

disk

časopis pro studium dramatického umění

16 červen 2006

Obsah

ÚVODEM | 3

KDE KONČÍ VĚDA A ZAČÍNÁ UMĚNÍ, A NAOPAK? VÁCLAV SYROVÝ | 7

DIVADLO V PŘÍRODNÍM PROSTORU JIŘÍ ŠESTÁK | 18

SCÉNA A DRAMA JAROSLAV VOSTRÝ | 35

POSELSTVÍ Z PAŘÍŽSKÉ OPERY JIŘÍ HEŘMAN | 46

NEVĚSTA PRO DANÁ HAVELKOVI JOSEF HERMAN | 59

OD ZTĚLESNĚNÍ K ODTĚLESNĚNÍ V DOBĚ VŠEOBECNÉ SEBESCÉNOVANOSTI JÚLIUS GAJDOŠ | 73

TANIZAKIHO DIVADELNÍ PŘEDSTAVIVOST MARK CODY POULTON | 79

RADOKOVA KRITIKA DIVADELNÍ TEATRÁLNOSTI A HLEDÁNÍ INTENZIVNÍ SCÉNIČNOSTI
JAN HYVNAR | 88

MICHEL BOUQUET ODPOVÍDÁ | 109

ROLE MODELŮ A ORIGINÁLŮ V LIDSKÉ KOMUNIKACI IVO OSOLSOBĚ | 123

FESTIVAL DE L'IMAGINAIRE – EXOTISMUS JAKO ESTETIKA ROZMANITÉHO HONZA PETRUŽELA | 130

K LITERATUŘE O MÍSTĚ A PROSTORU DENISA VÁCLAVOVÁ | 138

MARTIN STRÁNSKÝ A JEHO HJALMAR EKDAL V PLZEŇSKÉ INSCENACI IBSENovy DIVOKÉ KACHNY
ZUZANA SÍLOVÁ | 143

OTEVŘENÝ PŘÍSPĚVEK K TEATROLOGICKÉMU POJETÍ DRAMATU JAN HYVNAR | 147

KRÁLOVSTVÍ A CESTA K NĚMU JAROSLAV VOSTRÝ | 150

Z KNIŽNÍ PRODUKCE AMU NAMU + RED. | 155

ETTY HILLESUM (HRA) LENKA LAGRONOVÁ 158

SUMMARY | 172 — RÉSUMÉ | 173

Fotografie: Archiv Jihočeského divadla; Národní divadlo Brno – Jana Hallová (s. 61, 63, 67, 69, 71); Archiv ND v Praze – Jaromír Svoboda (s. 90, 91, 93, 97–100, 103–105, 107); Archiv Divadla ABC – Ludvík Dittrich (s. 94, 95); Les Vois de la création théâtrales – Claude Bricage, Nicolas Treat (s. 111–113, 115, 117, 119, 122); DJKT Plzeň – Pavel Křivánek (s. 144–146); DISK – Pavel Kolský (s. 151–154).

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU Brno. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství KANT – Karel Kerlický. Tisk Disk Davle, s.r.o. V roce 2006 vycházejí 4 čísla (15.–18.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo v Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com.

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

ISSN 1213-8665

MK ČR E 16252

© Akademie múzických umění v Praze, 2006

Vztah umění a techniky je bezesporu nejenom vděčným tématem nejrůznějších, často pouze filozofujících úvah, ale též aktuálním problémem ve svém konečném důsledku vyjadřujícím vztah současné společnosti ke kultuře, umění, vědě a technice. Není náhodou, že se vztah umění a techniky stal ústředním výzkumným tématem Centra základního výzkumu Akademie múzických umění a Masarykovy univerzity, jehož účastníkem je i Zvukové studio HAMU, oddělení zvukové tvorby, jemuž stojí v čele prof. ing. Václav Syrový, CSc., autor stati „Kde končí věda a začíná umění, a naopak?“ Je přirozené, že se na problém formulovaný v názvu článku dívá pod zorným úhlem zjevně exaktního oboru, který však svým zaměřením oslovuje rozsáhlou oblast umění, totiž oboru hudební akustiky. Z toho také vyplývá snaha o racionální nadhled nad příliš pesimistickým, nebo naopak tendenčně optimistickým výkladem vztahu umění a techniky. V příspěvku se postupně diskutují různé roviny tohoto vztahu, od otázek historického prvenství přes vzájemnou závislost umění a techniky, resp. vědy a evolučnosti či revolučnosti jejich vývoje až po různá úskalí grantového systému jejich financování.

Také v tomto čísle pokračujeme v uveřejňování studií vztahujících se k problematice scénického prostoru, která je důležitou součástí studia scénologie. Herec a ředitel Jihočeského divadla v Českých Budějovicích Jiří Šesták přispívá k diskusi rozvíjené v Ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU článkem „Divadlo v přírodním prostoru“: zabývá se nejenom proslulým otáčivým hledištěm divadla v českokrumlovském parku, které bylo nedávno předmětem polemik v souvislosti s otázkou jeho další existence (a v té souvislosti aktivitami jeho neprávem zapomínaného autora, významného architekta a scénografa Joana Brehmse), ale také kontextem, do kterého patří a jímž je vztah divadla a přírodního prostoru, a to v perspektivě mířící od starořeckého divadla až k současným produkcím pašijových her. Vztah scénického prostoru a hudby a související obecná problematika vztahu prostoru a člověka i speciální problematika rozvíjení současné podoby divadelního ‘gesamtkunstwerku’ je stálým tématem umělecké i teoretické aktivity operního režiséra Jiřího Heřmana; ten se ve stati „Poselství z pařížské opery“ tentokrát věnuje třem pařížským představením, z nichž každé se k danému tématu vztahuje po svém: ne náhodou mu nejinspirativnější připadá přínos všestranných scénických umělců Teshigawary a Kyliána, jejichž choreografie tvořily základ tanečního představení uvedeného nedávno v derniéře, když Teshigawarova kreace byla součástí repertoáru Opéry National de Paris od února 2003 a Kyliánova od března 2001. – Pokud jde o aktuální otázky inscenování opery v domácím kontextu, věnuje se jim Josef Herman na příkladu poslední (Havelkovy) brněnské inscenace *Prodané nevěsty*.

Vztahem inscenace k dramatické předloze se z obecného hlediska v tomto čísle *Disku* zabývá Jaroslav Vostrý. Ve studii „Scéna a drama“ sleduje tu tradici teorie dramatu, která chápe drama především jako literární dílo a z toho odvozuje jeho nadřazování divadlu, příznačné už pro Aristotela jako jednoho z ustavovatelů kultury psaného slova. Toto stavění dramatu proti divadlu se dodnes aspoň skrytě projevuje v oddělování ‘literárního textového substrátu’ od divadelního provedení v rámci té teorie dramatu, která je – v případě koncepce Manfreda Pfistera – schopná zahrnout do tohoto pojmu i pouliční divadlo a happening, ale i v adoraci tzv. ‘postdramatického’ divadla, která je důsledkem šoku představitelů psané kultury z mediálního vývoje. Chápání nadřazující psaný text vyvrcholilo v rámci českého strukturalismu u Jiřího Veltruského (1919–1994); dnes se ovšem vrací zvláště v souvislosti s těmi tendencemi současného západního dramatu, které popírají paradigma psychologické hry soustředěním na jazykové vyjádření. Autor studie poukazuje s odvoláním na Otakara Hostinského (1847–1910) a jeho přesvědčení o dvou pramenech dramatické tvorby, totiž slovu a posunku (tanci), na neodlučitelnost dramatického a scénického elementu: oba podle něho představují dvě strany jedné mince. To, co činí divadlo divadlem a drama dramatem a co sleduje autor textu i scénograf, o herci a režisérovi nemluvě, vždycky souvisí s pohybem aktérů v prostoru. Jde o takový pohyb, jehož manifestace v promluvách i scénickém tvarování je výsledkem vnitřního *motorického dění* souvisejícího s emocionálními procesy a vázaného na příslušnou situaci; v rámci tohoto dění se uplatňují různé motorické impulsy, mezi nimiž se (zhusta bez uvědomělé účasti dané osoby) rozhoduje: toto v zásadě dramatické vnitřní motorické dění tak koneckonců směřuje k jednání, ke kterému ovšem vůbec nemusí dojít (jako k němu nedochází při vnímání představení, v jehož rámci se spojuje s příslušným pohybem divákových pocitů a myšlenek). Vostrý v té souvislosti upozorňuje i na zapomenutou Mukařovského přednášku z roku 1927 o motorickém dění v poezii, jejíž podněty nebyly v rámci pražské školy rozvinuty a která předjímá zkoumání scéničnosti (performativnosti) samotného jazykového vyjadřování, jak se rozvíjí (například v Německu) zase až v poslední době.

Ve stati „Od ztělesnění k odtělesnění v době všeobecné sebescénovanosti“ se Július Gajdoš už potřetí (viz jeho studie ve 14. a 15. čísle *Disku*) vrací k otázce gesta, prostoru a vztahu digitální technologie k mýtu odtělesnění v prostředí nových médií. Pokud se totiž obecně tvrdí, že něčeho takového se nám ve zmiňovaném prostoru opravdu dostane, nebo se to v něm přímo děje, nutí to k zamyšlení nad vnucující se otázkou, jestli vůbec po něčem takovém prahne a jestli se nezdurazňuje tato proměna proto, aby se podtrhla tzv. interaktivita. A nestává se tato interaktivita v současnosti jakýmsi ideologickým zázemím nových médií, která prosakuje do slov jako jsou *hmatatelná konstrukce hudby, pohyb těla, které ztělesňuje prostor, a nabízené možnosti účastníka být aktérem i divákem zároveň*? Proč je gesto, které zanechává za sebou grafické siločáry, viditelnější než gesto stylizované? V hledání odpovědí na

tyto otázky se J. Gajdoš nezaměřuje jenom na prostor nových médií, ale na proces umělecké tvorby obecně. Zkušenosti z divadla jsou v tomto kontextu přímo nenahraditelné.

Zajímavá studie „Tanizakiho divadelní představitost“, kterou nám poskytl k otištění kanadský japanolog prof. Mark Cody Poulton, vznikla z textu předneseného japonsky v Praze na Mezinárodním semináři o díle Tanizakiho Džuničiróa, který se konal v Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty UK v Praze 23. a 24. září 2005. Anglická verze, ze které byl pořízený překlad, má vyjít ještě letos ve sborníku *Dreams and Shadows: Tanizaki and Japanese Poetics in Prague*, vydávaném v edici Acta Universitatis Carolinae (Philologica). Studie ukazuje vliv divadla (nelze totiž napsat vlastní Tanizakiho dramatické práce, protože ta je jen prvním případem téhož, totiž fascinace tradičním divadlem v autorově tvorbě) na Tanizakiho beletrii: jde tedy o jeden z případů vlivu divadla na literaturu, které jsou tím hojnější, čím víc se naopak zdůrazňuje vliv literatury na divadlo, dokonce na zliterárnění divadla (vzpomeňme jen na Dostojevského scéničnost, která se uplatněním vlivu divadla, konkrétně Molièrova *Tartuffa*, na vznik a podobu *Vsi Štěpančikovo* rozhodně nevyčerpává). Sám Poulton mluví o performativitě tam, kde bychom my použili patrně výraz ‘scéničnost’ (která ovšem s tím, čemu se také podle Austina říká performativita, souvisí). To, co nám představuje jako vlastní téma a princip Tanizakiho beletrie, je ale spíš scénovanost (viz rozlišení scéničnosti a scénovanosti např. ve Votršeho článku v *Disku* 15): Tanizakiho příklad ukazuje, že scénování a sebescénování není rozhodně nic, co by se nevyskytovalo už dřív než v (mediální) současnosti, pro kterou se tato scénovanost stala příznačná.

Studie Jana Hyvnara „Radokova kritika divadelní teatrálnosti a hledání intenzivní scéničnosti“ je věnována názorům významného českého režiséra Alfréda Radoka a jeho práci s herci. První část pojednává o jeho kritickém přístupu a snaze zbavovat herce jejich profesionálních návyků. Radok definoval herectví jako dvojím způsobem zaměřené jednání – k partnerům a divákovi; to se ovšem podle autora studie odehrává „vždy na pozadí neintencionálního prožitku či stavu, který si [herec] může tak či onak uvědomovat“. V druhé části svého příspěvku si Hyvnar všímá Radokova pojetí obřadu jako rámcové situace, v níž se herec ocital na jevišti a kterou svým výkonem a různým zaměřením ozvlášťňoval. Základním inspiračním pramenem mu přitom byla „pocitová konvence“, která souvisí s emocionálním myšlením a hercovou i divákovou pamětí. – Důležitým příspěvkem k teorii herectví mohou být, jak ukazuje materiál s názvem „Michel Bouquet odpovídá“, i improvizované úvahy velkého herce: díky laskavosti režiséra Otomara Krejči, ke kterému má Michel Bouquet – jak dokazují i jeho knihy – vřelý vztah vyplývající ze vzácného srozumění herce s režisérem, se nám totiž dostal do rukou rozhovor s Michelem Bouquetem, který na konci minulého roku poslal Otomaru Krejčovi jeho původce Vincent Radermecker z divadelního oddělení výzkumného a dokumentačního centra Archives et Musée de la Littérature v Bruselu.

Čtenáři tohoto časopisu nemusíme zvlášť představovat Iva Osolobě: uveřejňujeme-li v tomto čísle poprvé česky jeho přednášku konanou 1970 na Indiana University v Bloomingtonu, není to jen upozornění na některé důležité myšlenky patriarchy české divadelní teorie, ale také na to, že scénologie pěstovaná v tomto časopise se opravdu nezrodila jen tak z ničeho a že ke studiu problematiky, kterou má ctizádost studovat, přispěl po Hostinském, Zichovi a pražských strukturalistech významným způsobem právě také prof. Osolobě.

Kromě několika poznámek uveřejňujeme po hrách *Království* (Disk 4), *Miriam* a *Johanka* (obě otištěné v Disku 8) v tomto čísle i další hru Lenky Lagronové s názvem *Etty Hillesum*.

red.

Kde končí věda a začíná umění, a naopak?

Neuspořádané poznámky k možnosti (?) uspořádání vztahu umění a techniky

Václav Sirový

O vztahu umění a techniky nalezneme bezpočet nejrůznějších retrospektivních, aktuálních i prognostických úvah, které se jej obvykle snaží vtěsnat do rádooby filozofických kategorií prostředku a cíle, formy a obsahu, základny a nadstavby, racionality a emocí, rutinního a tvůrčího, a do dalších v podstatě 'bipolárních', ne-li přímo 'antagonistických' pojmů. Ale stačí letmý pohled do běžného naučného slovníku, abychom se dočetli, že původem řecké *techné* má stejný význam jako latinské *ars*, což znamená umění, které tentýž slovník definuje coby dovednost, znalost, zručnost ve smyslu schopností získaných učením, přemýšlením a zkoumáním. O zkoumání či přesněji výzkumu se následně můžeme dočíst, že je to poznávací cílevědomá činnost směřující k odhalení vlastností, příčin a podmínek jevů probíhajících v přírodě, společnosti či dokonce vědomí. Jestli toto poznání uděláme systematickým a zformulujeme jeho jednotlivé disciplíny, definujeme ji již vědu jako takovou.

Opusťme však pro jistotu filozofické kategorie a podívejme se zcela pragmaticky na problém vztahu umění a techniky z pohledu výzkumníka v oboru stojícím oběma nohama pevně v racionálních vědách, nicméně svým zaměřením oslovu-

jícím rozsáhlou oblast umění, a to v oboru *hudební akustiky*. Nebudeme se však zabývat hudební akustikou, do ní si tu a tam pouze odskočíme pro konkrétní argument či příklad. Budeme se zabývat, přesněji řečeno budeme se snažit zabývat vztahem umění a techniky, v první řadě realitou jeho existence. Do tohoto vztahu, ostatně jak už napovídá název příspěvku, zahrneme též vědu, možná v určitém úhlu pohledu na tento vztah, nebo možná jako třetí, neopomenutelný bod, který definuje rovinu tohoto vztahu, a možná také jenom z důvodu atraktivnosti a tak trochu aktuálnosti vztahu umění a vědy, ve kterém přece peníze hrají až tu 'první' roli. Seřadme 'techniku, umění, vědu' v abecedním pořadí, abychom nikoho neurazili, a začněme neuspořádané poznámky klasickou otázkou: Co bylo první?

Technika a umění, nebo technika versus umění?

Pokud budeme techniku chápat jako pouhý prostředek či nástroj, pak můžeme bez obav připustit, že dříve musela existovat technika než umění. Dokonce možná už

z toho pouhého důvodu, že klasické produkty techniky, tj. výrobní, ale např. i hudební nástroje, představují objektivně existující reálné předměty, které můžeme, ale také nemusíme použít k provozování umění, např. hudby. Umění naproti tomu není žádný předmět, a už vůbec ne reálný předmět, ale proces komunikace mezi dvěma subjekty: umělcem-tvůrcem a jeho posluchačem, divákem, obdivovatelem či odpůrcem, nebo také pouze bezděčným konzumentem.

Upřesněme tedy otázku prvenství v případě hudby: Byla dříve hudba, nebo hudební nástroj? Okamžitě si přece musíme odpovědět, že hudební nástroj. Byla to dutá kost, do které pračlověk pro jistotu ještě fouknul, zda v ní nezbylo trochu morku, a ona vydala jasně determinovaný zvuk – tón. Byla to dokmitávající tětiva luku, která obdobně determinovaným zvukem zazněla poté, co udělila energii vystřelenému šípku. Byla to vypnutá kůžka zkonsumovaného zvířete, jejíž velikost odpovídala nejenom determinaci zvuku, který vydávala při úderu, ale také velikosti svého budoucího majitele, jemuž sloužila jako oděv. Možná už tady někde vznikl zárodek tzv. mužského a ženského principu, který např. známe z filozofie zvuku varhan. Je to až příliš zjednodušená či přímo naivní představa, ale je zcela v intencích současné organologie – nauky o hudebních nástrojích.

Podíváme-li se však na stejný vztah z pozice hudební akustiky, musíme přiznat, že nelze vyloučit, že dříve než hudební nástroj tu naopak bylo určité hudební 'klima' vycházející ze stylizované podoby lidského hlasu jako produktu hlasového ústrojí, které ale, což se může zdát až paradoxní, současná organologie nepovažuje za hudební nástroj. Lidský hlas je však bezesporu tím nejznámějším hudebním a samozřejmě též i obecně komunikačním signálem. Na něm si ověřujeme v první řadě svoji schopnost determinovat a zpětně reprodukovat výš-

ku tónu jako základní rys systému evropského hudebního myšlení. Na něm si také ověřujeme základní kvalitativní aspekty zvuku: kvalitní a nekvalitní tón, zdravý a nemocný hlas, obecně fyziologický a patologický stav. Zde už se však bezpečně pohybujeme v kategoriích hudební akustiky jako vědní disciplíny.

To nás nutí v upravené podobě znovu položit původní otázku: Co tu bylo dříve, technika nebo věda? Pochopitelně, že primitivní technika předcházela systematickou vědu resp. ji provokovala a inspirovala. Ale netrvalo dlouho a v období renesance začala věda naopak předcházet techniku a definovala její programy a postupy v podobě moderních technologií. Pokud v položené otázce zaměníme techniku za umění, pak musíme připustit mnohem, mnohem delší časové prodloužení nástupu systematické vědy o umění za vlastním uměním, a to zdaleka ne už primitivním. Na rozdíl od techniky je však poslušnost vztahu 'umění – věda' neměnná, věda o umění především reflektuje, zobecňuje, kategorizuje, ale už podstatně méně predikuje, kdežto věda o technice, zejména podle současných kritérií, je právě na predikci založena, nebo by se jí měla z velké části zabývat. Možná zde je někde založen rozdílný pohled na rigorózní přírodní, nebo ještě lépe technické vědy, které jsou považovány za hybnou sílu pokroku, přesněji řečeno technologického pokroku, a na ty ostatní, obvykle označované jako společenské vědy, zejména pak vědy o umění. Ty jsou velmi často chápány jako určitá exkluzivita, výkladový doplněk kultury v úloze paměti společnosti. Proto se setkáváme s postojem: „K čemu je užitečné ještě vědecky zkoumat kulturu resp. umění? Copak nestačí umění samo o sobě?“ Samozřejmě že stačí. Ale tato nebezpečná odpověď spouští lavinu, která ve svých důsledcích zaměňuje umění za zábavu a odsouvá je na okraj společnosti. Stejná lavina může odsunout další společenské,

přírodní i technické vědy, které nebudou pragmaticky produktivní. Tato katastrofická, bohužel v naší společnosti ne-reálná vize má také poněkud mírnější předstupy. A to když ve vztahu techniky a umění začneme zaměňovat prostředek a cíl. Tato záměna může být zcela bezděčná a obvykle souvisí s nepochopením tohoto vztahu, z pohledu umění pak s podceňováním techniky, z pohledu techniky pak s jejím přeceňováním.

Mnohem horším případem je ale záměrná, cílená záměna prostředku a cíle, velmi často motivovaná ryze ekonomickými zájmy. Nejprve si musíme vyjasnit úlohu techniky v jejím vztahu k umění. Co všechno si lze pod pojmem technika ve vztahu k umění představit? Nejčastěji se s technikou spojuje konkrétní prostředek, který slouží k realizaci uměleckého sdělení. Je to poněkud naivní představa, že např. hudební nástroj, mikrofon, reflektor nebo počítač je typickým zástupcem techniky ve zkoumaném vztahu. Je to tedy technologie ve smyslu ucelených souborů technických prostředků, jako jsou např. jevištní, světelná, obrazová, zvuková a další technologie?

Nejbližší pravdě bude asi představa techniky jako kreativního využití uvedené technologie ve smyslu např. světelného či zvukového designu. V případě hudby to tedy není hudební nástroj jako takový, ale hra na tento nástroj. Pokud takto budeme chápat vztah techniky a hudby coby prostředku a cíle, pak musíme připustit, že samotné zvládnutí techniky hry na konkrétní hudební nástroj ještě vůbec nemusí mít povahu umění, stejně jako programování zvukového syntezátoru v elektroakustické hudbě či grafické prostředky počítače ve scénografii.

Na druhé straně bez takto pojaté techniky se samotné umění jako individuální komunikační proces mezi umělcem a jeho posluchačem či divákem neobejde. Budeme-li techniku podceňovat, pak v případě interpreta avantgardní hudby

se může zdát zbytečné, aby uměl dobře zahrát Beethovena, a budeme-li naopak techniku přeceňovat, pak bude postaćující, když tohoto Beethovena zahráje bezchybně počítač. Ani v prvním, ani v druhém případě nelze hovořit o umění. Pokud ano, pak techniku a umění kládeme do kontraproduktivního vztahu, který v žádném případě nevede ke kýžené symbióze techniky a umění, rozumu a citu.

Ten horší případ zcela cílené záměny prostředku a cíle si mnohdy ani neuvedomujeme a dokonce jej spojujeme s technickým pokrokem naší doby. Opět na příkladu hudebních nástrojů, které ve svém historickém vývoji byly ovlivňovány nejenom hudebně a zvukově estetickými požadavky doby, ale zejména rostoucími interpretačními nároky. V každém případě technický a zvukový vývoj klasických hudebních nástrojů šel ruku v ruce s jejich cílem, tzn. hudebním uměním. Naproti tomu vývoj tzv. hudební elektroniky, tedy elektronických hudebních nástrojů a přístrojů (vyjma záznamové a reprodukční techniky), pouze ve svých počátcích, tj. do poloviny třicátých let, vykazoval přímo symbiotický vztah s hudbou, přesněji řečeno s vážnou hudbou. Příklad Martenotových vln je toho pádným důkazem.

To už ale byla doba, kdy se zřetelně vyčleňovala zábavná hudba z 'vařícího kotle' nejrůznějších kompozičních technik vážné hudby první poloviny dvacátého století. Tomu nahrála též komercializace elektronických hudebních nástrojů, která spolu s nesprávným pochopením jejich místa ve vztahu techniky a hudby vedla následně k vyvolání falešné konkurence vůči klasickým nástrojům, zejména v případě elektronických varhan a později i zvukových syntezátorů. Další vývoj hudební elektroniky byl a bohužel stále je ve znamení záměny prostředku a cíle. Co a jak má tato technologie umožňovat, určují v první řadě výrobci, nikoliv interpreti. Elektronické hudební nástro-

je tak v podstatě degradovaly na úroveň spotřební elektroniky včetně její 'jepičí' životnosti a v žádném případě nemají charakter artefaktu jako hudební nástroj je klasické. Technika byla zejména v této oblasti nahrazena technologií. Původní rovina tří bodů – techniky, umění a vědy – byla tak doplněna bodem čtvrtým – zábavou resp. průmyslem zábavy. Pokud však čtvrtý bod neleží v rovině, celý systém se začne, lidově řečeno, 'kejklat', a to právě v ose umění versus zábava, zatímco osa technika – věda zůstane stabilní. A jako v případě jedné kratší či delší nohy u stolu nezbude, než vzít do ruky pilku. Tento problém je také řešitelný definicí další roviny, danou body: technika, nebo lépe technologie, věda, zábava. A zůstává na konkrétní společnosti, které rovině dá přednost. Už z uvedeného výčtu variant vztahu techniky a umění vyplývá nutnost jejího dalšího zkoumání. V každém případě pokud budeme na vztah techniky a umění nahlížet jako na souřadný, nikoliv podřadný, pak není důležité, co zde bylo první, zda technika či umění, ale je mnohem důležitější, zda tento vztah vede k uměleckému sdělení jako nezastupitelné mezilidské komunikaci.

O entropii vztahu techniky a umění

Na vztah techniky a umění můžeme nahlížet jako na kauzální systém, nebo přesněji řečeno proces, který podléhá obecně platným přírodním i společenským zákonům. Pokud budeme na tento proces aplikovat první větu termodynamickou, pak musíme připustit, že celková 'energie' vztahu techniky a umění by měla být konstantní. To znamená, že při vzniku uměleckého díla by měl být případný menší podíl techniky kompenzován větším podílem umění a naopak. Podle obecného principu neurčitosti by byl zase součin podílu techniky a umění v uměleckém

díle konstantní. I když se tento výklad může zdát jako nehorázný, neopodstatněný či alespoň jako spekulativní, přesto mu nelze upřít racionální podstatu.

Jako první příklad platnosti principu neurčitosti při vzniku uměleckého díla uveďme hudební oblast s výrazným podílem techniky, a to elektroakustickou hudbu. Její realizace ve smyslu tvůrčího procesu může existovat v dnes už klasické historické podobě *off-line*, kdy je elektroakustická skladba provedena ve studiu montáží a mixáží zvukových objektů, nebo v podobě *on-line*, kdy je elektroakustická skladba interpretována na zvukový syntezátor na pódiu v reálném čase. Tyto dvě podoby realizace, interpretace či prezentace elektroakustické hudby mají dnes celou řadu různých variant, přesto jejich historický vývoj lze zjednodušeně komentovat postupným snižováním časové manuální (někdy bohužel i mentální) pracnosti, vedoucí až k totální automatizaci.

Historická podoba realizace elektroakustické resp. tehdy konkrétní a elektronické hudby představovala časovou náročnost, dosahující až desítek hodin na jednu minutu čistého času skladby za použití z dnešního pohledu jednoduché až primitivní techniky. Tímto způsobem vznikala dnes už klasická díla Scheafferova, Henriho, Eimertova, Stockhausenova, Ussaschevského, Lueningova a dalších. Zcela opačnou podobu realizace představuje využití hardwarové či softwarové integrované zvukové techniky v syntezátorech a počítačích, což umožňuje zkrátit časovou náročnost na minimum resp. interpretovat skladbu v reálném čase. Tato skutečnost svádí k úvaze, že současná zvuková technika podstatně snižuje náročnost realizace elektroakustické hudby při zachování či dokonce navýšení její umělecké úrovně. Opak však může být pravdou, a to hned z několika důvodů.

Z dnešního pohledu primitivní zvuková technika reprezentovaná analogo-

vým magnetickým záznamem, nůžkami jako jediným stříhovým zařízením a jednoduchými, původně měřicími přístroji – oscilátory, modulátory, filtry a zesilovači, poskytovala tvůrcům často sdruženým do tandemu skladatel + realizátor mnohem větší invenční prostor, ne-li přímo uměleckou svobodu. Omezené technické prostředky a průkopnické hledání nových postupů vedly na jedné straně k velké časové dotaci realizace, ale na straně druhé současně otevíraly dostatečný prostor pro upřesnění uměleckého záměru, např. ve smyslu tzv. pařížské školy. Technika, přesněji řečeno technická realizace skladby se tak stala součástí vlastního uměleckého sdělení. Skladby výše zmíněných klasiků jsou přes všechnu technickou nedokonalost právě z hlediska uměleckého sdělení resp. obsahu dodnes nepřekonatelné. Naproti tomu současná hudební elektronika (elektronické hudební nástroje a přístroje) a zvuková technika nabízejí pro účely realizace elektroakustické hudby doslova nepřeborné možnosti včetně pódiové produkce *on line*, možná přesněji *on live*. Toto lákavé snížení technické (nikoliv technologické) náročnosti může však vést, a také často vede, k umělecké povrchnosti realizovaných skladeb a k pouhému hromadění lehce dostupných zvukových efektů.

Problém moderní hudební elektroniky však nespočívá v jejích obrovských zvukových možnostech, ale v jejím nedostatečném zvládnutí resp. ovládnutí. Na tomto místě se nabízí průměr s klasickými hudebními nástroji. Zvládnutí hry na akustický hudební nástroj je v první řadě problémem zvládnutí sebe sama. Jedná se o mnohaletý, na profesionální úrovni v podstatě celoživotní proces nácviku a prověřování mechanicko-motorické koordinace pohybových návyků s tvorbou tónu požadovaných subjektivních vlastností. Hráč ovládá organizovaně uspořádanou hmotu a následně i prostor za účelem předání hudebního sdělení či

li navázání komunikace s posluchačem. Pro ovládnutí hmoty a prostoru nevystačí hudebník pouze se svým talentem jako vrozeným předpokladem k uvedené mechanicko-akustické koordinaci, musí svůj talent cíleně rozvíjet a kultivovat. To přirozeně vyžaduje čas a energii, dokonce i zde bychom mohli vysledovat vliv principu neurčitosti mezi mírou talentu a náročností jeho rozvíjení.

Kde však můžeme nalézt obdobnou náročnost ovládnutí jako např. u zvukových syntezátorů, u kterých mnohdy stačí zapnout síťový vypínač a spustit prostřednictvím sekvenceru naprogramovaná data? V tomto ohledu ale neovládáme elektronický hudební nástroj my, naopak, aniž si to uvědomujeme, ovládá tento nástroj resp. jeho výrobce nás. On určuje, jaké zvuky, jakým způsobem a v jaké kvalitě budeme používat. Výrobci vybavují své nástroje bohatou škálou předprogramovaných zvuků a nabídkou dalších zvukových bank, které jsou okamžitě hudebníkovi k dispozici, aniž by musel nástroj více či méně složitě programovat, aniž by byl nucený poznat jeho princip, použitou metodu zvukové syntézy, její přednosti i nedostatky. Pokud nástroj z nějakého důvodu nevyhovuje, trh nabízí desítky až stovky dalších nástrojů. Punc spotřební elektroniky dávají těmto nástrojům nejen jejich výrobci, ale také jejich uživatelé, kteří si mnohdy vůbec neuvědomují, že využívají nástroj pouze z deseti a často i méně procent jeho celkových zvukových možností.

To je bohužel osud hudební elektroniky spojený s průmyslem zábavy, který ve velké míře infiltroval i do oblasti autonomní i užité elektroakustické hudby. Ne nadarmo se původní studia elektronické hudby ve svých počátcích klávesovým nástrojům bránila. Důvod, že už pohled na klávesy svádí ke klasickému harmonickému myšlení, nebyl však z hlediska vztahu umění a techniky ten podstatný. Ten spočíval zejména v obraně před zvu-

kovými klišé, která s sebou přinášela komerční hudební elektronika, především pak nastupující zvukové syntezátory šedesátých let. Jejich vlivem se začal stírat typický zvukový image odlišující studia i autory elektronické hudby mezi sebou. Z ryze pragmatických, zejména pak ekonomických důvodů však tato studia i celá oblast realizace elektroakustické hudby invazi komerčních syntezátorů a dalších nástrojů i přístrojů nakonec podlehly. Komeracionalizace vybavení studií způsobila ve většině případů odklon od tandemové práce a skladatelé si své skladby začali realizovat sami. Integrita původních sólových přístrojů v jednodušší ovladatelných syntezátorech, zpočátku v hardwarové, později v softwarové podobě, spolu s digitálním záznamem a zpracováním zvuku, ekonomicky relativně dostupná, prostorově nenáročná, předznamenala nástup tzv. domácích kuchyňských studií, která rozdělila tvorbu i tvůrce do dvou kategorií. Ta první nerespektovala princip neurčitosti, snížení technické náročnosti nekompenzovala zvýšenou uměleckou odpovědností a výsledkem byla nic neříkající, povrchní a vulgárně řečeno 'ukecaná' díla (možná dobře placená vzhledem k minimálním vloženým prostředkům). Druhá kategorie naopak nahradila zkrácení doby realizace zařazením předrealizační etapy důsledného poznání a ovládnutí funkce použité techniky a programování původních zvuků místo použití továrních 'presetů'. Princip neurčitosti zůstal zachován a výsledkem byla umělecky odpovídající a také odpovědná díla.

Tato kategorizace je až příliš jednoduchá, než aby mohla být pravdivá, ale může posloužit jako idealizované měřítko celistvosti – entropie vztahu umění a techniky. Umělecké dílo vyžaduje nezbytné 'konstantní' penzum náročnosti a vyváženosti umění a techniky, kumštu a řemesla v poctivém vztahu, který stmeluje především talent. Jako druhý příklad

platnosti principu neurčitosti při vzniku uměleckého díla uveďme případ, kdy přemíra techniky resp. technologie nutně kompenzuje nedostatek umění, což je většinou typické spíše pro oblast zábavy, jako např. u efektně výpravných show, kde se plytkost obsahu nahrazuje okázalostí vnější formy. Obdobnou situaci nalezneme bez problému i v jiných oblastech umění – nebo spíše zábavy? Zde opět narážíme na vztah umění a techniky resp. na závislost umění na technice. Rozlišovat hranici mezi uměním a zábavou není v kompetenci tohoto příspěvku, přesto však např. dělení hudby na uměleckou a neuměleckou, nahrazující běžné označení vážné či klasické hudby a hudby naopak nevážné či zábavné, je možné upřesnit také v závislosti, přesněji v kvalitě vztahu k technice. Zatímco vážná hudba využívá svůj vztah k technice po kvalitativní stránce a převážně v neokázalé, skryté podobě, tak zase např. rocková hudba staví na kvantitativním využití zvukové technologie v podobě naprosto zjevné. V tomto smyslu lze pak tzv. ezoterickou či meditativní hudbu správněji označit za psychologicky terapeutické použití zvukové techniky, než za hudbu jako takovou. Diskutovaný vztah umění a techniky je při vzniku uměleckého díla bezesporu nedělitelný a nezastupitelný, tedy v obecné slova smyslu entropický.

Uměleckotechnická revoluce, nebo evoluce?

I když pojem vědeckotechnická revoluce byl zneužitý marxistickou ideologií tak, že řada pamětníků je na něj dosud stále alergická, může nás přesto logicky napadnout, zda vztah umění a techniky neprošel také nějakou podobnou revolucí, nebo zda se naopak nevyvíjel v evolučním poklidu. Za evoluční poklid bychom mohli považovat vývoj klasických hudeb

ních nástrojů, který byl především motivovaný rozvojem hudebního myšlení a jemu odpovídajícím růstem interpretačních nároků. Výjimečné postavení z hlediska vztahu k technice zaujímaly mezi hudebními nástroji vždy píšťalové varhany, přesto ani vpád elektřiny do jejich konstrukce (nikoliv však zvuku) neznamenal žádnou revoluční změnu.

Na vědeckotechnické revoluci se bezesporu zásadně podílel vynález elektřiny, co však znamenal pro vývoj vztahu umění a techniky? Vynález, možná správněji objev elektřiny ovlivnil na poli 'klasických' umění nejvíce oblast hudby, a to hned v několika směrech. První kontakty hudby a elektřiny navazovaly na dosavadní evoluční, v intencích doby možná až příliš pomalý a jenom těžko postřehnutelný vývoj klasických nástrojů. Možnost produkovat zvuk, zejména pak jeho tónovou podobu elektrickou cestou namísto kmitavým pohybem struny, plátku, vzdušného sloupce, membrány apod., se zdála jako logické pokračování dosavadního vývoje. Zásadním rozdílem oproti klasickým nástrojům se však stala okolnost, kterou si snad vůbec neuvědomujeme. Po staletí totiž vystačil každý hudebník pouze se svou energií, kterou v nejrůznější podobě předával hudebnímu nástroji. Postupně optimalizoval přenos této energie až k posluchači, naučil se ovládat hmotu a prostor, dosáhl interpretačního mistrovství. Vřazení elektřiny do komunikace mezi hudebníka a jeho posluchače umožnilo nejenom zaměnit původní mechanickou produkci tónu za ryze elektrickou, ale také tuto produkci v první řadě energeticky posílit. Ne nadarmo se traduje názor, že nástupem elektřiny lidstvo přestalo slepnout a začalo hluchnout.

Umělé generování zvuku či tónu ryze elektrickou cestou a elektroakustická reprodukce hudby postupně nabyly podoby uměleckotechnické revoluce s pozitivními, ale též i negativními důsledky.

Nepochybně pouze s pozitivními důsledky byl spojený vynález záznamu zvuku, zprvu v mechanické, později v elektrické podobě, který jednak zásadně ovlivnil další rozvoj hudebního interpretačního umění a jednak dal vzniknout novému artefaktu – hudební nahrávce jako autonomně stylizované formě prezentace hudebního díla. Přesto však vznik nahrávky hudebního díla i verbálního projevu přinesl vedle nezastupitelné reflexe ve smyslu „konečně slyším sám sebe jako posluchač“ také masivní prostředek zvukové iluze, a to stříhovou montáž. Stříh zvukového záznamu se postupně stal tím nejúčinnějším nástrojem *off line*, který přinesl na jedné straně možnost realizace autonomní virtuální dokonalosti zaznamenané zvukové informace, ale na straně druhé také spekulativní až podvodnou manipulaci s touto informací.

Nástup elektřiny také naprosto striktně odlišil od sebe techniku v původním významu *techné* a technologii. Poznamenal však také tu původní techniku hry na nástroj a hereckého či pěveckého hlasu související v první řadě s ovládnutím sebe sama. Dovedeme-li to ad absurdum, zpěváci si už nepotřebovali budovat vyvinutý pěvecký formant, který by prosadil jejich hlas vůči celému orchestru, a herci mohli zapomenout na pečlivou artikulaci, protože všichni dostali do ruky mikrofón. Hudebníci se nemuseli obtěžovat s tvorbou tónu přesné výšky, hlasitosti a barvy, protože jim stačilo stisknout příslušnou klávesu syntezátoru a později už ani to ne. Zábavní průmysl dostal k dispozici technologii, která 'ulehčila' práci a začala přinášet velké zisky. Došlo k revoluci se všemi negativními důsledky.

Druhým revolučním mezníkem ve vztahu techniky a umění byl bezesporu nástup digitálních technologií a počítačů. Opět šlo o moment 'ulehčení' práce, přesněji její zrychlení, a tím možnost zpracování obrovského množství dat. Vulgárně řečeno, zrodil se rychlý 'blbec', který se

pro mnohé umělce (?) stal tvůrčím prostředkem. To revoluční se však ve skutečnosti událo v jiné rovině, a to v charakteru smyslově vnímané informace, tj. obrazu a zvuku, která prošla zásadní proměnou z přirozeně analogové v 'nepřirozeně' digitální. Původní spojitě probíhající informace byla 'rozkouskována' na řadu konečného počtu konečných čísel, přičemž část původní informace se nenávratně ztratila. Zásadní rozdíl mezi 'analogovým' a 'digitálním' jak v rovině samotné informace, tak v rovině jejího zpracování, byl a stále bude v originalitě. Informaci v analogové formě nelze totiž nikdy doslovně zopakovat, stejně jako její analogové zpracování. Digitální technologie zcela stírá rozdíl mezi originálem a kopií, dovoluje doslovné opakování i sebesložitějšího procesu nebo sebesložitější informace.

Obrovské množství dat se při digitálním zpracování ještě znásobuje jejich zálohováním z obavy před poškozením. Zranitelnost digitálních dat je totiž mnohem vyšší než dat v analogové podobě už z důvodu jejich vysoké hustoty, závislosti na chemické čistotě nosiče dat atd. Mechanicky poškozený analogový zvukový záznam např. na magnetickém pásku je snáze rekonstruovatelný než digitální záznam, u kterého výpadek nejvíce významných bitů nebo poškození časového kódu může vést k nenávratné ztrátě zaznamenané informace. Ještě horší situaci znamená však nezaručitelná trvanlivost digitálního záznamu. Mnohé z prvních nosičů digitálního záznamu jsou už dnes nepřežítelné, běžné chemické reakce a vliv životního prostředí (které u analogového, především pak mechanického záznamu hrají nevýznamnou roli) u nich způsobily nevratné poškození zápisu informace i poškození vlastního nosiče. Uživatelé prvních vypalovacích zařízení na počátku 90. let byli upozorňováni na zaručenou trvanlivost zvukového záznamu na CD-R min. 10 let (!), výjimeč-

né nejsou ani případy 'osleplých' lisovaných CD už ve stáří 20 let. Trvanlivost digitálních dat, ať už v podobě audiovizuálních záznamů či textových souborů, by měla z hlediska požadavků na archivování dosahovat minimálně 100 let. U zvukových záznamů tento požadavek splňuje pouze mechanický záznam na staré šelakové gramofonové desce. Z těchto důvodů existují vedle sebe analogové archivy a jejich digitální kopie, protože nikdo nedovede odhadnout, jaká je skutečná životnost digitální informace uložené na různých médiích.

