the play by Olga Scheinpflugová, we wanted to draw attention to a style of playwriting associated with the eternal problem of fully exploiting actor's or wider stage talent, that it is presented by actors themselves and very often to pleasure of the audience. Is this kind of development possible without creatively processing the content of their own mind, which they cannot confront in their usual roles? The play *Horoscope for Rudolph II* proves that this source of scenic creativity has not yet dried up, thanks to an interesting author, Tomáš Töpfer. He is not only renowned as a character actor and television star but also as the manager of Prague's Na Fidlovačce Theatre.

Parmi tous les éléments qui font du théâtre contemporain une composante de la culture, le langage théâtral occupe une place particulière. Madame Jiřina Hůrková, maître de conférences au Conservatoire National Tchèque d'art dramatique, s'occupe de cette problématique depuis de longues années. Elle est l'auteur d'un ouvrage important *La norme de la prononciation tchèque* (1995) et a écrit en collaboration avec Hana Makovičková en 1983 un texte fameux publié en deux volumes *Les bases du langage théâtral*. Elle a recueilli lors du concours d'entrée au Conservatoire de cette année un matériel important pour son étude du langage parlé par les jeunes gens de nos jours. Son article *Le style parlé de la jeune génération et le langage théâtral* s'appuie sur cette étude. L'auteur même exprime l'importance actuelle de cette étude à la fin de son article; en égard à son traitement réaliste de la problématique, sans nostalgie superflue, la fin de l'article est percutante: « Nos politiciens expriment souvent des craintes relatives au sort de notre identité nationale. Et c'est justement la langue qui unit les membres de la communauté nationale. Mais la jeune génération perd son affection sentimentale pour le tchèque comme langue nationale. Elle étudie les langues étrangères — ce qui est louable — mais elle considère le tchèque uniquement comme un moyen naturel de communication quotidienne et pas comme une valeur culturelle importante qu'il faut sciemment soigner et protéger. » C'est justement de ce point de vue que le langage théâtral fait partie du thème large « de l'art dramatique et scénique comme composante de la culture », qui est un des thèmes les plus importants de la revue. Son importance est d'autant plus grande que le marché mondial est agressif, et que les superstitions postmodernes ou pseudo-postmodernes s'éloignent de son horizon dramatiquement restreint.

C'est également le thème de l'étude de Jan Čiřař *La rencontre des époques*. L'auteur a été inspiré par la mise en scène actuelle de la pièce de théâtre de Stroupežnický *Náš furiant* (Nos coqs de village) jouée au Théâtre National de Prague. Cette pièce se range aujourd'hui parmi les classiques du répertoire tchèque. La rencontre du metteur en scène Pitínský avec Stroupežnický n'est pas, d'après Čiřař, seulement la rencontre de deux personnalités tout à fait différentes, mais aussi la rencontre de la linéarité « classique » du texte avec l'approche postmoderne d'un metteur en scène inspiré par la poésie des clips. Uniquement le développement associatif du motif secondaire utilisé d'une manière inadéquate a conduit à une perturbation essentielle dans la structure de l'histoire. Dans la mise en scène la rencontre des deux époques n'a pas eu lieu. Par rapport aux mises en scène précédentes, celle de Pitínský ne réussit qu'à mettre « les points de suspension » d'un clip. D'après Čiřař, ce résultat est lié naturellement aussi au jeu des acteurs qui ne correspond ni à ce que demande le texte de Stroupežnický, ni à ce que demanderait la mise en scène de Pitínský.

Un sujet important de la revue est également la scénicité et la scénologie. Après l'article du numéro précédent, dans lequel on appliquait le point de vue scénique à l'analyse d'une pièce de théâtre, concrètement au *Tartuffe* de Molière, Jaroslav Vostrý analyse dans son article intitulé *Le cours scénologique de Jan Vermeer* l'oeuvre du grand maître hollandais. Dans son analyse du tableau *La fille lisant la lettre à la fenêtre ouverte* vue dans le contexte culturel respectif, il démontre au fur et à mesure, comment l'art bourgeois, dans le cadre de son déplacement en chambre, créait un art du sens caché. Il compare la construction de la structure de motif chez Vermeer à celle de l'image scénique qui est ba-

sée sur l'arrangement scénique, sur la mise en scène, ainsi que sur l'animation de l'espace, et où, dans une certaine situation, l'expression dramatique est minimalisée. D'autres possibilités de l'étude scénologique sont mentionnées dans la suite de l'article de Lipus *La scénologie d'Ostrava*. Cette démonstration de différentes tendances possibles de l'intégration des matériaux de « la réalité vivante » dans l'étude scénographique est en harmonie avec la note de J. Vostrý *Les racines de la scénologie tchèque*, où l'auteur essaie de déterminer l'objet de la scénologie sur la base des définitions de Hostinský et de Zich de l'art scénique, respectivement de l'art dramatique, et où il confronte ces définitions avec celles d'aujourd'hui. L'article *La mise en scène au service du rite?* de Miroslav Vojtěchovský est un ajout indirect important à ces définitions: la scénicité contemporaine réelle dans le cycle des photographies de B. Arnold est confrontée avec la version cultivée — et peut-être parfois trop cultivée — de Pinkava d'une photographie scénographique.