Tyto poněkud chmurné vize bezesporu vyvažují až téměř neomezené možnosti digitálního zpracování zvukové i obrazové informace. Historický hardware orientovaný hlavně na záznam byl kvantitativně i kvalitativně překonaný softwarem implementovatelným do libovolného osobního počítače. Zatímco dříve byl přístup do špičkového nahrávacího studia znamením určitého elitářství, dnes podstatně dokonalejší digitální prostředky záznamu, zpracování a reprodukce zvuku mohou existovat doslova na každém kuchyňském stole. Klasický studiový styl práce s profesionálním personálem vystřídal individuální stupeň gramotnosti v ovládání počítače, a to od naprostého diletantství až po ryzí odborné mistrovství. Nástup výpočetní techniky do umění byl provázený ztrátou exkluzivity dosavadních, především audiovizuálních technologií a učinil je veskrze dostupnými. To můžeme z hlediska vývoje vztahu techniky a umění považovat za téměř sociálně revoluční moment. Jedním z důsledků této revoluce byl též vznik nového autonomního umění – x artu, kde klasický vztah techniky a umění doznal hned několika zásadních změn. Oproti původní převažující nerovnosti vztahu jednotlivých složek uměleckého díla, např. u filmu vztahu obrazu a zvuku, nastoupil v pozitivním i negativním smyslu mediální smír a soulad.

Tradiční symbiózu talentu a řemesla nahradila rafinovaná dramaturgie, podložená obecně znalostí taktiky a strategie, konkrétně pak ovládnutím technologie multimediální komunikace. Jednoduše řečeno, přestalo se jednat o *co* a *komu*, podstatně důležitějším se stalo *proč* a *jak*, a naprostí pesimisté přidávají s notnou dávkou sarkasmu ještě *za kolik*. Pokud ale vůbec chceme hovořit o umělecko-technické revoluci, pak připusťme, že na rozdíl od té 'velké říjnové' v ní nejde o uchopení moci techniky nad uměním, ale o možná poněkud příkrou, jenže ve skutečnosti jen logickou proměnu vsudypřítomného a nedělitelného vztahu rozumu a citu, výpočtu a invence.

Umění a věda, aneb peníze až na prvním místě

Rovina vztahu techniky, umění a vědy nepředstavuje kauzální systém, který byl nějakým prvotním popudem uvedený do pohybu na způsob perpetua mobile. Naopak, tomuto systému je zapotřebí neustále dodávat energii zvenčí, aby fungoval: věda vyvíjela techniku, technika sloužila umění a umění...? Jaký je vůbec vztah umění k vědě, je to pouze klasická romantická představa o vzájemné inspiraci, o možnosti úniku, nebo o životně důležité rovnováze racionálního a emotivního, vypočitatelného a nevypočitatelného? Opusťme tyto možná příliš idealizované až naivní představy a podívejme se na umění a vědu jako způsob seberealizace, životní orientace a ekonomické existence ne zrovna majoritní části populace. Lze se bez problému dohodnout na tvrzení, že umění i vědu lze chápat jako obecné procesy spojené s poznáním a reflexí reality. Umění je procesně založeno na subjektivním vnímání reality, je projevem subjektivního postoje k této realitě a tuto realitu také subjektivně interpretu-

je. Věda naopak směřuje k objektivnímu poznání a objektivní interpretaci reality v evidentní snaze z tohoto procesu naše smysly zcela vyloučit.

Proces poznání jak v umění, tak ve vědě směřuje zjevně či skrytě k momentu zvládnutí, ovládnutí či dokonce moci..., ale konkrétně čeho, nebo dokonce koho, a nad čím, nad kým? Zažitá představa spojovat vědecký přístup s ráciem a umělecký přístup s emocemi spojuje obraz vědy se zvládnutím a ovládnutím technologie, ale též s mocí nad přírodou a nad okolním světem vůbec. Představa umění je zase spojována se zvládnutím a ovládnutím především sama sebe, ale bohužel často také s pocitem moci nad těmi 'druhými'. Není to však někdy úplně jinak, neovládá naopak technologie nás, neděláme vlastně jen to, co nám dovolí? A nedá nám i příroda občas najevo, kdo je tady vlastně pánem, a neurčují právě ti 'druzí', co bude uměním, a co ne? Tak chmurně to snad skutečně nevypadá, ale občas jako by zavanula vzdálená vzpomínka na 'angažovanou vědu' či 'angažované umění'. A to v okamžicích, kdy prokazujeme, že si to naše umění a ta naše věda zaslouží nějaké pozornosti či dokonce podpory, tj. energie zvenčí, aby se systém technika – umění – věda nezastavil.

S otázkou finančního zabezpečení umění a vědy se okamžitě vybaví grantový systém přidělování tzv. účelových prostředků, který stále více nabývá převahu nad paušálně institucionálním přístupem. Můžeme sice diskutovat o chronickém nedostatku finančních prostředků jdoucích do umění či vědy ve srovnání ne zrovna se školstvím, zdravotnictvím, sociální sférou, nýbrž např. se státní administrativou, ale na 'otřepanou' otázku: „Kde na to vzít peníze?“, dostáváme ještě 'otřepanější' odpověď: „Vydělejte si na to, nebo zažádejte o grant.“ V této 'podvojně' odpovědi se však skrývá jedna ze zásadních podmínek, které souvisejí s úspěšností zejména vědeckých grantů

vých projektů. Přidělení grantu se totiž děje formou veřejné soutěže, kterou vypisuje fyzická či právnická osoba disponující příslušnými finančními prostředky. Podmínky soutěže obvykle vymezují okruh žadatelů, schopných nejenom více či méně specifikované zadání výzkumného projektu řešit, ale současně prokázat společenskou užitnost výsledků řešení. Přestože vše vypadá logicky, lze u grantového systému nalézt některé diskutabilní momenty. Smyslem grantového systému je cílené přidělování finančních prostředků na základě objektivního posouzení úrovně návrhu výzkumného projektu, průběhu jeho řešení a výsledků jeho řešení. Přesto se občas nelze zbavit dojmu, že grantový systém je založen na vzájemné nedůvěře až podezřívavosti zúčastněných stran. Jedni peníze dát prostě nechťejí a druzí je bezpochyby promrhají či zpronevěří.

Posouzení grantových projektů může být potud objektivní, pokud žadatelé i posuzovatelé zůstávají v anonymitě. Anonymita žadatelů se zachovává spíše výjimečně (např. u architektonických soutěží), anonymitu posuzovatelů v rámci konkrétního oboru na malém teritoriu naší republiky lze dodržet jenom velmi obtížně. Co se nedostává objektivitě hodnocení návrhů projektů, to je bohužel několikanásobně vynahrazeno obsahem i rozsahem formulářů, protože kdo disponuje penězi, ten určuje pravidla hry. Formuláře projektů s klasickými přihrádkami na podpisy a razítka a tzv. specifické podmínky programu jako pravidla, která určují 's kým, jak a za kolik' se může resp. musí projekt řešit, budou pochopitelně řešitelé projektů vždycky kritizovat, stejně jako formálně laděné předpisy pro vypracování výročních či závěrečných zpráv. Ale pokud se formuláře správně vyplní a pravidla hry plně respektují, existuje poměrně vysoká pravděpodobnost, že požadované finanční prostředky budou projektu přiděleny.

V souvislosti s financováním projektů, a to uměleckých i vědeckých, je zapotřebí si všimnout jejich obecné personální a materiální náročnosti. Za předpokladu opětovného značného zjednodušení staví současná věda na týmové práci a na náročném materiálním zabezpečení, zatímco umění přes všechnu složitost současných projektů vychází stále z individuální invence a subjektivního přístupu, který může, ale nemusí mít finančně náročné řešení. Stručně řečeno, ryzí umění může být chudé, špičková věda musí být bohatá. To také znamená, že umění může být svobodné, tzn. nezávislé na podpoře institucionální či účelové, věda je naopak zcela v područí toho, kdo jí dává peníze. Na druhé straně to vůbec neznamená, že umění je finančně soběstačné a že je schopné si na sebe vydělat. V tomto bodě si penězi disponující úředníci rádi pletou umění se zábavou a vše sesypávají do jednoho pytle zvaného kultura, která má přece samostatný ministerský resort. Umění jako tvůrčí proces není sice bezprostředně zpeněžitelné, ale jeho cesta k divákovi, posluchači, návštěvníku je v naprosté většině případů kratší a přímější než cesta objevu, vynálezu či jenom nového poznatku k odběrateli, který třeba ani netuší, že právě využívá výsledku kosmického výzkumu. Přijímá to jako něco zcela samozřejmého a vůbec nechápe, jak to lze srovnávat s něčím tak výjimečným, co představuje koncert České filharmonie, expozice Národní galerie či představení v Národním divadle.

Rozdíl mezi vědou a uměním lze spatřit i ve společenské a následně také ekonomické úspěšnosti. V tomto směru neúspěch ve vědě, či dokonce nepoctivost a 'vypískání' vědeckou komunitou znamená většinou konec. Naproti tomu není ničím výjimečným, když neúspěch uměleckého počinu, vypískání na scéně naopak nastartuje kariéru spojenou s ekonomickou úspěšností. Dalším, sice zjednodušeně pojímaným, nicméně

ekonomicky zdůvodnitelným rozdílem mezi vědou a uměním může být i 'směr' pohledu. Umění je svázáno především s pamětí lidstva a přes všechny snahy být současné či avantgardní nalézá jistotu v pohledu zpět, ať už v měřítku staletí, desetiletí, nebo i pouhých několika posledních minut uměleckého prožitku. Technické, přírodní i ekonomické vědy se upínají do budoucnosti, představují žádanou predikci lidstva a minulost odmítají nebo přinejmenším alespoň revidují. A protože se logicky investuje do budoucnosti ve snaze si ulehčit práci, stát se bohatším, zlikvidovat nemoci či prodloužit si život, a nikoliv do minulosti, kterou už nemůžeme změnit, proto zcela pragmaticky podporujeme vědu, zatímco umění odsouváme jako ekonomicky nevýnosné na okraj zájmu společnosti. Naivně se domníváme, že s naprostou určitostí víme, kam by přesně měla, má a bude směřovat věda, a současně se možná bojíme toho, kam se vlastně bude ubírat umění. Nemělo by to být spíše naopak? Historie techniky resp. vědy je historií překonaného, ale historie umění je historií nepřekonaného nebo dokonce nepřekonatelného! Jak ale definovat budoucnost vědy a umění, má smysl se o to vůbec pokoušet? Tyto až surově vymezené kontrasty mezi vědou a uměním tvoří ve skutečnosti jejich pevný svazek.

Vraťme se ještě k příkladu již zpočátku zmíněného mostu mezi technikou a uměním – k hudební akustice jako oboru, který má v našich zemích velkou tradici a který vykazuje výrazně multidisciplinární charakter. Multidisciplinarita se však netýká pouze propojení akustiky, výroby hudebních nástrojů, hudební elektroniky, fyziologie a psychologie slýšení a dalších racionálně zaměřených oborů, ale zejména vazby na historii hudebních nástrojů, hudební teorii, teorii hudební interpretace, estetiku a na další ryze umělecké obory. Stále aktuálním tématem hudební akustiky je výzkum bar-

vy resp. kvality tónu či zvuku hudebních nástrojů. Výzkum, zjednodušeně pojato, hledá vztah mezi fyzikální příčinností vzniku tónu, tj. technikou hry, konstrukcí nástroje a materiálem jeho jednotlivých dílů resp. mezi akustickými vlastnostmi tónu a subjektivním vjemem jeho kvality.

Jsme ale vůbec schopni postihnout ryze racionálními prostředky a postupy kvalitu tónu hudebního nástroje ve všech jejích aspektech? Při přeceňování racionálního vědeckého přístupu ke kvalitě tónu suverénně prohlásíme, že ano. Náš postoj bude vycházet ze známého Galileova výroku: „Vše je měřitelné, a co není, musíme měřitelným učinit.“ Naopak, budeme-li podceňovat racionální přístup ke kvalitě tónu a preferovat jen emocionální umělecký pohled, bude pro nás kvalita tónu produktem pouze historických, estetických, psychologických a hudebně interpretačních souvislostí a hudební nástroj artefaktem náhodně vzniklým v určitých společenských podmínkách jako důsledek sdílených subjektivních empirií. Oba extrémní postoje vedou zákonitě k problematické validitě hodnocení kvality tónu, která v očích hudebníků prezentuje vědecké zkoumání hudebních nástrojů jako zcela zbytečné a v očích akustiků zase vyjadřování hudebníků k vlastnostem tónu těchto nástrojů jako nestabilní, neobjektivní a nepoužitelné. Pravda ale není jednoduše někde uprostřed těchto nepřijatelných extrémů, ale ve zlatém řezu vztahu vědy a umění. Vědy, která otevírá další prostor pro poznání umění a která si je současně vědoma hranic tohoto poznání, a umění, které nabídnutou ruku vědy neodmítá a které racionální vědě dává nový, možná tak trochu lidský rozměr. Pak nám vůbec nebude vadit, že tajemství Stradivariho zůstane i nadále tajemstvím jak vědy, tak umění. Tajemstvím, které bychom sice rádi alespoň poodhalili, ale které ve skutečnosti neumíme, nepotřebujeme, a ani vlastně nechceme zpeněžit. Proč taky?

Divadlo v přírodním prostoru

Jiří Šesták

Divadelní scéna reprodukuje přírodu, ale nikdy ne věrně, protože na scéně se nikdy nic neodehrává jako v přírodě.

Diderot

Cesta divadla z exteriéru do interiéru

Uvádění divadelních představení ve volné přírodě představuje ve své podstatě návrat k principům divadla antického Řecka a snad ještě před ně. Uvádění divadelních představení ve starém Řecku bylo významnou lidovou slavností a být pořadatelem znamenalo mít čest organizovat tento kulturní svátek pro co největší počet občanů polis. Znamenalo to ale také být potvrzen obcí ve svém občanském postavení. Divadla vlastně vznikala přirozenou volbou vhodného místa, v naprosté většině s hledištěm usazeným do svahu a s širokým výhledem k horizontu. Později se začala stavět dřevěná divadla, od pátého století př. Kr. divadla kamenná.

V divadle starého Řecka se dostáváme do 'kosmického' prostoru, který vytváří základní prvky života vůbec, nejenom lidské existence. Země, voda (moře), nebe. Každý z nich má své bohy, nezaměnitelné místo v mytologii. Kde není moře, nacházíme na horizontu hory, které mohou být vnímány jako vlny vzdušného moře a jsou spojnicí mezi zemí a nebem. Tyto vertikály prostupují i samotné antické tragédie – nejenom obsahově, ale i formou, především sborových zpěvů.

Hrdina se ocital se svým příběhem tváří v tvář bohům, vstupoval do konfrontace s nimi, dával jim svůj příběh k posouzení. V tomto kontextu jakési permanentní přítomnosti bohů byla *hybris* vnímána jistě daleko osudověji než v umělém prostoru interiérového divadla, které vytváří renesance. V takovém prostoru se stávala součástí vnímání a prožitku 'bázeň boží', pokud si dovolíme vypůjčit tento křesťanský termín. Bohové sdíleli s lidmi společný prostor, ještě neskrývali svou tvář.

Starořecké divadlo pracovalo s prostorem, který měl velmi blízko k náboženským obřadům pod širým nebem, vycházel z nich a byl s nimi geneticky propojený: tak bylo posvátno zakódováno i do realizace a vnímání antických tragédií. V římských časech dochází k potlačení tohoto propojení přírodního divadelního prostoru s kosmem, a to i zvyšováním zadní stěny jeviště (*scaenae frons*). Propojení s přírodním horizontem bylo zrušeno a pohled diváků byl orientovaný na předscénu, která se snad i díky tomu neustále rozšiřovala. Pozornost se soustředila na samotnou předváděnou situaci, lidský příběh, který zatlačuje mýtus s celým pozadím jeho smyslu. V římské době se dostáváme do

uzavřených divadel, je známé například zastřešené divadlo z Pompejí. Divadlo pod širým nebem ustupuje podívané v amfiteátru, kde se místo posvátného příběhu rozehrávají kruté gladiátorské hry.

Nový rozmach divadel nechal na sebe čekat až do 16. století. Na jedné straně se v Anglii usazují divadla v již existujících interiérech, ale posléze se začínají stavět samostatné veřejné divadelní budovy. 'Divadlo', které platilo dlouho za model pro následující stavby, postavil J. Burbage v roce 1576, zatímco první záznam o veřejné italské divadelní budově je podle Brocketta z roku 1565 v Benátkách. Na druhé straně se v Itálii začíná formovat nové uspořádání divadelního prostoru, které souvisí se stěhováním divadla z exteriéru do interiéru (podrobněji viz Vostrý 2002 a 2003 i 2004).

Příroda jako dramatický prostor

Jedním z důvodů opakujících se návratů divadla pod širé nebe je jistě úsilí o integraci dramatického časoprostoru s reálným časoprostorem diváka. I když si divák stále uvědomuje své postavení, neboť se nedostává mimo umělý prostor hlediště, které sdílí s ostatními diváky, může se cítit daleko víc součástí společného imaginativního prostoru, který je dramatický sám o sobě svým umístěním v přírodě. Nestojí tedy vně, tak jak tomu je především v interiérovém divadle, kde je dramatický prostor vymezený pouze jevištěm, a to vlastně pouze tehdy, učiní-li ho dramatickým jednání herců. Prostor přírody je dramatický vždy, i když různou měrou a silou. A to z prostého důvodu, že jsme přítomni procesu tvoření, ať již dokonaného, či probíhajícího, procesu, jehož jsme součástí ve všech dramatických souvislostech. To je, myslím, i podstata dramatickosti plenérového prostoru.

Příroda sama o sobě svou obrovskou inspirativností vytváří možnost odklonu od slova a spíše než racionální vnímání iniciuje vnímání smyslové, intuitivní, citové. Renesance přírodních divadel nastává ne náhodou na konci devatenáctého století a v prvních letech století dvacátého. Především ve střední Evropě (kde se mimo jiné velmi silně prosazuje fenomén pašijových her) a ve Francii. Využívají se antické amfiteátry a arény (Nîmes, Béziers, Orange) se snahou o navázání na antické tradice. Francouzský divadelník Albert Darmont zbudoval na břehu Marny v Champigne-la-Bataille antické přírodní divadlo, v němž byla sehrána řada nejslavnějších antických tragédií a řada významných moderních dramát.

Plenérová představení prosazovali také po svém nástupu k moci nacisté. V rozmezí let 1934–1937 vybudovali na 40 přírodních divadel, která nazývali Thing, Thingplatz (Thing = sněm, tábor lidu u starých Germánů); v plánu bylo postavit 500 podobných objektů. Byla to obrovská přírodní divadla situovaná do hor nebo do lesů, určená k produkci tzv. Thingspiele, vycházejících ze staroger-mánských legend a využívaných pro šíření nacionálněsocialistické ideologie rodící se třetí říše. Ožívala ale i bývalá kolosea a arény v Itálii a původní starověká divadla v Řecku. Od roku 1927 se pořádá stálý festival v Delfách, od roku 1936 v Epidauru, ožívá Odeon v Athénách atd.

Jedno z nejstarších přírodních divadel v Čechách představovalo divadlo v parku záměčku Červený Dvůr u Českého Krumlova (asi 5 km od dnešního otáčivého hlediště), zřízené za Josefa Adama Schwarzenberka v letech 1756–1782.

Divadlo patrně zaniklo při proměně pozdně barokní zahrady v anglický park na začátku 19. století. Budování dalších divadel především v zámeckých parcích (Hluboká, Hukvaldy, Blatná, Konopiště, Kroměříž, Litomyšl, Rychnov nad Kněžnou atd.) připravuje období největšího rozmachu přírodních divadel, kterému vévodí divadlo v Šárce, postavené 1913 pro 10 tisíc diváků, v němž opera Národního divadla uvedla jako první představení *Prodanou nevěstu* a které zaniklo 1922. Tato přírodní scéna inspirovala založení dalších divadel v Praze-Krči, Plzni, Olomouci, Brně, Přerově atd. Bezprostředně po 2. světové válce se pozornost Jihočeského divadla upřela na zámeckou zahradu v Českém Krumlově.

Zámecká zahrada v Českém Krumlově jako scénický prostor

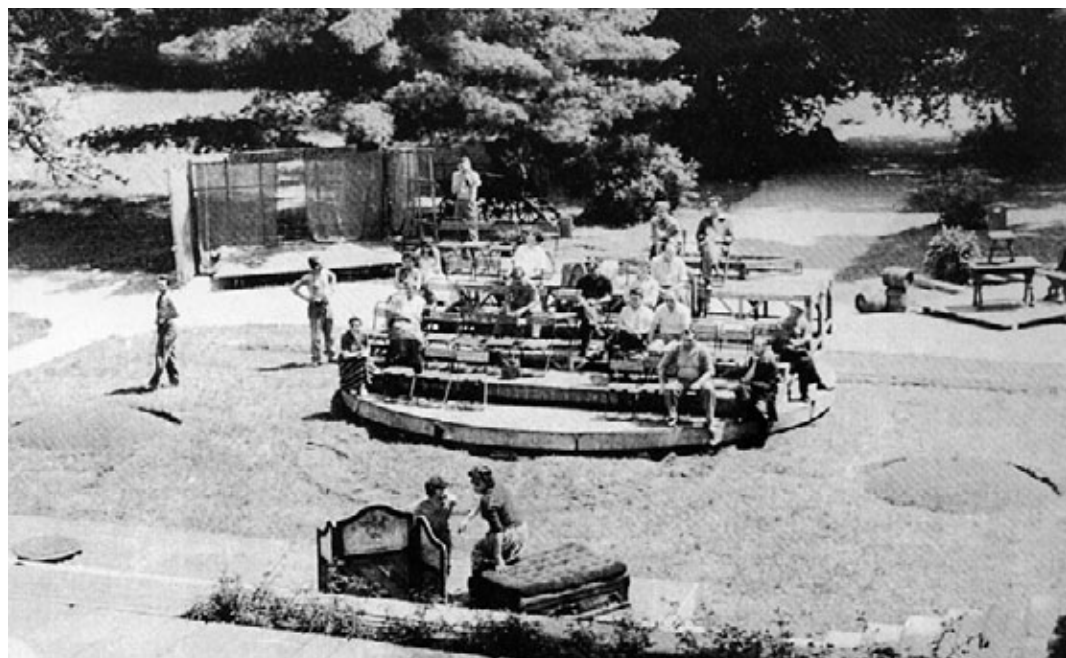
Prostor hradního ostrohu českokrumlovské zámecké zahrady byl osídlen již v pravěku. Archeologicky jsou doložené i známky keltského osídlení. Samotné místo má velmi silnou vnitřní atmosféru – *génus loci* –, která snad ovlivnila i rozhodnutí o založení renesanční zahrady v 17. století. Zahrada se přímo nabízela k pořádání renesančních slavností (trionfi), tehdy velmi populárních. Vzhledem k snahám posledních Rožmberků doložit svůj původ příslušností k slavnému starořímskému rodu Orsini (tak se i medvědi v hradním příkopu ze znaku tohoto rodu stali součástí znaku posledních Rožmberků) lze předpokládat i velmi dobrou znalost vývoje dvorní zábavy v italských městech, především ve Florencii.

V těchto snahách pokračuje i rod Eggenberků, kteří proměňují zámeckou zahradu a staví v letech 1706–1707 Belláriu – barokní zámek pro uměleckou produkci, propojují zahradu třípatrovým plášťovým mostem s Maškarním sálem a posléze se zámeckým barokním divadlem. V 2. polovině 18. století dochází pod vedením osvíceného majitele panství Josefa Adama Schwarzenberka (1722–1782) v horní části zahrady k založení anglického parku, který posiluje meditativnost prostředí a vytváří i scénický prostor současného přírodního divadla. 1755–1757 dochází k rokokové přestavbě Bellárie a úpravě zahrady navržené architektem A. Altomontem, s kaskádovou fontánou a sochařskou výzdobou M. Griesslera. Po dokončení těchto úprav je zahájena stavba proslaveného zámeckého divadla, dokončená 1766. Samotná zahrada byla předurčena pro velmi pestré umělecké produkce, a to jak hudební, tak i divadelní...

Otáčivé hlediště v Českém Krumlově

Otáčivé hlediště představuje vlastně možnost spojení mechanického elementu a imaginace v přírodním prostoru. Samotný princip je známý řadu století. Točnu využívá už v roce 1490 při pořádání slavností na milánském dvoře Leonardo da Vinci, v japonském divadle kabuki je známá od roku 1658, 1896 ji použil jako segmentovou scénu K. Lautenschläger v Mnichově a 1904 ji proslavil Max Reinhardt při inscenaci Shakespearova *Snu noci svatojanské* v Neues Theater v Berlíně.

Dvacátá léta 20. století byla obdobím, kdy se programově zkoumala možnost propojení hlediště a jeviště v jeden společný prostor. Toto hledání je neroz-



▲▲ První experimentální otáčivé hlediště, úprava před dokončením; záběr ze zkoušek Weisenbornovy Ztracené tváře. Zámecký park v Českém Krumlově 1958

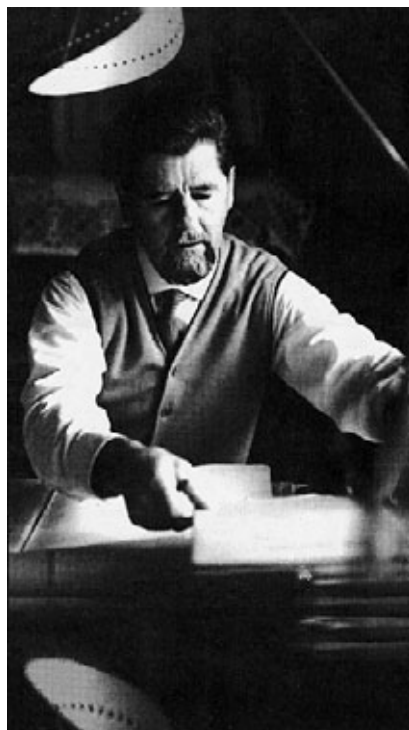
▲ Otáčivé hlediště poháněné lidskou silou nedaleké vojenské posádky, 1959



lučně spjaté s představitelem Bauhausu Walterem Gropiem, který prosazoval tzv. 'totální divadlo'. „Gropius prohlašoval, že chce umístit diváky do středu akce a 'donutit je, aby se podíleli na zážitku hry'“ (Brockett 1999: 584). V českých zemích byl významným představitelem tohoto úsilí scénograf a divadelní architekt Joan Brehms, autor celé řady řešení divadelního prostoru jako celku. Jedním z nejvýznamnějších je otáčivé hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově.

První plenérové divadelní představení v novodobé historii českokrumlovské zámecké zahrady se konalo 14. června 1947, kdy se před letohrádkem Belárie hrál Shakespearův *Večer tříkrálový*. Za více než deset let, 9. června 1958, roztočila přivolaná vojenská jednotka poprvé otáčivé hlediště se 60 diváky, které navrhl Brehms: zámecký park ožil divadlem v experimentálním představení Weisenbornovy *Ztracené tváře* v režii O. Haase. V roce 1959 bylo z iniciativy Joana Brehmse postaveno velké otáčivé hlediště pro 400 diváků, které stále ještě poháněla lidská síla nedaleké vojenské posádky, a o rok později je hlediště rozšířeno pro 550 diváků. Vzniklo tak ojedinělé panoramatické divadlo se schopností průjezdu scén a s možností až filmového střihu, založené na ideji společného prostoru pro herce i diváky.

Objev prostoru zámecké zahrady v Českém Krumlově pro divadelní produkci byl nad očekávání úspěšný, protože šlo o prostor sám o sobě harmonizující, který stimuluje návštěvníka svou meditativní atmosférou. Těží se zde z původního záměru zakladatelů zahrady, kteří si byli samozřejmě vědomi, že vysazené stromy nikdy neuvidí v jejich staleté nádheře a důstojnosti, ale vysadili je s myšlenkou na příští generace.



◀ Podoba hlediště pro 550 diváků od roku 1960

▶ Joan Brehms (1907–1995)

Joan Brehms (1907–1995)

„Kde a kdykoli se píše nebo mluví o scénografii, opírá se kritérium hodnocení o estetickou a kompoziční zákonitost malířského obrazu, který byl předlohou obrazu scénického. V tom spočívá rozpor – chceme nalézt novou zákonitost scénografie, která není už reálným popisem prostoru, spíš dynamickým půdorysem určitého dramatického děje, jeho spádu, střetnutí, katarzi. [...] Vždycky jsem usilovně hledal nové divadelní formy, z nich některé realizoval, vytrvale usiloval o překonání omezujícího kukátkového rámečku, o přiblížení se k novému jednotnému prostoru, o prohloubení vztahu divák-herec, o překonání rozděleného prostoru a vztahu tak, aby odpovídal našemu dnešnímu, vícedimenzionálnímu vidění, slyšení a chápání života.“

J. Brehms (1987)

Charakteristickým rysem J. Brehmse jako scénografa byla potřeba a snaha objevovat nové prostorové vztahy mezi scénickými prvky, ale také neustálé hledání nových řešení vztahu mezi hledištěm a jevištěm až po varianty jednoho celistvého, neděleného prostoru, které odpovídaly jeho usilovné touze po vymanění z kukátkového prostorového řešení.

Brehms byl zásadně ovlivněný německým meziválečným divadlem a německou avantgardou. Po vystudování scénografie a sochařství na Akademii výtvarných umění v Erfurtu se stal hospitantem u prof. Waltera Gropia v Bauhausu. Dostal se tudíž do úzkého kontaktu se školou, která usilovala o odstranění rozdílů mezi tzv. uměním a tzv. řemeslem a chtěla postupně zformovat okolí člověka v jakýsi *gesamtkunstwerk*. Toto napojení na centrum evropské avantgardní architektury determinovalo Brehmsovo úsilí o architektonické uchopení

divadelního prostoru. Tedy nejenom prostoru scénografického, prostoru jeviště, ale právě prostoru divadelního.

Brehms usiloval o propojení hlediště a jeviště v prostor celistvý, neoddělený proscéniovým obloukem či osou kukátkové scény. Prostor, který by byl kineticky proměnlivý, vytvářel propojení s nekonečným prostorem 'vnějšího světa' a zároveň umožňoval i koncentraci do intimního bodu. Šlo o dlouhodobé hledání, které ovlivnila i setkání s tak významnými osobnostmi světového divadla, jakými byli vedle Waltera Gropia i Max Reinhardt, Joseph Gregor, Alexandr Tairov, Gerhardt Hauptmann a další. Vrcholem Brehmsova tvůrčího snažení bylo jeho působení ve funkci šéfa výpravy v Jihočeském divadle v letech 1945–1979.

Brehmsův českokrumlovský experiment získal světový ohlas. Američtí historikové divadla Maxwell Silverman a Ned A. Bowman uveřejnili roku 1965 padesát nejoriginálnějších projektů divadel 20. století a Brehmsovo českokrumlovské divadlo v zámecké zahradě uvedli na osmém místě. Historikové scénografie Denis Bablet, Jacques Jacquot a Marcel Oddon uvedli roku 1963 Brehmsovo otáčivé hlediště v Českém Krumlově v knize *Le Lieu théâtral dans la société moderne* a André Veinstein zařadil Brehmse v knize *Le théâtre expérimental* (1968) mezi architekty, kteří přinášejí nové prvky do současného světového divadla.

Nemělo by se ale zapomenout ani na to, že do značné míry právě zásluhou J. Brehmse bylo zachráněno zámecké barokní divadlo v Českém Krumlově. Pod jeho vedením byla uvedena do funkční podoby mašinérie, která desetiletí chátala bez povšimnutí. Stalo se tak při příležitosti premiéry Molièrova *Tartuffa* v roce 1961. Předtím usedli diváci do hlediště tohoto unikátního divadla naposled v roce 1906!

Divadlo v zámeckém parku s otáčivým hledištěm

Budeme-li se nejdříve věnovat 'jevišti', tedy prostoru využívajícímu plných 360° na ploše cca 1 ha, lze bez nadsázky říci, že má v sobě něco ze starořeckého divadla. Vnímáme prostory země i nebe, které jsou propojovány majestátními stromy, z nichž mnohé byly vysázené před dvěma sty padesáti lety, kdy se anglický park zakládal. Jsou tu duby, buky, lípy, tedy ty druhy stromů, ke kterým různé národy chovaly posvátnou úctu a spojovaly je s náboženskými obřady. V prostoru keltské, germánské a slovanské kultury je samozřejmé, že tento fakt podvědomě vnímáme. Svou staletou přítomností vytvářejí onen nezaměnitelný *génies loci*, který v nás i může vyvolávat úctu k tomuto prostoru. Pokud scénování divadelního příběhu respektuje tuto jeho osobitost, tj. 'posvátno' přítomné v tomto prostoru, pak se divák velmi snadno stává součástí dramatického časoprostoru s možností až jakéhosi překrytí s jeho reálným časoprostorem. Zasažení příběhu na opravdovou zemi, do opravdové přírody a pod skutečné noční nebe umožňuje silný imaginativní prožitek, a to nejen diváků, ale i herců, tedy vlastně společný prožitek, jehož neodmyslitelným aspektem je uvědomění si sounáležitosti s přírodou, s jejími tvořivými silami, s posvátností kosmu. Divákovi je umožněn silný citový zážitek, který je nejen v umělém prostoru interiérového divadla, ale vlastně v rámci celého městského způsobu života potlačený a pozapomenutý.



Čajkovského Labutí jezero v choreografii Libuše Králové. Balet Jihočeského divadla, Český Krumlov 2003

Je příznačné, že mluvíme-li o divadle v přírodě, používáme slova z oblasti emotivní, citové. Skutečně, za desítky let existence hraní před otáčivým hledištěm se ukázalo, že hry postavené především na racionálním rozvíjení příběhu a na logické argumentaci se tu jeví jako cizorodý prvek, který dominantní přírodní prostor nepřijme: takový příběh tu zůstává 'viset' v jakémsi vzduchoprázdnu. Stejně tak scénografie, která nerespektuje reálné stromy, chvění listů, atmosféru zataženého nebo hvězdného nebe, působí banálně až směšně. Jakoby se bohové vysmívali naší pyšné snaze je překonat.

Scénografie a vůbec možnosti scénování jsou limitované přírodním prostředím a na předním místě ovšem i stavbou Bellárie. Tato stavba, která byla, jak samotný název napovídá, určena pro umělecké produkce, limituje univerzálnost prostoru a do značné míry je i scénografickou překážkou.

Je ovšem věcí inscenátorů, když samotný plenérový prostor využívají ke scénování v tradičním duchu kukátkového divadla. Ano, lze hovořit „až o jakési znovu definované soustavě 'kukátkových' hledišť (tedy osově uspořádaného hlediště a jeviště, ovšem bez jevištního portálu), když se kolem točny umístí jednotlivá dějiště a točna k nim diváky jen pootočí a pak je po dobu výstupu nehybná. Tento princip scénování na točně se velmi blíží též středověkému mansionovému prostoru, kdy diváci přecházeli od jednoho 'mansionu' (tedy specifického dějiště) ke druhému sledovat jednotlivé scény..." (Herman 2003).

Od uzavřeného divadelního prostoru se plenérové divadlo liší nejen 'včleněním' diváka do dramatického časoprostoru, ale i splynutím prostoru jeviště

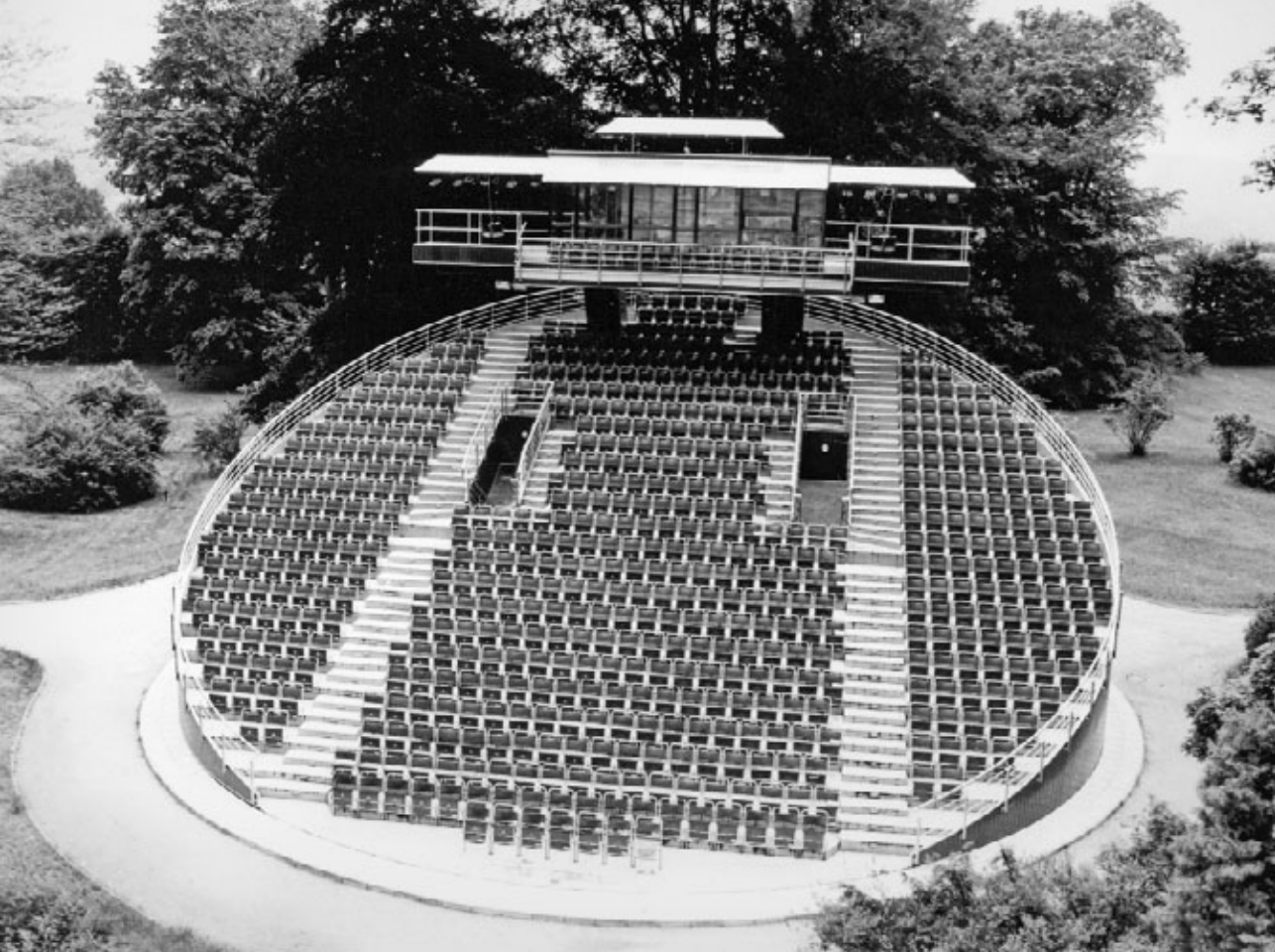


▲ Letohrádek Bellárie

► Současná podoba hlediště obklopeného cestou

s prostorem mimo vlastní dějiště (hrací prostor). Vlastně žádný prostor ‘mimo’ tu není, vše představuje jeden dramatický prostor rozčleněný na menší, které postupně ožívají jako místa děje (hry) a mezi kterými se herci v postavách přemisťují. Herci, ať jdou na scénu či ze scény, stále zůstávají v prostředí scénovaného příběhu. I v tomto smyslu jde o společný časoprostor sdílený v danou chvíli lidmi ochotnými sdělovat a lidmi ochotnými vnímat. Na rozdíl od uzavřeného prostoru divadelní budovy tu nedochází k rozdělení na dva prostory – reálný a imaginativní (prostor fikce), který herec s odchodem ze scény opouští, aby zanechal svou postavu na jevišti a sám se ocitl v reálném prostoru. Naopak, přírodní prostředí způsobuje prolínání obou prostorů a herec mnohdy po celé trvání divadelního představení neopouští prostor příběhu. A to ani ve chvílích, kdy ho přestává stimulovat aktivita ostatních postav, osvětlení a pozornost diváků. Tvůrci i diváci jsou součástí prostoru reálné přírody, který se pomocí scénování dramatického textu stává shodný s prostorem díla. Oba prostory se mění v jeden. Reálný prostor je tak pouze imaginativně oživovaný a nikoli sugerovaný, jako je tomu v jevištním prostoru interiérového divadla.

Dramatické texty, které jak svým obsahem, tak i scénováním pokorně respektují prostor přírodního divadla, přinášejí divákům mnohdy výrazné estetické



ké zážitky. Dramaturgie přírodního divadla před otáčivým hledištěm je ovlivněna nejenom faktem, že se jedná o plenérové divadlo, ale i skladbou publika, které je velmi proměnlivé, do značné míry nedivadelní, pro které je divadelní představení zpestřením prázdnin. I proto se na otáčivém hledišti snáze prosazují žánry jako je pohádka, komedie, romantická opera... Dramatické příběhy mají úspěch, pokud mají silný emotivní náboj, výrazné citové vzepětí (*Radúz a Mahulena*).

Obrátíme-li pozornost k samotnému fenoménu otáčivého hlediště, je nutné zdůraznit, v čem tkví jeho výjimečnost. Je to právě jeho schopnost přenést diváka na jiné místo děje, ať už filmovým střihem, nebo přechodem přes jiné prostředí: právě tím mu umožňuje pocit splynutí dramatického a reálného časoprostoru.

Otáčivé hlediště je do jisté míry velmi podobné hledišti antickému. Půdorys v elevaci je sice kruhový, ale není tak vzdálený od 'vějíře' antického hlediště. Cesta, která obklopuje hlediště, je svým způsobem i orchestrou, po které přicházejí průvody, vystupují postavy z prostoru přírody, mají-li oslovit přímo diváka... S ještě výraznějším posunem se ovšem setkáváme v rámci studie polydimenzionálního divadla (viz dále), a to včetně kruhové výseče a části prostoru, který velmi připomíná antickou orchestru, která se ovšem stává plnohodnotným hracím prostorem, především pro situace uzavřené, intimního charakteru.

Prostor přírodního divadla klade zvláštní nároky na hereckou práci. Jeho rozlehlost a nezbytnost vyplnit jej celý hereckou akcí nutí herce oprostit své postavy od drobnokresby a stejně musí postupovat režisér při budování mizanscény. Naopak hlas je zde hlavním prostředkem jevištní akce. Tato skutečnost nutí herce značnou část svého projevu orientovat čelně k divákovi. Plenér krumlovské zahrady vyžaduje jinou hlasovou techniku než prostor uzavřeného divadla. Tato skutečnost je v době, kdy kvalita jevištní řeči se na českých jevištích dostatečně nevyžaduje, pro řadu nových herců či hostů značným problémem. Je také nutné připomenout, že klimatické podmínky, za kterých se realizuje divadelní produkce, jsou při teplotách 8–25 °C a při často výrazných rozdílech vlhkosti vzduchu i vlivem samotného prostředí se zvuky přírody, mezi nimiž se velice silně uplatní už i lehký vítr v korunách stromů, velmi náročné. Pohyb herců při herecké akci není náznakový, ale skutečný co do vzdáleností i fyzického nasazení. Připočteme-li k tomu nároky na kvalitu hlasového projevu, jeho sílu a srozumitelnost, vidíme, že se jedná o velmi specifický divadelní prostor, který by si zasloužil zvláštní pozornost a zkoumání.

Brehmsovo polydimenzionální divadlo

Samotný fenomén otáčivého hlediště nebyl posledním výrazným pokusem J. Brehmse, jak řešit „divadelní prostor dramatický a dynamický, ne dekorativní. Divadelní prostor jako jeden nerozdělený prostor s možností velké proměnlivosti a variabilnosti v průběhu představení“ (viz Brehms 1987). J. Brehms si jistě uvědomoval jistý handicap otáčivého hlediště v plenéru. Ztratil se totiž intimní prostor. Také interiérový výjev tu musí být zasazený do přírody, kde je konfrontovaný s reálnými rozměry stromů i výškou nebe, a ztrácí tak velkou část předpokládané intimity. Můžeme se snažit ji vyvolat světlem, náznakem zákoutí, ale pořád vnímáme neohraničenost prostoru přírody. To provokovalo Brehmse k dalšímu hledání.

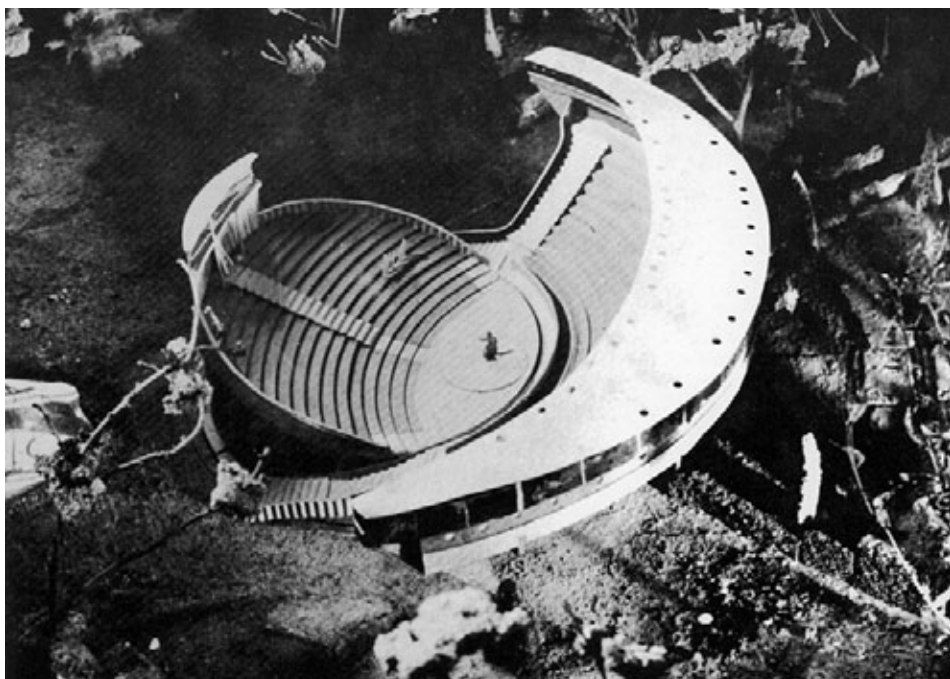
Mezistupen lze spatřovat ve vytvoření kyvadlového dvojsměrného zařízení na nádvoří hradu Karlštejn v roce 1968 pro inscenaci *Noci na Karlštejně* J. Vrchlického v režii G. Císaře (viz str. 29). Hlediště bylo rozdělené na dvě části plošinou tak, že bylo možné hrát před hledištěm uspořádaným v jediný celek, nebo (po zvednutí spodní části a otočení sedících diváků o 180°) na plošině oddělující od sebe oba hledištní segmenty. V prvním případě byla scénografie tvořena reálným prostředím hradu, v druhém případě jsme se dostali do neutrálního scénického prostoru.

Vrcholem Brehmsovy snahy je vytvoření projektu polydimenzionálního divadelního zařízení, pro který získal v roce 1979 patent. Tento projekt řeší stávající nedostatek otáčivého hlediště v Českém Krumlově, v původním provedení znemožňujícího vytvoření intimního hracího prostoru. Výhody polydimenzionálního prostoru jsou zcela patrné. Spojuje se zde jak princip otáčivého hlediště v Českém Krumlově, tak i princip proměny vyzkoušený na hradě Karlštejn (viz str. 30). Návrat k antickému divadelnímu prostoru je prokazatelný.

Tvůrčí potenciál nového jevištního prostoru je obrovský. Otočením vnitřní části hlediště proti vnější vzniká malý, intimní prostor uprostřed, který je



Dvě polohy kyvadlového dvojsměrného zařízení na nádvoří hradu Karlštejn. Záběry z představení *Noci na Karlštejně* od Jaroslava Vrchlického, režie Gerik Císař, 1968



▲▲ Maketa polydimenzionální točny – variace amfiteátr

▲ Maketa polydimenzionální točny – variace intimního jevištního prostoru uprostřed
hledištní plochy

vlastně opakem plenérového prostoru. Herec je obklopený diváky, je jim velmi blízko, prostor je vyňatý z reálu... K této diametrální proměně, která s sebou nese proměnu nejen praktickou, ale především estetickou, je možné dospět během 30 vteřin. Vzniká tak velmi zajímavé napětí při scénování dramatických situací v naprosto odlišných prostorech s odlišnými podmínkami pro vnímání diváků.

Bylo by velmi zajímavé ověřit tyto možnosti, neboť předpokládají zatím nerealizované způsoby scénování: máme k dispozici prostor plenérového divadla v přírodě, které je vybavené 'vlastní scénografií' se specifickými nároky na techniku hereckého projevu při budování jednotlivých situací, ale během několika desítek vteřin jsme schopni se přenést do neutrálního prostoru 'uzavřeného' divadla s atributy studiového prostředí, které zcela zákonitě vznášá naprosto odlišné požadavky. Sjednocujícím prvkem obou prostorů by zůstával kosmos.

Brehmsův projekt polydimenzionálního divadla jen potvrzuje, že v osobě divadelního architekta a scénografa Joana Brehmse mělo české divadlo co dělat s významnou osobností evropského rozměru. Je příznačné, že tato osobnost zůstala stranou zájmu odborné veřejnosti. Snad z důvodu jeho celoživotního sepětí s regionální scénou, snad z důvodu nepochopení jeho snahy o uchopení divadelního prostoru jako prostoru celistvého, 'totálního', a to nejenom v prostředí přírodního divadla.

Dodatek: Pašijové hry

Od roku 1996 jsem měl možnost účastnit se jako režisér Pašijových her v Hořicích na Šumavě. To mi umožnilo tento typ divadelní aktivity důkladněji poznat. A i víc uvažovat o jistých specifických rysech, příznačných právě pro takový druh divadelního představení.

Pašijové hry v Hořicích na Šumavě mají dlouhou tradici: první představení se váže k roku 1893. Hrál se v uzavřené dřevěné budově, jejíž kapacita byla na poměry šumavského městečka nevídaná: přesahovala počet 2000 míst. Byla stržena v padesátých letech minulého století. Pašije hráli občané německé národnosti ve své mateřštině, a to až do období 2. světové války. Že se jednalo o významnou událost i v kontextu mezinárodním, svědčí fakt, že vůbec první filmařskou aktivitou na našem území bylo natáčení tzv. „Hořického pašijového filmu“. Záznam pašijového představení v Hořicích na Šumavě natočili roku 1897 američtí agenti filmové společnosti bratrů Lumièrových W. B. Hurd a William W. Freeman. Bohužel tento záznam se nedochoval. Po 2. světové válce byly pašije oživeny a hrány českým obyvatelstvem do roku 1948. Na tuto divadelní tradici se navázalo po pádu komunismu v roce 1993, a to plenérovými představeními, která hrají občané z Hořic a nejbližšího okolí dodnes.

V uvádění pašijových her ve volné přírodě lze spatřovat zcela specifický fenomén, vymykající se běžné divadelní produkci a ve století nanotechnologie a genového inženýrství velmi neočekávaný. Jde o neprofesionální činnost, ale nikoli divadelních amatérů, nadšenců, kteří realizují nejružnější předlohy různými divadelními prostředky a postupy. Daleko spíš se jedná o jakousi občanskou aktivitu, vázanou pouze na jediný příběh. Navíc příběh, který je základním stavebním kamenem euroatlantické civilizace. Příběh, který má jisté prvky mýtu,



▲ Pašijové hry v Hořicích na Šumavě

► Pašijové hry ve starořímském lomu, Svatá Margareta, Rakousko 1996

ale daleko ho přesahuje, neboť nemluví o naší minulosti, není to vzkaz předků, ale především hovoří o naší budoucnosti, o nalézání permanentního smyslu naší existence. Evangelijní příběh ve své čistotě a neměnnosti, s níž jsou obeznámeni všichni aktéři i diváci všech věkových vrstev a nejrozličnějšího sociálního postavení, vytváří snad vůbec nejbližší paralelu s uváděním tragédií ve starořeckém divadle, se kterou je možné se v naší době živě setkat. Tím, co se mění, jsou snad jediné počty aktérů a diváků: od přibližně 50 herců a 400 diváků v Hořicích na Šumavě až po účast několika set hrajících osob ve Sv. Margaretě u Neziderského jezera, kde se pašije hrají jednou za tři roky před hledištěm s 3000 diváků.

V Obermerdanu ve Spolkové republice Německo se pašije hrají dokonce jednou za deset let, ale odehraje se na sto představení pro uzavřené hlediště s kapacitou 2500 diváků. Je nutné připomenout, že horizont plenérového jeviště tu tvoří nádherný výhled na alpské štíty. Opět máme co dělat s velmi živou potřebou včlenění divadla do spirituálních vertikál mezi zemí a nebem.

Pašije se hrají v Německu, Itálii, Nizozemsku, ve Španělsku, Polsku, Rakousku a v dalších místech Evropy. V současné době se realizují ve volné přírodě asi na 43 místech.

Evangelijní předloha je zavazující a doslovně se respektuje. Odchytky spočívají pouze v použití jiného překladu (Kraličtí, ekumenický překlad bible), nebo volbou jednoho ze čtyř evangelií. Evangelium jako zvěst, radostná zpráva o spáse člověka se vžila jako nedílná součást evropské kultury a nelze ji (aspoň ne v tomto rámci) interpretovat stále nově, podle vůle inscenátorů jako jakoukoli jinou divadelní látku. Dostáváme se tak do prostoru mýtu předváděného způsobem, jaký snad mohli kdysi zažívat návštěvníci antického divadla, kde si nad znovu předváděným známým příběhem uvědomovali vlastní identitu, stupnici mrav-



ních hodnot, étos doby, své poslání, svou cestu životem, její smysl i účel, i její limity. Samozřejmě že život Ježíše Krista, jeho obět a poselství o vykoupení a spáse člověka leží mimo kontext příběhů antických tragédií a není možné ztotožňovat mýtus s evangelijní zvěstí, způsob prezentace je ale živou relikvií původního smyslu starořeckého divadla, bohužel opomíjenou a neprozkoumanou.

Pokud jde o prostory, kde se pašijové hry uvádějí, je to většinou volná příroda, ať v zásadě nedotčená lidskou činností – lesy, louky, skály – nebo proměněná lidskou činností, jako jsou staré římské lomy ve zmíněné Sv. Margaretě u Nežiderského jezera...

Prostor takto využívaný nepředstavuje jen specifický prostor divadelní, ale i sociální, neboť lidé se v něm shromažďují kvůli možnosti realizace sociálního kontaktu, komunikace, mnohde i obchodu, také aby se předvedli v oblečení vzniklém pro tuto příležitost, jímž se samozřejmě nemyslí jenom divadelní kostýmy: stávají se všichni spolutvůrci události, i když se nepodílejí na samotném divadelním představení.

Můžeme pochopitelně mluvit i o prostoru náboženském, prostoru obřadu, rituálu, ale nikoli o prostoru pro vnější náboženské projevy, nýbrž o prostoru pro uvědomování si existence vztahu člověk a Bůh, vztahu existenciálního,

mystického. Z vlastní zkušenosti potvrzené svědectvím diváků vím, že fenomén pašijových her dává vzklíčit v člověku zcela zvláštnímu citu, citu pozapomenutému, který lze nazvat 'bázeň boží'. A to v době, kterou vrcholí „mizení Boha“ (R. E. Friedman 1999), více než sto let po *Bratrech Karamazovových* a po zoufalém výkřiku německého filozofa o smrti Boha, filozofa, který čtrnáct dní před zesílením v Turíně popisuje vrchol konfrontace člověka s Bohem v pyšném prohlášení: „Protože Bůh abdikoval, od nynějška budu svět řídit já!“ Tato věta, která předznamenala hroucení naší kultury ve 20. století, jako by najednou neplatila v místech pašijových her, kterých se neúčastní pouze věřící.

Zažil jsem představitele Ježíše, dřevorubce, který našel sílu k doposud prohrávanému zápasu s alkoholem díky přidělené roli, „protože, pane režisére, přece Ježíš nemůže být alkoholik“. Ten muž byl ateista. Zažil jsem závěry představení, kdy se lidé proti všem divadelním zvyklostem ztišili, přestali tleskat a osobním vyznáním děkovali aktérům za oživení evangelijního příběhu. Mezi staletými stromy a pod otevřeným letním nebem se svět divadelní transformoval do světa reálného. Zažil jsem představení v průtrži mračen, kdy hrající obyvatelé včetně dětí hráli hodinu a půl v lijáku a diváci, kryti plachtou, sice nic neslyšeli, ale v úctě je pozorovali, až na posledních deset minut snímání z kříže a zmrtvýchvstání dešť ustal a vysvitlo slunce s duhou „boží smlouvy“. Ten zážitek byl tak emotivní, že velká část diváků i herců v závěru představení plakala.

Pašijové hry se nestřídají jako v normálním divadelním provozu s jinými tituly, ale čekají na příští rok nebo na příští léta, kdy někteří aktéři zůstávají a jiní se střídají, představitelé dětských rolí a příslušníci komparsu přebírají role Heroda, Jidáše, Ježíše, mnohdy oblečení do kostýmů po svých rodičích či starších sourozencích. Je to zvláštní zážitek a zkušenost, ale i zvláštní potřeba nikoli pouze umělecká či společenská. V žádném případě to není jen divadlo. A je to mimo jiné i podivuhodný důkaz toho, jak jeden příběh může v lidech, kteří jsou v rozpětí dvou tisíc let jeho vždy novými účastníky, vždy znovu ustavovat – i pomocí divadla – evropskou kulturu.

Literatura:

- BABLET, D. / JACQUOT, J. / ODDON, M. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris 1963
BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha 1999
FRIEDMANN, R. E. *Mizení Boha*, Praha 1999
HERMAN, J. „Otáčivé hlediště v Českém Krumlově“, seminář *Divadlo s využitím historických a přírodních míst*, 11. 11. 2003 v Českých Budějovicích
Joan Brehms – *Scénografické prostory* (sborník), Okresní vlastivědné muzeum Český Krumlov, červen-září 1987
VEINSTEIN, A. *Le théâtre experimental. Tendances et propositions*, Bruxelles 1968
VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, *Disk 2* (prosinec 2002) a *Disk 3* (březen 2003)
VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004)

Scéna a drama

Jaroslav Vostrý

Od Veltruského k Aristotelovi: divadlo a kultura psaného slova

Pokud jde o vztah scény a textu nahlížených v konkrétní podobě divadla a dramatu, existují i v české teorii dvě hlavní tradice, jejichž rozdíly nesouvisejí s 'moderností', nebo naopak 'tradičností' pojetí. Byl to přece právě strukturalista Jiří Veltruský, kdo na začátku 40. let minulého století zkoumal drama opět jako **básnické dílo** (český překlad nové verze jeho studie z roku 1977 viz Veltruský 1999): zařazoval dramatický text do rámce literatury a pokládal drama za jeden básnický druh, i když si samozřejmě byl vědom toho, že „někteří“, a u nás především Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* ze začátku 30. let, v něm vidí jen **textovou složku divadla**.

Veltruský vycházel při zkoumání vzájemného vztahu dramatu a divadla z určující úlohy dramatu, jak to ukazuje i jeho stať „Dramatický text jako součást divadla“, která studii „Drama jako básnické dílo“ předcházela (český překlad nové verze této statí z roku 1976 viz Veltruský 1994: 77–94). Proti mínění, podle kterého tvoří drama pouhou textovou složku divadla, a pro to, abychom je považovali za básnické dílo, mluví podle Veltruského už „spontánní hodnocení nezaújatého vnímatele“, za kterého ovšem považuje *čtenáře*. „Dospěla-li však [právě] moderní teorie básnictví k názoru, že básnické dílo je dokonale realizováno již pouhým nehlasitým čtením“, nevyslovila tím ovšem ani tak „to, co čtenář odjakživa spontánně cítil“, jak sám Veltruský píše, ale pouze to, co cítil tento hypotetický čtenář jako představitel jisté kultury: totiž kultury **psaného slova**.

Jako představitel kultury psaného slova si Veltruský počíná, i když píše o komedii dell'arte. Také v tomto případě je podle něho „divadelní struktura předurčena textem“, tentokrát ve smyslu souboru konvencí (viz Veltruský 1994: 92). Právě na příkladu komedie dell'arte chce ukázat, „že i tam, kde herec převládá nad ostatními subjekty divadelní struktury nejvyšší možnou měrou, nečiní tak ze vzdoru proti textu, ale ve shodě s ním“ (ibid.). Tak samozřejmě popírá to, co je evidentní každému, kdo sám pracoval s herci: že je totiž důležité rozlišovat dva herecké přístupy. Jeden z nich je typický pro ty z nich, kterým by z dvojice možných pojmenování příslušelo spíš označení 'commediante', zatímco druhým 'attore'; první jako by (a to včetně uchazečů u přijímacích zkoušek na hereckou školu) vycházeli ze záliby v 'mimování' (které nikdy nemá daleko k šaškovství), zatímco ti druzí (či ještě častěji ty druhé) se k herectví ještě ne tak zcela dávno dostávali spíš od recitace. Jeden způsob je ovšem druhým ovlivnitelný a dá se tím druhým dokonce obohatit (i když jedno či druhé přitom leckdy i zchudne): viz změny související s vývojem od improvizované komedie dell'arte k psanému

textu u Goldoniho, kterému ovšem předchází využívání tradičních komediálních scén u Molièra (viz Vostrý 2004: 65–81).¹

Veltruský jako moderní představitel psané a už od dávné doby přímo i knižní kultury následuje vlastně jednoho z nejproslulejších představitelů (a stále ještě vlastně ustavovatelů) této psané kultury, kterým byl Aristoteles. Copak nejde i v případě Vetruského stále o stejné přesvědčení, které sám Aristoteles v *Poetice* vyjádřil slovy, že „scénická výprava [...] jest sice působivá, ale [...] nejméně umělecká a pramálo patří do poetiky“ a že „účinek tragédie jest možný i bez provozování a bez herců“ (Aristoteles 1948: 36)? Už zde hraje rozhodující úlohu pocit intelektuální nadřazenosti představitelů psané kultury nad divadlem.²

Nejde tu ovšem o upřednostňování epického básnictví (kdysi přednášeného, ale teď už rovněž psaného), které se „hodí pro obecnostvo vzdělané“, před tragickým (tj. nejenom psaným, ale i provozovaným, ‘mimovaným’, ‘scénovaným’), vhodným „pro lidi obyčejné“. S takovým upřednostňováním epického básnictví Aristoteles (1948: 70) naopak polemizuje. Klade totiž – jako mnoho dalších po něm – tragédii nad ‘méně jednotnou’ epiku nejenom proto, že se vyznačuje větší zhuštěností děje, ale zejména vzhledem k jejímu „zvláštnímu uměleckému úkolu“. Tento zvláštní úkol spočívá podle něho ve vzbuzování bázně a soucitu: právě vzhledem k tomu má tragédie, řečeno dnešním slovníkem, významný psychosociální, z hlediska společnosti vlastně výchovný a z hlediska čtenáře či diváka sebevýchovný, sebeozdravovací účinek.

Této bázně a tohoto soucitu je možné, jak Aristoteles píše, dosáhnout i zrakovým působením, které je podle něho ovšem „méně umělecké“, ale také „pouhým sestavením příběhů“ (Aristoteles 1948: 44). Výtku hrubosti, ze které vycházejí ti, kteří dávají přednost epice, se podle jeho přesvědčení také netýká básnictví (tedy samotného slovního textu tragédie), ale herectví. „Mimo to tragédie,“ zdůrazňuje Aristoteles i v závěru svého pojednání o tomto ‘básnickém druhu’, „plní svůj úkol i bez pohybu, bez provozování, právě tak, jako báseň epická; neboť pouhým čtením se ukazuje, jaká jest.“ Dodává ovšem – a také v tom by s ním zřejmě Veltruský souhlasil –, že kromě uvedených předností „má [navíc] hudbu a scénickou výpravu, jíž se nejzřetelněji působí požitkem“, vlastně „působí i při čtení i při provozování“ (1948: 70).

Tímto směrem, naznačeným zrovnoprávněním čtení i provozování, jako by cesta vedla až k uznání tzv. *plurimediálnosti* dramatického textu, resp. jeho psané

1 O zaměnitelnost inscenačních přístupů budovaných na tom či onom hereckém způsobu mluvím i moje zkušenost z Činoherního klubu (či v druhém případě spíš s Činoherním klubem), založená na srovnání dvou inscenací Jiřího Menzela. V prvním případě (z roku 1965), jímž bylo scénování Machiavelliho *Mandragory*, jsem byl činný jako dramaturg při proměně psané učené komedie v komedii dell’arte. Její jednotlivá představení se také nakonec řídila ‘textem’, nikoli ovšem původním psaným, ale – řekněme – mimickým textem. Jeho součástí byla sice také slova, ale taková, která vznikla proměnou, módním slovem řečeno ‘dekonstrukcí’ původního (veršovaného!) psaného textu, konkrétně jeho zásadní redukci a ‘odlitterárněním’. Místo o scénickou realizaci původního textu šlo o improvizace jednotlivých komediálních scén, souvisejících s vývojem zápletky a postupně fixovaných za pomoci režisérovy choreografie. V tomto případě šlo tedy o postup od psaného textu k mimickému rozvinutí původní anekdoty (‘mimickému’ v širokém smyslu slova), které mělo ovšem svůj ‘dramaturgický’ základ (viz Vostrý 1996: 52–56). V druhém případě (*Tři v tom* premiérované 1978) byl postup obrácený: šlo o realizaci pevného textu, doplněného některými hereckými improvizacemi, ale respektovaného režisérem i herci, pro které jsem ho psal. K potenciálně scénickému rozvinutí zápletky popsané v několikastránkovém scénáři, otiskném ve sborníku Adolfo Bertolliho *Scenarii inediti della Commedia dell’arte*, došlo tentokrát už v samotném psaném textu, kde nechyběly veršované pasáže. Neusiloval jsem ovšem jejich využitím o nějaké zliterárnění textu: připadal jsem si při jejich psaní jako ten, kdo zapisuje výsledky předpokládaného komediantského rozvedení příslušné scény a veršované znění bylo obdobou žádoucí choreografie (o vztahu veršované struktury a ‘motorického’ dění, které je základem scéničnosti v obou případech, tj. jak ve veršovém, tak mimickém vyjadřování, viz níže i poznámku 8).

2 Ne že by k podobným pocitům neměli v případě některých inscenací i některých divadel pádné důvody!

a scénické prezentace, a to i vzhledem k tomu, že scénicky uváděný text využívá v protikladu k čistě literárnímu textu také mimojazykově akustické (*außersprachlich-akustische*) a optické kódy a v tomto smyslu jde o „synestetický text“. Takové stanovisko zastává Manfred Pfister (2001: 24–25), jehož *Das Drama* vyšlo poprvé v roce 1977, a vydání, ze kterého cituji, je už jedenácté. Pfister cituje také S. Jansena, který (1968) rozlišoval *plan textuel* a *plan scenique*, a M. Pagniniho, který (1970) mluvil o *complesso scritturale* a *complesso operativo*. Sám dodává, že v obou definicích se za dramatický text právem pokládá scénicky realizovaný text, zatímco jazykově manifestovaný text představuje jednu jeho komponentu (viz Pfister 2001: 25). Pfister (na rozdíl např. od Lehmana s jeho *Postdramatickým divadlem* z roku 1999) řadí přitom k dramatu nejenom pouliční divadlo, ale i happeningy; zdůrazňuje ovšem, že se ve své knize soustřeďuje aspoň převážně na dramatické texty „s literárním textovým substrátem“ (2001: 33). Víme už (z poznámky 1), že pokud jde o přiřazování takových ‘netextových’ útvarů jako je happening k dramatickým textům, má Pfister předchůdce právě ve Veltruském; na příslušnou Veltruského stať z roku 1941 (v poznámce na s. 387 své knihy vydané pojednání 1999), byť v jiné souvislosti a s chybným vrocením, také sám upozorňuje.

Posloupnost čtení textu a scénický prostor: znak a obraz

Veltruský je si velmi dobře vědomý, že když „každou osobu tvoří [v divadle] jiný herec, divák neustále vidí všechny účastníky dialogu, ne pouze toho, kdo v daném okamžiku něco říká. To ho vede k tomu, aby bezprostředně promítal každou významovou jednotku do všech soupeřících kontextů, aniž by čekal, až [budou] na to, co se právě říká, [...] ostatní osoby tak či onak reagovat. A právě tohle odlišuje dramatický dialog od obyčejného“ (Veltruský 1994: 78); také „epický dialog se liší od dramatického hlavně tím, že podtrhuje spíše posloupnost replik, než souběžné odvíjení a vzájemné působení kontextů, z nichž vyvěrají“ (ibid.).

Veltruského koncepce je tedy neodmyslitelná od kategorie *dramatického* prostoru, samozřejmě ve smyslu prostoru významového, který jako by podle něho s hmotným scénickým prostorem nemusel mít – a to zřejmě ke svému prospěchu – nic společného. Při analýze dramatického textu vychází Veltruský ovšem nikoli z **představy** situace či scény, kterou text vzbuzuje, ale právě a pouze ze samotného tohoto textu: tj. ze samotných **slov**, která jsou určující, a to bez ohledu na to, vymáhají-li si jistou scénickou podobu textu více či méně přísně. Je příznačné, že v případě poznámek mluví Veltruský (1994: 79) o **překladu** do jiného (znakového) materiálu (doslova „o transponování jazykových významů do jiných znakových systémů“). Vychází tedy i v tomto případě z úsilí prezentovat samotný slovní text, a ne zpodobit (a tím i rozvinout) představu, která je přes sebesilnější inspiraci vyplývající z textu dílem imaginace inscenátorů (imaginace neodmyslitelné samozřejmě od toho či onoho stupně porozumění textu, tj. od interpretace, která nemá nic společného s pouhým slovním výkladem).³

³ Podle Veltruského „text existuje se všemi strukturálními rysy předtím, než jsou vytvořeny ostatní složky divadelní struktury; skutečnost, že může projít dalšími modifikacemi, je méně důležitá“. Tady by bylo jistě lákavé psát o pouze dobové účtě k **dílu** nahrazované dnes představou **procesu**, ale stavět jedno zcela proti druhému není ani dnes příliš plodné. Zvlášť to nebývá prospěšné v těch případech, kdy se dílo (tj. v tomto případě psaný text) stalo kulturním faktem, který

V rámci tohoto svého přístupu, vycházejícího z litery textu místo z představy, kterou tento text vzbuzuje, upřednostňuje Veltruský důsledně **slovo**, resp. **znak**, před **obrazem**, resp. **obrazem-situací** či **obrazem-scénou**. Mluvím-li o představě, nemám na mysli nějakou realistickou představu, resp. představu vycházející převážně z reálné zkušenosti. Jde právě o nějaký **obraz**, který má co dělat s jistou divadelní konvencí, a ovšem také s **výrazem**, který se v rámci této konvence i/nebo jejím porušováním manifestuje. Tento *obraz* se tedy v Ejzenštejnově duchu nesmí ztotožňovat s *vyobrazením*, tj. s takovou smyslově konkrétní prezentací předmětu či dění, která by představovala napodobení (ilustraci) čehosi apriorně existujícího, hotového už předem. Obraz, o který tu jde, se dotváří nejen (pokaždé znovu) až v průběhu scénování, ale dokonce až v procesu divákova vnímání; je sice na cosi konkrétně smyslově vázaný, ale nezůstává u toho, naopak poukazuje – na základě scénické interakce všech prezentovaných a rozvíjených smyslově konkrétních prvků (včetně zvukových) – k čemuśi dalšímu. Nejde tu tedy také o cosi pouze *vizuálního*, i když slovo ‘obraz’ se při běžném užívání váže především na tento vizuální aspekt. Dané chápání obrazu je blízké typicky kolísavému obsahu, který dávali staří Řekové výrazu *eidos*; jde o takové chápání, které se odlišuje jak od pouhé smyslově vnímatelné podoby čehosi konkrétního, tak od pouhého znaku i pouhého ‘vyobrazení’ právě vzhledem ke spojení abstraktního a konkrétního, intelektuálního a emocionálního, rozumového a motorického, duševního a tělesného, individuálního a obecného, subjektivního a objektivního, expresivního a obrazového, výrazu a významu, tedy vzhledem k tomu, co zakládá jeho symbolickou potenci či potenciální smysl.

Veltruský ovšem ví, že „Když dramatik píše hru, je si víceméně vědom existující divadelní struktury a různých možností, které poskytuje novému vývoji“ (1994: 93), i důležitosti toho, kde se představení odehrává. Přesto zdůrazňuje, že jeviště závisí („i když proměnlivou měrou“ a „do určité míry“) na dramatickém textu. Přes jeho smysl pro nuance a strukturní antinomie mu uniká, že ať dramatik při psaní svého textu využívá stávajících konvencí, nebo je popírá, nemá ve většině případů na mysli tento text samotný (jako cosi konečného) a v rovině dramatického prostoru jenom jeho nehmotnou (skutečně znakovou) rovinu. To, oč mu chť nechtě a zhusta především jde, je využívání, přetváření či budování (případně provokace k vyplňování, přetváření či budování) divadelního či aspoň *scénického* prostoru a s tímto prostorem spjatý způsob scénické prezentace.⁴

Právě tím se dramatikův text vymyká z rámce literatury a stává nikoli pouhou (a stále i podle Pfistera **literární**) „součástí divadla“: spoluvytváří či dokonce zakládá ‘obraz’ (ve shora vytyčeném smyslu), ať už jeho zárodečná podoba obsa-

vždy znovu vybízí k tomu se s ním vyrovnat: obsahuje totiž zvlášť silný způsob nastolení příslušné (‘věčné’) otázky, který pominout by znamenalo pominout cosi, co vytváří součást jisté tradice: Vyrovnat se s příslušným položením otázky zde znamená vyrovnat se s jistou tradicí, ze které se lze sotva vymknout hérostratovským gestem, příznačným pro některé avantgardy. Jde vlastně o interpretaci této tradice, která je v daném případě totožná s interpretací **díla**. Interpretaci díla nemůže v daném případě nahradit interpretace **příběhu** představujícího podklad tohoto díla. Samo toto dílo se svými interpretacemi se totiž stalo součástí příběhu (a mohli bychom říct osudu) příslušné kultury, ze které se narcistní autor i divák ‘vysvobozuje’ jako jepice ze hry *Ze života hmyzu*; a to se všemi důsledky bezbranné vystavenosti jakýmkoli módním ideologiím, jejichž důsledky není schopný dohlédnout.

4 Je charakteristické, že Veltruský zcela pomíjí i ty ‘významy’, které dodával textu např. samotný způsob provozování starořecké tragédie v divadle vybudovaném na místě, kde se spojovalo slovo s přírodním okolím: to také ovlivňovalo dramatikův výběr jazykových prostředků neodmyslitelně spojených s hudebními vzhledem k vytváření celkového (konkrétního) scénického **obrazu**, jehož se text stával uvědomělou součástí; místo toho zdůrazňuje úlohu obrovských rozměrů hlediště při „snaze tragédie, aby jazyk převládl nad hercem a aby herecká postava byla do té míry abstraktní, že zůstane pod prahem vědomí jako pouhý, dost nezávažný, nositel funkce“ (Veltruský 1994: 80–81).

žená v textu provokuje inscenátory k razantnějšímu či nuancovanějšímu dotvoření (třeba jenom rozehráním ve víceméně 'konvenčním' prostoru). Dramatik se ostatně v řadě případů sám stává takovým inscenátorem nebo aspoň jedním z inscenátorů svou přímou účastí při vytváření inscenace, a to ať jako režisér, nebo jen jako původce textu, na kterém i při zkouškách ale dál pracuje, ba dokonce i v případech, kdy divadlo nechává jenom svůj text, a to prostě tím, jaké scénické možnosti tento text nabízí. Není to už vzhledem k tomu také nikdy text 'literární', ale vždy 'divadelní'. Ostatně právě proto sahají někteří režiséři nárokuje si postavení jediného autora divadelního textu raději k předlohám, které původně nebyly pro divadlo určeny: E. F. Burian byl jeden z nich a mezi jeho razantním předěláváním dramatických textů a neobyčejně pietním zacházením s nedivadelními texty není z tohoto hlediska opravdu žádný rozpor.

Proti Veltruského představě o podobě divadla předurčené podobou textu stavím tedy představu textů předurčených (a zkušenost s texty předurčenými) jistou podobou divadla, případně úsilí dramatiků působit k proměně této podoby už vlastním textem. Nejobecněji řečeno, jde mi o divadlo obsažené *in statu nascendi* či ve svinuté podobě už v textu. Podařený text si říká o scénickou realizaci vždycky, ale někdy vlastně sám zakládá divadlo, protože vzniká z nespokojenosti s jeho současnou konvenční podobou. K tomu, aby se realizovaly jeho možnosti, vyžaduje takový dramatický text scénické postupy, které se v současném divadle neuplatňují: dramatický 'obraz' světa, který je v něm uložený a který souvisí s odpovídajícím dramatickým 'viděním', vyžaduje odpovídající scénický 'obraz' neuskutečnitelný bez odpovídajícího scénického vidění. Aby čtenářům a zejména divadlům pomohl porozumět, co je na jejich textech nového, předepisují jim proto jejich autoři někdy i návodné předmluvy: vzpomeňme za všechny na Strindbergovu předmluvu ke *Slečně Julii*.⁵

To všechno důrazně ukazuje spjatost dramatického textu s divadlem a divadla (aspoň divadla určitého druhu) s textem, který jistě mohu číst s potěšením, mám-li příslušnou představivost, ale který si vždycky vynucuje a někdy také opravdu pomáhá vytvářet divadlo, i když zvlášť od určité doby na něco takového sám v žádném případě nestačí (viz osud Čechovova *Racka* než se ho ujalo Moskevské umělecké divadlo, tj. režiséři Stanislavskij s Němirovičem-Dančenkem).⁶

Literatura pro divadlo, divadelní hra, nebo dramatický text?

Vyplatí se při dané příležitosti popřemýšlet o tom, kde se vzala celá teorie dvojakosti dramatu, rozlomeného mezi svou psanou a scénickou manifestaci (či

⁵ Viz rozbor této předmluvy, související se zásadním příspěvkem dramatiků k divadelnímu převratu na přelomu 19. a 20. století, v mé knize *Režie je umění* (Vostrý 2001: 205–208).

⁶ Kdybych měl uvést příklady z vlastní zkušenosti, upozornil bych na Smočkovo *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho*, které by sotva hrálo nějaké divadlo, kdyby si je v Činoherním klubu založeném v souvislosti s jeho *Piknikem* neinscenoval Ladislav Smoček sám; tím spíš by jiné divadlo sotva uvedlo *Na koho to slovo padne* Aleny Vostré: ta hra jako by vůbec byla spíš (samo to) 'divadlo', pro jehož herce a způsob jejich scénického projevu, který do jisté míry samozřejmě teprve předjímal, byla napsaná. Ale sotva by hrálo tolik divadel i mimo české území dramatizaci *Zločinu a trestu*, kterou Činoherní klub uvedl, kdyby je neupoutala jeho scénická podoba, nebo – když samotnou inscenaci neměli možnost vidět – aspoň to, co z ní obsahoval už samotný text dramatizace.

scénické manifestace), a zejména ovšem koncepce 'dvojakosti' divadla, málem násilně smírujícího nehmotné znaky s živými herci. Právě jejich protiklad jako by tvořil základ složitěho vztahu mezi autorem a divadlem a obrážel se i ve vztahu herců a režiséra, který (často i bez ohledu na autora) vytváří spolu se scénografem i autorem hudby scénický celek přesahující kontexty jednotlivých postav: ty samy o sobě i tak jakoby osudově směřují k vzájemnému oddělení a redukci na jednání skutečných herců, schopných poutat pozornost bez ohledu na všechno ostatní. Je takový div, že se v souvislosti se sémiotikou, pro kterou se stalo divadlo tak vděčnou látkou k permanentnímu probírání vlastních rozporů, začal tak osudově prožívat údajně málem nepřekonatelný protiklad vztahu slovního textu a scénické realizace, jen myšlené osoby a reálného (tj. třeba i potíciho se a prskajícího) herce, jazykové a reálné existence ('mapování' v měřítku 1:∞ a v měřítku 1:1), znakovosti (v původním, nemetaforickém smyslu) a předmětnosti, abstraktnosti verbální roviny a smyslové konkrétnosti scénických předmětů, 'sémiotičnosti' slovního textu a 'předsémiotičnosti' divadla, fikce a scénické reality? I teorie živěná těmito jakoby těžko řešitelnými a snad (v teorii) ani neřešitelnými protiklady má nepochybně svůj původ ve spjatosti s kulturou či spíše kultem psaného slova a jím aktualizovaným pocitem trvalého konfliktu mezi duchem (i duší) a tělem, ačkoli právě ve slovu je duch tělem učiněný: to můžeme pochopitelně silněji pociťovat v případě *mluveného* slova se všemi jeho smyslovými aspekty souvisejícími bezprostředněji s jeho expresivní stránkou než s jeho 'čistým' významem.

Je jasné (a vím to z vlastní zkušenosti), jak autor textu trpí, když režisér v úpravě tohoto textu vynechá to, co je (podle tohoto režiséra!) jakoby příliš literární, a nahradí to, o čem se (záměrně) jenom mluví, doslovnou realizací. V tu chvíli si takový autor musí klást otázku, není-li vlastně divadlo takřikajíc z principu přirozenou překážkou takové výpovědi, která pod svým doslovným zněním obsahuje ještě nějaký 'podtext', tj. směřuje od prvoplánového ztělesnění někam dál. Nakonec si ale většinou uvědomí, že je to špatné nebo aspoň jiné divadlo, se kterým zápasí podobně jako se slovem. Stojí v této souvislosti za to připomenout si ještě jednou divadelní převrat, ke kterému tak mohutně přispěli právě dramatikové jako Strindberg a Čechov, když dovršili přechod od divadla postaveného na slovní argumentaci k divadlu postavenému na nuancovaném hereckém projevu jako součásti složité scénické struktury: šlo v podstatě o zásadní obrat od rétoriky k poetice, od pouhých slov ke složité interakci slovních a mimoslovních prvků. Je takový div, že dramatik, kterému nezbyvá než zápasit s konvencemi, spojenými tentokrát s touto 'psychologickou' tradicí – respektive s tradicí povrchně traktovanou jako 'psychologická' – napíše dramatický text, ve kterém se jednáající osoby vyjadřují nikoli v první, ale – podobně jako ve vyprávěcím textu – ve třetí osobě, jak to udělal Ernst Jandl ve hře *Z cizoty*? Vliv na záměnu předpokladatelného, *já* dramatické osoby s jakoby vyprávěcím *on* mohly mít i dobové zvyklosti, které dělají z herce hvězdu, za níž se beznadějně ztrácí to, co by měl hrát, protože mu dovolují nahrazovat scéničnost sebescénováním.

Ano, na rozdíl od přítele Jana Císaře, který psal o jmenované hře v minulém čísle *Disku*, nebojím se užít pro ni označení *dramatický text*. Z toho, co jsem napsal shora, je jasné, proč nepoužívám označení *literatura pro divadlo*, které používá Císař. Mohl bych bez rozpaků mluvit o *divadelní hře*, ale vyprosil bych si, aby se tomu pojmenování rozumělo podle Císaře: ten tímto termínem totiž

navrhuje nazývat každý text „s vlastnostmi, které jej předurčují pro jevištní (divadelní) provedení, ale existující mimo řád dramatu“ (Císař 2006: 83). Už výraz ‘řád’ ovšem napovídá, že výraz ‘drama’ či ‘dramatický’ je podle Císaře vhodný pouze pro text vyhovující určité normě: má konkrétně na mysli „napodobování lidí ‘jak konají a jednají’“, jak to vyjádřil Aristoteles, které hned spojuje se Zichovým *představováním* (což je o něco lepší český ekvivalent Aristotelovy *mímeze* než napodobování). Samozřejmě má na mysli proslulý Zichův výrok „Herec je umělec představující *myšlenou* [Císař to slovo podtrhává] osobu sebou samým“ (Zich 1986: 51), který cituje na s. 84 a který souvisí s normou psychologického dramatu; ta ovšem odporuje nejenom například Brechtovým postulátům, ale také principům komediantského herectví, které rozhodně nebude na totálním ztotožnění herce s ‘osobou’.

Vyjdeme-li z paradigmatu, o které se Císař při svém chápání dramatu a dramatičnosti v citovaném článku opírá, pochopíme, že nemůže na Jandlově textu vidět nic dramatického, když tam postavy hovoří ve 3. osobě. Jestli se v Divadle Na zábradlí s Jandlovým textem nedokázali vyrovnat, jak Císař tvrdí (a má nepochybně pravdu), má to podle něho ten důvod (jestli správně rozumím souvislosti tohoto jeho hodnocení s teoretickou argumentací na s. 81), že jevištní události se u Jandla stávají slova („diskurs“) a herci by tedy neměli ztělesňovat postavy, ale sám jazyk. I když je ale text příslušných replik psaný ve 3. osobě, zní na jevišti z úst herců, se kterými si ty repliky i tak spojujeme. Omyl citované inscenace nespočívá samozřejmě v samotném tomto spojení, byť z principu komplikovaném, ale textem koneckonců předpokládaném, nýbrž v konvenčně ‘psychologickém’ traktování Jandlovy hry. K tomuto způsobu se divadlo uchýlilo, když se nedokázalo adekvátně vyrovnat se scénickým (resp. dramatickým) principem textu; jako by mu to při ne tak bohatém rozvinutí tohoto principu v samotné hře ani nestálo za to. Ne že by nebyl sám tento (evidentně dramatický) princip, založený na nesouhlasu nějakého – a běžně jakoby automaticky předpokládaného – já a používané 3. osoby zajímavý; a to ve všech souvislostech, které z toho mohou vyplývat, samozřejmě včetně důsledků, které to má i ve vztazích každé osoby ke všem ostatním a na prvním místě k ní samé.