A l'article de Lipus, nous ajoutons un autre exemple de l'attitude scénique au matériel brut et cru de l'espace inspirant autant du point de vue scénique que scénologique qu'est la ville d'Ostrava. Il s'agit de sa tentative de « l'âme de la ville » *Průběžná O(s)trava krve* (jeu de mot: Ostrava=nom de la ville, otrava=empoisonnement, otrava krve=septisémie) qui est une unité dramatique, une sorte de collage scénique, c'est-à-dire une suite de poésies et de numéros de cabaret que l'auteur même définit par le sous-titre « le hoquet scénique ». La période de dix ans, durant lesquels cet opus scénique a été joué au théâtre Aréna d'Ostrava (en général une fois par mois) prouve la position de celui-ci dans l'application de certaines tendances du théâtre tchèque. La dernière du spectacle a eu lieu à une époque où l'intérêt du

public était toujours grand malgré sa retransmission à la télévision. Le texte publié ne peut offrir plus que des informations à ceux qui n'ont pas vu la réalisation scénique, mais ces informations ont néanmoins une valeur importante et il est possible dans cette époque « postdramatique » de réaliser un spectacle à succès. L'expression « postdramatique » est utilisée dans le sens du titre du livre de Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches theater*. « Postdramatique » ne veut pas dire ici la négation de la « dramaticité » comme on le comprend ainsi dans la vie courante, mais veut dire une tendance importante du théâtre qui, après une longue période au service des textes dramatiques, devient de nouveau autonome. *Průběžná O(s)trava krve* doit son succès avant tout au jeu dynamique des acteurs. D'ailleurs, le jeu des acteurs représente un aspect décisif de chaque scénicité qui puise des racines de la « comédialité » d'origine non seulement la capacité de devenir la partie décisive du spectacle, mais aussi la capacité de donner un sens potentiel à un processus se développant d'une manière non linéaire. Cet art peut faire sentir au public — ce dont ni la « linéarité » ni la « centricité » ne peuvent se passer — la possibilité perpétuellement existante du renouvellement de la vie.

Dans ce numéro, Július Gajdoš continue également ses réflexions sur les tendances qui se manifestent dans la théorie du drame depuis deux siècles déjà. Sa première réflexion (Disk No 6) est consacrée à *Trente-six situations dramatiques de Polti*. L'un des prédecesseurs de Polti était l'auteur romantique Gérard de Nerval (1808 – 1855). Une note sur Nerval se trouvait dans l'étude de Gajdoš et elle est complétée dans ce numéro par l'article de Petr Christov *Gérard de Nerval – théoricien romantique du théâtre moderne*. La nouvelle étude de Gajdoš intitulée

Le modèle actantiel et la situation dans le drame traite surtout la modification de la conception de Greimas chez Anne Ubersfeld. À la base de sa théorie il y a d'après Gajdoš « un effort pour trouver un métalangage lié à une forme stable du drame, un effort qui est en opposition avec les conceptions néo-structuralistes qui s'imposent dans le cadre large du courant postmoderne ces 30 dernières années. Ubersfeld s'oriente vers le texte et le rapport entre le texte et les personnages. Son application du modèle actantiel « présente une façon d'éviter ce qui est propre au drame et au théâtre, c'est-à-dire la situation dramatique et le personnage agissant dans le cadre de celle-là. » Il s'agit sans doute « de la tentative d'une attitude scientifique exacte », mais qui « est liée dans la théâtrologie d'aujourd'hui à une tendance à étudier le théâtre dans un espace artificiellement conçu et pas dans son propre espace ».

Dans le *Disk* de septembre de l'année dernière nous avons publié quelques travaux concernant le théâtre japonais *nô* et surtout le traité de Zeami sur l'art dramatique et cette année nous publions la pièce de son père Kan'ami traduite par Zdenka Švarcová, excellente japonisante tchèque, qui est également l'auteur de la préface. En lisant sa traduction il faut naturellement régler notre perception d'une autre manière et rejeter les conventions postmodernes. C'est également l'objectif de cette publication qui doit nous ramener à ce qui a toujours appartenu au pouvoir culturel du théâtre. C'est-à-dire que le théâtre peut nous offrir et nous mettre dans des impressions telles que le marché actuel nous refuse. Il respecte plutôt ses propres priorités que la demande toujours inconsciente et manipulée par la publicité.