Ani v tomto případě nejde tedy o spor slovního textu s herectvím a obecně se scénickým provedením, které by jaksi *a priori* nebylo schopné rozvinout to, co je v textu uloženo, aspoň na takové úrovni, na jaké by se mi text jevil při čtení. To, co vadí a co Jan Císař inscenaci Divadla Na zábradlí právem vytýká, je konkrétní (konvenční) způsob herectví a scénování: inscenovat takový text (a také v tom je možné s Císařem souhlasit) opravdu není snadné; zřejmě nemožné je to ovšem tenkrát, nejsme-li schopni rozpoznat a zejména procítit **scénický** gestus textu, který je (i v tomto případě) totožný s jeho osobitou **dramatičností**.⁷

Vynikající příklad podobného – v daném případě nečekaného – spojení dramatičnosti a scéničnosti jako proslulých dvou stran jedné mince nabízejí Burianovy inscenace ‘nedramatických’ textů. Ke všem rozborům těchto inscenací, které Jan Císař v citované stati (na s. 90–91) cituje, bych rozhodně přidal Jana Mukařovského: jeho rozbor Burianovy scénické adaptace Dykova *Krysaře*

7 O nejužším spojení scéničnosti s dramatičností věděl ostatně už Hegel, podle kterého „Nesmíme ovšem tvrdit, že by dramatické dílo nemohlo postačit básnický již svou vnitřní hodnotou, ale tuto vnitřní *dramatickou* hodnotu tvoří bytostně teprve zpracování, kterým se drama stává výborně vhodným k provedení na scéně“ (Hegel 1966: II, 335).

říká k probírané problematice totiž to nejdůležitější (srov. Mukařovský 1982: 223–229).⁸ Citované pojednání sleduje, jak se z vyprávěcího (**narativního**) monologu stává rozdělením původního textu do replik jednotlivých postav dramatický dialog. Ne že by takovou **dramatizaci** (a o dramatizaci opravdu jde, byť se pomyslným ‘normálním’ dramatizacím příliš nepodobá) nedokázal realizovat i jenom mimoverbálními prostředky. Ani v citovaném případě nešlo ovšem jen o verbální resp. jen ‘jazykový’ aspekt: mluvní podoba takto upraveného textu souvisela s muzikální rovinou, která byla u E. F. Buriana tak častým (ne-li hlavním) prostředkem odkrytí scénické (**performativní**), a tím také dramatické potence původně ‘nedramatického’ textu.

Věnuje-li Jiří Veltruský nejvíc pozornosti scénickým aspektům textu v souvislosti s jeho zvukovou stránkou (viz i samostatnou studii „Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev“, otištěnou v cit. knize z roku 1994 na s. 102–113), nebude to bez zásluhy E. F. Buriana, který ji ve svých inscenacích tak obdivuhodně rozvinul. Ostatně, nebyla to třeba u Racina, tedy už v té fázi vývoje činohry, kdy jako by se mohla obejít bez hudby, také a zejména hudební stránka řeči (i v souvislosti s „mimojazykově akustickou“ rovinou celého představení), co činilo i monology jeho hrdinů nejenom opravdu scénickými či skutečně (vnitřně) dramatickými a co proměňovalo jejich rétoriku v poezii?⁹

Závěr

Jeden z předchůdců Jiřího Veltruského a učitel Otakara Zicha, jímž byl Otakar Hostinský, dělil ve své studii „O klasifikaci umění“ z roku 1890 (viz Hostinský 1956: 190–209) umění na ta, která „bez cizí pomoci trvají“, tj. umění výtvarná, a ta, která „závisí na výkonech, jež v proudu časovém zanikají a tudíž opakovati se musí“, tj. umění múzická (viz s. 208). Při tomto opakování se podle Hostinského kromě písemného zápisu uplatňují umění výkonná, z nichž mimika spojená

8 A upozornil bych ještě na Mukařovského přednášku *O motorickém dění v poezii*, kterou měl 7. března 1927 v Pražském lingvistickém kroužku. Mukařovský tu mluvil o tom, že „u básníka při tvoření zvukové stránky nerozhodují zřetelé sdělovací, nýbrž že mu jde především o zachování a zdůraznění jednotného rázu motorického dění neseného básní“ a že toto „motorické dění není ovšem nesené jen zvukem básně“: „všechny složky básně jsou jeho ‘vodiči’“ (Mukařovský 1985: 39–40). Mukařovský citovanou přednášku nikdy sám nevydal a její písemné znění se objevilo v tisku až deset let po jeho smrti. Důvod spočívá nepochybně v tom, že Mukařovského tvrzení byla na setkání Pražského lingvistického kroužku podrobena kritice, která se dala očekávat, jestliže Mukařovský se zabýval problematikou výrazu a ne významu a nezástával u ‘objektivní’ jazykové podoby díla, jak se ve strukturalistickém prostředí žádalo. Ukázal naopak na souvislost veršové struktury s ‘vnitřním’ děním projevujícím se při tvořivém procesu (a pak i při eventuálním přednesu), které se nakonec obráží i ve čtenářově, resp. posluchačově vnímání: v jeho rámci se příslušný ‘motorický’ impuls projeví odpovídající pocitově-myšlenkovou reflexí. Směr, na který jeho přednáška při veškeré ‘nedotaženosti’ ukazovala a který jako by byl na první pohled důsledkem jeho „později překonaných stanovisek“, se začal důrazněji uplatňovat až v poslední době zkoumání scéničnosti (performativnosti) samotného jazykového vyjadřování (viz např. Gerhard Neumann ad. 2000). I když se tímto směrem sám Mukařovský už nikdy nepustil, uplatnilo se příslušné citění nejen při formulaci tzv. sémantického gesta (ne náhodou při analýze Máchova přínosu), ale projevilo se zejména také na Mukařovského porozumění pro E. F. Burianovy scénické kreace inspirované básnickými texty, které rozhodně nebyly určeny pro divadlo: viz i jeho citované pojednání o dialogu v monologu o monologu v dialogu, věnované v rámci studie „Dialog a monolog“ Burianově dramatizaci Dykova *Krysaře*.

9 Vzpomeňme jen na vyprávění Racina syna, citovaná Romainem Rollandem v pojednání o Lullyho recitativu a Racinově deklamaci z jeho „Poznámek o Lullym“: Louis Racine tu píše o tom, jak jeho otec vysvětloval herečce Champmesléové povahu veršů, které měla deklamovat, ale také jí „ukazoval gesta a diktoval tóny, které dokonce zapisoval hudebně“ (viz Rolland 1955: 163).

s uměním výtvarným jako *umění scénické* „nahrazuje [...] 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“ (209).

Už výše (na s. 193) ovšem Hostinský zdůrazňuje, že „Výkonným umělcem, jenž dílo básníkovo činí skutkem, je herec co deklamátor; mimickou činností svou však stojí za hranicemi básnictví, na půdě vlastní, jest tvořícím umělcem nejenak než malíř nebo sochař čerpající látku svou z poesie.“ V univerzitních přednáškách z roku 1907 nazvaných „Drama a divadlo“ a uveřejněných z rukopisné pozůstalosti (viz Jůzl 1981: 7–40) pak upřesňuje, že „*Herec je vskutku výkonným umělcem* nejenak než virtuos hudební, hráč, zpěvák, ale jen jednou stránkou svého umění, slovesnou totiž, *jako deklamátor*“, ale „*umělcem opravdu tvořícím*, na básníkovi nezávislým a jemu tudíž rovnocenným, je v oboru výtvarném: svým *výkonem mimickým*“.

Slovní rovina zůstává podle Hostinského i při její realizaci na scéně pomocí hercova mluvního projevu součástí umění básnického, ‘spolčeného’ v rámci tohoto projevu s uměním mimickým. Spojování herecké tvořivosti pouze s jejím vizuálním účinem by mohlo dnes připadat naivní, kdyby se u nás právě i dnes neudržovalo téměř obecné přesvědčení, na základě kterého se **scénické** téměř ztotožňuje s **mimoslovním**, protože slovo přece vnímáme sluchem, zatímco to ostatní (scénické ve vlastním slova smyslu) zrakem. Citované přesvědčení je dnes u nás vodítkem dokonce i pro divadelníky, kteří vzhledem k tomu uplatňují nejenom vůči psanému textu dramatu často spíš prezíravost než adekvátní péči. Zdá se, že právě z tohoto ztotožňování scénického s mimoslovním vyplývají i řeči o *literárním* textu místo o textu *dramatickém*, když výraz *divadelní hra* jako by měl dokonce snad zůstat vyhrazený nedramatickým či ‘postdramatickým’ předlohám; rozumí se takovým předlohám, které se vymykají ‘řádu dramatu’, protože nejsou postaveny na jednání vyplývajícím z nějakého psychologického podtextu, ale na slově, které by mělo fungovat jako takové.

Kruh se uzavírá? A v čem spočívá jeho začarovanost? Nepochybně v takové koncepci divadla, které je údajně spojením různých umění; z ní vycházel nejenom Otakar Hostinský roku 1890, ale – po Zichovi! – ještě i Jiří Veltruský roku 1976. „Drama vyvíjí intenzivní tlak na všechny ostatní složky divadla“, čteme i v přepracované verzi jeho stati „Dramatický text jako součást divadla“. „Ale žádná z nich jeho tlaku nepodléhá beze zbytku a nepřestává vykazovat určitý stupeň odporu. Je tomu tak proto, že každá z nich je součástí samostatného umění“ (Veltruský 1994: 93). Netkví i příčina oddělování psané a scénické podoby dramatu u Manfreda Pfistera a jeho představa interpretace „jazykově fixovaného textového substrátu“, jakoby rovnoprávného s jeho scénickou realizací, v tomto chápání dramatu a divadla jako souboru různých umění? A nevyplývá toto chápání především z oddělování toho, co je psané, a co ne, z hlediska kultury psaného slova, v jejímž rámci se staví proti sobě znaky vizuální a zvukové, znaky a obrazy a zejména ovšem znaky a to, co se prezentuje jako takové (a co ovšem jak v případě živých herců, tak neživých předmětů nepředstavuje na jevišti pouze to, čím je v běžném životě)?

Víme, že samotnému E. F. Burianovi nebyla vzdálená myšlenka o divadle jako spojení různých umění (které on sám všechny stejně dobře ovládá), i když právě na jeho příkladu je tak jasně zřejmé, že rozhodující není ani tak spojení

různorodých prvků, které jako by divadlo přebíralo z jiných umění, ale to, co činí možným jejich spojení přes jejich příslušnost k tak 'odlišným znakovým systémům' (a to do té míry, že se otázka jejich druhu stává přinejmenším druhořadou). Hostinský se na rozdíl od Veltruského domníval, že „čtení dramatu je pouhý surogát, pouhá náhrada za skutečný názor scénický“.¹⁰ V citovaných přednáškách z roku 1907 vyjadřuje přesvědčení, že kdyby „nebylo herců a divadla, nebyla by vůbec vznikla umělecká forma dramatu“, a píše také, že „všechno to, co se v čteném dramatu mluví a píše, mohlo by být pravdivé; ale nikdy by to nedokazovalo, že drama spočívá v něčem jiném nežli v sdružení díla básnického a hereckého“ (viz Jůzl 1981: 27).¹¹

To, co musí mít herec a co ho činí v divadle činitelem bezesporu ústředním (i když ne vždycky pánem jeviště), a co hlavně činí divadlo divadlem a drama dramatem, a čím se řídí i pisatel textu a scénograf, o režisérovi nemluvě, je to, co koneckonců vždycky souvisí s pohybem v prostoru. Jde o takový pohyb, který je vždy výsledkem vnitřního **motorického dění** souvisejícího s emocionálními procesy a vázaného na příslušnou situaci; v rámci tohoto dění se uplatňují různé motorické impulsy, mezi nimiž se (často bez uvědomělé účasti dané osoby) rozhoduje. Toto vnitřní motorické dění tak koneckonců směřuje k jednání, ke kterému ovšem vůbec nemusí dojít (jako k němu rozhodně nedochází při vnímání představení, v jehož rámci se spojuje s příslušným průběhem pocitů a myšlenek). Jak v případě realizovaného jednání, tak v případě pouhého směřování k němu máme co dělat se scénicky tvarovaným výrazem, tj. s výrazem tvarovaným s ohledem na diváky (a to na diváky jak v hledišti, tak ty ostatní na jevišti). Pokud jde o smyslovou stránku pohybu v prostoru, nejde přitom jen o jeho akustický a vizuální aspekt, ale zejména o to 'vnitřně hmatové', co se jeho prostřednictvím projevuje a o čem mluví v souvislosti s herectvím Zich: bez toho není možný nejenom jakýkoli scénicky tvarovaný pohyb a vlastně jakékoli performativní gesto, ale ani jeho působení na diváky, které není myslitelné bez jejich vnitřně hmatového vnímání.

Mluví-li Mukařovský o motorickém dění v poezii, vychází ze stejného základu, na němž staví Zich své pochopení herce jako motorického typu. A jestliže Mukařovský zdůrazňuje, že vodičem motorického citu v básni není jen zvuk, ale všechny složky, platí to tím spíš v divadle. A to i v tom smyslu, že scénickým smyslem, který dochází vrcholného uplatnění v herectví, musí disponovat nejenom dramatik, režisér a scénograf i hudebník, ale dokonce i ten, kdo drama rozebírá. Lze to říct také tak, že všechny lingvistické či 'předdramaturgické' analýzy nemohou být ani při styku s dramatem postaveným údajně jakoby na slově a (jakoby pouze) na jazykové výpovědi nic platné. I tyto rozbory a s nimi spojené

10 Následoval v tom vlastně Hegela (1966: 336), který byl tváří v tvář soudobému německému dramatu dokonce „toho názoru, že by se vlastně žádný divadelní kus neměl tisknout, nýbrž podobně jako ve starověku měl by rukopis připadnout divadelnímu repertoáru a přijít co nejdříve do rukou. Pak bychom aspoň neviděli vycházet tolik dramát, která sice mají ušlechtilý jazyk, krásné city, výtečné reflexe a hluboké myšlenky, ale kterým chybí právě to, co drama činí dramatem, totiž jednání a jeho živoucí pohyblivost.“

11 V písemném textu jeho přednášek také (samozřejmě v rozporu se všemi dnešními módními úvahami o 'postdramatickém divadle', prozrazujícími rovněž svázanost s psanou kulturou, vystavenou nejednou obtížně překonatelnému šoku tváří v tvář nejnovějšímu mediálnímu vývoji) čteme: „Vedou [...] dvě cesty k umění dramatickému: od slova (od eposu nebo lyriky) a od posunků (od tance); ono chce posunkem nabýt větší důraznosti a jímavosti, tento pak slovem větší zřetelnosti a srozumitelnosti“; cesta „od mimického tance, tedy od posunků“ se mu přitom zdála „přirozenější, kratší“ (viz Jůzl 1981: 9).

úvahy – mají-li být k něčemu – musí totiž vést scénický smysl postavený na spojení citění s myšlením, které má stejně jako básnické vyjadřování svůj rytmus a prozodii, jak byl přesvědčený už Mallarmé.

Literatura:

- ARISTOTELES. *Poetika* (přeložil A. Kříž), Praha 1948
CÍSAŘ, J. „Text a scénování 2. (Na okraj pěti inscenací Divadla Na zábradlí“, *Disk 15* (březen 2006)
HEGEL, G. W. F. *Estetika*, Praha 1966
HOSTINSKÝ, O. *O umění*, Praha 1956
JŮZL, M. (ed.) *Otakar Hostinský o divadle*, Praha 1981
LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999
MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z poetiky*, Praha 1982 [viz IV. kapitolu studie „Dialog a monolog“]
MUKAŘOVSKÝ, J. *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985
NEUMANN, G. / PROSS, C. / WILDGRUBER, G. (Hg.) *Szenographien (Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft)*, Freiburg im Breisgau 2000
PFISTER, M. *Das Drama*, 2001 (11. Auflage)
ROLLAND, R. *Hudební minulosti*, Praha 1955
VELTRUSKÝ, J. „Dramatický text jako součást divadla“, *Slovo a slovesnost VII*, 1941; překlad přepracovaného anglického znění z roku 1976 viz in: [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
VELTRUSKÝ, J. „Drama jako básnické dílo“, in: HAVRÁNEK, B. / MUKAŘOVSKÝ, J. (ed.) *Čtení o jazyce a poezii*, Praha 1942, s. 403–502; český překlad přepracovaného anglického znění z r. 1977 vyšel samostatně v Brně 1999
VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996
VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)“, *Disk 8* (červen 2004)
ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Poselství z pařížské opery

Paříž 1.–3. dubna 2006

Jiří Heřman

Kaija Saariaho – fenomén opery 21. století

Na přelomu března a dubna tohoto roku se v Paříži odehrála světová premiéra druhé opery finské skladatelky Kaiji Saariaho a libanonského libretisty Amina Maaloufa *Adriana Mater*. Dílo vzniklo na objednávku Opéra National de Paris vedené Gerardem Mortierem, progresivním ředitelem salcburského festivalu v letech 1991–2000.

V Salcburku už také Saariaho a Maalouf představili svou první operu s trubadúřským námětem *L'Amour de loin* (Láska na dálku) v režii Petra Sellarse a hudebním nastudování Kenta Nagana. Tragický příběh skutečné trubadúřské postavy z dvanáctého století Jaufré Rudela, prince z Blaye, který umírá při setkání se svou 'vzdálenou láskou' Cleméncí, hraběnkou z Tripoli, byl inscenován v zatopené salcburské Felsenreitschule v roce 2000. Scénograf George Tsy-pin zde navrhl velice efektní scénu: dvě točitá schodiště vystupující z vody jako věže symbolizující západní a východní zemi, mezi nimiž plul poutník přinášející zprávy vzdáleným milencům. Režisér Peter Sellars se omezil na minimalistické akce hlavních postav, nechal diváka vnořit se do nadčasového prostoru a hudby. Hluboce emotivní příběh nás prostřednictvím mnohoveštvnaté, barvami pro-sycené hudby a slov skrytě vedl k prvotnímu vztahu muže a ženy (Adama a Evy), vztahu člověka a Boha.¹ Postavy zde byly archetypem, divák měl možnost kontem-plovat nad milostnou touhou, v jejímž dosažení-naplnění člověk umírá.² Zů-stává zde jedno otevřené téma: milující bytosti, jež ztrácí svého partnera. Z lidské samoty vychází aktuální dialog mezi opuštěným člověkem a Bohem.

Opera o pěti dějstvích *L'Amour de loin* byla pro skladatelku Kaiju Saaria-ho jakýmsi vyústěním kompozičního stylu, který rozvíjela v předchozích vo-kálně-orchestrálních a elektroakustických kompozicích.³ Propojení elektroniky s živým hlasem a nástrojem je charakteristické pro utváření její osobité kom-

1 „Z dálky je slunce světlem nebe, ale zblízka se zdá být jako pekelný oheň. Měl jsem navěky zůstat okouzlen světlem na dálku, místo abych se přišel upálit. Byl jsem Adam a dálkou byl můj pozemský ráj. Proč jsem musel dojít ke stromu?“ (Jaufré, 4. dějství, *L'Amour de loin*, libreto Amin Maalouf, překlad do češtiny Jiří Heřman.)

2 „V této chvíli mám vše, co si přeju. Proč žádat od života více.“ (Jaufré, 5. dějství, *L'Amour de loin*, libreto Amin Maalouf, překlad do češtiny Jiří Heřman.)

3 *Château de l'âme* (písňový cyklus pro soprán a orchestr, 1996), *Lohn* (písňový cyklus pro soprán a elektroniku, 1996), *Oltra mar* (skladba pro sbor a orchestr, 1999).



1 Hlediště pařížské opery Bastille

pozice přesahující charakter spektrální hudby. I když od roku 1982 žije v Paříži, francouzský styl přisuzovaný její hudbě není jediným inspiračním zdrojem, finské prostředí a kultura patří mezi ty nejvýraznější. Dříve než v osmdesátých letech Saariaho začala spolupracovat s pařížským Institutem pro výzkum akustiky a hudby (IRCAM), vystudovala v sedmdesátých letech Helsinskou akademii výtvarných umění a kompozici na Sibeliově akademii ve třídě Paava Heininena. Operní žánr jí nebyl od počátku příliš blízký, v rozhovoru pro pařížskou Národní operu vyjadřuje svůj vztah k opeře takto:

*„Nepovažuji se za pravou operní skladatelku. Dlouho ve mně žil obraz jakési nudné podívané v podobě karikatury, naprosto odlišné od toho, co mě v této oblasti zajímá a co hledám. Směřuji k něčemu, co by mohlo být nazváno společným uměleckým dílem, jež vzniká na základě exprese různých umělců, kteří upřímně a hluboce usilují o společný umělecký a estetický cíl. Kompozice *Adriana Mater* vznikla díky výjimečnému porozumění, jež během mé první opery *Láska na dálku* vzklíčilo mezi mnou, Aminem Maaloufem a Peterem Sellarsem. Opera může být úžasným uměním, jež nám zprostředkovává nezapomenutelnou zkušenost díky spolupůsobení hudby, libreta a postav; vyzývá nás k úvaze, jež probíhá na mnoha úrovních a je mnohem složitější než samotná hudební kompozice, která je abstraktnější povahy.“⁴*

Opera *Adriana Mater*⁵ se v jádru zrodila z rozhovoru Saariaho a Maaloufa, ve kterém se skladatelka autorovi svěřila s pocitem, „*který zažívala, když byla*

⁴ Z rozhovoru Kaiji Saariaho pro pařížskou Národní operu, Stéphane Roussel, leden–únor 2006, překlad Alena Jurionová.

⁵ *Adriana Mater*, hudba Kaija Saariaho, libreto Amin Maalouf, dirigent Esa-Pekka Salonen, režie Peter Sellars, scéna George Tsypin, kostýmy Martin Pakledinaz, světla James F. Ingalls, realizace hudební informatiky IRCAM Gilbert Nouno, premiéra 30. 3. 2006, Opera Bastille, Paříž.



2 a 3 Adriana Mater, scéna George Tsy-pin, Opéra National de Paris, 2006

*těhotná a vnímala vedle svého srdce tlukot dětského srdíčka.*⁶ Libanonský žurnalista a romanopisec Amin Maalouf přetavil do libreta svoji životní zkušenost válečného reportéra, byl svědkem nejkrvavějších událostí ve Vietnamu, Etiopii a bývalé Jugoslávii. Motiv bratrovražedného boje Kaina a Ábela se stal společně s motivem mateřství hlavním tématem libreta. Děj je zasazen do bezčasí občanské války, ve kterém je hlavní postava opery *Adriana* znásilněna *Tsargem* – zvrhlým vojákem a vrahem z místního tábora. *Adriana* porodí syna *Yonase*, který se po sedmnácti letech svého života dozví o svém původu a rozhodne se zabít svého otce, matčina násilníka.⁷ Vraždy však není schopen, žádá, aby mu matka odpustila. *Adriana* v očištném konci opery pronáší tato slova:

*Dnes jsem konečně dostala odpověď:
Vrahova krev se ve spojení s mou zklidnila.
Můj život, který byl podle mě ztracen,
jsem dnes konečně zase našla.
Nepomstili jsme se, Yonasi,
ale zachránili jsme se.
Pojď ke mně, obejmi mě!
Potřebuji na chvíli položit svou hlavu
na rameno muže.*⁸

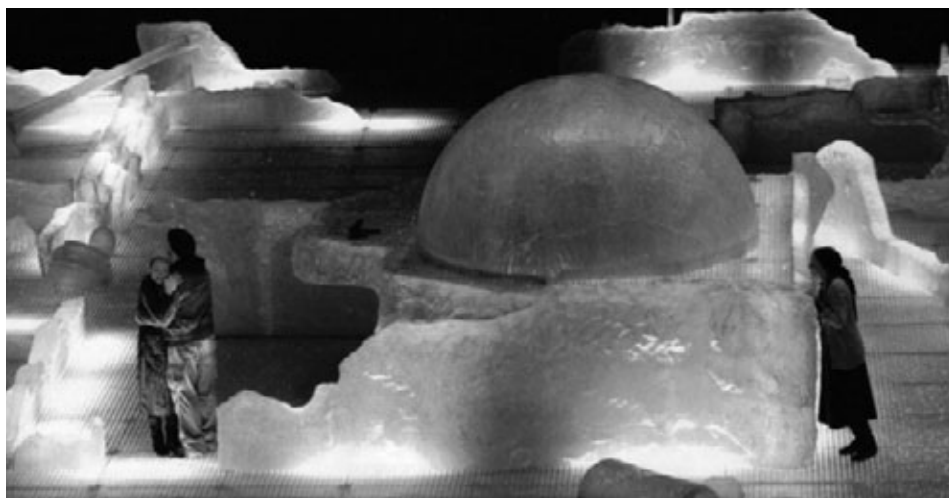
Čtveřici ústředních postav doplňuje *Adrianina* sestra *Refka* v roli jejího ochránce a zvěstovatele. Strukturu libreta tvoří sedm obrazů, ve kterých se přítomný děj prolíná se sny, ty jsou pro Saariaho příznačné: „*zajímá mě vnitřní život postav a motivace jejich činů často víc než činy samotné.*“⁹

6 Z rozhovoru Amina Maaloufa pro pařížskou Národní operu, Brigitte Paulino-Neto, 2006, překlad Alena Jurionová.

7 „*Koluje mi stále v žilách vrahova krev, kyselá krev té zrůdy?*“ Yonas, 7. obraz, *Adriana Mater*, překlad Alena Jurionová.

8 *Adriana*, 7. obraz, *Adriana Mater*, překlad Alena Jurionová.

9 Z rozhovoru Kaiji Saariaho pro HIS Voice 1/2004, Tereza Havelková.



Téměř devadesáticenný orchestr pařížské Národní opery pod vedením Esa-Pekka Salonena jako by otvíral krajinu lidské duše, nekonečně hlubokou, temnou i projasněnou. Oproti *L'Amour de loin* je Maaloufův text mnohem tvrdší a expresivnější, stejně tak se proměnila i hudba Saariaho, která rozvíjí text v nekonečném hudebním proudu. Přirozenost zhudebněného textu činí Saariaho naprosto výjimečným zjevem opery 21. století. Text zde není pro hudbu překážkou, zní přirozeně jako mluva, hlas v něm není znásilňován, ale dramaticky rozvíjen v souladu s charakterem jednotlivých postav.

Nedílnou součástí celého obsazení je sborová složka, která ovšem nebyla dosud ani v jedné opeře personifikována na scéně, naopak, zvuk chóru se zde používá pro navození atmosféry a vyjádření pocitů postav, stejně jako pro navození ozvěny, a zároveň jako umocňující prostředek k prodloužení hlasů sólistů. Zatímco v *L'Amour de loin* byl mužský a ženský sbor umístěn po stranách v hledišti, v *Adrianě Mater* byl umístěn za scénou. Prostřednictvím informatiky¹⁰ Saariaho modeluje zvuk orchestru a sboru do hlediště s efektem jeho prodlužování formou prostorových zvukových drah. Pařížská opera *Bastille* (obr. 1) je monumentální stavba kanadsko-uruguayského architekta Carlose Otta pro 2723 diváků. I když je prostor neúměrný intimnímu charakteru většiny oper, podařilo se dvornímu spolupracovníkovi Saariaho Gilbertu Nounovi z IRCAM naplnit obrovský prostor spektrem nových zvukových efektů – divák byl hudbou pohlcen.

Je ideální, podaří-li se zvukový prostor prolnout s prostorem dramatickým, pak může být účinek opery absolutní. Autorem dramatického prostoru/scény byl stejně jako v první opeře sochař, architekt a scénograf George Tsypin, který bezčasý válečný příběh situoval do „transparentního solného města“ s mnoha kopulemi evokujícími Dálný východ a zároveň vyvolávajícími asociace břicha těhotných matek (obr. 2). Město bylo zkonstruováno na světelném roštu ve tvaru obdélníku, ten umožňoval scénu zdola barevně proměňovat podle hudby. Časová rovina děje se odvíjí ve třech obdobích: období válečné – Adriana je znásilněna,

¹⁰ Zpracování a tvoření hudby prostřednictvím počítačové techniky.

období konce války – Adriana je těhotná, období po válce – syn Yonas odhaluje svůj původ. Scéna se proměňuje v pauze po třetím obraze, ocitáme se v jakémsi polorozbořeném městě, kde stěny a kopule představují válečné trosky, scéna je prázdnější a opuštěnější než v předchozí části (obr. 3). Promyšlené sepjetí světla, hudby a prostoru je ohromující, nejvíce se projeví téměř v samotném závěru, kdy násilník Tsargo se setkává se svým synem. Otec přichází na scénu oslepený, svého syna nevidí – divák se noří do pocitu slepce prostřednictvím ostře sálajícího oranžového světla roštů – podsvětí pekelných bran, ve kterém tápe černá silueta otce. Jedinou výtkou světelné režii budiž červené světlo v domě Adriany, prvoplánově evokující její znásilnění, které je mimochodem hudebně velice zdařilým místem.

Od hudby, prostoru a slova se dostáváme ke klíčové složce představení – režii. Peter Sellars (obr. 4) jako by příliš spoléhal na účinnost monumentální scény a hudby. Oproti poetické *L'Amour de loin* zde byl konfrontován s expresivnějším a dramatičtějším materiálem, ten ho však inspiroval pouze k prvoplánovému herectví, energie jednajících postav vyhasínala v popisných gestech. Jako příklad uveďme scénu Yonasovy pomsty, ve které velmi dlouze míří z kulometu na svého otce. Vnitřní pochody postav jsou hudebně příliš bohaté na to, aby se spokojily s tímto prvoplánovým gestem. Kostýmy Martina Pakledinaze jakoby vůbec nepatřily svou civilností do nadčasové scény, působily velmi kontradikčně. Dostáváme se zde k aktuálnímu tématu současného divadla, a sice jak přenést vnitřní svět postav do prostoru. Zdá se, že scéna se stala dobrým partnerem monumentální hudby, ale bohužel ne pro režii – postavy se v ní ztrácely, interpreti k ní nezaujímalí zvláštní postoj, příběh tak mohli odehrát v jakékoli jiné dekora-ci. Prostorové drama bylo stále otevřené, avšak zcela neuchopené.

Libreto Amina Maaloufa obsahuje mnoho silných poselství a otázek pro současného člověka. Válečný konflikt je v něm stejně upozaděný jako náš současný pasivní přístup k němu, právě proto asi mnohé diváky neosloví. Zdá se, že Maalouf své autobiografické vzpomínky z hrůzných válek příliš abstrahoval na to, aby se divák mohl živě dotknout. To, co se nás silně dotýká, je osud ženy, která si řeší věčné poslání matky. Pro příklad citujme z textu Adriany:

*Kdo je ta bytost, kterou nosím?
Kdo je ta bytost, kterou živím?
Abych se uklidnila, někdy si říkám,
že všechny ženy počínaje Evou
si mohly klást tyto otázky,
tytéž otázky:
Kdo je ta bytost, kterou nosím?
Kdo je ta bytost, kterou živím?
Bude mé dítě Kainem, nebo Ábelem?
(Adriana, 3. obraz)*

*Nebe mi mého syna neseslalo zavinitého do hedvábí
s příslušným návodem k použití!
Musela jsem mu vymyslet budoucnost, minulost a každodenní život.
(Adriana, 4. obraz)¹¹*

11 Adriana Mater, libreto Amin Maalouf, překlad Alena Jurionová.



4 Režisér Peter Sellars s fragmenty dekorace ve výrobě, Opéra National de Paris, 2006

Kaija Saariaho se svým druhým operním dílem nesporně zapisuje do dějin opery 21. století, její hudba je odrazem lidské duše, věčných konfliktů a nadějí lidstva.¹²

Skandál v Palais Garnier – Marthaler versus Mozart

Salcburský festival jakoby stále dozníval v současném působení Gerarda Mortiera v pařížské Národní opeře. Figarova svatba v režii světově proslulého tandemu Marthaler-Viebrock¹³ měla ještě před letošní březnovou pařížskou premiérou prapremiéru v Salcburku v srpnu 2001. Z předposlední pařížské reprízy si divák odnesl zážitek opravdového skandálu, v hledišti se nahlas protestovalo nejen proti režijnímu pojetí, ale především proti hudebnímu nastudování Sylvaina Camberlinga. Hlavním předmětem bouřlivé polemiky bylo provedení recitativů za doprovodu syntetizátoru, harmoniky, skleniček a lahví, na něž švýcarský herec, hudebník a skladatel Jürg Kienberger, stálý Marthalerův spolupracovník, doprovázel sólisty (obr. 5). Camberling seznamuje diváka již v programu s tím, jak k této myšlence dospěl. Vzhledem k Marthalerově estetice, která se

¹² Záznam představení opery *L'Amour de loin* vydalo nakladatelství Deutsche Gramophon v roce 2005. Program z představení *Adriany Mater* včetně českého překladu libreta a rozhovorů s autory je k dispozici pouze ke studijním účelům v knihovně Ústavu pro studium dramatické a scénické tvorby DAMU.

¹³ *Le nozze di Figaro*, hudba Wolfgang Amadeus Mozart, libreto Lorenzo da Ponte, dirigent Sylvain Camberling, režie Christopher Marthaler, scéna Anna Viebrock, světla Olaf Winter, dramaturgie Stefanie Carp, sbormistr Peter Burian, premiéra 11. 3. 2006, Palais Garnier, Paříž.



◀ 5 Jörg Kienberger, hudebník – bezdomovec, *Le nozze di Figaro*, Opéra National de Paris, 2006

▶ 6 *Le nozze di Figaro*, Opéra National de Paris, 2006

v této inscenaci nijak neliší od těch předchozích, vnímá inscenační tým *Figarovu svatbu* jako „dobový kabaret s kritickým rozměrem a smyslem pro humor, jenž je na hony vzdálený od předpokládané blahosklonnosti, s níž by se měla ‘mistrovská díla’ uvádět“.¹⁴

V Mozartových recitativech dirigent nachází prostor pro improvizaci, která však nesmí narušit zpěvní linku, protože ta je neměnná, je přesnou výpovědí psychologického obsahu. To, s čím se dá pracovat, je basová linie, která je bez dalšího doprovodu, proto dirigent uvítal Marthalerem a Annou Viebrock přidanou postavu hudebníka-bezdomovce, který přichází na slavnost s velkým předstihem a už před začátkem vlastního obřadu doprovází všechny postavy na scéně. Není nic nevкусnějšiho než syntetizátor při dnešních svatebních obřadech a zábavách, dále odhozené lahve a sklenice, to vše ale jako by se mohlo stát vhodným nástrojem! Protože *Figarova svatba* je prezentována jako slavnost, ve které je šílení všech zúčastněných jen předmětem dobré zábavy, inscenátorům se povedla vtipná aktualizace, která ale bohužel při veškerém humoru funguje pouze dočasně.

Inscenace trvá čtyři a půl hodiny s jednou pauzou, což u Martahlera není nic výjimečného. *Figarova svatba* se tu odehrává v německém sňatkovém salonu ze sedmdesátých let, jehož vlastníkem a pánem je sám hrabě Almoviva (obr. 6). Vše se děje v jednom prostoru, jsme svědky denního provozu salonu, kde v pozadí jakési čekárny můžeme stále sledovat lačné, otlé i půvabné nevěsty. Jistým

¹⁴ Šílení v *crescendu*, komentář dirigenta Sylvaina Camberlinga k pařížskému nastudování *Figarovy svatby*. Překlad Alena Jurionová.





◀ 7 *Le nozze di Figaro*, Christine Schäfer, Opéra National de Paris, 2006

▶ 9 Jiří Kylián, zkouška *Bella figura*, Opéra National de Paris, 2006

▶▶ 8 Saburo Teshigawara, zkouška *Air*, Opéra National de Paris, 2006

leitmotivem je zde marné čekání na obřad, který se nekoná. Práce s časem je pro Marthaleru určující; to co se jeví na první pohled normální, se časem stává předmětem humorného pohledu inscenátorů, ne škodolibého, ale spíše demonstrujícího lidskou pošetilost, nad kterou je dobré se pousmát. Scéna tak dostává stále nové významy, jež posouvají děj i herce do stále nových dimenzí.

V pařížském provedení se však Marthalerova vynalézavost neuplatnila, je otázka, zda to zavinili průměrní sólisté s výjimkou skvělé Christine Schäferové v roli Cherubína a Petera Mattei v roli hraběte, či chladné, hudebně nezajímavé nastudování Sylvaina Camberlinga. To, co se na první pohled zdálo komické a svěží, se po chvíli změnilo v sérii trapně se opakujících výstupů, které postrádaly svěží gradaci Marthalerova vtipu. Můžeme se domnívat, že hlavní příčinou byly ony recitativy, které naprosto nabouraly časový průběh Mozartovy geniálně načasované hudby. Potvrdilo se, že k jeho hudbě není co dodávat ani ubírat. Hudebník-bezdomovec, místo aby vás bavil, vás nutí k pokřiku, aby už ze scény zmizel, protože jeho doprovody se po chvíli staly nudné a především brzdily spád hudby. Časové napětí se rozbilo a z představení se stala čtyřhodinová nuda, ze které vás občas vytrhl výkřik nespokojeného diváka. Pro příští sezonu je stejný inscenační tým přizván k nastudování Verdiho *Traviaty*.



Taneční vsuvka par excellence

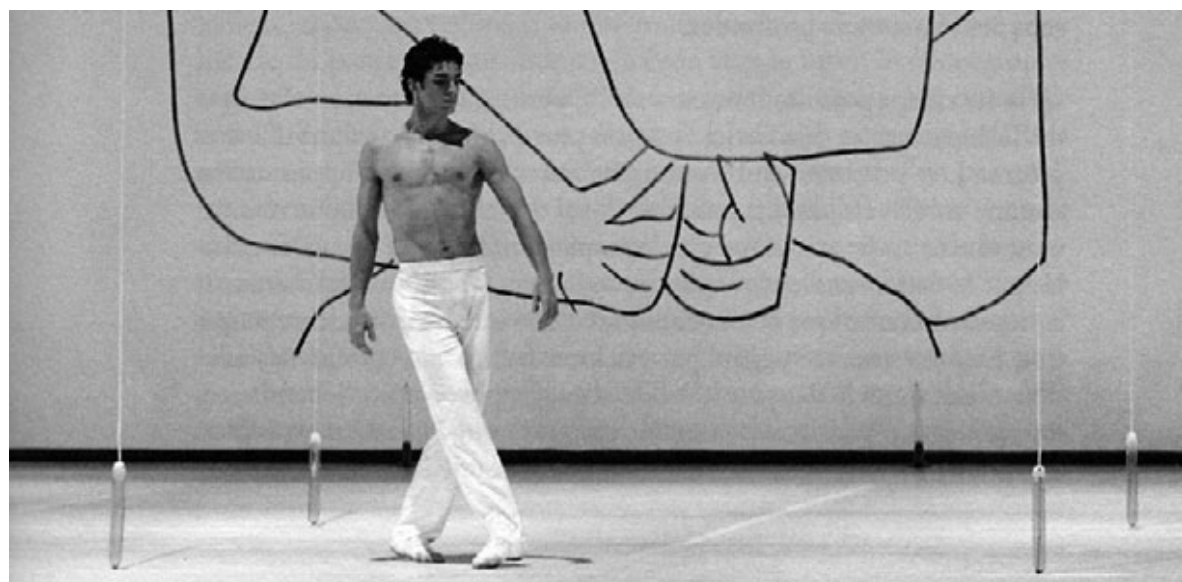
Zcela vyprodané poslední představení tří představitelů současné taneční scény Sabura Teshigawary, Jiřího Kyliána a Aboua Lagraa v Palais Garnier 1. 4. 2006 bylo od počátku příslibem velkého uměleckého zážitku. Toto pojednání se věnuje především opernímu žánru, přesto považuji za velmi důležité zmínit se o této mimořádné události, už jen proto, že prolínání jednotlivých uměleckých složek bylo a je nejaktuálnějším tématem divadla. Za zmínku stojí především Teshigawara a Kylián (obr. 8 a 9).

Japonský choreograf Saburo Teshigawara začal svou kariéru v roce 1981 v Tokiu, kde ukončil studia výtvarných umění a klasického tance. V roce 1985 založil společně s Kei Miyatou taneční skupinu KARAS, jejímž cílem bylo hledání „nové formy krásy“. Ta není založena jen na oduševnělé, smysly prostoupené taneční řeči, ale současně i na vysoce stylizované prostorové koncepci. Otevíráním smyslů člověka vzniká pohybová řeč, která přechází volně do prostoru, prostor je naplňován rozšířenou dimenzí smyslů, to, co je uvnitř člověka, volně přechází do prostoru, člověk a prostor se vzájemně prostupují.

To vychází ze základu Teshigawarovy taneční metody, která je založena na vztahu mezi lidským tělem a „vzduchem“. Tanec je pro něj hrou se vzduchem, měli bychom znát vzduch stejně jako známe svá těla, měli bychom si být vědomi vzduchu, to jest být s ním v hlubokém a svobodném vztahu, měli bychom vnímat naše těla jako vzduch a vzduch jako těla. Choreograf rozvádí tuto myšlenku dál: „...všechny druhy rytmy, hodnot a forem vycházejí ze vzduchu, který obklopuje naše tělo – říkám tomu ‘dance of air’. Pohyb těla je založený na dechu spojeném se zrakovým a sluchovým vnímáním, s nervy a svaly. Tanečník si musí být vědom do detailu všeho, co smysly dělají; pozorovat vztah mezi vzduchem a tíhou a porozumět našemu vnímání, které vychází hlavně z našeho nervového systému.“

Teshigawarova pařížská choreografie *Air*¹⁵ se volně inspirovala obrazy Paula Kleea a hudbou Johna Cage. Kleeova hudebně-pointilistická malba společ-

¹⁵ *Air*, hudba John Cage, klavír Frédéric Lagnau, choreografie, scéna, kostýmy, světla Saburo Teshigawara, premiéra 26. 2. 2003 v Palais Garnier.



◀ 10 a 11 *Air*, Opéra National de Paris, 2006

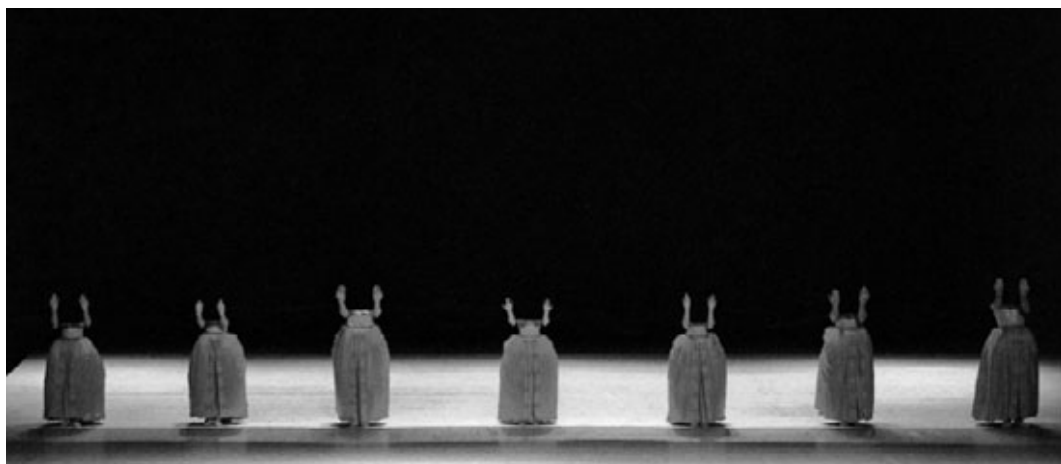
▶ 12 *Bella figura*, Opéra National de Paris, 2006



ně s jeho „Vergesslicher Engel“ (obr. 10) tvořila v proměnách horizont prázdného prostoru, který Teshigawara precizně formoval světlem. Práce se světlem a prostorem je pro choreografa určující, hledá různé podoby jeho ‘zjevení’, často bývá odrazem vnitřního světa postav. Podlouhlé žárovky zavěšené na tazích prostor odhmotňovaly svým pohybem nahoru a také formovaly taneční prostor (obr. 11). I když je představení možná abstraktní výpovědí Kleeových „zapomnitlivých andělů“ a těžko jste pro sebe schopni definovat jeho konkrétní význam, odnášíte si jakési svědectví z vnitřní krásy člověka, svědectví obsahující radost i smutek, lehkost i tíhu, ztrátu i vysvobození. Saburo Teshigawara je ‘totálním tvůrcem’, je autorem choreografie, scény, světla i kostýmů, jeho inscenace jsou uměleckým dílem a lákavým předmětem hlubšího bádání.

Bella Figura Jiřího Kyliána¹⁶ už procestovala od své premiéry v Haagu v devadesátém pátém roce mnoho světových scén včetně Prahy, kde tvořila jednu z částí velkolepého projektu *Arcimboldo*, ve kterém se představily všechny tři soubory Nederlands Dans Theater. Bylo o ní napsáno už mnoho, přesto zde zopakují a zdůrazním Kyliánovu geniální „*cestu časem, prostorem a světlem*“. „*Fare una bella figura*“ znamená v italštině ustálenou frázi, něco ve smyslu „*ty ses ale*

¹⁶ *Bella Figura*, hudba Lukas Foss, G. B. Pergolesi, A. Marcello, A. Vivaldi, G. Torelli, choreografie, scéna a světla Jiří Kylián, kostýmy Joke Visser, premiéra 12. 10. 1995 v Lucent Danstheater Haag, pařížská premiéra 23. 3. 2001 v Palais Garnier.



13 *Bella figura*, Opéra National de Paris, 2006

przedwed“. Pět tanečnic a čtyři tanečníci se v přibližně půlhodinové choreografii za doprovodu hudby barokních mistrů brilantně ‘předvádějí’ ve vážných i humorných scénách, vtahují nás do nejintimnějších zákoutí lidské bytosti, učí nás jemně a galantně se dotýkat těla i duše, nevíte, jestli jste ve snu či skutečnosti – jediné, co cítíte, je, že jste uvnitř... (obr. 12).

To, co činí zhlédnuté představení fenomenálním, je práce s prostorem a časem. Černé sametové opony se vznášejí v prázdném prostoru nahoru, dolů i do stran, určují pohled diváka, uzavírají ho do mikrosvěta a vzápětí mu odkrývají nekonečný prostor člověka. To vše jako by ukazovalo krásu iluze divadelního prostoru, která se v každém okamžiku může vytratit. Divadlo je hra s divákem, je to hra s významy, které můžeme donekonečna proměňovat vážně i s humorem. Tanečníci prostor ovládali dokonalým způsobem: nezapomenutelným okamžikem je spouštění černé opony do náručí tanečníků, kteří ji grandiózně vymrští za sebe, aby vytvořili intimní prostor pro své ‘předvádění’ (obr. 13). Tajemstvím bravurní pohybové, světelné a prostorové kompozice je precizní práce s časem. Rytmus představení je v přeneseném významu pulzací energie sršící z hudby a pohybu tanečníků. Hudba zde není popisována pohybem, tanečníci s ní vedou živý dialog stejně jako s prostorem. Jiří Kylián je mistrem kompozice, od něhož bychom se měli všichni učit, je jedno, jestli jsme tanečníci, režiséři, herci či pěvci...

Adriana Mater Kaiji Saariaho a *Marthalerova Figarova svatba* jsou příkladem současného směřování v interpretaci nových i klasických operních děl, Teshigawara a Kylián představují cosi aktuálnějšího: téma člověka a prostoru ve smyslu jejich vnitřní a vnější komunikace.

Nevěsta prodaná Havelkovi

**aneb brněnské nastudování *Prodané nevěsty*
v polistopadovém operním kontextu**

Josef Herman

Janáčkova opera Národního divadla v Brně je svým způsobem v kuriózní situaci. Dlouhá léta jí zmítají spory mezi domácími tradicionalisty a těmi, často přicházejícími zvenku, kteří se prozatím bez výraznějšího úspěchu pokoušeli tvorbu souboru inovovat provozně i estetic-ky. Avšak právě s brněnskou operou jsou spojeny jednoznačně nejvýznamnější koprodukce poslední doby: Janáčkova *Její pastorkyňa* se Státní operou ve Vídni a Martinů *Řecké pašije* s Královskou operou Covent Garden v Londýně, obě v režii Davida Pountneyho. Přidejme k těm výrazným brněnským výhledům do světa ještě předloňský průběh Janáčkova festivalu (viz Herman 2004: 82–95). Posledním výrazným počinem je pak inscenace opery *Prodaná nevěsta*¹ v režii Ondřeje Havelky, známého spíše z televizní obrazovky či filmového plátna v roli retrosingového zpěváka, herce, 'baviče', ovšem vystudovaného operního režiséra, který se k této profesi poprvé, a velmi úspěšně, vrátil uvedením opery Martina Smolky *Nagano* (2004) ve Stavovském divadle. *Prodaná nevěsta* je jeho teprve druhou operní režii a hned tak podnětnou, že provokuje k podrobnější reflexi a zařazení do obecnějších kontextů.

¹ Dirigent Petr Vronský, scéna a kostýmy Alexandra Grusková, sborníkem Josef Pančík, choreografie Jana Hanušová, premiéra 24. 3. 2006 v Janáčkově divadle ve spolupráci Národního divadla Brno a hudební agentury C.E.M.A.

Operní režisér vychází z hudby?

První příkaz moderní operní režie 20. století lze zjednodušeně formulovat jako povinnost režiséra vycházet při koncipování jevištního obrazu ze znějící hudby, tedy prioritně z hudebního zápisu skladatele a druhotně z textu libreta. Razantně řečeno, moderní operní režisér, a do dnes to většinou platí, či se to alespoň teoreticky říká, režíruje hudbu! U nás tuto zásadu etablovali v desetiletí 1915–1925 K. H. Hilar, O. Zítka a především F. Pujman, po nich ji v různé míře přijímaly další generace, V. Kašík, L. Štros, V. Věžník, vyučuje se v odborných učilištích a ctí ji proto, někdy až příliš, i operní režiséři dnešní střední i někteří z nejmladší generace. Pro potřeby této stati diskutabilní a obecně rozhodně platnou zásadu dále nerozebírejme,² jen dodejme, že zejména v praxi F. Pujmana a jeho následovníků výrazně přispěla k formování inscenační tradice opakovaně hraných, nejčastěji českých oper, zejména ovšem právě *Prodané nevěsty*. Pokud totiž režisér pro každou další inscenaci jen stále znovu prověřuje v partituru hudební významy hodné režírování, a pokud takové hledá z jediného jaksi stylizovaně 'realistického' východis-

² Pokusil jsem se o to ve stati „Duch díla a nikoli souhrn vyzkoušených obvyklostí?“ (viz Šormová/Kuklová 2005: 53–61).

ka pravděpodobného modelu jednání a chování postav, nutně musí víceméně opakovat, případně jen v drobnostech inovovat už dříve nalezená řešení, přičemž sumář těch nejuznávanějších definuje inscenační tradici díla. Takové přímé navazování nových inscenací na předešlé hlavní zastánci této metody přímo vyžadují, sami při návratu ke stejnému titulu opakuji své dřívější řešení (F. Pujman), případně ho pouze inovují, neboť nemohou stejnou metodou a ze stejného estetického východiska dospět ke dvěma zcela odlišným interpretacím téhož.

Závaznou inscenační tradici, kterou je zatížena nejvíc právě česká 'klasická' opera, považují také za jeden z důvodů značného ústupu od dříve hojného provádění českého operního repertoáru generace Smetany, Dvořáka a Fibicha, ke kterému došlo po listopadu, tedy v době, kdy se začaly zpochybňovat pravidly svázané metody operní režie. Dokonce se to zpočátku týkalo i samotné *Prodané nevěsty*, ta však po roce 1995, poté, co se české operní divadlo otřepalo z pocitu ohrožení novými poměry, zaznamenala výrazné znovuoživení spojené se zřetelnou snahou vymanit se z dosavadní estetiky už neudržitelné inscenační tradice a dílo nově zkoumat z jiných možných úhlů pohledu, formálních i významových. Stále se sice najdou mnozí, kteří se halasně dovolávají návratu k *Prodané nevěstě* v podobě krojované veselice,³ neumím si však něco takového v kontextu současného operního divadla představit. Havelkova inscenace ostatně umožní připomenout některé z nových polistopadových přístupů k *Prodané nevěstě*.

³ Srovnej např. ostrou elektronickou diskusi o stavu brněnské opery ve virtuální Knize hostů, zejména pak živou právě převážně negativními ohlasy na Havelkovu *Prodanou nevěstu* na internetových stránkách Národního divadla v Brně, <http://www.ndbrno.cz/guestsbook.php3>.

Logika příběhu bez hudby

Ondřej Havelka ke Smetanově partituru přistupuje především jako k svěbytnému příběhu, a to řekněme 'činoherně', bez onoho vypooslouchávání veškerého jevištního dění z hudby. Vypráví svoji verzi nakonec více na základě Sabinova než Smetanova podání událostí, nevymýšlí ovšem příběh jiný, ani do něho neprojektuje nové poslání, natož aby ho (rádoby) postmoderně ignoroval. Snaží se naopak posilovat jeho věrohodnost, proto příběh domýšlí do přehledné logiky důslednou a do podrobností dovedenou motivací jednání postav a vůbec názorným zdůvodněním veškerého dění.

Razantní příklad najdeme hned na samém počátku inscenace, v němž Havelka postrádal zdůvodnění Jeníkova příchodu do vsi a podal proto jakousi stručnou prehistorii příběhu. Vlastní předehře předřadil scénku, při níž za akustického fičení severáku sestupuje Jeník v hrubém pytlovitém kabátci, podobný bačovi ze salaše, dlouhým hledištěm Janáckovy opery a rozhlíží se, kam ho vlastně nohy donesly cestou „až z moravských hranic“ – což je jediná informace, kterou o Jeníkově příchodu v libretu nalezneme. Když dojde na spoře osvětlené jeviště, vždyť je zimní večer, ne-li noc, mezi odklizené hromady sněhu, poplácává se po ramenou, aby se alespoň trochu zahřál. Jak moc je hladový, lze poznat z toho, že lačně vytrhne mrkev ze sněhuláka a hltavě ji ukusuje. Pak zkoumá zamrzlá okna hospody, a když jedno najde nezajištěné, vlezle dovnitř. Rozštěkají se psi a Jeník oknem prchá i s ukradeným věncem buřtů do tmy. Je to signál pro první tóny předehry, portálové zrcadlo vyplní opona s věrným zobrazením původní zimní scény, a když se s posledními tóny jinak jevištně nerozehravané předehry opona zvedne, reálná scéna už pokročila do předjaří, z hromad sněhu zbyly hromádky a ze sněhuláka jen po-



Bedřich Smetana: Prodaná nevěsta. Libreto Karel Sabina. Režie Ondřej Havelka, dirigent Petr Vronský, scéna a kostýmy Alexandra Grusková, sbormistr Josef Pančík, choreografie Jana Hanušová, premiéra 24. 3. 2006 v Janáčkově divadle ve spolupráci Národního divadla Brno a hudební agentury C.E.M.A.

loroztlálá hlava, původně temnou scénu zaplavuje jas předjarního sluníčka a na scénu vcházejí do úvodního motivku klarinetu vesničtí muzikanti.

Právě tyto vstupní takty měl na mysli K. H. Hilar, když na nich v roce 1915 demonstroval tehdy u nás nový operně režijní imperativ, v jehož duchu se ve své režii *Prodané nevěsty* ve vinohradském divadle „odhodlal jen k těm jevištním postupům, které diktuje tok hudby, text zpěvu a mluva orchestru“ (Hilar 1925: 271): „Zahajuje-li počátek prvního dějství prázdný kvintový akord, po němž následuje exponovaný výstup klarinetu, nebude toto jednání na jevišti zahájeno ani shlukem lidu, kupujícího před krámkou a zpestřeného různorodými živly (ať již výstup faráře, notáblů venkovských nebo hádající cikánky apod.), nýbrž prostě

zcela prázdnou scénou s postupným příchodem vesnické ‘muziky’ vedené klarinetem“ (ibid.).

Havelka sice v přehledné významové logice vstupních taktů přivedl na jeviště vesnické muzikanty, dokonce skutečné, kteří na nástroje opravdu hráli v souladu s Havelkovou zásadou, že všechno tu má být pokud možno ‘doopravdy’, jenže primarius v úvodu na své druhy ostře hvízdal a za nimi na návěs proudili masopustně vyparádění vesničané, někteří převlečení za lidové maskary, a samozřejmě oblečení spíše teple, s kožešinovými čepicemi, v krátkých kožíšcích, ale také s různými součástmi moderních oděvů. Mařenka dokonce přijde v bílých dámských kalhotách, které věru nejenže zase nevyčteme z partitury, ale které odporují i historické věrohodnosti. Havelka postupuje

prakticky na truc Hilarovi a jeho specializovaným následovníkům, neboť už z řečeného je zřejmé, že sice poslouchá Smetanovu hudbu a respektuje její zjevné dispozice, ale jenom potud, pokud se mu hodí do zvnějšíku připravené logiky jednání, do jeho vize zvnějšíku konstruovaného průběhu děje.

Přitom Hilar na základě Sabinových poznámek v libretu a Smetanovy hudby nepochyboval o tom, kdy a kde se příběh odehrává, a nevím, že by to před Havelkou někdo zpochybnil. Podle Hilara je nezbytné, aby výtvarníci „nezaplňovali jevištního prostoru staveními, jak jim napadne, ale aby tam umístili právě kostel, poněvadž děj se odehrává po ‘požehnáni’, proti němu hospodu, poněvadž jde právě o posvícení, za něhož se děj odehrává, do středu pak nikoli libovolnou sochu nebo kapličku, ale právě ‘máj’, tak typickou pro veselí českého vesnického lidu“ (Hilar 1925: 272–273). A dovolává se toho právě proto, že „logika děje, a nikoli libovolný rozmar režisérův“ diktují „zlatý staročeský ‘lad a sklad’“ na jevišti (273). Tohle tvrzení by Havelka okamžitě podepsal, jenom domýšlí logiku děje jinak nežli Hilar, ergo zpochybňuje tezi, že vše je v partituře předurčeno a režisér to má pouze adekvátně realizovat na jevišti.

Ošidnost přeceňování takového postupu lze ostatně demonstrovat už na Hilarově definici jediného možného logického prostoru *Prodané nevěsty*, který pozdější inscenační tradice řešila jinak. Vyplynulo to mimo jiné z přirozeného estetického důsledku uplatňování onoho operně režijního imperativu – když nedovoloval libovolně domýšlet reálie a okolnosti příběhu, opakované zobrazování téhož podléhalo procesu postupné idealizace a směřovalo k zobecňování, k vyšší míře abstrakce. Zasáhlo nejen scénu, zpravidla jen naznačované či na prospekt malované siluety venkovských stavení či jejich papundeklových průčelí, často různě

deformovaných, nezřídka barokních, ale také spoře používané rekvizity a samozřejmě podobu lidových krojů, v nichž se opera víceméně pravidelně odehrávala.⁴ Stejnou logiku mají i tendence umístit *Prodanou nevěstu* do reálných folklorních prostorů, vlastně skanzenů, modelově ve filmové adaptaci V. Kašíka z roku 1972, natáčené v jihočeských Hořavě (viz Kašík 1975: 80–81). Do důsledku tento princip dovedly inscenace reprezentované tzv. ‘šátečkovou’ z roku 1958 (V. Kašík – J. Svoboda), první polistopadovou v pražském Národním divadle v roce 1992 (P. Šmok – J. Dušek) a ve vůbec nejkratnější poloze pak poslední ‘sokolskou’ inscenací v pražském Národním divadle z roku 2004 (J. Nekvasil – D. Dvořák), která už úplně abstrahuje od vykreslování prostředí a k řešení jednotlivých scén přistupuje s řekneme postmodernistickou hravostí a nezávazností.

Ondřej Havelka postupoval zcela opačně. Nemá na scéně navržené Alexandrou Gruskovou kostel požadovaný Hilarem, hospodu však ano a k ní druhý velký dům v jaksi jevištně životní velikosti – stavení Krušinových. Před domy náves, za nimi jakési zákoutí, vhodné místo, kde Mařenka zkouší obloudit Vaška, a hlavně z rubu staveb vypracované interiéry obou domů (u Krušinových dokonce dvě ‘sednice’!) se skutečnými okny a dveřmi, s nimiž se pilně hraje. Prostory tedy prostavěné na první pohled do nejmenších detailů jako by v duchu vesnického realismu. Na druhý pohled je ovšem zřejmé, že předměty jsou voleny velmi účelně pro samu hru, se všemi se nějak manipuluje: Mařenka krmí Jeníka skutečnou polévkou, krájí mu skutečný chléb, na stole jsou koblihy, v Mařenčině komůrce rozestlaná postel, truhla, do níž je možné se schovat, plechový nočník, kterým, když se přitiskne ke zdi, může Mařenka odposlouchávat,

4 Přehled dosavadních inscenací *Prodané nevěsty* viz Pařenka / Součková 2004.



Aleš Briscein (Jeník), Richard Novák (Kecal) a sbor Janáčkovy opery

co na ni chystají rodiče s Kecalem v druhé místnosti, hospoda vybavená pípou a stoly, čepuje se skutečné pivo, v zákoutí mezi domy odstavený vůz – jen k němu zapřáhnout koně jako při uvádění *Prodané nevěsty* před 80 lety v přírodním amfiteátru v pražské Šárce. A že by se na jevišti Janáčкова divadla vešli.

Havelkovo řešení je tedy až v naturalistických reáliích na první pohled ostře protikladné dosavadní, k abstraktní stylizaci směřující inscenační tradici, a vlastně se vrací k 'realistickým' postupům, které Hilar a jeho následovníci kritizovali. Zapadá však do logiky polistopadového vývoje inscenací *Prodané nevěsty*, které méně směle vlastně šly stejným směrem od abstraktní povšechné stylizace k jedné konkrétní možnosti interpretace díla. Už Pavel Šmok v Národním divadle (1992) *Prodanou nevěstu* zbavil

falešného folkloru a do jinak tanečně stylizovaného dění vložil několik naturalismů – k nejpamátnejším patří kupka slámy (připomínající tvarem horu Říp!), do níž Mařenka s Jeníkem zalezou ve scéně o věrném milování. Stojí za připomenutí, že velmi podobné řešení režiséra Josefa Nováka pro Slezské divadlo v Opavě (2003) narazilo jako nedůstojné Smetanovy partitury u vedení divadla a nakonec vedlo k přestudování inscenace stálou domácí režisérkou Janou Andělovou-Pletichovou (podrobněji viz Herman 2003: 10), což budiž dokladem nezbytných polemik takového zásadního porušení dosavadní inscenační tradice. Ostatně ani jedné z tady zmiňovaných inscenací se nevyhnuly útoky vedené z pozice dřívějších tradic. Ani myšlenka domu rozehrávajícího zvenku i zevnitř není úplně nová, poprvé s ní přišel (technicky jinak, leč

také s využitím točny) Josef Průdek pro druhou polistopadovou inscenaci opery v Národním divadle (1999) a sklídil za to hodně nevole. Mimo jiné proto, že vysoký tmavý dům, který navrhl Boris F. Kudlíčka, nepřipomínal selské jihočeské baroko, ale baráky ze Sudet. Havelkovy domy jsou v zásadě také šedivé a obyčejné, leč nevšiml jsem si, že by právě to někomu vadilo – zřejmě se už otupila dřívější citlivost na ‘nenárodní’ atributy scény v ‘echt’ národní opeře. A potom, Havelkovy domy barokní štíty přece jen mají, byť jen naznačené.

V této souvislosti je dobré zmínit ještě inscenaci režiséra Václava Málka v Moravském divadle v Olomouci z roku 2001, v níž spolu s výtvarnicí Veronikou Márovou vytvořili nevzhlednou vesnici zdevastovanou blízkostí městské aglomerace (zářící noční město jako memento hrozí na horizontu), domy jako ubikace, některé z nich otevřené, aby se mohlo hrát v jejich interiéru. Vesničané byli oblečení do různorodých, civilizací stejně zdevastovaných, většinou pracovních oděvů, zbytky někdejšího folkloru sloužily jako svérázné oděvní doplňky. Podobně, méně drasticky, zacházel s kostýmy už Jan Skalický ve zmíněné Průdkově inscenaci. Jenže, jak už bylo řečeno, u Havelky žádné významové posuny nejsou, proto postavy Grusková oblékla do sice stylizovaných, nicméně v zásadě historických vesnických oděvů, ovlivněných masopustem, samozřejmě bez dřívějšího nažehleného folkloru.

Jevištní retrofilm

Originální je však způsob, jímž Havelka prostorově domýšlí princip inscenace. Domy jsou vlastně jevištními manziony s neměnnou, předem danou charakteristikou konkrétního dějiště, provedením pak spíše stavbami ve filmovém stu-

diu. Jsou pootáčením točny prostupné, takže souvislý výstup může volně procházet z jednoho prostoru do druhého podobně, jako kdyby Havelka ve studiu točil zvláštní retrofilm pro pamětníky. Z hlediska jevištního prostoru by se celá opera dala sehrát bez jediného přerušování, ostatně Havelka ponechal pouze jednu přestávku mezi druhým a třetím jednáním – a jak naložil s původní první přestávkou, ozřejmím záhy. Podívejme se však ještě, jak prostor napomohl zdůvodněnému konání, přehledné ruko-
lapné logice příběhu a motivacím veškerého jevištního dění.

Tak hned z úvodní scény (Proč bychom se netěšili) si Mařenka odvádí zcela veřejně Jeníka domů, jakkoli je to na pováženou vzhledem k dobové morálce, když, jak bylo řečeno, Havelka dobu příběhu nijak zásadně nemění. Dalo by se říci, že jsme ho přistihli při nedůslednosti, ostatně dost výjimečné, jaké se ovšem v podobných ‘realistických’ obrazech ze života těžko vyhnout. Jenže už tady prozradíme, že Havelkovi prioritně nejde o dokonalou ‘historičnost’, realistická drobnokresba je jen prostředkem k rozehrání místy až drastické komedie, proto rozhodující je právě možnost konkrétního komediálního rozvíjení dlouhé scény milenců, končící duetem Věrné milování a příchodem Kecala a Krušinových.

Setkání Kecala s Krušinovými umístnil do interiéru už Josef Průdek,⁵ dokonce později nechal Jeníka v komůrce navlékat Mařence punčochy s nejprovokativnějším erotickým přídechem, jehož se *Prodaná nevěsta* na jevišti zatím dožila. Také Havelka nechal milence spočinout v objetí na posteli, a diváka domýšlet si, že tak spolu jistě neleží poprvé. Ale protože zdaleka nerezíroval realistický obrá-

⁵ Do interiéru, dokonce do jakéhosi domovníkého bytu nad tělocvičnou, umístnil vyjednávání Kecala s Krušinovými i v loňské inscenaci ve vídeňské Lidové opeře také režisér Uwe Eric Laufenberg (viz Herman 2005: 123–124).



Jan Hladík (Mícha), Adriana Hlavsová (Háta) a Zoltán Korda (Vašek)

zek, vlastní duet Věrné milování nechal Havelka pěvce zpívat v prostém, takřka koncertním postoji v modrém světelném kruhu, a doprovodil ho jemnou stylizovanou stínohrou decentně se milující dvojice. Zpěvní číslo vyčleněné z průběhu děje, lyrické zastavení jak z učebnice operní režie.

Vlastní dialog milenců, ono Mařenčino podezírání, zda Jeník nemá „jiného závazku“, probíhalo v první místnosti, řekněme kuchyni, kde se Jeník, stále ještě nedojedený, staral hlavně o jídlo, ujídal polévku z hrnce, dožadoval se plného talíře, do kapsy schovával chleba i koblihy a Mařenčiny obavy ho zjevně při jídle rušily – leč co by nestrpěl pro dobré jídlo. I Mařenčin strach z budoucnosti, její slova „což přece se to státi má“, Havelka vnějškově motivoval – Mařenka našla na stole dopis Míchových a ukázala ho i Jeníkovi, který slova „dnes večer má přijít sedlák Mícha se synem na námluvy

k nám“ komentoval zlostným přibouchnutím pokličky na hrnec s polévkou, kterou zálibně zkoumal. Budiž to dokladem způsobu Havelkova ozřejmování situací, založeného na přesně konstruovaných a do konkrétních taktů hudby situovaných drobnokresebných hereckých akcí, v drtivé většině založených na věrohodném věcném rozvíjení situace. Tedy na herectví civilně předmětném, nikoli na obvyklém obecném gestikulování co by důsledku (mimo jiné) oné k abstrakci směřující inscenační tradice. Nahlíženo z hlediska pravidel specializované operní režie lze opět konstatovat, že Havelka jim rozehráváním akcí v souladu s mikroprůběhem hudby dostojí, dokonce velmi snaživě, ale vlastní smysl hereckého konání, důvody právě těch a ne jiných činností postav, z hudby rozhodně vyčteny nejsou. Právě to považuji na režijním přístupu Ondřeje Havelky k *Prodané nevěstě* za nejinspirativnější, a troufl bych si

stejný přístup k operní inscenaci demonstrovat i v případě opery *Nagano*.

Všechno, co Havelka na scéně předepisuje, nese význam, tím je výsledný jevištní tvar významově vícevrstevnatý. Tak například Jeník, možná přispěním Mařenky, spíše však proto, že je „šikovný hoch a má z toho rozum“, to jest v Havelkově podání se umí o sebe dobře postarat, od počátku chodí oblečený do spíše městských kalhot a saka (skoro by se dalo domýšlet, jestli nepracuje někde poblíž v městské fabrice podle svého proletářsky sebejistého vystupování) a zřejmě i na nezbytné pivo mu nějaká ta koruna (nebo ještě zlatý?) zbývá. Bačovské hadry dávno někam zahodil, či, kdybychom si v logice předváděného chtěli pouštět fantazii na špacír, výhodně prodal možná dalšímu mladíkovi na počátku kariéry. Jinak řečeno, v podtextu Havelkova Jeníka můžeme vyčíst tak trochu americký příběh, jak snadno a rychle přijít podnikavostí k úspěchu.

Když milence v nejlepším vyrušili rodiče, Jeník utekl samozřejmě oknem – a opět to zjevně nedělal poprvé. Krušinovi, zřejmě také na základě dopisu, před dotírajícím Kecallem nejprve zavírají dveře, až po jeho rázném zaklepání s povzdechem a pokrčením ramen otevrou – co jim zbývá. Opravdu nemají žádný rozumný důvod, aby se s vlezlým dohazovačem přátelsky vítali, jak bývá v inscenační tradici zvykem, očividně naprosto nezdůvodnitelným (příběhem i hudbou, odkud se to tedy vzalo?). Naopak je z detailů chování zřejmé, že se spolu vidí poprvé a ne právě rádi. Rozhodně není jejich setkání obvyklým žoviálním domlouváním starých proti mladým. Budiž to zase příkladem způsobu, jímž Havelka podrobuje dosavadní pojetí příběhu jakési mikrostrukturální kritice – prostě se ptá na přirozené logické souvislosti událostí, bez ohledu na hudbu, která je vskutku vysvětlit nedokáže. Uděluje proto situacím často zcela novou,

nečekanou, leč naprosto přirozenou logiku, která je metodou specializované operní režie nedosažitelná.

Pro názornost uveďme ještě jeden příklad z mnoha možných, neboť řečené je základem inscenačního řešení celé opery: Když Kecal začne připomínat dávný závazek Krušiny vůči Míchovi, snaží se jej Krušina umlčet, neboť podle Havelky svůj prohrěšek před manželkou tajil! V tomto kontextu samozřejmě dostávají slova Ludmily „ale muži, jaký to závazek?“ nový významový podtext. Co na tom, že tuto logiku poněkud relativizovala v předchozí scéně Mařenka, když smutně Jeníkovi sdělila, že její „otec je vázán“ onou dávnou smlouvou, jak už bylo řečeno, tyhle drobné lapsy neznejasňují komediální cíl, na který Havelka míří.

Dodejme ještě, že Havelkova metoda má samozřejmé důsledky v definování charakterů postav i jemnějších vzájemných vazeb, nežli jaké najdeme v inscenační tradici: Kecal je u Havelky hodně upovídaný a vlezlý, Míchovým prostě nepřijemný, vždyť připomíná staré hříchy, ohrožuje klid rodiny, už už aby se ho zbavili. Straní nepokrytě dceři, matka na základě ženské solidarity zacílené proti mužům, kteří zase něco hloupého vyvedli a ženské aby to napravovaly, otec s obavami z možných následků. Ale hlavně ty nepřijemnosti v klidu přežít, to je krédo Krušinových u Havelky, kdežto v obecné podobě inscenační tradice jsou to jen dvě vedlejší postavy bez vlastního záze-
mí. Vztahy navozené analyzovanou scénou pak Havelka zúročí například v sextetu Rozmysli si, Mařenko – Krušinovi dceři domlouvají z evidentně jiných pohnutek nežli Kecal a zase z jiných tak činí Míchovi.

Konkrétním hereckým jednáním v domyšlených souvislostech tedy Havelka dociluje přehledného rozvíjení příběhu a zdůvodněného místa jednotlivých postav v něm. A také nepřetržitosti onoho fiktivního filmu, neboť drobné herecké



Martin Zbrožek (Principál), Zoltán Korda (Vašek) a Kateřina Kněžíková (Esmeralda)

akce překrývají švy jednotlivých scén: tak třeba Mařenka zahlédne přicházejícího Vaška oknem, proto za ním vyběhne s úmyslem zmást ho, lidé se hrnou z hospody nebo do hospody apod.

Smetanova operetta?

Nad tím, co bylo řečeno, ovšem visí zatím nezodpovězená zásadní otázka: Potřebujeme vůbec takové logické výklady příběhu k interpretaci *Prodané nevěsty*? Opravdu si nevystačíme s tím, co je obsaženo ve Smetanově hudbě a Sabinově libretu?

Představa, že by Havelka stejně postupoval například v Janáčkově *Její pastorkyni*, že by znovu názorně dovysvětloval to, co Janáček zhutnil do geniální zkratky, mi přijde naprosto nereálná. Zda to někdy Havelka učiní a jaké to bude, se třeba někdy dozvíme, rozdíl však už nyní

můžeme shledat v odlišnosti obou oper, tedy ve způsobu, jakým příběh uchopil Smetana a jakým Janáček: Smetanovým žánrovým obrázkům Havelkova metoda drobného domýšlení souvislostí po mém soudu hodně prospěla, přísné skladebné strohosti Janáčkově by, předpokládám, hodně ublížila. Ale kdo ví, nikdy neříkejme nikdy, zvláště v umění.

Havelka ovšem nemůže nereagovat také na Smetanovu hudbu, což dobře ví a ctí, a proto z ní svým způsobem také vychází. Poslouchá ji však s jinou představivostí nežli jeho předchůdci, a hlavně bez vazby na inscenační tradici, kterou už často zaměňujeme za autorský úmysl skladatele. Co konkrétně má na jevišti být, jak konkrétně mají postavy jednat a proč, přece ze žádné partitury definitivně nevyčteme, to je ona chiméra ad absurdum dovedené, jinak jistě respektovatelné zásady o inscenování hudby. Otázkou pouze je, jak se v daném okamžiku případně

jinočení partitury střetne s očekáváním daným inscenační tradicí, případně s dobovým názorem na jevištní estetiku, na operní herectví a další atributy operního divadla. V této rovině dávám Havelkovu řešení jednoznačně za pravdu.

Jenže je tu přinejmenším ještě druhá rovina vztahu inscenace k hudbě, a sice otázka, nakolik jevištní dění omezuje provedení opery coby hudební skladby. Havelka ve snaze o vnějškově logické rozehrání příběhu totiž provedení Smetanovy hudby zřetelně ovlivňuje, dá se říci omezuje. Činí tak, a to je principiálně jednoznačně správné, v dohodě s dirigentem Petrem Vronským, nicméně výsledek neodpovídá mému náhledu na ideální hudební provedení Smetanovy partitury a obávám se, že se střetne se současným většinovým názorem na ryze hudební interpretaci opery.

Za největší problém považuji narušení průběhu hudby pauzami, do nichž Havelka situuje drobné i větší vložené, buď mluvené nebo pohybové scény (rvačky). První výrazné přerušení je mezi prvním a druhým dějstvím, zastupuje tedy původní přestávku improvizovaným roznášením piva do publika (vtipný dialog s dirigentem, který samozřejmě dostal také půllitr piva, je v takové scéně samozřejmostí). Role číšníka a zároveň komentátora připadla Jeníkovi, myslím proto, že Aleš Briscein se v této inscenaci ukázal být pozoruhodně herecky disponovaný a zcizující vystoupení z role Jeníka do role 'Brisceina' mu nečinilo nejmenší problémy. Věru ve světě zvláště operních tenorů výjimečná schopnost!

Horší je, když po sboru *To pivečko to věru je nebeský dar* zastaví hudbu jedna z žen se slovy „Pane dirigente, počkejte, my si stáhneme sklo“ – rozumějme sklenice z publika. Ještě hudebně problémovější přerýv, který má i významový dosah, nastal po duetu Kecala s Jeníkem ve druhém jednání: v jeho samém závěru Jeník pochopí příležitost k právní lsti (podle

mne podvodu), a proto náhle souhlasí s prodejem nevěsty, ovšem pouze synu Míchovu. Smetana bezprostředně poté nechal Jeníka zpívat árii *Jak možná věřit*, vlastně nejlyričtější vyznání Jeníkovy lásky, které je hudebními prostředky logickým dokončením předchozího výstupu s Kecalem a jakýmsi vykoupením Jeníka z ne právě čestného úskoku. Havelka však tuto hudební logiku nahradil svojí logikou vnějšího příběhu a motivací událostí – na Jeníka se vrhnou chasníci v hospodě a ve rvačce ho vyhodí dveřmi na náves, kde se Jeník teprve dostane k svému vyznání, ovšem v diametrálně odlišné situaci hudební a nakonec i dramatické. Zase bychom našli i další příklady Havelkova upřednostnění logiky jevištního vyprávění příběhu před logikou vyprávění hudebního.

Za zvlášť problémovou považuji snahu režiséra i dirigenta přiblížit některé zpěvní pasáže, hlavně recitativní, mluvené řeči. Tedy opět snahu upřednostnit 'drama' před 'hudbou', když to zjednoduším, abych problém názorně vyhotil. Zvláště Pavel Kamas se v roli Krušiny poctivě snažil neintonovat krásné tóny, ale realizovat 'dramatický' zpěv, jakési parlandování. Podle mého soudu zholá zbytečně, vždyť přece nejde o přetvoření *Prodané nevěsty* do podoby realistické hry, k čemu by to bylo. Tedy snad ani do pravděpodobného jednání jako ze života ne, naopak z distance mezi takovým hereckým jednáním a dodržením všech zásad hudebního stylu a 'krásného' zpěvu lze vytěžit daleko víc komiky, ve vysoce stylizovaném tvaru operního díla komiky daleko 'přirozenější'. Domnívám se, že tedy už Ondřeje Havelku jeho jinak rozhodně nosná režijní metoda zavedla ad absurdum stejně jako specializované režiséry ona snaha vše vyčíst jen z hudby. Druhá strana jednoho nedobrého extrému.

Vůbec je z Havelkova nakládání se Smetanovou hudbou, ale i z ryze komediální poetiky herectví zřejmé, že se reži-



Eva Dřízgová-Jirušová (Mařenka) a Aleš Briscein (Jeník)

sér inspiroval původním zněním partitury s označením 'operetta'. Potíž je v tom, že výsledný tvar Smetanova díla není operetní, a domnívám se, že nesouladem mezi jevištním děním a provedením hudební skladby Havelka své inscenaci víc ublížil nežli prospěl.

V této souvislosti je nezbytné také konstatovat, byť pro potřeby této stati jen stručně, že hudební provedení premiéry bylo na samé hraně dnes přijatelné interpretační kvality. Přičemž je zřejmé, že na častých a občas věru neomluvitelných chybách v temporytmu, nástupech, chybách hráčů v orchestru, případně nečisté intonaci některých sólistů, se náročné jevištní akce podepsaly. V dobrých zahraničních divadlech podobné herecké úkoly kvalitu hudební interpretace zpravidla nijak zásadně neovlivní respektive produkce by se tím zcela zdiskreditovala, u nás však je situace bohužel stále ještě jiná. Chci se tím tedy postavit za Ha-

velkovy požadavky na zpívající herce, ty jsou základem současných nejprůbojnějších operních inscenací v operně vyspěném světě, a pouze ty mohou tuzemské operní divadlo vrátit mezi evropskou elitu. Je ovšem nezbytné takové herectví sladit s dnes očekávanou vysokou hudební, zejména pěveckou kvalitou. Možná se inscenace hudebně v reprízách usadí, ale spoň v to doufám, jinak bych o existenci takové inscenace pochyboval.

Je myslím zřejmé, že inscenace by se zhroutila jako domeček z karet také tehdy, kdyby Havelka nenalezl zpívající herce, schopné plnit obtížné akce na hraně mezi vyhocenou komikou a realistickým pravděpodobnostním jednáním. Jakkoli tato herecká stylizace může zastánce inscenační tradice pohoršovat, má blízko k současným principům operního herectví, ale také k principům operního herectví v Prozatímním divadle, byť samozřejmě v jiných prostředcích.

Jen stručně tu zmiňme, že famózně roli Jeníka zvládl Aleš Briscein, jeho pohybové, gestické a mimické schopnosti by zastínily leckterého činoherce. Adekvátní partnerkou mu na premiéře byla Eva Dřízgová-Jirušová coby Mařenka a svým způsobem i Richard Novák v roli Kecala a Zoltán Korda jako Vašek. Neobvyklé a náročné požadavky režiséra však poctivě a s nasazením zvládal celý brněnský ansámbl.

Hlavně aby se nám lidé smáli

Havelkova snaha vrátit partituru *Prodané nevěsty* do pozice první 'operetní' verze je zřetelně motivovaná hlavním smyslem inscenace – pobavit příběhem a jeho vyhoceně komediantským provedením. Rozesmát publikum. Havelkovi nejde prioritně o nějaké závažné 'poslání' – a proč by muselo jít? Přitom bychom ho asi mohli formulovat v obecnější rovině, tedy nikoli jen z vlastní materie *Prodané nevěsty*: shledávám ho v prezentaci jevištní hravosti, imaginace, radosti z tvorby, radosti z odkrývání věcí zasutých pod vrstvami prachu ukládaného po dlouhá desetiletí.

Havelka v touze pobavit a jaksi ze strachu, že se to nepodaří, se nespokojil jen s nově a vtipně komediálně konstruovanou logikou příběhu. Podepřel ono obtížné a nevděčné rozesmávání publika na otevřené scéně o někdy hodně názorné komediální jednání, o gagy za každou cenu, někdy i za čarou alespoň mého cítění mezi ještě vtipným a už trapným. Ale dlužno přiznat, že každý vtip nalezl v své skupinu vděčných adresátů a konečně *Prodaná nevěsta* by se opět měla stát v nejlepším slova smyslu lidovou zábavou. Jak tedy vtipkovat v komické opeře?

Jak už bylo naznačeno, jeden ze zdrojů komiky je samotné nové vedení příběhu, a to zvláště tam, kde je protkáno

komediálně vděčnými situacemi jako pranicemi, tanci, záměnami. To už nechme stranou.

Druhým komediálním principem je střet realistického obrazu s odkrýváním jeho umělé jevištní materie. Havelka má cit pro načasování vtipu a také první prozrazení jevištní technologie dobře připravil – nastalo s prvním otočením scény, kterou s hranou námahou 'roztácel' mohutný jevištní zřízenec. Při dalších opakováních téhož vtip zevšedněl, Havelka se ho ovšem snažil ozvlášťňovat, takže zřízenec se někdy do kulis opíral z opačné strany, jindy se 'ulejval', pak za sebe nechal pracovat děti apod.

Havelka si také nemohl nechat ujít pečlivě připravovaný a právem velmi úspěšný gag vycházející z důsledně realistického dodržování logiky prostoru jevištní stavby. Jednou jedinkrát, a zdůvodněně, ji Jeník nedodržel, když v due-tu Tak tvrdošíjná dívka jsi chtěl v návalu rozhořčení následovat Mařenku do druhé místnosti dveřmi, ale mávl nad takovou prkotinou rukou a konstrukci ke gau-diu obecenstva prostě obešel.