Zuzana Sílová continue son étude *Jaroslava Adamová et le théâtre de Jan Werich*, et examine l'évolution de

l'art dramatique après 1945. Son intérêt pour Jaroslava Adamová est motivée par sa grande valeur et son histoire. L'actrice est passée du célèbre Disk de l'après guerre directement au Théâtre de Vinohrady où travaillait Frejka, et après une grande mais courte carrière, elle l'a suivi au théâtre Divadlo hl. města Prahy à Karlín, et après un court épisode dans ce théâtre, elle est passée au théâtre ABC de Werich et avec sa troupe au théâtre Městská divadla pražská. Elle a joué dans des troupes qui travaillaient à la limite des genres et des styles, dans les conditions d'un choix dramaturgique plus ou moins étroit, et où sa participation était pour elle des fois inspirante mais des fois aussi difficile. Elle contribue d'autant plus à nous faire une image de l'évolution d'une riche génération d'acteurs, ainsi qu'à une réflexion sur l'art dramatique tel quel, mais surtout à une réflexion sur ce que l'on signifie par les concepts traditionnels d'*attore* et de *commediante*.

Avec la publication de la pièce d'Olga Scheinpflugová nous avons voulu attirer l'attention sur un type d'écriture pour le théâtre lié au problème éternel de la mise en valeur du talent de l'acteur et d'une manière plus large du talent scénique, déjà en cela que le travail d'écriture est effectué par les acteurs mêmes et ceci pour le plus grand plaisir du public. Est-ce qu'on peut imaginer cette mise en valeur sans une adéquation créative avec des éléments de la propre âme de l'acteur, avec lesquels celui-ci n'a pas l'occasion d'être confronté dans ses rôles habituels? Avec la pièce *Horoscope pour Rodolph II* de Tomáš Töpfer, auteur intéressant, non seulement connu comme acteur de théâtre d'un style original, mais aussi vedette de séries télévisées et directeur du théâtre pragois Na Fidlovačce, la preuve nous est donnée que même cette source de création scénique n'est pas encore tarie.

Časopis Disk 1 – 8 o scéničnosti a scénologii

Radovan Lipus, Prostor divadla a divadlo prostoru, Disk 1 (červen 2002)

Dotyky divadla a architektury, a to zejména z hlediska její dramatičnosti (s připomínkou architektů a scénografů Feuersteina a Obrtela)

Jaroslav Vostrý, Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla) 1 a 2, Disk 2 a 3 (prosinec 2002 a březen 2003)

1.část: Slavnost: uctívání a zábava – Podívaná a divadelní hra – Scéna a perspektiva

2.část: Vicenza a návrat ke klasice – Od přednesu k rozehrání do hloubky jeviště – Od intermédiu k opeře, od renesance k baroku, z Itálie do celé Evropy

Július Gajdoš, Divadlo 'tam' a divadlo 'tam tam', Disk 4 (červen 2003)

Od modernistické autenticity k postmoderní iluzivnosti, od diváctví k aktivní účasti: Od divadla k performačním aktivitám a odtud k interaktivním médiím – a kam dál?

Miroslav Vojtěchovský, Inscenovaná fotografie, Disk 4 (červen 2003)

Jaroslav Vostrý, Scéna a sklep, Disk 5 (září 2003)

Rozdíl mezi vytvářením scénického obrazu a komunikací s publikem na základě (společné?) hry; definice scénologie

Volné pokračování: Scéna a strach, Disk 6 (prosinec 2003)

Jiří Machalický, Pražské bienále 1: Pohyblivé hranice výtvarné scény, Disk 6 (prosinec 2003)

Jaroslav Vostrý, Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura), Disk 7 (březen 2004)

Od Hrůzových scénografií 60. let minulého století ke Kyselově scéně k přelomové Zavřelově inscenaci Dykova Dona Quijota z roku 1914 a odtud k oltářnímu triptychu a římskému vítěznému oblouku: netradiční scénická řešení a jejich zakotvenost v evropské kultuře

Radovan Lipus, Scénologie Ostravy 1, Disk 8 (červen 2004)

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

Jaroslav Vostrý, Scénologický rozbor hry (na příkladu Molièrova Tartuffa), Disk 8 (červen 2004)

Od psaného textu k inscenaci, nebo od sledu scén k textu?