Tato scéna ostatně nabídla ještě další variantu komiky, vlastně svým způsobem také gagu zacíleného na diváky znalé ustálených řešení inscenační tradice. Z do té doby věrohodného věcného herectví oba přešli do obvyklého stylizovaného podupávání čely proti sobě, a jedno z notoricky známých inscenačních řešení se stalo příležitostí vysmát se celé zkostnatělé inscenační tradici *Prodané nevěsty* – ostatně mohli bychom v tom shledat další rovinu ideového 'poselství' inscenace.

Součástí odkrývání jevištní iluze, vlastně jakési varianty principu zcizování, je zřetelná distance pěvců od postav. Souvisí zřejmě i se skutečností, že pěvci se náhle s důvěrně známými postavami museli vyrovnat zcela jinak, nežli byli zvyklí. Princip vrcholí občasným vystupováním z rolí (viz roznášení piva mezi diváky), ale je přítomný neustále. Havel-



Richard Novák (Kecal), Pavel Kamas (Krušina) a Natálie Romanová (Ludmila)

ka, jak už bylo zmíněno, také na příhodných místech zastavuje pohybově bujný průběh inscenace, používá tzv. 'štronzo', případně věrohodné jednání postav náhle mění na jednání formalizované – tak v probírané scéně prvního setkání Kecala s Krušinovými, ve chvíli, kdy se nějak dohodli, předepsal Havelka pěvcům v závěrečném tercetu tanec, tak trochu operetní, tak trochu muzikálový, jímž scénu dovedl do crazy polohy. Tyto postupy, vhodně rozbíjející realisticko-komediální herectví coby základní herecké gesto, inscenaci oživují a strukturují, ovšem už méně se jimi Havelkovi daří vyrovnat se s poněkud posmutnělou poslední třetínou opery. Právě tyto pasáže inscenace jsou nejproblémovější.

Součástí řekněme hereckého zcizování je také záměrné přehrávání, někdy až hrubozrnná komika jakoby v návaznosti na zábavní repertoár arén Smetanovy

doby, jejichž ohlas je v *Prodané nevěstě*, přinejmenším v první verzi, po které Havelka evidentně toužil, ostatně zřejmý. Opět bych Havelkovi nezazlíval, že nedodrží zvyklosti operní režie, tady dokonce už přímo provokativně, ale vyvolávat smích diváků prvoplánovým přehráváním, pády a grimasami považuji za zbytečné a možná kontraproduktivní – byť, jak už bylo řečeno, vděčné publikum se na premiéře našlo. Opravdu se nehraje 'operetta', jakkoli rozumím Havelkově touze sejmut tímto způsobem právě *Prodanou nevěstu* z pomyslného národoveckého piedestalu, na kterém v drtivé většině polistopadových inscenací už stejně nespočívá.

Maně jsem si vzpomněl na Zdeňka Nejedlého a jeho protesty proti zesměšňování postavy Vaška. Právě Vašek je tu zdrojem prvoplánového veselí, smích vyvolávalo zběsilé poskakování Zoltána

Kordy (výtečný Vašek!) a jeho přehrávané grimasy. Dokonce Mařenka, když ho poprvé oslovuje, sama koktá, což už myslím přece jen překračuje řekněme gentlemanský přístup k této postavě.

Mnozí lidé jsou komedianty

Jenže ne každý svou komedii umí zahrát tak jako my, deklaruje Principál komediantů v jedné z geniálních scén *Prodané nevěsty*. Havelka ji řešil vlastně stejně jako poslední inscenace v Národním divadle. V obou případech Principála hrají činoherci, v Praze Ondřej Pavelka, v Brně Martin Zbrožek, v obou případech zdůrazňují, že do vesnice zavítala smíra, tedy naplňují jaksi odromantizovanou historickou logiku této scény. Ještě jinak řečeno, v duchu vnější 'dramatické' logiky se vzdalují logice Smetanovy hudby. A opět to v obou případech považují za kontraproduktivní, v brněnském o to víc, že Zbrožek též odzpívá kuplet Milostné zvířátko, a to způsobem drasticky odporujícím současným interpretačním nárokům.

Velmi různě se také po dlouhá desetiletí inscenuje vlastní komediantská scéna, prostor pro víceméně estrádně artistický výstup, přesto inscenační tradice také zafixovala určitá opakovaná řešení. V polistopadových inscenacích lze sledovat tendenci k dobově věrohodnému zpodobení potulných komediantů, což je i Havelkův (a Nekvasilův) případ, případně k pohrávání si s inscenační tradicí a k uplatňování jakoby nových pouťových atrakcí. Za všechny zmiňme českobudějovickou inscenaci z roku 1999, v níž režisér Jan Štych přivedl na jeviště King Konga (vtipně provedenou loutku).

Skončíme to rychle

Havelkova inscenace *Prodané nevěsty* je tedy hlasitým příspěvkem nejen do polistopadové interpretace této opery, ale také do neustálých polemik o principech operní režie. Příznačné je, že se setkává s ostrým odmítáním ze strany diskutérů na webu Národního divadla v Brně, zřejmě lidí přímo z divadla, kteří si tím vyřizují své spory s vedením divadla i jaksi s vývojem operního divadla vůbec. Příznačné, byť na první pohled překvapivé také je, že většina kritických ohlasů byla vstřícná. A okázalé ovace, které brněnské premiérové publikum inscenaci a zvláště Ondřeji Havelkovi připravilo, svědčily o tom, že i v tradičně konzervativním operním Brně se cení neobvyklý čin více nežli lpění na inscenační tradici. Je to dobře, pokud má operní divadlo přežít do budoucna, musí své diváky zaujmout, nikoli poučovat.

Literatura:

- HERMAN, J. „Jaký pán – takový krám“, *Divadelní noviny* 12, 2003, č. 19
- HERMAN, J. „Jak hrát opery Leoše Janáčka?“, *Disk* 8 (červen 2004)
- HERMAN, J. „O smyslu operního divadla“, *Disk* 14 (prosinec 2005)
- HERMAN, J. „Duch díla a nikoli souhrn vyzkoušených obvyklostí?“ (viz ŠORMOVÁ / KUKLOVÁ / red./ 2005: 53–61)
- HILAR, K. H. „Nová režie 'Prodané', in: (týž) *Boje proti včerejšku*, Praha 1925
- KAŠLÍK, V. *Jak jsem dělal operu*, Praha (Panton) 1975
- PANENKA, J. / SOUČKOVÁ, T. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004*, Praha (ND) 2004
- ŠORMOVÁ, E. / KUKLOVÁ, M. (red.) *Miscellanea theatralia. Sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám*, Praha (DÚ) 2005

Od ztělesnění k odtělesnění v době všeobecné sebescénovanosti

Július Gajdoš

Bolter a Gromalová ve své knize *Zrcadla a okna*, kterou jsem už zmiňoval ve dvou studiích v *Disku*¹ a ke které se opět vracím především kvůli její lehce dráždivé kombinaci některých pregnantně formulovaných výroků a ukvapených závěrů, uvádějí kromě jiných i příklad interaktivního prostoru nazvaného T-zahrada² (vytvořila ji digitální umělecká skupina Sponge v rámci SIGGRAPH Galerie). Návštěvníci si před vstupem do této T-zahrady obléknou kostýmy výrazné barvy, do nichž jsou zašité senzory a tzv. audio-speakers. Podlaha T-zahrady je 'pokrytá' polymorfním videem s počítačem a představuje reagující prostředí, jakousi zpětnou vazbu pro návštěvníky. Ti mohou poslouchat hudbu, pohybovat se, tancovat a svým pohybem, reakcí na toto prostředí vytvářet grafické obrazy, tj. – jak tvrdí zmiňovaní autoři – „hmatatelným způsobem konstruovat hudbu a vizuální svět v pohybu“ (Bolter / Gromala 2003: 116).

1 „Mezi kalkulačkou a magií“ v *Disku* 14 (prosinec 2005), s. 41–48, a „Od techniky k imaginaci“ v *Disku* 15 (březen 2006), s. 39–46.

2 T-zahrada byla prezentována v New Orleansu na konferenci ACM SIGGRAPH 2000, která se na různých místech koná již od roku 1974 a jejíž součástí je expozice Art Show; podrobněji <http://www.siggraph.org/s2000/>.

Mají tím na mysli pohyby těla a gesta, která spoluvytvářejí zvuk doprovázený určitou vizualizací. Tento prostor umožňuje svou digitalizací také různá prolínání. Každé skupinové setkání účastníků nebo samostatný pohyb jednotlivců vytváří jinou zvukovou kadenci a různé trajektorie jejich pohybu proměňují intenzitu, rytmus a výtvarnou stránku prostředí T-zahrady. Každý pohyb je tak spojený s vytvářením určitých specifických grafických tvarů a zvuků, protože tělo účastníka – jeho kostým je propojený se 'systémem' – se stává reagujícím prostorem. „Účastníci T-zahrady prosazují svou fyzickou přítomností interakci se systémem. Když tancují, určují jistý způsob ztělesnění kybernetického prostoru. T-zahrada klade otázku o dalším mýtu digitálního světa: mýtu odtělesnění, související s vírou, že digitální technologie nás může (a měla by) zbavit našeho těla, a tak nám umožnit vstoupit do čisté mysli (pure mind)“ (ibid). Uvádím tyto dva citáty především proto, že v prvním Bolter a Gromalová zdůrazňují tzv. „hmatatelnou hudbu“ a ve druhém pohyb „ztělesňující kybernetický prostor“, a také víru v možnost zbavit se fyzického těla a dosáhnout stavu čisté mysli.

V jejich slovech jako by se projevovala jistá lidská nespokojenost se stavem věcí. U fyzického a hmatatelného světa převládá touha po jeho odhmotnění a u světa nehmotného po jeho zpřemětnění. Určitý podíl na tom jistě má samotný prožitek, kdy hudba nebo prostor může působit tak silně, až vytvoří pocit fyzického doteku, a může tak vyvolat touhu po trvalém zhmotnění těchto pocitů. Podobně lze v myšlenkách létat, což navozuje pocit volné mysli nezátěžené tělem. Spojení „hmatatelným způsobem konstruovat hudbu“ lze ovšem považovat za určité přirovnání (pokud není myšleno doslovně). Domnívám se, že se tu setkáváme s určitou formou doslovnosti (vlastně s realizací metafory) spojenou s vírou, že této hmatatelnosti lze za pomoci současné špičkové technologie opravdu dosáhnout. Při popisu hudebního zážitku také používáme adjektiva jako jemný, něžný, měkký, tvrdý, což samozřejmě se samotným hudebním prožitkem nesouvisí. V takových formulacích jde vždy o jistou formulaci prožitku, tj. o vkládání pocitu do slov, která by alespoň částečně přiblížila tento stav. Pokud se ale obecně tvrdí, že něčeho takového se nám ve zmiňovaném prostoru opravdu dostane, nebo se to v něm přímo děje, nutí to k zamyšlení. Nejde o subjektivní pocity účastníků, ale o zásadní otázku, jestli vůbec prahne po něčem takovém jako je hmatatelná hudba, nebo přesněji řečeno, jestli chceme proměnit hudbu (zvuk) v něco konkrétně hmatatelného. Není prožitek z hudby naopak silnější, zůstává-li hudba nehmotná a nemá právě díky tomu takovou emocionální sílu? Analogickou souvislost vidím i ve formulaci „Když tancují, určují jistý způsob ztělesnění kybernetického prostoru“. Tělo účastníka pohybujícího se v T-zahradě obsáhne za doprovodu zvuků a výtvarných trajektorií vždycky jenom část prostoru, ve kterém se nachází. Každý jeho pohyb zvýrazněný zvukově i vý-

tvárně bude vždy představovat vzájemný vztah účastníka/účastníků a prostoru jako vztahu částí a celku. Substituce částí a celku je ale možná jenom v případě, že jeden z nich chybí. Když jsou oba prvky přítomné, není co substituovat. Nelze totiž prostor redukovat na pohyb účastníka, a to ani v rámci všech trajektorií, které při svém pohybu vytváří, protože prostor je i tam, kde právě tanečník není nebo nemůže být, kde jsou třeba jiní účastníci, a prostorem je i prázdný prostor. Je obecně přítomen tady, tam i tam 'tam' – prostor je všude, tj. i tam, kde člověk se svou tělesností nemůže v dané chvíli být. Prostor tak vlastně nelze ztělesnit lidským tělem, lze ho vymezit, ale každý virtuální, kybernetický a jakýkoliv scénický prostor (= prostor, ve kterém se scénuje) vždy v lidské mysli přesahuje své ohraničení. Obraz krajinky nebo scénického výjevu proto nemůže být omezený rámem, stejně tak jako strom nemůže ztělesňovat prostor obrazu, ve kterém se nachází. Snad nejvýraznější, a i v tom případě pouze zdánlivou redukci prostoru lze docílit nikoliv pohybem, ale státností. Nehybně stojící herec na scéně může natolik zaujmout pozornost diváků, že prostor kolem něho zůstane jaksi pozapomenutý. To ale neznamená, že prostor neexistuje. Státností lze ovšem dosáhnout i jiného efektu, konkrétně že postava se stane součástí prostoru, splyne s ním, a divák tak v dané chvíli nevnímá jeho přítomnost.

Prostoru-scéně s technologií T-zahrady se v oblasti nových/interaktivních médií říká dynamické prostředí. Zdůrazňuje se, že kromě zmiňovaných možností umožňuje tzv. viditelná gesta. Předpokládám, že je to způsobené především tím, že každý pohyb-gesto je doprovázené zvukem a grafickou trajektorií. Těm, kteří mají zkušenosti s fotografií, to může připomínat proces, při kterém nějaký objekt zachycujeme dlouhou expozicí. Všechny změny pohybu jsou formou tra-

jektorií zachyceny také na snímku. V případě T-zahrady jde samozřejmě o proces přímý a inter-aktivní, nebo alespoň o hodně aktivnější. Tanečník je schopný vidět probíhající změnu svého pohybu, proto zřejmě také Bolter a Gromalová zdůrazňují, že „hra rozpouští hranice mezi aktérem a divákem“ (Bolter / Gromalová 2003: 117). Opět se tady nabízí několik podobných otázek jako v případě hmotné hudby nebo ztělesnění prostoru. Například jestli v tomto dynamickém prostoru se skutečně stírají hranice mezi aktérem a divákem tím, že aktér může pozorovat vlastní pohyb, poslouchat hudbu, kterou vytvořil, a dívat se na grafické obrazy, které po sobě svým pohybem zanechává. Psát text, komponovat hudbu nebo malovat obraz vyžaduje velice podobný přístup. Nejdříve něco napíšeme, zkomponujeme, namalujeme a pak to po sobě ‘přečteme’ a doplňujeme, opravujeme, proměňujeme, a přece se přitom nezdůrazňuje rozpouštění hranic a proměna aktéra v diváka. V případě herectví to nazýváme rozehrávání,³ ovšem u nových médií jakoby tento proces zůstával zcela nepovšimnut. Zřejmě právě proto některé formulace opakovaně vyvolávají pochybnosti a z nich pramenící otázky. Například: proč se v souvislosti s novými/interaktivními médii zdůrazňuje právě tato ‘proměna’ aktéra v diváka, když daný proces má povahu přirozeného tvůrčího procesu, tj. je vynaložena tvůrčí aktivita následovaná hodnocením? Nezdůrazňuje se tato proměna rolí proto, aby se podtrhla tzv. interaktivita? A nestává se tato interaktivita jakýmsi ideologickým zázemím nových médií, které prosakuje do slov, jako jsou hmatatelná konstrukce hudby, pohyb těla, které ztělesňuje prostor a nabízené možnosti účastníka být ak-

térem i divákem zároveň? Proč je gesto, které zanechává za sebou grafické siločáry, viditelnější než gesto stylizované? Hledání odpovědi se však nemůže zaměřit jenom na prostor nových médií, ale na proces umělecké tvorby obecně. Zkušenosti z divadla jsou v tomto kontextu přímo nenahraditelné.

Britský dramatik Steven Berkoff ve své hře *Decadence*⁴ vyžaduje herectví smyslné, erotické, okázalé, bez jakýchkoliv rekvizit, s důrazem na mimiku, „aby se tak dosáhlo co největší absurdity ve fyzickém jednání“ (Berkoff 1982: 1). Je to každopádně důležitý požadavek pro takový styl herectví, s jakým v 80. letech minulého století Berkoff přišel. Hra *Decadence* má kromě krátkých dialogických scén dlouhé monology, ve kterých postavy vyprávějí své životní příběhy. Délka jejich trvání vyžaduje atypické chování, tj. gesta a jednání (jednání na úrovni duševního procesu), protože postava se v průběhu svého monologu pohybuje na pomezí vyprávění (diegeze) toho, co se jí již stalo a co měla udělat, a předvádění (mimeze) svého současného stanoviska. Pod důrazem na mimiku lze rozumět vysokou míru stylizace gest a pohybu, v určitém smyslu výrazně expresivně přeháněných. Jde o míru stylizace, a ta je vždy určena ve vztahu k tématu, tzn. že důležité je to, co se snažíme nějakou formou zdůraznit. Stylizace je vždy posun proti běžné konvenci. Z pohledu diváka je to takový způsob, jako bychom se na určitá gesta dívali pomocí mikroskopu. Zvětšením tak zvýrazňujeme to, co lidskému oku může uniknout, a současně tím zdůrazňujeme vztah k tematické struktuře inscenace. Míra stylizace je součástí výpovědi-tématu. Už slovo ‘zvýraznit’ naznačuje, že pracujeme s výrazem. Berkoffův požadavek dosáhnout co největší absurdity ve fyzickém jednání předpo-

³ Pojem, který v české teorii dramatu a divadla zavedl Jaroslav Vostrý; podrobněji viz VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha (AMU) 2001.

⁴ Této hře jsem se podrobněji věnoval v knize *Postmoderné podoby divadla*, Brno 2001, s. 52–73.

kládá kontrastní gesta, tj. taková, která jsou v rozporu s gesty reálnými. Být v rozporu tady znamená výrazně se odlišovat od běžné zkušenosti. Absurdní gesto ve vztahu k reálnému má šokovat. Právě v tom je obsažena kontrastnost, která nás k reálnému gestu sice odkazuje, ale současně ho v kontextu dané tematické struktury potlačuje ve smyslu jakési jeho nedostatečnosti. V rámci tematické struktury potřebujeme gesto výraznější, ba přehnané. Právě tím přeháněním současně poukazujeme k původnímu standardnímu gestu, které je s provedeným gestem v rozporu. Jde o rovinu tematickou a rovinu životní čili psychologickou a o jakousi oscilaci kolem reálné křivky gesta a výrazu. Absurdní gesto se přitom může od běžného, standardního, civilního gesta vzdálit jen do takové míry, do jaké je divák schopný rozpoznat jeho původ, tj. určitý psychologický vztah k situaci. Pokud gesto ztratí všechny tyto znaky, stává se vágní. Divák není schopný rozpoznat vztah mezi gestem a životní situací, tj. uvidět v něm motivovanou reakci na podnět: gesto tak zůstává odtržené od reálu a tím osamocené. Co se stane s gestem, když je doprovázeno grafickými trajektoriemi? Gesto přestává být gestem ve své podstatě a stává se součástí (možná výrazem) určitého výtvarného řešení zaměřeného tematicky nebo čistě náhodně. Může ustoupit do pozadí jako štětec, kterým se malovalo, nebo zůstává přítomné s trajektoriemi a zvuky jako součást koláže. Stává se prostředkem, který s výrazem jistým způsobem souvisí, ale samo se divadelním výrazem nestává, nýbrž zůstává při své nespécifické scéničnosti pouze určitým druhem ozvláštnění. Může být ukázkou toho, že současné technologické prostředky umožňují tělem/gestem vytvářet řekněme digitální zvukomalbu. Od gesta specificky a nakonec i nespécificky scénického nás ale tyto prostředky spíše vzdalují než že by nás k němu přibližovaly. Jde spíš o prá-

ní Boltera a Gromalové než o skutečné zviditelňování gesta ve smyslu výrazu. Jde tu o módní trend, který prosakuje do slov: touhy nebo záměry jsou přirovnávány k různým uměleckým postupům bez úsilí o pochopení podstaty těchto postupů. Úsilí o přesnou formulaci překrývá pouhá verbalizace, která v rovině jakéhosi fandovství oslavuje možnosti technologie. V umění nových/interaktivních médií jako by nastávala doba technologického manýrismu. Výpověď ustupuje do pozadí ve prospěch fascinace technologií. Slova o tom, co všechno lze technologickými prostředky dosáhnout, nabývají ideologického zabarvení: přehnané formulace mají divákům/čtenářům vnuknout víru v jejich nekonečné možnosti, přimět je stát se jejich nekritickými vyznavači. Jak jinak lze přijmout tvrzení, že gesto doprovázející grafické trajektorie je lépe viditelné? Jako bychom z divadelní zkušenosti nevěděli, že grafické trajektorie gesto spíš zamlžují než zviditelňují a že v tomto procesu nejde už ani tak o gesta jako především o tvary a obrazy, které se pohyby rukou a těla vytvářejí. Grafické trajektorie vlastně rozkládají pohyb a gesto ve spletitou síť grafických znaků, při kterých samotné gesto ustupuje do pozadí. Jako malíř, který dokončil obraz, ustoupí několik kroků, jednak aby nahlédl, co namaloval, jednak aby nechal vyniknout obraz, aby mu otevřel prostor. Vůbec není důležité, že se právě stává divákem svého výtvaru. Ustupuje, aby do popředí vystoupilo jeho dílo.

Berkoffův požadavek vysoké míry stylizace se kromě fyzického jednání, které je součástí určitého kontrapunktického vztahu hereckého projevu k textu a souvisí s minimalizací scénických prostředků, týká také scénického prostoru. Herci jsou umístěni do poměrně rozlehlého prostoru s jediným kusem nábytku (sofa). Mají k dispozici jenom základní scénické prostředky – scénu, světlo, kostým, text a své tělo. Scéna současně jako by měla sym-

bolizovat zmiňovaný mikroskop, protože právě v jejím rámci, z určitého odstupu, se neviditelné stává zjevným prostřednictvím několikanásobného zvětšení výrazů, gest a celkového hereckého chování. Určit vhodnou vzdálenost mezi scénou a hledištěm je důležité. Odstup v tomto smyslu dovoluje vidět jednotlivé výrazy a gesta z jakési distance. Kromě určité estetizace, kterou stylizace přináší (od herců se vyžaduje až určitá pantomimizace gest), umožňuje také racionální posouzení/hodnocení.⁵ I když jsou na scéně jen dva herci hrající dvojrole, poměrně často se herec ocitá vlastně sám, osamocený ve svém vyprávění, protože ten druhý se stává jeho posluchačem. Zůstává zmrazený ve svém postoji, gestu a výrazu, aby – jak se tomu přiléhavě říká – ‘přenechal prostor partnerovi’. Umístěním v prostoru se najednou stává jeho součástí. Jeho vystoupení z tohoto imaginárního prostoru, kterého byl v průběhu vyprávění součástí, ironizuje celou situaci založenou na ztotožnění jednajících postavy i diváků s ní. Vztah obou postav k prostoru se v průběhu hry proměňuje, a to od určitého splynutí až k zápasu s tímto prostorem, od snahy ho pojmout, zvládnout a ovládnout až k tomu, že se postava stává v rámci ironie hříčkou tohoto prostoru. Ani jedna z těchto poloh však neumožňuje ztělesnit prostor: vždy jde o vztah, postavení a místo, které postava v dané chvíli zaujímá, a to bez ohledu na to, jestli je to situace scénicky specifická (nejde o reálnou situaci, ale o divadlo), nebo nespecifická.

V rámci úsilí o ztělesnění prostoru ve smyslu ztotožnění těla s ním jde také, jak jsem již naznačil, o proces odtělesnění, tj. o úsilí zbavit se fyzické hmotnosti těla a vymknout se tak jeho hmotné závislosti. Lze v tom vidět archetypální ten-

denci lidstva – stát se součástí prostoru, kde neplatí fyzikální zákony. Výrazem této tendence je umění klaunů, kteří svými artistickými výkony jako by tyto fyzikální zákony překonávali. Víme však, že jejich hravost a lehkost je jenom zdánlivá. Jejich umístění jakoby mimo dosah zemské gravitace je výsledkem mimořádné tělesné zdatnosti: není to něco, co je umožněno ‘komukoliv z nás’. Jednou z nejstarších představ lidstva je také představa smrti, při níž se duše oddělí od těla a v rámci věčného života odplouvá do jiného prostoru – do nebe. Teoretikové interaktivních médií nám slibují něco, co se spíše podobá druhé možnosti. Slibují nám, že digitální technologie nás může (a měla by) zbavit našeho těla, a tak nám umožnit vstoupit do čisté mysli. Podle nich toho však lze dosáhnout bez předešlé artistické přípravy, fyzického vypětí, nebezpečí ztráty života nebo závislosti na různých povzbudivých látkách a chemických preparátech.⁶ Lze jim skutečně věřit?

Po několika článcích věnovaných prostorovému ztělesnění, odhmotnění a možností existence v rámci nových/interaktivních médií mohu vyvolávat dojem určité nepřízně vůči současným novým technologiím využívaným ve zmiňované oblasti. Není to mým cílem, naopak interaktivní média v současnosti představují pro mě další možnost propojení, k němuž může umění směřovat – představují prostor nové kreativity. V těchto nových podmínkách je ale o to důležitější zůstat kritikem ne-zdravého rozumu, který zaslepen novou technologií zapomíná na základní smysl umění – zkvalitňovat úroveň života: nikoliv jeho v podstatě vždy jen pouze smyslového užívání, ale bytostného emo-

⁵ V knize *Postmoderné podoby divadla* jsem to nazval hereckým *sebe-zcižováním*. Herci se tak pohybují mezi prožíváním a odstupem.

⁶ O utopistech kybernetických, virtuálních a webových prostorů jsem psal v *Disku* číslo 5, 14, 15. V této souvislosti chci jenom zdůraznit okamžik nutnosti návratu z jakéhokoliv fiktivního a utopistického prostoru, kterého se lidské tělo, dokud zůstane živé, bude vzhledem ke svým přirozeným biologickým potřebám vždy dožadovat.

cionálně-intelektuálního prožívání. Současné soustředění člověka především na jeho požitky se původnímu poslání umění výrazně vzdaluje. Technologicky připravené klamně požitky na jedné straně poněkud podbízivě vycházejí vstříc divákům, aby si spíš užili jakousi dovolenou rozumu a citů než aby je učinili zdrojem prožitků příslušné úrovně. Na druhé straně jako by šlo o úmysl jejich obstaravatelů co nejatraktivněji scénovat svou nabídku ve smyslu vystavování zboží na trhu a lákání k jeho nákupu formou reklamních sloganů, které vždy nadhodnocují skutečné možnosti. Jako bychom měli v současnosti u nových/interaktivních médií spíše co dělat nikoliv se sebe-objevováním a tím i sebe-zdokonalováním prostřednictvím umění, ale s pouhou sebe-prezentací. Od sebe-prezentace je jenom krůček k sebe-propagaci a sebe-scénování. Součástí takové formy sebe-scénování je vytváření určitého obrazu o sobě, obrazu často zdánlivého, protože není součástí nebo výsledkem procesu sebe-poznávání,

ale jen sebe-propagace, tj. nikoli zkoumání toho, co by mohlo být a jak by to mělo být a co lze potenciálně dosáhnout, ale dokazování, že to, co je a v jakém stavu to je, představuje to nejlepší. Prezентuje se tak věc jako taková resp. tak, jak se může nejlépe jevit podle zákonů scénované reklamy. V tomto smyslu může kritika vycházející z určité úrovně dosažené 'starým uměním' působit jako nepřítel: v zájmu skutečných možností rozbíjí obraz, jehož vytváření lze v současné době všeobecného sebe-scénování sice chápat, ale nikoliv na něj přistoupit.

Literatura:

- BOLTER, D. J. and GROMALA, D. *Windows and Mirrors (Interaction, Design, Digital Art, and the Myth of Transparency)*, Cambridge (Mass.) / London 2003
- BERKOFF, S. *Decadence*, London 1982
- GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, Brno 2000
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha (AMU) 2001

Tanizakiho divadelní představivost

Mark Cody Poulton

1

U Džun'ičiróa Tanizakiho tomu bylo stejně jako v případě dvou dalších významných japonských spisovatelů 20. století, Izumiho Kjóky a Jukia Mišimy – jeho úspěch na poli prózy zastínil slibnou kariéru dramatika. Coby dramatik přitom působil více než 20 let, od prvních publikovaných her *Tandžó* (Zrození) a *Zó* (Slon), které obě vznikly v roce 1910, až po poslední dramatické dílo *Kaojo* (1933). Ačkoliv byl Tanizaki na sebe hrdý, že si vlastními silami vybudoval jméno v *bundan* (literárních kruzích), připouštěl (jaksi neochotně, protože měl s tímto mužem komplikovaný vztah), že jej v začátcích kariéry podpořil Kaoru Osanai, vůdčí osobnost japonského moderního divadla *šingeki*. V nekrologu věnovaném tomuto muži, publikovaném v roce 1929, Tanizaki napsal, že „nemohu popřít, že jsem byl žákem pana Osanaie“ (TDZ 22: 236), a v předmluvě ke své sbírce her z roku 1925 uznal, že Osanai „byl můj jediný učitel“ (TDZ 23: 121).¹

Tanizaki napsal dohromady přes dvě desítky her, včetně několika filmových scénářů a krátkých povídek psaných formou dialogu (*gikjokutai no šósecu*). Jeho dramatická tvorba spadá do období, kdy mnozí spisovatelé – vskutku šlo o většinu významných pro-

zaiků – experimentovali s dramatem coby literární formou, již Japonci označují jako 'drama období Taišó'. V letech 1910–1926, s výjimkou roku 1919, napsal Tanizaki nejméně jednu hru ročně. A v některých letech tohoto období (například v roce 1922) jeho dramatická tvorba dokonce převýšila tvorbu prozaickou. Množství her, jež v tomto období napsal, svědčí o jeho vážném zájmu o divadlo, o zájmu, který podle všeho načas zastínil jeho prózu. Dalo by se namítnout, že až do roku 1923, kdy se Tanizaki přestěhoval do oblasti Kansai, nebylo jasné, kterému žánru přikládá větší důležitost – dramatu či beletrii. Nejméně polovina jeho her byla inscenována – mnohé v době, kdy vznikly a byly poprvé publikovány – a režírovaly je přední osobnosti divadla kabuki i *šingeki* jako Ičikawa Sadandži II. či Kaoru Osanai, což je obecně lepší výsledek, než jakého dosáhla většina tehdejších dramatiků. Mnohé z těchto her, mezi něž patří *Hódžódži monogatari* (Příběh z Hódžódži, 1915), *Kjófu džidai* (Období hrůzy, 1916), *Aisureba koso* (Když má člověk opravdu rád, 1921–1922) a *Okuni to Gohei* (Okuni a Gohei, 1922), se nadále pravidelně uvádějí.

Přes to všechno zůstalo Tanizakiho dramatické umění jakousi výstředností jak ve srovnání s jeho knižní tvorbou, tak v kontextu historie japonského moderního divadla. A nabízí se množství možných důvodů, proč tomu tak je. Jednou ze zřejmých příčin byly neustálé potíže s cenzurou, které zažíval

¹ Všechny citace Tanizakiho prací jsou převzaty z *Tanizaki Džun'ičiró zenšú* (TDZ; Sebrané spisy Džun'ičiróa Tanizakiho). Čúókóronša, 1982–83. Anglický překlad autor článku (není-li uvedeno jinak).

během celé své kariéry. Cenzura byla pro Tanizakiho hry mnohem větším problémem než pro jeho beletrii. Některé hry cenzoři dokonce přímo zakázali inscenovat, jak se o tom Tanizaki zmiňuje v několika svých sarkastických esejích, jako je „Zákaz inscenace *Věčného idolu*“ (*Eien no gúzo no džóen kinši*“, 1922; TDZ 22: 135–141) či „Žádost o cenzuru scénářů“ (*Kjakuho ken'ecu ni cuite no cúmon*), 1922; TDZ 22: 142–144). Ačkoliv některé hry, k nimž se řadí i *Eien no gúzo*, *Kjófu džidai* či *Aisureba koso*, bylo lze s úspěchem publikovat, k tomu, aby je bylo možné také inscenovat, musely projít ještě přísnějším hodnocením cenzorské komise. Tecudži Takeči, teoretik a režisér divadla kabuki, který uvedl několik Tanizakiho her, napsal, že na divadlo (stejně jako dnes na filmy) se tehdy pohlíželo jako na druh lidové zábavy. Z tohoto důvodu byla cenzura přísnější než v případě beletrie – mělo se totiž za to, že návštěvníci divadel jsou méně inteligentní a méně morálně uvědomělí než čtenáři literatury.² Všechny scénáře byly před nastudováním předkládány cenzorům k posouzení, ať už byly či nebyly prověřeny již před svým otištěním, a v divadle byla vždy místa rezervovaná pro cenzory, kteří se chodili na představení dívat, aby se ujistili, že herci skutečně do písmene dodržují schválený scénář. (Tato situace trvala do roku 1945, ale japonskému divadlu se nepodařilo plně se vymanit z vládních zásahů až do konce spojenecké okupace.)

Další významnou překážkou v úspěšném inscenování Tanizakiho her byl stav divadla během období Meidži a Taišó. Bylo to klíčové období přechodu, v němž v Japonsku vznikalo moderní divadlo, doba, kdy muži jako Kaoru Osanai začínali pokládat základy *šingeki*. Faktem je, že ve většině případů režisérské a herecké dovednosti zkrátka nestačily k úspěšné realizaci moderních her. Minimálně polovina Tanizakiho her jsou nicméně his-

torické hry zasazené do období Edo či Heian, které vyhovovaly produkci divadelních souborů 'nového kabuki' (*šin-kabuki*). Ačkoliv se v těchto hrách uplatňoval moderní jazyk, styl i morálka, postupem času se staly součástí stálého repertoáru divadla kabuki.³

Nehledě na dosud amatérskou kvalitu raného *šingeki*, existoval i další závažný důvod, proč se tato forma nehodila pro Tanizakiho hry. Je s podivem, že se Tanizaki ztotožňoval s Kaoruem Osanaem, vrélm vyznavačem divadelního naturalismu, ačkoliv on sám s tímto hnutím nijak nesympatizoval. Už od svých raných prací se Tanizaki vysmíval zaujetí japonského naturalismu pro 'pravdivost' a upřímnost a nadále dával přednost umění před skutečným životem. Jak navíc zdůraznil Takeči, moderní divadlo v Japonsku „nadále kráčelo ruku v ruce s naturalismem, jehož se nemohlo zbavit. Důsledkem toho zcela chyběl symbolismus a expresionismus, směry, které jsou pro scénu jedinečné, a divadlo zůstalo uvězněno v ideologické skořápce, která v průběhu času způsobila opoždění za svou dobou“ (Takeči 1956: 10).

Zdálo by se, že divadlo té doby nebylo právě nejvhodnějším polem pro uplatnění Tanizakiho talentu. Příliš moderní divadlo zcela jistě nechávalo tohoto autora chladným. V eseji napsané v roce 1913 pro časopis *Engei gahó* (Magazín divadelního umění) Tanizaki prohlašuje, že dává přednost „umění bohatému na smyslové pozitivky před uměním s hlubokým intelektuálním obsahem“. Proto měl také raději kabuki než řekneme Ibsena, který měl na moderní japonské publikum silný vliv, avšak přinášel mu zlé sny (*jumemi no warui omoi o saseru*: „Gekidžó no secubi ni taisuru kibó“ [1913]: TDZ 22: 10). Zkušenost s návštěvami moderního divadla – kde byl nucený tiše sedět a poslouchat bez doprovodných pozitivků v podobě jídla, tabáku

² Tecudži Takeči, „Tanizaki Džun'ičiró no gikjoku ni cuite“, *Tanizaki Džun'ičiró tokuhon*. Speciální vydání *Bungei* (Kawade šobó, 1956), str. 107.

³ Viz Jean-Jacques Tschudin, „Tanizaki a *šinkabuki*“ eseje in: Adriana Boscaro / Anthony Hood Chambers (editoři), *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice* (Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 1998), str. 65–74.

či alkoholu – příliš připomínala školu. A tak „chci-li dnes vidět nějakou hru, stále se obracím ke kabuki, ačkoliv mě plně neuspokojuje. Každopádně tu ale mohu vidět jasnější barvy a dokonalejší herecký projev než na jevišti moderního divadla či školy *šinpa*“ (TDZ 22: 11). Estetika krutosti v kabuki (*zankoku no bi*) na něho také dělala mnohem větší dojem než střízlivá ideologie moderního jeviště.

Tradiční divadlo se vskutku zdá být rafinovaným vzorem, na jehož základě Tanizaki vytvořil mnoho svých pozdějších literárních děl. Jeho vzpomínky *Jóšó džidai* (Doba dětství, 1955) obsahují pozoruhodně podrobné záznaky o představeních divadla kabuki, která se svou matkou a dalšími příbuznými každoročně zhlédli. Vzhledem k finančnímu úpadku Tanizakiho rodiny začaly autorovy návštěvy kabuki po osmém roce jeho života řídnout a nahradily je rozmanité výlety, během nichž mezi svým 13. a 19. rokem navštěvoval místní představení *kagura* a *čaban kjógen* uvádějící realistické i fiktivní hry o femme fatales, jako jsou Oden Takahaši a Otomi Kirare.⁴

Zdálo se, jako by se Tanizakiho vlastní dramatická produkce zmiňovala mezi dvěma póly. Na rozdíl od Mišimy se Tanizaki nepokoušel psát hry kabuki odpovídající oslnivé estetice této formy, jeho dramata však zároveň byla – stylisticky i tematicky – trochu příliš výstřední pro seriózní divadlo *šingeki*.

Vůči Tanizakiho hrám lze nicméně vznést vážnější obvinění: jednoduše totiž nejsou příliš dobré. Tanizakimu bylo – stejně jako Kjókovi – vyčítáno (nikoli zcela neoprávněně), že se zajímá méně o divadlo *per se* nežli o drama jako o čistou literární formu. A on sám uznával, že mnohé své hry psal spíše jako *lesedrama*:

„Psal jsem hry jako formu beletrie – domnívám se, že nemohu zcela opustit představa ‘dramatu ke čtení’. Stačí, že je čtenář schopný vybudovat si a osvětlit ve své myslí jeviště, kde volně manipuluje s herci, aby si užil iluzi dramatu“ („Gendai gikjoku zenšú džobun“ [1925]; TDZ 23: 85).

4 Značná část díla *Jóšó džidai* je věnována divadlu.

To může být míněno jako vysvětlení jeho vlastní nezkoušenosti s divadelním uměním, ve skutečnosti však Tanizaki určité praktické zkušenosti s divadlem měl – režíroval přinejmenším jednu svou hru (*Okuni a Gohei* v Císařském divadle v červenci 1922) a v téže době působil také jako autor i režisér ve vznikajícím japonském filmovém průmyslu.

Mnozí kritici blízcí divadlu, od Kaorua Osanaie po Tecudžiho Takečiho a Kazua Nagahiru, se nicméně zmiňují o nezvykle statickém charakteru Tanizakiho her. Příliš mnoho mluvení a vysvětlování pocitů a myšlenek postav, které nahrazuje fyzickou akcí či emocionální konflikt, je pro čtenáře – a tím spíše pro divadelní publikum – z větší části skutečně nezajímavé.⁵ (Sám jsem viděl představení Tanizakiho her *Honmoku jawa* [Večírky v Honmoku] a *Kjófu džidai* a mohu potvrdit, že byla dost přišerná.) Jakkoli si Tanizaki liboval ve smyslovosti tradičního divadla, mnohé jeho hry působí schematicky a jsou bez života. Osanaí sám zdůrazňuje, že se do Tanizakiho děl „vplížilo příliš mnoho prozaických prvků“.⁶ V divadle je jazyk v zásadě druhem akce, avšak v Tanizakiho hrách slouží spíše k vysvětlování. Podle Kazua Nagahiry jsou koncepční prostředky v Tanizakiho hrách paradoxně tak silné, že se jeho postavy podobají lidem a dokonce i stereotypům ještě méně než loutky.⁷ Nagahira uvádí několik výjimek z tohoto pravidla, k nimž patří i hra *Ai sureba koso* – její postavy jsou dostatečně živé, aby dokázaly vytvářet situace, v nichž se vzájemně dostávají do konfliktu, a tím vzniká více příležitostí k jednání i k vytváření komplikovanější zápletky.

Tanizakiho hry jsou však důležité spíše pro způsob, jakým podávají určité tematické

5 Na to poukazuje také Donald Keene, *The Plays of Tanizaki*, Boscaro and Chambers, str. 59.

6 Viz Osanaiov esej „Gikjokuka tošite no Tanizaki Džun’ičiró-kun ga aruita miči“ (Cesta, po níž kráčí Tanizaki coby dramatik, 1923), in: Šundži Čiba (editor), *Kanšó Nihon gendai bun-gaku: Tanizaki Džun’ičiró* (Kadokawa šoten, 1982), str. 345.

7 Kazuo Nagahira, *Hódžódži monogatari, Ai sureba koso* (Keidžiró Kazamaki a Seiči Jošida).

a formální problémy, které se autor pokoušel řešit v literárních dílech tohoto přechodného období své kariéry, nežli pro nějaký hlubší význam, který snad mohly mít pro vývoj moderního dramatu v Japonsku. Nagahira naznačuje, že Tanizakiho hry konečně vyjadřují vyčerpanost 'konceptu' (*kannen*) upřednostňování 'citu' (*kankaku*) uplatňované v jeho tvorbě, tendence, která je patrná už z toho, že dával přednost tradičnímu divadlu před moderním. Tanizakiho práce z období Taišó sotva patří k jeho nejlepším a zdá se zřejmé, že se v beletrii i v dramatu dostal do jakési slepé uličky. Zemětřesení v roce 1923, po němž se autor přestěhoval do oblasti Kansai, mu poskytlo jistý druh *deus ex machina*, únik a zároveň vstup do neplodnějšího období jeho života, které přineslo řadu novel a románů – *Čidžin no ai* (Bláznova láska), *Mandži*, *Tade kuu muši* (Ti, kteří raději kopřivy), *Jošino kuzu* (Kořen srdečný z Jošina) a další –, jež naznačily zrození velkého, nikoli jen dobrého spisovatele. V téže době Tanizaki – s výjimkou své poslední hry *Kao-jo* (1933) – shodou okolností zcela opouští drama. Proč?

2

Rád bych zde uvedl, že Tanizakiho hry, bez ohledu na jejich klady či zápory, hrály klíčovou roli při vytváření autorovy vyzrálé literární vize. Schematická a rozvláčná povaha těchto her ukázala hlavní rysy a hranice Tanizakiho představ, které se soustředily zejména na nesmiřitelné dilema mezi životem a uměním, realitou a představitostí. Drama ho také jistě naučilo některým trikům v oblasti vytváření zápletky a charakterů: jak postavy 'ukázat', nikoli popsat, a jak jim umožnit, aby projevily svou vnitřní psychologii především činy a interakcemi s dalšími postavami. Psaní her bylo zkrátka pro Tanizakiho-prozaika důležitou školou. A když ji 'absolvoval', podařilo se mu využít to, co se v ní naučil, ve své próze.

Kritici se často zmiňují o 'dramatickém' či 'teatrálním' charakteru Tanizakiho prózy, tyto termíny však používají obecně jako metaforu, aniž by pečlivě analyzovali, co znamenají. Anthony Chambers, který se připojuje ke Kóheji Hatovi a dalším spisovatelům, zmiňuje Tanizakiho okouzlení 'strojenými' ženami a ve své knize *The Secret Window* píše podrobně o Tanizakiho narážkách na divadlo nó v *Ašikari* (Požaté rákosí, česky 1983) a na kabuki v *Jošino kuzu*.⁸ Tanizakiho estétství, stejně jako jeho zájem o různé vypravěčské taktiky, je v novelách *Šunkinšó* (Pokus o životopis Šunkin, 1933, česky 1969) a *Mómoku monogatari* (Slepcův příběh, 1931, česky 1983) představovaný herci a umělci, kteří se stávají jejich protagonisty. V krátkém eseji upozorňuje Howard Hibbett na komické prvky mnoha Tanizakiho novel a poznamenává, že „teatrální pokoření je často inscenováno na pozadí rozvinuté frašky“.⁹

Rád bych se u zmínky o „teatrálním pokoření“ na chvíli zastavil, zatím však postačí, řeknu-li, že Tanizakiho hrdinové jsou záměrně zapojeni do ztvárňování svých vlastních osobních 'psychodramat'; jejich osobní rozkoše, stejně jako rozkoš čtenáře, závisí jen na tom, jak budou oni sami zacházet se sebou a s ostatními, aby vytvořili situace, v nichž uskuteční své nehlubší představy. Pestrost Tanizakiho charakterizace má málo společného s oblastí psychologického realismu, souvisí spíše s rostoucí rafinovaností, s níž Tanizaki pověřuje své vlastní postavy, aby se postaraly o vyprávění i o uskutečňování svých snů. A pokud se postavy na stránkách stávají herci, autor je režisérem jejich teatrálního vyprávění. Mišima ve svém eseji „Tanizaki Džun'ičiró ron“ zmiňuje, že dynamické (*dóteki*) vlastnosti, které lze spatřovat již v některých Tanizakiho dílech z 20. a 30. let 20. století, například *Čidžin no ai*

⁸ Anthony H. Chambers, *The Secret Window: ideal worlds in Tanizaki's fiction* (Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1994), str. 25–26, 40–50.

⁹ Howard Hibbett, „Comic Mischief“, in: Adriana Boscaro and Anthony Hood chambers, *A Tanizaki Feast*, str. 161.

či *Šunkinšó*, se realizují v pozdějších románech, jako je *Kagi* (Klíč) či *Fúten ródžin nikki* (Deník bláznivého starce, česky 1998).¹⁰ Podle všeho, co vím, to platí prakticky o každé Tanizakiho novele od *Čidžin no ai*, s velkou výjimkou románu *Sasamejuki* (Sestry Makiovy, 1942–1948; česky 1977). Je jisté, že to, co Antonín Líman označuje jako Tanizakiho „postelové romance“,¹¹ jsou vysoce teatrální komedie, jejichž protagonisté se nutkavě angažují v takřka rituálním tanci manipulace, lsti, tajnosti a klamu.

Nyní bych se chtěl soustředit na tři romány, které myslím ilustrují Tanizakiho tendenci – či přesněji řečeno tendenci jeho postav – k vytváření dramatické situace: Jeden z nich, *Čidžin no ai*, je vyprávěn v první osobě; druhé dva, *Kagi* a *Fúten ródžin nikki*, jsou psány formou deníku; jsou si podobné tím, že oba představují jistý druh předstírané zpovědi. Ve všech těchto prózách Tanizaki používá formu vyprávění, která se zdá být na první pohled vzdálená dramatu, formu, která je typická pro prózu, ať už jde o fikci nebo ne. Moderní drama, zbavené monologů a dramatických odboček a sestávající výhradně z dialogů, může vyjádřit vnitřní záměr pouze prostřednictvím vnější akce a promluvy adresované jiným. Naopak deník či fikce ve formě zpovědi jsou obecně vynikající prostředky k vyjádření subjektivity. Jak tedy může tyto práce charakterizovat adjektivum ‘dramatický’, které jsem pro ně použil?

Džódži Kawai, postava z *Čidžin no ai*, popisuje „maximálně upřímně“ ‘fakta’ o svém vztahu s manželkou Naomi, dívkou, kterou potkal v kavárně v Asakuse, a – stejně jako Pygmalion svou Galateu – přetvořil v obraz svých vlastních přání a představ ženy a Západu. Není podstatné, jak nepravdivé jsou tyto události, jak bizarní je jejich vztah či

dokonce jak neskutečná je postava samotné Naomi, neboť Džódži proměňuje neživé, nedospělé tělo v živoucí plnohodnotnou představu. Džódžiho dílo se nicméně vymyká kontrole; je to spíše Frankenstein (vlastně japonská verze ženy-vampa 20. let 20. století) než Galatea. Avšak i toto se zdá být ve scénáři. Být oklamán přináší rozkoš: „Často se říká, že ‘ženy podvádějí muže’. Ovšem ze své zkušenosti bych řekl, že ženami podvádějícími muže to nezačalo. To se spíš muž bez jakéhokoli podnětu raduje z toho, že je klamán,“ přemítá Džódži.¹² Vypravěčův záměrný sebeklam slouží jako pobídka pro jeho v podstatě nezajímavou dívku, aby stupňovala své zlomyslné jednání ke stále větší nestydatosti, z čehož plyne, že Naomi v obou svých převtěleních, Galateině i Frankensteinově, nakonec zůstává Džódžiho výtvozem. Vzhledem ke vší své bezradnosti nad ní Džódži nikdy skutečně neztrácí kontrolu. Tanizaki otevřeně popisuje tuto hnací sílu ve svém pozdějším románu *Bušúko hiwa* (Tajná historie pána z Musashi, 1931–32):

„Muž, který má masochistické sexuální choutky, jako měl pán z Musashi, má sklon k vytváření představ, v nichž jeho ženská partnerka odpovídá jeho vlastním perverzním specifikacím; a tak žena ve většině případů není vůbec tak nelibostným stvořením, jakým je vytvořena, aby byla.“¹³

To je myšlenka, k níž se za okamžik vrátím.

Pokud se tyto postavy – zejména ženy – zdají být v mnoha Tanizakiho hrách i prózách z období Taišó neživými loutkami, autor našel v metodě falešné zpovědi a ve vytvoření postavy, která se aktivně zabývá manipulací a sebeklamem, vypravěčský trik, jenž je ovšem plný dramatických událostí – konfliktů, ironie, podezření i obrátů osudu. Tomi Suzuki tvrdí, že v protikladu k naturalistům, kteří používali jazyk k popisu a analýze rea-

¹⁰ Jukio Mišima, „Tanizaki Džun’ičiró ron“, *Nihon bungaku kenkjú širjó kenkjúkai, Tanizaki Džun’ičiró* (Júseidó, 1972), str. 88.

¹¹ Antonín Líman, „Žena jako jevištní text v Tanizakiho *Deníku bláznivého starce*“ in: *Krajiny japonské duše*, Mladá fronta, 2000, str. 145.

¹² *Naomi*. Přeložil Anthony H. Chambers (San Francisco: North Point Press, 1990), str. 51; TDZ 10: 62.

¹³ *The Secret History of the Lord of Musashi*, přel. Anthony H. Chambers (New York: Vintage Books, 1982), str. 63; TDZ 2: 248.

lity, zajímala Tanizakiho hlavně performativní moc slov.¹⁴

Věren své náklonnosti k Wildeovi nezabýval se Tanizaki pravdivostí hodnotou svých příběhů – fikce je koneckonců slušná forma lhaní –, ačkoliv o sobě podobně jako naturalisté ve svých fikcích občas prozrazoval mnohé. V různých způsobech, jakými Tanizaki používá svůj hlas vypravěče a umísťuje slova do úst svých postav, nakonec nejde o to, co říkají slova, ale o to, co vyjadřuje celá výpověď, a jeho hlavním cílem je potěšit nás. Tanizakiho romány jsou představení, která vždy nabízejí čtenáři rostoucí dávku Barthesovy *jouissance*, přestože jeho protagonisté spirálovitě klesají stále níž do nových hloubek trýzně a ponížení.

V tomto smyslu jsou Tanizakiho romány jasně čitelné ve dvou rovinách: první tvoří autorův smysl pro výstavbu vypravěčské struktury a formální uspokojení, které z ní plyne; druhou představuje nutková tendence protagonistů inscenovat dramatickou událost a přizpůsobit objekty svých přání vlastním představám.

Rád bych se nyní zaměřil na román *Kagi*, který je stejně jako *Čidžin no ai* druhem falešné zpovědi, avšak je složitější díky přítomnosti dvou subjektivních pohledů. Román sestává z deníkových zápisů profesora a jeho manželky, jež do sebe zapadají a jejichž téma je téměř výlučně věnováno různým aspektům sexuálního života hlavních protagonistů, který má čím dál bizarnější charakter. Deník má nicméně málo společného se zpovědí. V jedné rovině je tajným záměrem profesora i jeho ženy odhalit partnerovi v psané podobě to, co nemohou říci přímo. Deníky tak vytvářejí nepřímou konverzaci či spíše korespondenci, ačkoliv jejich pisatelé prohlašují, že si je píšou jen pro sebe. Tvzení, že si nepřejí vzájemně své deníky číst, je navíc úskok, jehož cílem je povzbudit toho druhé-

ho k důvěrnější zpovědi. Ve svém zápise z 27. února Ikuko píše, že ona a její manžel mají „nevyslovenou dohodu, že se můžeme chovat, jako kdybychom si nebyli vědomi tajností toho druhého. Tak snad přece budu v psaní pokračovat. Budu jej [deník] používat k nepřímé komunikaci s manželem, při níž mu řeknu věci, které bych mu nemohla říct přímo do tváře. A i když si jej třeba přečte, doufám, že si to nechá pro sebe. On ovšem rozhodně není typem člověka, který by to připustil.

Ať už se zachová jak chce, chci mu dát vědět, že já jeho deník určitě číst nebudu. Měl by si uvědomit, že jsem velmi staromódní, pečlivě vychovaná žena, která nebude snít o tom, že poruší někdy soukromí. Ví, kde má manžel svůj deník; někdy se ho dotýkám; jednou jsem jej dokonce krátce otevřela a nahlédlá dovnitř. Ale nikdy jsem z něj nepřčetla jediné slovo. To je zkratka fakt.“¹⁵

Samozřejmě že v tomto románu, kde deníky slouží jako metafora pro samotnou sexualitu, není nic tak jednoduché či tak pravdivé. Tvzení Ikuko – že ačkoliv si je vědoma existence deníku svého muže a navíc ví, že manžel její deník četl, ona ten jeho číst nebude – může být interpretováno jen jako důmyslné dráždění tajných čtenářů jejího deníku: tedy jejího muže a nás. Oba pisatelé deníků si chtějí tajně přečíst deník toho druhého, zároveň se ovšem pokoušejí střídavě odhalovat a tajit ‘pravdu’ před svým partnerem. A v tom má žena zdánlivě navrch, poněvadž její manžel je člověk, který si velmi přeje být klamán. Deníky v *Kagi* se podobají románům v dopisech, zejména těm fiktivním, jako je *Les Liaisons Dangereuses*. (Nicméně, jak později zjistíme, nejsilnější postavy jsou ve skutečnosti ty, o jejichž myšlenkách toho víme nejméně: Kimura a Tošiko nenechali žádné písemné záznamy o tom, co si myslí.)

Kagi dělá ze sdělování pravdy představení klamu snad ještě rozpocnějším a rafinovanějším způsobem než *Čidžin no ai*. Prakticky nic z toho, co jeho postavy napí-

14 Tomi Suzuki, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), str. 157–159. Tento výraz je užít ve smyslu, jak jej vytvořil J. L. Austin ve své původní práci *How To Do Things With Words*.

15 *The Key* (Klíč). Přeložil Howard Hibbett (New York: Perigee Books, 1981 [1960]), str. 55–56; TDZ 17: 312.

šou, nelze mít za bernou minci. Zpověď se mění ve voyeurickou hru na schovávanou. Kritik Sei Itó napsal, že číst tento román je „jako loupat šatohru: usiluje o pravdu i o zakrytí pravdy jako v detektivním příběhu.“¹⁶ Faktem zůstává, že omezená subjektivita, na níž je tento román vystavěn, znemožňuje konečné odhalení pravdy: slupky klamu jsou odstraněny jen proto, aby se objevily ještě hlubší roviny klamu. Vytvořené napětí žene vyprávěče dopředu a vytváří dramatický náboj – existuje silná domněnka, že manželka bude následně po zásluze potrestána. Odpor vůči dovedení těchto neslučitelných subjektivních pohledů k absolutní pravdě či k vizi skutečnosti je reminiscencí Akutagawovy povídky *Jabu no naka* (V houštině, česky 1960), dalšího z příběhů psaných silně dramatickou formou. Dalo by se předpokládat, že podobně jako zpověď – ovšem ze zcela odlišných příčin – slouží dramatická forma jako mistrovský žánr pro japonskou modernost, poněvadž její dialogická struktura – pravý opak zpovědi – podtrhuje meze osobních znalostí.

Další bod, který by tu měl být zdůrazněn, je složitý vztah mezi psaním a rozkoší, který Tanizaki zkoumá. Jeho protagonista nedělá žádné cavyky s tím, že píše tento deník proto, aby zvýšil možnosti a zintenzivnil kvalitu sexuálních rozkoší se svou ženou. Toho dosahuje rozdmýcháváním plamenů manželčina studu a touhy, a také přípravou riskantních situací, jež by jeho ženu vtlačily do náruče jiného muže a v něm zpětně vzbudily žárlivost. Čtení toho, co ten druhý napsal, se tak stává voyeurským činem, stejně jako by tomu bylo v případě instalování kamery. Psaní může být v tomto románu spojeno s rozkoší, ale nemá nic společného s pravdou. „Až pravda [o cizoložství Ikuko s Kimurou] vyjde najevo,“ píše, „ona rozkoš zmizí.“¹⁷ Profesor vlastně nechce, aby mu manželka byla nevěrná, spíše si přeje jen *předpokládat* její nevěru. V picky tanizakiovském stylu však vyšší pravda

neznamená nic víc než uskutečnění jedné z vlastních představ, ať už za jakoukoli cenu. „V tomto okamžiku jsem pocítil, že jsem vstoupil do jiného světa, na samý vrchol extáze. To byla skutečnost, minulost byla pouhou iluzí. Byli jsme spolu v objetí osamělí. [...] Snad mě to zničí, ale ten okamžik by měl trvat věčně.“¹⁸ To je ztráta rozumného rozlišování mezi představami a realitou, mezi pravdou a fikcí. Pravda je falešná, protože poskytuje malou rozkoš, skutečné jsou pouze představy. Taková rovnice je samozřejmě založená na víře, že rozkoš jde ruku v ruce s představami.

Sama manželka klame zpočátku sama sebe (anebo to píše, aby oklamala svého muže?), když tvrdí, že flirtuje s Kimurou jen proto, aby potěšila manžela – zkrátka aby byla „vzorná žena“. Záměr deníku i jeho tón se však radikálně mění po mužově posledním zápisu 15. dubna, krátce před jeho zhroutením. Zbytek románu je pak monologický a pozdější zápisky Ikuko jsou jen revizí a vysvětlením toho, co už bylo řečeno. Podle mě většina dvojznačností i rozkoš z této novely vyvane v okamžiku, kdy Ikuko začne vysvětlovat to, co zůstalo v jejích raných zápiscích nevyslovené: že totiž používala svůj deník jako nástroj pomsty a nakonec i vraždy. Itó Ken správně zdůrazňuje, že „psaní Ikuko více či méně zabíjí jejího manžela.“¹⁹ Jazyk určitě nemůže být performativnější, než je zde. Avšak budu-li mluvit za sebe, jakožto její manžel bych raději nechtěl, aby se se mnou mluvilo otevřeně; to mohu tvrdit s jistotou. Mé zklamání ze závěru tohoto románu bylo tedy analogické mému zklamání z většiny děl detektivního žánru: záhada fascinuje pouze tak dlouho, dokud není vysvětlena; většina odhalení je banální. Síla dialogu tohoto románu se ztrácí po manželově zhroutení a pozdější smrti. Tanizaki nás aspoň nechá hádat, co se stane dceři Ikuko a jejímu milenci, budoucímu zeti.

16 Sei Itó, *Kagi ni cuite* (ed. Šundži Čiba), str. 338.

17 *The Key* (Klíč), str. 81; TDZ 17: 328–329.

18 *The Key* (Klíč), str. 81; TDZ 17: 328–329.

19 Ito Ken, *Visions of Desire: Tanizaki's fictional worlds* (Stanford University Press, 1991), str. 235.

Vztahu mezi sexem a smrtí se věnuje i *Fúten ródžin nikki*. Ito Ken píše, že „je paradoxní, že smrt je v románě *Fúten ródžin nikki*, v němž nikdo nezemře, výraznějším tématem než v *Kagi*, v románě, který se neúprosně vyvíjí směrem ke smrti jednoho se svých protagonistů“,²⁰ já o tom ovšem musím pochybovat. Fetišistický pohled Ucugiho Tokusukeho na ženské nožky a jeho koupelnové hrátky se snachou jsou neméně bizarní či nebezpečné než sexuální obsese protagonistů románu *Kagi*, nicméně Tokusukeho prohnáný a ironický hlas upozorňuje čtenáře na zdravý rozum a touhu po životě. Ve skutečnosti není na postavě tohoto muže nic 'bláznivého'. Tokusuke si je jistě vědom své blížící se smrti a není pochyb, že jeho sexuální dobrodružství jsou právě tak riskantní jako choulostivá, nejsou však sebedestruktivní. Tokusukeho opakující se svůdné představy, které mohou ohrozit jeho život, mají zintenzivnitžitky z toho, co mu v krátkém čase zbývá. Starý Tokusuke má pramálo zájem o upřímnost či doznání a libuje si v klamu. On sám je herec a baví se tím, jak ostatní – například jeho snacha (bývalá tanečnice) – také umějí dobře hrát. Fyzická nemohoucnost mu zabráňuje plně realizovat sexuální představy, a tak je musí prožívat nepřímou, zvrhle, skrze ty, kteří jej obklopují:

„Vím moc dobře, že jsem odporný vrásčitý dědek. Když si večer před spaním vyndám umělý chrup a zadívám se na sebe do zrcadla, vykoukne na mě opravdu příšerná tvář. Ani v horní, ani v dolní čelisti nemám jediný vlastní zub. Nemám už vlastně ani dásně. [...] Jenom hlupák by si mohl namlouvat, že s takovouhle vizáží se ještě může líbit ženám. A přece má můj vzhled i určité výhody: lidé si na ubohého starce, který sám přiznává, že už se na nic nezmůže, přestanou dávat pozor. I když už téhle výhody nemůžu plně využít, můžu se aspoň bez podezření zdržovat v blízkosti krásných žen a vyhrazovat si nemohoucnost tím, že je budu zatahovat do náručí krásných mužů, způ-

sobovat jim rozruch v domácnosti a sám se z toho radovat.“²¹

Tokusuke je tak nucen upustit od toho, aby se sám stal účastníkem, a převzít roli režiséra ve své vlastní rodinné sexuální frašce. Antonín Líman se zmiňuje o tom, že se v tomto románu objevují mnohé narážky na divadlo kabuki, a ptá se: „Když nemůže jít do divadla, proč by si nepřenesl divadlo domů?“ Líman přirovnává nejslavnější scénu románu, Tokusukeho představu toho, jak jsou jeho kosti zašlapány do země rozkošnou nožkou Sacuko, k bizarní barvitě estetice divadla kabuki; tato scéna vskutku evokuje obraz scény mučení *semeba* tradičního kabuki. Kabuki, v němž se bolest a krutost transformovaly do estetického požitku, určitě poskytuje klasický případ takovéto rozkoše i v Tanizakim. V rané povídce „Džótaró“ je vzpomínka masochistického protagonisty líčena takto:

„Jedna věc, kterou si stále jasně pamatuje, je, jak se cítil při pohledu na Fukusukeho (současný Utaemon) v roli Sanetoma ve chvíli, kdy jej porazí Kugjó. [...] Džótaró jaksí závidí nikoli Kikugoróovi, který vykonal vraždu, ale spíše Fukusukemu, jenž byl zabit“ (TDZ 2: 402).

Sex, bolest a divadlo: Jak výše uvedená scéna naznačuje, existuje tu důležitý a nutný vztah mezi Tanizakiho sexuálními slabostmi – zejména jeho přiznaným masochismem – a dramatickým uměním, který je klíčem k jeho tvůrčí genialitě. Co mě zde zajímá, není ani tak psychologie masochismu, ale spíše jeho *dramatizace*, totiž masochismus jakožto dramatizace silných vztahů v sexu. Masochismus vyžaduje jistý druh dohody mezi dvěma partnery o tom, kdo bude v aktu sexuální představy ovládat a kdo bude ovládán; jde spíše o představení než o skutečný případ krutosti. Cílem není způsobit bolest, ale spíše napodobit bolest ke zvýšení rozkoše. Tanizaki sám vyjadřuje přesně tento názor v rané krátké povídce „Nihon ni okeru 'Kurippen džiken'“ z roku 1913:

²¹ *Deník bláznivého starce*. Přeložil Antonín Líman (Mladá Fronta 1998), str. 19–20.

²⁰ Ken, str. 256.

„Masochista si užívá, když ho žena mučí, ale jeho požitek jistě zůstává fyzickým a smyslovým a nezahrnuje ani zrníčko duchovna. [...] Užívá si ho coby představu, kterou vnímá jako skutečnost. Jinými slovy, není to víc než druh představení či vystoupení (*iš-šu no šibai, kjōgen ni suginai*). Masochista se ve skutečnosti nestává otrokem ženy, rozkoš mu přináší spíše jen to, že si to představí“ (TDZ 11: 33).

Pro mnohé z Tanizakiho postav mají tyto strojené, vykonstruované obřady bolesti a ponižení téměř farmakologickou funkci, obdobně jako jejich hypochondrie: chrání své hrdiny před silnějšími a nebezpečnějšími formami psychického a existenciálního utrpení. Takehiko Noguči tvrdí, že masochistický čin je často „zkouškou“ (*jokō enšū*) primárního strachu ze smrti, a zdůrazňuje, že duchovno si vyměňuje místo se smyslovostí.²² Takové masochistické zvraty duchovního a světského zdůrazňují extrémy a vytvářejí široké spektrum výrazu, který je svou povahou buď melodramatický, nebo groteskní – v Tanizakiho prózách ovšem převažuje grotesknost. V Tokusukeho představě zašlapávání se sex, bolest a smrt mísí v absurdní míře a vzniká situace natolik nereálná, až je komická: počáteční hrůza se transformuje v bláznivý humor, který je balzámem na smutek a odpornost stárí a odstraňuje žihadlo smrti.

Líman popisuje Sacuko jako „ochotného komplice“, který se naučil Tokusukeho scénář a „sehrál mu ideální roli v jeho soukromém kabuki“²³ – snad jako krutý Kikugoró své vlastní „submisivní“ *onnagatē* Fucusuke, nebo (jak nám říká) jako neblaze proslulá vražedkyně počátku období Meidži, Oden Takahaši. Nicméně na rozdíl od *Kagi* neposkytuje *Deník bláznivého starce* prostor pro vlastní myšlenky Sacuko a (vzhledem k autorovým vsudypřítomným zmínkám o podstatě sadomasochistického vztahu) zdá se zřejmé,

že je s ní brilantně manipulováno. Nápaditý svět románu koresponduje s jeho protagony. Sacuko sama není ochotná akceptovat všechny vrtochy starého pána: prchá před jeho orgiemi v podobě odlévání stop jejích nohou do Tokia. Starý muž zašel trochu příliš daleko, nejen podle Sacuko, ale dokonce i podle sebe samotného: divoké představy mu zvýšily krevní tlak až na hranici únosnosti a přivodily mu další mrtvici.

Stejná okolnost, vyvolaná podobnými sexuálními dobrodružstvími, poznamenává i konec postavy v *Kagi*: smrtí hrdinů v podstatě padá opona erotického představení obou románů. Nicméně v každém z románů se příběh (jako protipól dramatu) zabývá jinou subjektivitou. V případě *Fúten ródžin nikki* je to sbor hlasů, které ukazují zpět na nyní chybějící subjektivitu protagonistů. Směrem ke konci románu se Tokusuke redukuje na soubor fyzických impulsů, na údaje zaznamenávající puls, krevní tlak, reflexy, vyměšování apod. Zdá se, že ho posedlost sexem nakonec okradla o jeho lidství, pokud tedy chápeme 'lidství' ve významu uvědomění. Autor však od tohoto chmurného zakončení ustupuje v posledním zápise románu, který učinila paradoxně dcera, již Tokusuke nemá rád a již obviňuje, že je nemilosrdná a intrikářská. Zápis Icuko určitě není 'dramatický', spatřujeme v něm obyčejnou, láskyplnou ženu. Navíc portrét Sacuko je v mnoha ohledech stejný: jen stěží jde o *la belle dame sans merci*, kterou z ní udělal Tokusuke. Subjektivita Tokusukeho příběhu zpochybňuje jeho důvěryhodnost. V zápisku Icuko však získáváme i poněkud příznivější portrét samotného zlého muže. Na konci románu je sice méně než režisér *grand guignol*, které napsal, ale také více než bezcitným souborem tělesných impulsů, které zaznamenala sestra a lékař. Stane se snad starý Tokusuke Buddhou (*džóbuču*)? Může být stále v zajetí svých představ, ale čtenář již do nich není zasvěcený.

Přeložila Denisa Vostrá

²² Noguči Takehiko, *Tanizaki Džun'ičirō ron* (Čúókóronša, 1973), str. 87, 76.

²³ Líman, str. 155.

Radokova kritika divadelní teatrálnosti a hledání intenzivní scéničnosti

Jan Hyvnar

Ve studii „Stanislavského ‘systém’ podruhé: od revoluce k evoluci“ v *Disku 7* (březen 2004) jsem se jen letmo dotkl toho, jak se Alfréd Radok hlásil na počátku 60. let k dědictví Stanislavského a později dokonce přiznal, že jako by kopíroval jeho ‘život v umění’, postupně opouštěl efektní experimenty a zaměřil se především na práci s herci. Nebylo to v té době jediné ‘přiznání ke Stanislavskému’, hlásila se k němu řada herců, režisérů či kritiků a dlužno říci, že většina z nich byla osobitá, neboť vyjadřovala duch doby, v němž se vedl ještě zápas na dvou frontách: *byl to boj proti klamu i zápas o oslovení* (Ricoeur¹). Také Radokovo ‘čtení’ knih Stanislavského, které mezitím mnozí jiní už vyhodili do popelnic, bylo osobité, kritické i tvořivé, směřovalo k vlastnímu smyslu ‘systému’. Radok jej lakonicky vyjádřil větou: *Divadelní novověk začíná tam, kde dramatické postavy jednají* (Radok 1962b: 28). Můžeme to interpretovat z pozice historika tak, že se od počátku 60. let rodil český „divadelní novověk“, ale Radokovo tvrzení má také povahu nadčasovou, neboť každé skutečné umění je zápasem na dvou frontách.

Prvním krokem, kterým se podle Radoka vstupuje do všech divadelních novověků, je zápas s „patologií herectví“. Zaslechneme tu snadno echo úvodních kapitol Stanislavského o hereckém diletantismu, řemeslu a manýrách, ale takto uvažovala a uvažuje většina těch, kteří promýšleli principy hereckých metod a technik. Přesně v duchu Mejercholdova biomechanického pohybu: chceš-li udělat krok vpřed, musíš udělat nejdříve krok zpátky. Tato ‘via negativa’ jako obecná podmínka tvořivosti, umělecké i intelektuální, je prostě prvotním odstraňováním bariér, které znesnadňují nebo dokonce znemožňují přirozenou a spontánní hru v daných okolnostech role. Ve stejné době, kdy Radok psal *Patologii herectví*, pěstoval tuto přirozenou a spontánní hru kousek od nás ve Wroclawi Jerzy Grotowski se svým souborem a také se odvolával na Stanislavského, ale dělal to tak radikálně, že když narazil na hranice divadla či jeho ‘dané okolnosti’, ocitl se už na terénu mimo divadlo čili mimo diváka. Všude tady se ukazuje, že povaha skutečné tvorby je založena na dramatické koncepci člověka a na myšlenkových

1 Viz jeho *Život, pravda, smysl*, Praha 1993, s. 162.

paradoxech, neboť chceš-li herce hrát, musíš nejprve nehrát. Tendenci k návykům máme v životě všichni a jsme přitom nekritičtí, jestliže nám je někdo připomene. Z tohoto opotřebování časem, kdy se současně s tím objevuje i strach upadnout do nejistoty, není vyňatý ani herec, ale spíše naopak, neboť zatímco my diváci se krčíme ve tmě hlediště, na něj je vidět jako pod mikroskopem. Možná i proto mnozí ztrácejí sebekritičnost, chovají se sebestředně a cizelují v sobě obraz sebe sama s nehybným centrem příslušejícím snad jen pánubohu.

Radok byl vtipným a kritickým ironikem, který uměl bystře pozorovat život a podobnou „patologii herectví“ demonstroval na slavnostním řečníkovi Karlovi Jabulkovi, který sebejistě a s rutinou přednášel pohřební řeč i na vepřových hodech. *Když si však postupem času zvykl na obřady pohřbů, nebo na svatební obřady, vnímal je jako divadelní obřady. Zcela právem. Karel Jabulka totiž pozoroval jen vnější formu obřadu, a zapomněl na vnitřní obsah obřadu, a proto nic nestálo v cestě, aby zaměnil i vlastní funkci takového obřadu* (Radok 1962b: 25). Je to prostě špatný herec života, který nestoudně odkrývá své nitro ve stále se stupňujících křečích, předstíraje svými záchvaty nějaký prožitek (tamtéž). V této epizodě s Jabulkou je jako v kapce vody obsažený nejen problém kritiky životního a hereckého předstírání, ale potencionálně už i jeho režijní rukopis nejrůznějších operací s „obřady“, které tematizoval ve svých inscenacích. Budeme jim věnovat pozornost, ale nyní ještě pár slov k „patologii herectví“ čili k Radokově zápasu s předstíráním.

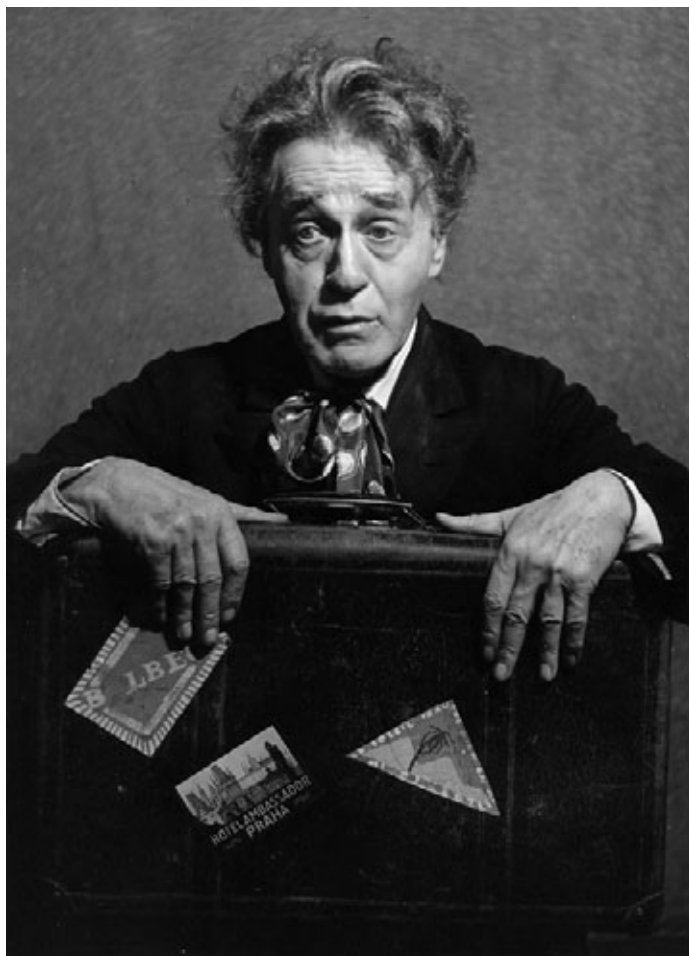
Radok byl známý mezi herci a divadelníky svými konflikty na zkouškách s herci jako byli S. Beneš, V. Voska, J. Adamová a další. Nemá smysl se zabývat tím, zda měl pravdu on či herci, neboť podobné konflikty mezi režiséry a herci jsou v divadlech běžné a v dějinách českého divadla patří k nejznámějším spor K. H. Hilara s V. Vydrou a některými dalšími herci. Mají různou teplotu, neboť se tu volí různé metody a taktiky kolektivní spolupráce, svou roli sehrávají osobní ambice té či oné strany atd. Hledání viníka a moralizování tu sedne nebo bledne a je k ničemu, neboť vkladem je svobodné rozhodnutí pracovat na společném díle a výhrou výsledek.

O taktikách režisérů při práci s herci na zkouškách máme všeobecně velmi málo informací a asi tomu bude tak i nadále, že se tato větší část divadelního ledovce bude utajovat za dveřmi zkušeben. V případě Radoka máme ale dokument jeho tehdejšího asistenta V. Havla s názvem „Radokova práce s herci“, který prozrazuje mnohé o tom, jak se režisér snažil zbavovat herce jejich návyků a manýr. *Radokova práce je mezi herci známá tím, že je při ní neustále jakási rozjitřená atmosféra: nejsou vzácné různé nervozity, srážky, scény, náhlé zvraty, záchvaty aktivity a záchvaty deprese* (Havel 1963: 58). Radok vycházel z toho, že herecké návyky jsou uloženy hluboko v podvědomí a odstranit se dají jen ‘fyziologickou cestou’ – soustředěním se na dýchání, správné nasazení hlasu, přesnou intonaci apod. Čili aby herec ‘nehrál’ a vrátil se k osobnímu způsobu řeči a pohybu, neboť *nelze se převést do cizí gestace, cizího pohybu, cizího hlasu... ale vždy lze pouze svůj hlas, svou gestaci, svůj pohyb [...] jako organický projev vlastní osobnosti – propůjčit dané postavě. Jde tu o jakousi zvláštní vnitřní fantazii, schopnou vytvářet a rozvíjet různé vnitřní situace i jejich samozřejmý vnější výraz* (tamtéž). Havel přitom uznává, že tento Radokův případ je poněkud krutý, ale považuje jej za naprosto nutný, neboť současný člověk byl podle něj natolik součástí sociálních vazeb a jeho činnost byla tak závislá na vnějších podnětech, že bylo zapotřebí mnohdy



i drastických zásahů zvenčí, aby se narušila slupka vnějších stereotypů a hercův psychofyzický aparát byl pak schopný vnitřních vibrací.

Na první pohled toto konstatování vypadá velmi logicky a lze s ním souhlasit. Později Radok vzpomínal, jaké problémy měl s hereckými neprofesionály a ‘intelektuály’; první podceňovali techniku a hráli jako v dobách romantismu



Leonid Leonov: Zlatý kočár.

Tylovo divadlo 1957

◀ **Zdeněk Štěpánek (Berjozkin)**

a Miloš Nedbal (Karejev)

▶ **Eduard Kohout (Rahuma)**

nebo – jak s oblibou říkával – „kočárů“, druzí zaměňovali zkoušky za intelektuální debaty; první se chtěli naivně předvádět jako Jabulka, druzí si pletli divadlo s katedrou filozofie a zůstávali chladnými a kritickými pozorovateli. Ale pokud vznikaly vzpoury herců, jako tomu bylo v Městských divadlech pražských, metoda šokové terapie, kterou zde Radok používal a která měla sloužit jednak k odstraňování podvědomých návyků, jednak k účinné fixaci nalezeného tvaru hercova jednání doslova ‘pod kůži’, odehrávaly se zkoušky nejen v dramatické, ale i dost riskantní situaci pro herce samé. Nejenže zkoušeli v neustálém napětí, ale i v situaci chaotické dezorientace. *Gejzír nápadů, které den za dnem obměňoval, tryskal znovu a znovu, což pro zúčastněné herce znamenalo cvičit se v sebeovládání. Nakonec už nikdo nevěděl, co vlastně platí [...] Protože mne to znervozňovalo, nic se mi nedařilo. Přestože jsme byli přátelé, napětí mezi námi rostlo. Chtěl jsem mu vyhovět, ale byl jsem stále křečovitější. Jenže role vyžadovala pravý opak – nenucenost. Nerozuměl jsem mu. Zdálo se mi, že sám neví, co chce* (Beneš 1998: 148–150).

Toto svědectví herce ‘z druhé strany’, stejně tak jako Havlovo konstatování, že herci vlastně až do premiéry nevěděli, co budou hrát nebo kdy začnou hrát, ná-

zorně poukazuje i na nebezpečí, které tu vznikalo, tj. že herci se ocitali v chaosu, ztráceli jistotu i sebejistotu. Staré návyky se obtížně odstraňují právě proto, že jsou nejen otřelé a nudné, ale i proto, že jsou také garantem jistoty. V té chvíli už nejde jen o stereotypní manýry, s jejichž pomocí se v životě i v divadle snažíme vmáchnout mnohoznačnost života a hry jakoby do jediné dimenze, ale i o tuto nejistotu chování v chaosu. Kde je totiž hranice mezi rozbíjením manýr, které herce činí necitlivým k nárokům režiséra, a obnaženou citlivostí nebo rozjitřenou vnímavostí, které je pojednou dáno vše jakoby bezprostředně a do formy se nezceľující čili bez porozumění a jako nepojmenovatelné? Návyky jsou kompromisem mezi jedincem a okolím a je jasné, že tato souvislost se musí neustále obnovovat, ale současně tato místa přechodů mezi jedním návykem a druhým – v divadle je to permanentní doba zkoušení, často za velice různých okolností – je v životě herců dobou sice plodnou a tajemnou, ale i nebezpečnou a riskantní; herec na zkouškách je proto bytostí par excellence dramatickou. Nedivme se proto reakcím Radokových herců, kteří se možná ocitali na samé hranici schizofrenie.²

Divadelní zkoušky mají vlastně povahu určitého obřadu, v jehož rámci se strukturuje chaos, a to, co je zpočátku neznámým a nepojmenovaným, v průběhu zkoušek získává tvar, v němž se chaos domestikuje. Ale šoková terapie jako obřad? Jistě, opakující se rytmus hereckých šablon může být mechanický natolik, že brání herci chovat se na jevišti přirozeně a autenticky. Ale šoková arytmie může do jeho chování vnášet i strach při tomto vykořisťování z řádu chování a vrhání do permanentní nejistoty, která může vést dokonce i k bloádě spontánnosti. Jde tedy vždy o hledání nejisté rovnováhy rytmu hercova jednání a jeho arytmie, což jistě věděli i mnozí zkušený a citliví herci, např. V. Voska, kteří se pak zcela pochopitelně podobným šokovým terapiím bránili.

Ale to už vstupujeme na velmi tenký led režijně-herecké spolupráce. Paměti herců proto jen vyvolávají otázku o osobnostních vlastnostech tohoto vynikajícího režiséra. Někteří mluví o jeho odcizení, jiní o kritičnosti nebo ironii, s níž v životě i v divadle obřadnost demystifikoval a současně hledal její hlubší smysl. Možná je to jen domněnka, ale možná i jeho zkoušky měly něco z této podvojnosti, kdy mu na jedné straně byl herec jako Jabulka něčím 'vzdálený' a na straně druhé – jak dosvědčují jeho poznámky o tom, že by si přál mít své divadlo a jak nostalgicky vzpomínal na české herce v emigraci – 'blízký'; bez něj totiž nemohl proniknout k onomu nepojmenovatelnému a pokoušet se je tvarovat. Proto mi Radok připomíná umělce divadla, jakými byli G. Craig, K. H. Hilar nebo dramatik T. Bernhard, kteří stejně jako on herce či hereckost nenáviděli i milovali. U všech je jakoby nejdříve hluboko zakotvena zkušenost úpadku či krize herectví, která se ale pro ně stává neustále a znovu pramenem tvorby a energie, s níž se s touto krizí jako s problémem neustále vyrovnávali. Myslím, že to cítili a postupně poznávali i sami herci, kteří Radoka na zkouškách také nenáviděli, ale když prošli tímto očistcem a inscenace měla úspěch pro svou vysokou uměleckou úroveň, nešetřili uznáním. *Ačkoliv jsme s ním prožívali zkouškové období plné napětí, bylo to při své jedinečnosti krásné* (Beneš 1998: 151).

2 Dokladem toho byl i experiment polského režiséra A. Wajdy, který na zkoušky inscenace *Nastasja Filipovna* podle Dostojevského *Idiota* zval od samého začátku i diváky. Jenže herci se brzy začali vůči nim chovat až agresivně, takže experiment musel být přerušen a diváci se mohli vrátit až v závěrečné fázi zkoušek, kdy si herci již dostatečně zafixovali nové 'návyky' svých rolí.



Lillian Hellmanová: Podzimní zahrada. Tylovo divadlo 1957. Vlasta Fabianová (Konstance) a Bohuš Záhorský (Edward)

Vraťme se ale k Radokovu krédu – *Divadelní novověk začíná tam, kde dramatické postavy jednají*. O tomto pojmu ‘jednání’ nebo ‘fyzickém jednání’ se v té době hodně diskutovalo, a sice v podobném duchu jako jej chápal Radok: herec má na jevišti především jednat a nikoliv ukazovat své prožitky, což vede nakonec vždy k předstírání. U Radoka k tomu ale musíme ještě pro pochopení jeho názorů dodat, že vycházel z triády skutečností, které na jedné straně spolu souvisí, ale mezi nimiž jsou i významné difference: skutečnosti životní (tu do divadla vnáší živý herec a divák), skutečnosti umělé (představuje ji jeviště jako určité médium zprostředkování hercova jednání v roli) a umělecké, pro niž je charakteristický ozvlášťující rytmus, ovlivňující vnímání diváka. Tím se také dynamický ‘hermeneutický kruh’ jeho divadla měl uzavřít.

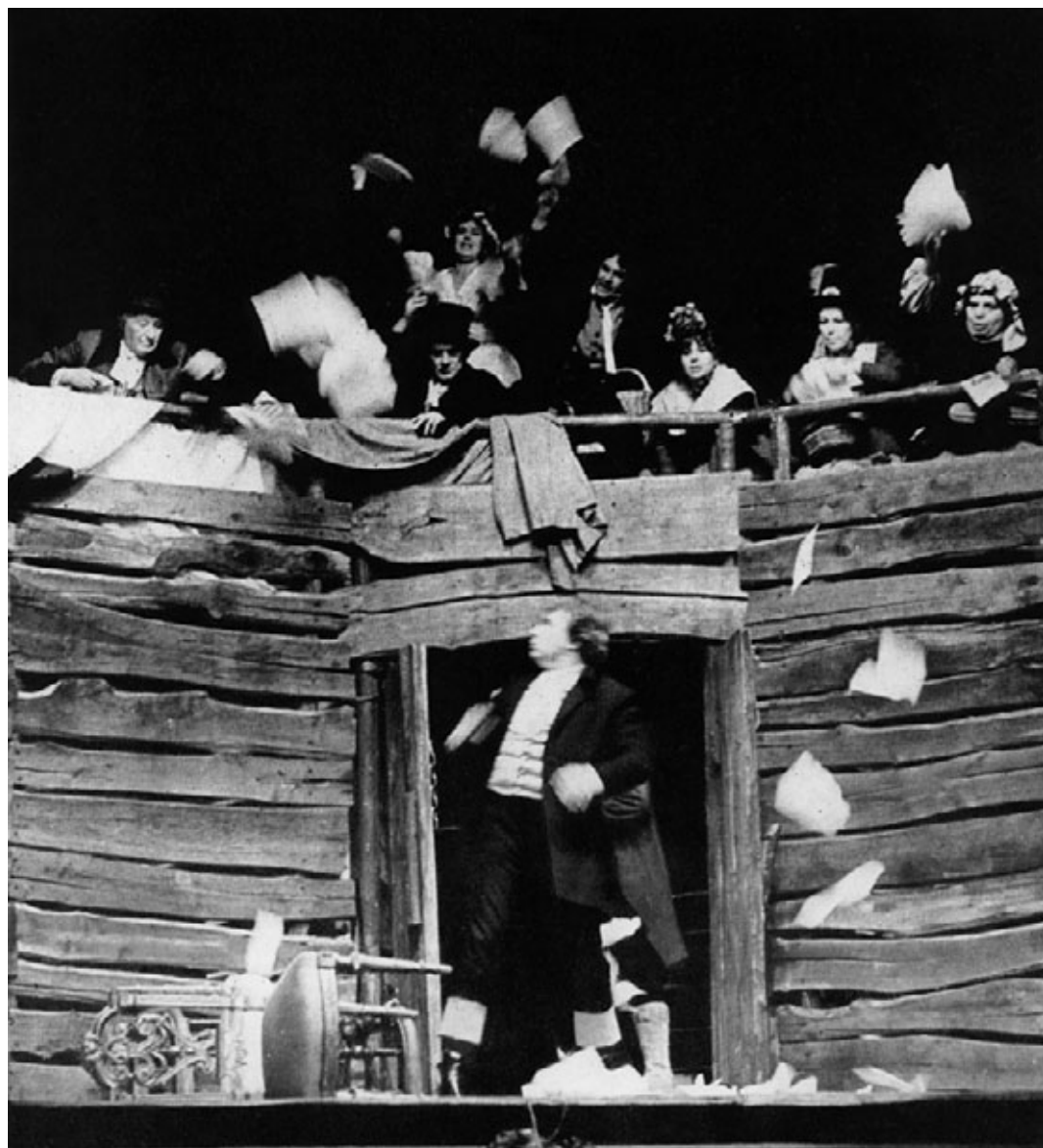
Zatím věnujme pozornost vztahu mezi skutečností reálnou a umělou, kdy se živý herec ocitá jako ‘prvek’ života či jeho živý mikrokosmos i se svou ‘vnitřní stranou’, kterou nemají ostatní předměty na jevišti, v umělém časoprostoru, je-



◀ N. V. Gogol: *Ženitba*.
Komorní divadlo 1963.
Josef Kemr (Ževakin) a Aglaja
Morávková (Duňaša)

▶ Romain Rolland: *Hra o lásce
a smrti*. Komorní divadlo 1964

hož účelem je komunikace s divákem. Tímto přeskokem herec nabývá onu charakteristickou podvojnost být ve dvojí skutečnosti, která je v normálním životě potenciálně skrytá a v divadle nebo v jiných médiích vždy jinak aktualizovaná podle její povahy a funkce. Diderot tuto podvojnost vysvětloval ještě paradoxem a Radok ji vyznačil jako podvojnost dvojího zaměření: „vnitřními prostředky“ se herec jako člověk v běžném životě zaměřuje k partnerovi a okolí, „vnějšími prostředky“ se zaměřuje k divákovi v hledišti. První zaměření pak spojuje s „věřím“ a prožitkem vlastní existence, druhé s rozumem čili s vědomím hry pro diváka. *Herec pocitově především uvěřil vztahům jedné bytosti ke druhé, či vztahům těchto bytostí k předmětům, které jsou na jevišti... Je třeba zdůraznit, že herec uvěřil pocitově. Rozumem nepřestává vnímat skutečnost umělou. Toto dvojí vnímání je souběžné, i když přísně oddělené a jinak zaměřené. Herec zaměřuje své „věřím“, tj. vnitřní prostředky, ke všemu, co je v prostoru jeviště. Vnější herecké prostředky, jako je např. technika dechu, výslovnost gesta, prostorové aranžmá atd., zaměřuje k hledišti* (Radok 1962b: 29). Ale Radokovo „dvojí zaměření“ je dost schematické a sice v tom smyslu, že tu od sebe odděluje hercův prožitek, který spojuje s „věřím“, a racionální zaměření nebo postoj, ať už vůči partnerovi nebo na vý-

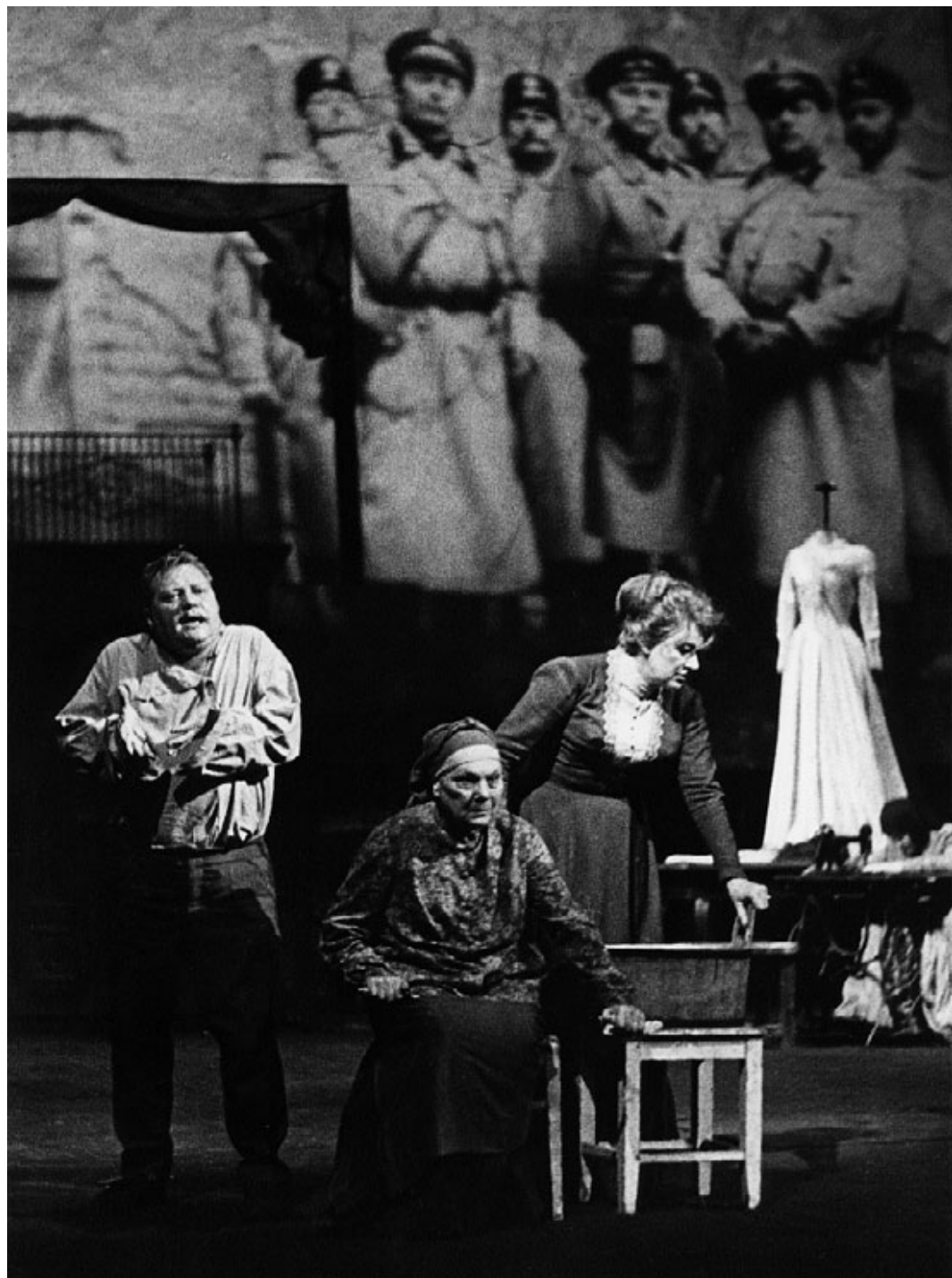


razové prostředky a hlediště. Ve skutečnosti jde o rub a líc téhož jednání, které je u člověka i herce založeno vždy na nějakém neintencionálním psychickém stavu – a ten si herec může uvědomit, ale nemá smysl se na něj intencionálně zaměřovat, jako to kdysi dělali Stanislavského žáci ve studiích –, a na vlastním intencionálním aktu čili zaměření se na partnera, gesto nebo diváka. Herec se tak vždy intencionálně zaměřuje na partnera nebo diváka, ale vždy na pozadí neintencionálního prožitku či stavu, který si může tak či onak uvědomovat. Po-dvojnost neintencionálního psychického stavu a intencionálního aktu vůči okolí je v podstatě dána naší excentričností, která je podle H. Plessnera základní vlast-

ností člověka a jeho chování.³ Přitom hovořit spolu s Radokem o dvojím intencionálním zaměření najednou je rovněž schematické a nepřesné, neboť herec se ocitá vždy v určité rámcové situaci – a zde je to situace divadelní, která je daná jako mnoho jiných situací v životě, které tvoří specifická síť intencionálních aktů všech zúčastněných osob, herců i diváků. Herec se tu může zaměřit na partnera nebo vlastní gesto, ale vždy na pozadí toho, že se na něj současně zaměřuje také partner nebo divák. Radok dokonce rád tuto síť aktů či vztahů tematizoval v složitých rámcových situacích svých inscenací – např. když v Rollandově *Hře o lásce a smrti* O. Skleněku umístil jakoby do dvojího zaměření manžela vůči ženě Sofii a současně řečníka k davu na ochozech. Nejde tu ale o dvojí intencionální akt, protože by tu museli být Skleněkové dva, ale jediný intencionální akt v dané rámcové a dramatické situaci.

Než se vrátíme k herci divadelnímu, učiňme krátkou odbočku, neboť Radok byl současně i filmovým režisérem a u experimentu s Laternou magikou aplikoval rovněž toto své schéma „dvojího zaměření“. Účinnost principu Laterny přitom vysvětloval „prvním zaměřením“, tj. že konferenciérka se vnitřními prostředky zaměřovala k nafilmovaným partnerkám na plátně. *Herec na jevišti a v našem případě tentýž herec na plátněch „věřil“ čili „žil a prožíval“*. *Divák v hledišti si uvědomoval rozumem jevištní dekoraci, tj. dvě plátna s obrazem konferenciérky, a konferenciérku na scéně, ale pocitově vnímal dramatickou akci tří postav* (Radok 1961: 530). Radokův poznatek můžeme interpretovat asi takto: živá konferenciérka nebo herečka na jevišti se může díky „pocitové konvenci“, kterou si každý fixuje v paměti podle vzorů běžných hovorů ze života, zapojit a projektovat se do rozhovorů s nafilmovanými partnerkami, ale přitom ví, že jsou nafilmované, tzn. udržuje si od nich distanci. Podobně i divák se může svou vlastní „pocitovou konvencí“ uloženou v jeho paměti projektovat do jejich rozhovorů a přitom ví, že jedna z nich je živá a dvě nafilmované. Ale ukázal jsem, že toto „dvojí zaměření“ je pouze Radokovo metodické schéma, neboť ve skutečnosti tu máme složitých intencionálních zaměření hereček a diváků víc. Ale tato situace je zajímavá a složitější v tom, že zde Radok neuvádí ještě rozdíl mezi skrytým zaměřením živé herečky na živého diváka nebo opačně a obou na mrtvé předměty a filmová plátna na jevišti. Mizí tím rozdíl mezi sdílením společného časoprostoru představení lidmi se vzájemnou projekcí a obcováním s předměty nebo plátny, a přitom se tu ukazuje, že intencionální akt herečky lze nafilmovat a reprodukovat. To pak vede Radoka a v té době i další režiséry k tomu, že vlastně nevidí rozdíl mezi herectvím divadelním a filmovým, i když víme, že filmová herečka se nezaměřuje na živého diváka, ale na kameru a divák s ní nemůže vést skrytý přítomnostní dialog, protože už jako nafilmované jí chybí sebereflexe vnitřního neintencionálního stavu a tedy schopnost operovat s vnitřní distancí, kde se zlost jako vnitřní podnět nemusí vyjádřit přímo ve tváři, ale takticky se podle rámcové divadelní situace ukryje a hereččiným výrazem bude úsměv. Tuto schopnost měla živá konferenciérka a snad i toto bylo jednou ze zvláštností – a možná i potíží – Laterny, která operovala na tenkém ledě mezi

3 Podle H. Plessnera má prožívání světa i sebe sama podvojný aspekt: z jedné strany prožíváme sebe „zevnitř“ a z druhé se dokážeme zobektivizovat, podívat se na sebe zvenčí. A právě tato podvojnost vychází z fundamentální struktury člověka a z jeho excentrické pozice ve světě, v níž pramení určité základní antropologické vlastnosti člověka a rovněž i herectví se svou zprostředkovanou bezprostředností. Viz Plessner, H. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin 1975.



Maxim Gorkij: Poslední. Tylovo divadlo 1966. Rudolf Hrušínský (Kolomijcev), Jiřina Šejbalová (Fedosja) a Marie Vášová (Soňa)



divadlem a filmem, mezi hercem živým a neživým. Bylo by jistě zajímavé, kam by Radoka vedly experimenty s Laternou dále, kdyby nemusel odejít a vrátit se k divadlu s živými herci. Dnes na této diferenci zakládají a žonglují mnozí tvůrci intermediálních experimentů.

Radokovy pojmy „jednání“, „zaměření“ nebo „vnitřní a vnější prostředky“ se dotýkají klubka problémů, na které naráží všichni režiséři, kteří se pokoušejí reflektovat metody a techniky divadelního herectví a současně zjišťují, jak tu jazyk a pojmy onen nepojmenovatelný proces zjednodušují. V článku o scénografii L. Vychodila např. Radok uvádí tuto etudu: člověk jde ke kamnům, aby se ohřál. Máme tedy rámcovou situaci s hercem jako postavou a s kamny, na které se za-

**Maxim Gorkij: Poslední.
Tylovo divadlo 1966**
◀ Klára Jerneková
(Věra)
▶ Josef Kemr (Jakov)
a Klára Jerneková
(Věra)



měří, aby se jakoby ohrál. Ale Radok tuto situaci poněkud zjednodušuje, protože takto určená v sobě ukrývá hluboce zakořeněný stereotyp příčinně účinkové kauzality mezi psychickou či fyzickou příčinou a účinkem, kterým by měla být v této situaci chůze ke kamnům. Zima je příčinou, vede k chůzi (jednání) a ohrátí (vykonaný čin). Není divu, že právě tento způsob myšlení vede i herce k stereotypnímu chování na jevišti, protože je to podle naší zkušenosti 'logické'.

Jenže člověk v životě a herec na jevišti takto pasivně jako příroda nebo stroj nejednají a také divák v hledišti není nezaopatřeným pozorovatelem s racionální distancí, která vždy dané situace stereotypizuje. Oba – herec na jevišti a divák v hledišti – podobné jednání s chůzí ke kamnům také spoluprožívají. A pak sku-



Maxim Gorkij: Poslední. Tylovo divadlo 1966. Jaroslav Mareš (Jakorev) a Klára Jerneková (Věra)

tečnost, že jde někdo ke kamnům, vůbec nemusí znamenat, že je mu zima, ale může tam jít také proto, aby zjistil, zda už někdo zatopil, jakou značku mají kamna atd. Pro chůzi ke kamnům neexistuje jediná (stereotypní) příčina, ale celá řada motivů, které existují u člověka – a tedy i herce – s konkrétní potencialitou prožívání aktuální skutečnosti, díky níž nám svět není lhostejný a na kterou jsme také schopní se zaměřit, reflektovat ji a nepřijímat ji pouze jako pasivní příčinu, ale uchovávat si vůči ní určitou distanci, která se pak promítá do vnějšího jednání. V *Patologii herectví* uvádí Radok herce jako partnera dialogu, který má na něj jako autora rozhovoru vztek a vyjádří jej tím, že se usměje, uhasí cigaretu a dá tak najevo, že už dále o tom nechce mluvit. *Měl jsem vztek a usmíval jsem se. Chtěl jsem vás odbýt, zbavit se vašich vtipů, a přece jsem se usmíval* (Radok 1962: 27). Jestliže tedy při prožívání světa může mít úsměv (účinek) nikoliv jeden, ale více alternativních motivů, pak tu bude vždy hrát velkou roli také intuice.

Existuje v nás tedy jakási puklina a distance, díky níž je konec konců možné i herectví. Tedy i to, že herci na jevišti nemusí být zima a kamna nemusí hřát. Vzniká tak vědomí hry s její vlastní potencialitou prožívání, kterou divák dokáže intuitivně vycítit a tuto hercovu schopnost sdílet. Ten s ní vstupuje do hry života podobných rámcových situací vždy s určitou intencí – *Obsah pojmu jednání lze nejpřesněji definovat tím, co chci nebo nechci dosáhnout* (Radok 1989: 14) – a určitou motivací, která je vždy zabarvena citovou nebo afektivní pamětí, např. připomenutím rozhovoru, kdy jsme měli zlost na partnera, a proto jsme jej ukončili ironickým úsměvem. Tyto vzpomínky jsou v nás jako stopy a pokud se v nás vynoří, je nesmyslné je zpochybňovat – jsou vždy spojeny s oním „věřím“ Stanislavského a u Radoka s „pocitovou konvencí“ té či oné situace ze života, která je přenesena na jeviště. A tu sdílí spoluprožíváním s hercem i divák v hledišti, kterému je přitom bezprostředně dána dvojí faktičnost k porozumění díky jeho předzkušenosti nebo kulturní kompetenci: hercovo intencionálně zaměřené jednání a konkrétní rámcová situace.

Radok používal ve svých režii často rámcové situace, které nazýval „obřady“. Už v Offenbachových *Hoffmannových povídkách* museli herci přesně provádět funebrácké pochody a bujaře tančit kankán nebo ve Verdiho *Rigolettovi* „obřadně“ rekonstruoval původní operní provedení v Teatro La Fenice i s dobovými manýrami. *Obsah opery byl rozšířen o Sittengeschichte své doby – v doslovném překladu o dějiny mravů* (citát viz Hedvábný 1994: 143). V *Lištičkách* L. Hellmanové přišel ke slovu opět pohřební průvod se zemřelým ve vozíku, ve filmu *Daleká cesta* si starý Kaufman „obřadně“ černí vlasy ve chvíli, kdy má jet do Terezína, v Osbornově *Komikovi* je pohřební obřad ozvláštněný pohřbíváním klavíru, který s fortem stěhováků (rovněž tedy „obřadně“) spouští do orchestru kulisáci, a o obřadech psala kritika u *Zlodějky z města Londýna* G. Neveux, *Ženitby* N. Gogola, *Hry o lásce a smrti* R. Rollanda nebo *Domu dony Bernardy* G. Lorcy atd. Podobně jako ve *Zlodějce z města Londýna* setkáváme se i zde na významných místech s „obřady“ provedenými tak, aby rozvíjely divákovu pocitovou konvenci, současně se na ni odvolávající. Je tu obřad oblékání k návštěvě nevěsty, který je jakousi komediální replikou obřadu oblékání papeže v berlínském provedení Brechtova *Života Galileiho* [...] jejich provedení je vesměs detailizováno jako ve zpomalených záběrech filmové kamery. Ironický rozkmít mezi vnější vážností, se kterou jsou naoko dodržována pravidla obřadu, a vnitřním vědomím jejich prázdnoty zajišťuje herci velmi kon-

krétní a spolehlivá východiska k tvorbě [...] Herecké kreace vrývají se do paměti brit-kostí kresby, která je ovšem na hony vzdálená schématu, neboť slučují v dokonalé di-alektické jednotě charakterovou neopakovatelnost s obecnější lidskou apelativností (Lukeš 1964: 15). Kritik M. Lukeš tu v dobovém jazyku s typickými slovy – obřady, pocitové konvence nebo apelativnost – vystihl několik věcí: obřady se u Radoka objevují v uzlových místech inscenace; nejsou pouhou rekonstrukcí, ale tvoří rámcové situace, které v umělé skutečnosti jeviště získávají nový význam, např. zesměšňují přežilý patos; dále připomínají práci Brechta a jsou tedy prováděny velice věcně, veristicky, s důrazem na přesnost v detailech a s fortem, jako by je prováděl fachman a tím jim dodával 'pravdivostní energii', která v divákovi vytvářela dojem, že se tu nic nesimuluje.

O obřadech a pocitových konvencích psal Radok často ve svých úvahách, a je tedy na místě se nad nimi zamyslet a sledovat, co představovaly pro jeho herce. Především měly málo společného s folklórem nebo náboženstvím, a i když měly k lidovým zvykům vztah, v umělé skutečnosti jeviště měly sloužit k vyjádření dramatické situace současného člověka. Obřad je pro Radoka určitou formou mezilidského chování, která se opakuje, a tedy automatizuje, přičemž tato opakovatelnost tvarů společensko-kulturního chování se v jejich účastnících uchovává jako pocitová stopa. Zrekonstruovaný obřad na jevišti se sice může stát např. znakem pohřbu, ale ve skutečnosti to není znak jako jiné znaky a má hlubší symbolický smysl. V tomto obřadu – může to být pohřeb i ranní toaleta nebo rovnání židlí pro hosty – je totiž současně poukaz na to, že existuje nebo existoval nějaký řád světa nebo uspořádanost života v dané společnosti a kultuře čili určitý pravidelný rytmus. Kdyby např. obřad pohřbívání zmizel ze života lidí, narušil by se tím řád jejich existence a mrtvolý lidí by zůstávaly na ulici nebo na polích. To ostatně Radokově generaci předvedla nedávná světová válka. Obřad je tak propozicí k porozumění smyslu lidské existence a jeho intencionálnost je hermeneuticky paradoxní: neslouží ani tak účelově k tomu, abychom se zbavili mrtvých na ulici, ale zjevuje nám především skrytost tohoto smyslu a odkrývá nám toto tajemství názorně. Ukazuje nám jej tragicky s vnitřním dramatickým nábojem, např. když vidíme Winnii v Beckettových *Šťastných dnech*, jak provádí obřad ranní toalety a přitom se potápí do písku, nebo komicky, když vidíme Jabulku, jak přednáší pohřební proslov na vepřových hodech a z jeho obřadnosti vyvanula předstírání prázdnota.

Obřad má temporální povahu symbolu a souvisí tak s pocitovou pamětí: do naší současnosti se vrací jistá forma chování z minulosti, která byla kdysi vytvořena, aby byla poté paradoxně jakoby zapomenuta, ale stále trvá i se svým potencionálním prožitkem určité životní situace, aby v nové přítomnosti mohla být opět zrekonstruována a prožita. Tento proces tvoří tradici s vlastním přirozeným rytmem, který se obnovuje i mění, a zapomínání je tu proto nezáměrné a dočasné, aby byla možnost této proměny. Identita dané zkušenosti s minulou, zopakování minulého v současnosti, přitom znamená souhru ideálního a věcného nebo symbolu a konkrétního jednání. Radokova generace žila ovšem v době, kdy byl tento přirozený proces narušený tím, že mnohé prastaré obřady a s nimi i jejich paměť a potenciální prožitek měly být zapomenuty navždy, čili měla se ze života vytrátit i jejich virtuální přítomnost. Např. když se nahrazovaly české Vánoce příchodem dědy Mráze. Stejně tak se mělo zapomenout totálně na K. H. Hilara nebo J. Frejku, a také svého Jabulku Radok peskuje za to, že při po-



F. G. Lorca: Dům doni Bernardy. Tylovo divadlo 1967. V popředí Marie Vášová (Služka Anna)

hřební řeči úplně zapomněl na její vnitřní smysl a prožitek. Ostatně i naše dnešní konzumní společnost by ráda na mnohé zapomněla totálně, protože se řídí heslem, že co se zužitkuje dnes, zítra se hodí do popelnic. Pro život a kulturu je tento způsob tvoření pro úplné zapomenutí zničující, neboť jim odebírá vnitřní dynamiku a alternativnost.

Základ a stabilitu formy obřadu tvoří cykličnost, ale tím, že je opakovaný jinými současníky, do mechanického rytmu vstupuje jeho jedinečnost jako jistý druh arytmie. Pohřební obřad se tak formou mění, ale přitom je uchován (nově se obrozuje), nebo může být ohrožen (vyprázdněn). Mezi pravidelností a touto arytmií se tak rozevívá škvíra a vznikají dramatické situace, na které měl Radok zvláštní čich. Umělá skutečnost jeviště mu totiž dovolovala tyto situace ozvláštnit a učinit apelativními. Dostáváme se tak k přeskoku ze skutečnosti umělé do skutečnosti umělecké, který spojoval právě s rytmem, přesněji s jeho proměnami. *Právě rytmus proměňuje všechny prvky skutečnosti umělé do skutečnosti umělecké, za předpokladu, že tyto změny postupně podněcují divákovu pozornost a nevyhnutelně vedou k postižení pravdy skutečnosti života* (Radok 1962b: 27). Pojem 'rytmus'



si většinou spojujeme s něčím opakovatelným a mechanickým, ale Radok tu zdůrazňuje právě ony arytmiické změny, které umožňují vytvářet dramatické vztahy a tím i transgresi s její potřebou překonávat mechanická omezení a umožnit tak otevřenost vůči světu. *Člověk jako jediná bytost v přírodě dokázal dva zázraky: porušit a současně napodobit rytmus* (Radok 1963: 18). Tuto transgresi plnilo umění i divadlo se svými herci vždy a jeho posláním je retenčně evokovat na jevišti opakovatelnost životních situací (obřadů, ale i tvarů lidského chování vůbec) a přitom je řadou dílčích proměn ozvlášťňovat čili protenčně otevírat a dramatizovat pro přítomné diváky v hledišti vytvářením nových vztažností. Poučme se z hudby. *Každá nota – tvrdí A. Schoenberg – která se připojí k jiné, uvádí její hudební význam v pochybnost. Jde-li např. g po c, může se sluch octnout v nejistotě, zda to dohromady vyjadřuje C dur nebo G dur, ba i k F dur a e moll by byly možné vztahy. Přidání dalšího tónu buď problémy vyjasní, nebo zkomplikuje. V průběhu větší části hudby neustále vzniká jakýsi druh neklidu a nedostatek rovnováhy se zvyšuje podobným působením rytmu. Jako vlastní idea skladby se mi jeví metoda, která vytváří rovnováhu. Časté opakování témat, skupin i dalších partií lze chápat snad jako pokus o blízké vyrovnání imanentního napětí* (Schoenberg 1963: 45).



F. G. Lorca: Dům doni Bernardy. Tylovo divadlo 1967

▲ Luba Skořepová (Magdaléna), Nina Jiráňková (Martirio) a Naděžda Gajerová (Amelia)

◀ Jiřina Šejbalová (Marie Josefa), Vlasta Fabianová (Bernarda), Luba Skořepová (Magdaléna), Jarmila Krulišová (Augustias), Jaroslava Tvrzníková (Adéla) a Nina Jiráňková (Martirio)

Radok byl citlivým umělcem, dokázal vystihnout a vyrovnávat jako režisér ono „imanentní napětí“, a zdá se, že totéž vyžadoval i od svých herců. Přenášel na jeviště své obřady a prováděl s nimi jako s prvky ze života, které s sebou přinášely i pocitové konvence, ty nejrůznější operace. Uvolňoval je ze situací v životě a s pomocí překrývání, juxtapozic, degradací nebo kontrastováním jedné normy chování její antinormou, která tu původní zcela neruší, ale poskytuje divákovi na ni pohlédnout z jiného úhlu nebo v ní objevit hluboko ukrytý smysl, a to způsobem často neočekávaným. Inspirací byl sám život: jednou viděl cirkusáka, který bil psa a jeho kňučení překrýval veselou písní. *Toto zjištění mi pravděpodobně pomáhalo rozšifrovat řadu situací v mém životě. Bylo přítomno takřka ve všech mých inscenacích* (citát viz Hedvábný 1994: 150).

Proto tak zaujala scéna pohřbu v *Komikovi*, ale totéž by ukázala analýza i scén dalších. V pozadí byla paměťová norma pohřbu člověka i s její pocitovou konvencí, která byla evokována – a nikoliv napodobena – tvary chování umožňujícími rozpoznat motivy a intence a na ni jakoby ‘do popředí’ byla naložena antinorma jiného obřadu, pohřbívání klavíru kulísáky s fortem stěhováků. Scény se tak stávaly dramatickými, neboť se tu přímo před zraky diváků protínala

časová setrvačnost (retence s její pocitovou konvencí) a její proměna (protence s přesahem k zážitku poetické skutečnosti). Podobné scény se už nedaly interpretovat jen jako výsměch nebo degradace vyprázdněných obřadů, jako je tomu u Jabulky na vepřových hodech, ale byl v nich patrný i tah opačný a jakoby nalézání patosu lidské obřadnosti a lidského života vůbec. Vycházelo to z atmosféry doby: v 50. letech byl tento smysl degradován a nyní se jej Radok spolu s dalšími snažil uměleckou skutečností divadla znovu objevit.

Všimněme si, jak tu Radok neustále operuje s již zmiňovanou „pocitovou konvencí“. Pod pojmem ‘konvence’ si většinou představujeme ustavení nějaké společné dohody o tom, jak se budeme v určitých situacích chovat, např. v divadle, ale Radok tu má na mysli spíše pocitovou stopu, která provází určitý způsob chování a která je na první pohled skrytá nebo se běžnému pohledu ukrývá. Společná dohoda je v pocitové konvenci dána jen tím, že její pramen je ve společných životních zkušenostech a prožívání herce i diváka. Souvisí s pamětí, ale nikoliv racionální, která konstruuje příběh a ‘ořezává’ tak to, co je na periférii vnímání, ale citovou nebo lyrickou, jež souvisí s tolik záhadnou a nevypočitatelnou anamnézou, která vrací prožitek s jeho bezprostředností a jakoby mimovolně. Úkolem divadla a herce je tedy ji probouzet a evokovat s pomocí umělé skutečnosti jeviště. *Pocitovou konvencí Sittengeschichte vyvolává prvek akce odkrývaného skrývání. Cítíte, jak je sám v sobě erotický? Elegán s bílou šálou i ženská noha v prolamované punčoše chtějí zůstat neviditelní. My, diváci, vidíme to, co chce zůstat skryto* (Radok 1963: 29). Vše kolem nás má v sobě – jak by řekl A. Artaud – svého dvojníka a je úkolem divadla i herce poodhrnout závoj, abychom jej na okamžik spatřili, jako zahlédneme delfíny nad hladinou. Rozum nám jej zakrývá, a tak když slyšíme nebo na jevišti vidíme – uvádím opět Radokův příklad – muže, který diktuje dopis sekretářce, tak vlastně nevidíme nic. Na jevišti musíme vidět a pocitově vnímat muže, který má svou sekretářku, které diktuje dopis. Nazvěme tuto situaci obřadem a v té chvíli se v divákovi může probouzet pocitová konvence jako osobní stopa podle vlastních zkušeností: známe přece takové ředitele, kteří mají sekretářky. *Víme-li, čím lidé jsou, můžeme se také někdy dopátrat i skrytého smyslu těchto obřadů nebo zvyklostí. Jde o to, abychom zpětným pochodem (umělými prostředky) učinili tento smysl viditelným* (Radok 1961: 533).

Jak měl pracovat s touto pocitovou konvencí herec v Radokových obřadných situacích? Uváděním do vztažností nebo širšího vědomí souvislostí jejich skryté potenciálnosti. Radok vychází z toho, že v každém z herců jsou na jedné straně jakoby přítomné všechny události jeho života a tato minulost se projevuje ve vztažích, tj. v tom, co herec chce a jak jedná. ‘Vidět’ tvar jeho postavy pak znamená, že musí podvědomě vycítit na základě pocitových konvencí, co vlastně na jevišti chce nebo nechce. Jako by ji ‘viděl’ skrze své celoživotní zkušenosti. Ale na druhé straně toto hercovo chování, stále takto zakotvené v životní realitě, mělo hrou herce expandovat do Radokových poetických světů, které jsme jako diváci tak obdivovali a v nichž to hrálo dramatickými souvislostmi všeho druhu. Pro herce to vůbec nebyly snadné úkoly, zvláště v první fázi, kdy si Radok hrál s různými časoprostory žánrů, stylů nebo médií. V *Hoffmannových povídkách* měl herec vstupovat do více prostorů, a tím také měnit způsob chování. *Hranice mezi dvěma světy byla herci přísně respektována. Pokud odešli z přední části scény do světa techniky, stávaly se z nich mechanické loutky, jejichž pohyby odpovídaly prostředí, v němž hrály* (citát viz Hedvábný 1994: 130). Velkou roli tu ještě hrálo vytváření



James Saunders: Vůně květin. Tylovo divadlo 1968. Jiřina Petrovická (Agnes), Radovan Lukavský (David), Vítězslav Vejražka (Edgar), Klára Jerneková (Zoe) a Vladimír Ráž (Kněz)

prostoru hercem tím, jak zacházel s rekvizitou nebo v jaké scénografii se pohyboval. V *Komikovi* zastoupil klavír mrtvého a pohřební zřízení kulisáci jako stěhováci. V *Zlodějce z města Londýna* vstupoval do fikce Inspicient a způsob, jakým měl vést J. Kemr psy na vodítku, měl změnit interiér za exteriér. Zdá se, že v té době byl Radok přímo posedlý touto možností dobývat hranice a možnosti umělého světa jeviště, který se jako v dobách avantgardy měl změnit na poetický makrokosmos, jehož živlem je proměna a hravost. Přitom stále s podmínkou, že postavy zůstávají oněmi 'prvky' života. *Jsou v každém okamžiku vnitřně komorníky. Prožívají zcela realisticky své vztahy. Jejich funkce je však zcela divadelní. To, co dělají a jak to dělají, je možné jen ve skutečnosti umělé* (Radok 1963: 24). Radok měl pravdu: i herec může odhalovat vlastní hrou skrytost uváděním do vztažností nebo širších souvislostí.

Postupně se ale styl Radokovy práce měnil a zvnitřňoval, vnější nápady s neobvyklou fantazií střídala snaha proniknout spíše do vnitřního mikrokosmu člověka a zachytit tam nepojmenovatelné. Vše jako by nyní stálo na herci, na jeho jemnějším arytickém sledu nepřetržitých změn v jeho jednání, který se projevoval v postojích, hlasových proměnách, drobném gestu nebo změně aranžmá. Dodnes si jako divák vzpomínám na toto dramatické zvnitřnění v inscenaci *Domu dony Bernardy* i na jedinečnou ansámblovou hru všech herců.

Přesně to popsal S. Machonin u inscenace *Vůně květin* J. Saunderse: *Vnitřní děje v člověku, to už je dávno Radokův centrální zájem. Zdá se, že nedělá vlastní*

nic těžkého – jen zdívaladelňuje, co si myslí o lidech na pohřbu. Bez zvláštních důrazů, skoro tiše, velmi prostě: otec jen několikrát přejde jevištěm, jako by chtěl říci něco podstatného, vlastně rozhodujícího – a nemůže. Něco se mu stalo s obličejem, oněměl jako raněný mrtvící, až nakonec ze sebe vydá polozvítěcí vzlyk. Pořadatel obřadu je obřadně důstojný, ale jeho naučená obřadnost má něco z laciné šmíry a cestácké kulantnosti – nic víc... Připadlo mi, že Radokovi nic v životě člověka neujde. Je až hrůzný přesný ve schopnosti donutit postavy, aby na sebe všechno řekly. Stal se fanatikem objevování vnitřních pohybů v postavách a v jejich vzájemných vztazích. Zdá se mi skoro, že by už nepotřeboval ani ty znakové atributy radokovství, o nichž jsem mluvil na začátku. Je rozeznatelný svou schopností najít dva, tři rysy, pohyb, tón a rozevřít tím nesnesitelný pohled na člověka. Nikdo, kdo viděl Vůni květin, nemůže zapomenout např. na Sějka, který v roli pohřebního manažera v rychlosti dojíždá párek a opatrně elegantním pohybem zájezdového šmíráka dává pozor, aby se nepokapal – má dnes ještě tolik pohřbů, tolik smrtí! Takže Radok je už viditelný jen v hercích. Už přestává potřebovat, aby ho bylo na jevišti vidět ještě jinak a jinde. Výsledkem je představení, v němž se herci jako zázrakem zbavují svých zátěží a návyků a jsou propojeni tolika vzájemnými vazbami, že se stávají organismem, jehož přirozený život má schopnost vytvářet obrazné významy sama sebe (citát viz Hedvábný 1994: 338).

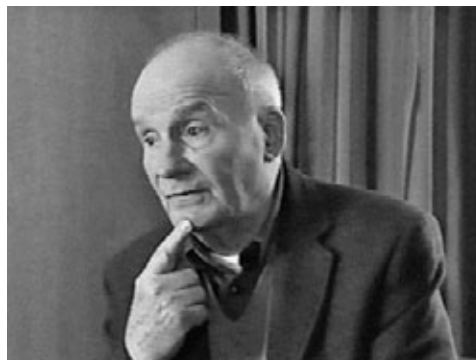
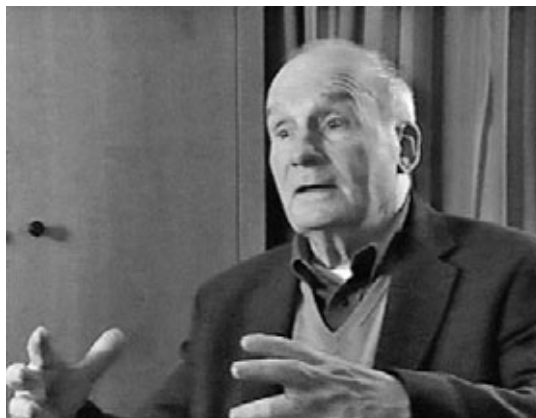
Drobné hercovo gesto zájezdového šmíráka, který si dává pozor, aby se nepokapal masnotou při jídle v rámcové situaci pohřbů, přinášelo na jeviště hercem substancí výbušnou, odhalující skryté, něco, co iluzivní objektivismus hercova jednání odhalit nikdy nedokáže. Právě tím bylo toto herectví pravdivé i věcné, a kdybychom si tu připomněli některé z tehdejších analýz herectví K. Högra nebo R. Hrušínského, našli bychom tu mnoho společného a mohli bychom proto mluvit o dobovém stylu, kde hercův výkon byl vždy situován do mnohoznačných vztahů či zaměření se souhrou ideálu a věčnosti. Podle Radoka to znamenalo „divadelní novověk“, v němž se už sebevědomý herec nevznášel nad časem a nepřicházel až „z dob kočárů“, ale přiznával významnou roli času, který právě prožívá a který byl pramenem jeho inspirace. Svou hrou pak odkrýval něco, co v životě i v něm již existovalo předem a čím se odvolával k emocionálnímu myšlení a paměti. Jen tak se dá vlastně hovořit o herectví intenzivní scéničnosti.

Literatura:

- BENEŠ, S. *Být hercem*, Praha 1998
 „Co si myslí režiséři...“, *Divadlo* 5, květen 1963
 GROSSMAN, J. „Drama a režisérův sloh“, *Divadlo* 2, únor 1958
 HAVEL, V. „Radokova práce s herci“, *Divadlo* 5, květen 1963
 HORNÍČEK, M. *Poznámky o divadle*, Praha 1990
 LUKEŠ, M. „Ženitba s klasikou“, *Divadlo* 1, leden 1964
 HEDVÁBNÝ, Z. *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994
 RADOK, A. „Inscenační postupy Laterny magiky“, *Divadlo* 7, září 1961
 RADOK, A. „Patologie herectví“, *Divadlo* 1, leden 1962[a]
 RADOK, A. „Divadelní novověk“, *Divadlo* 9, listopad 1962[b]
 RADOK, A. „Ladislav Vychodil a jeviště“, *Divadlo* 6, červen 1963
 [RADOK, A.] „Rozhovor s A. Radokem: Oč jde? O totální vědomí souvislostí“, *Divadlo* 3, březen 1967
 RADOK, A. „Zrod Laterny magiky...“ *Sborník Laterna magika*, Praha 1968
 RADOK, A. „Z poznámek“, *Scéna* 1989, 12–13
 SCHOENBERG, A. „Nová hudba, zastaralá hudba, styl a idea“, *Divadlo* 6, červen 1963

Michel Bouquet odpovídá

na otázky Vincenta Radermeckera¹



Michel Bouquet při rozhovoru s Vincentem Radermeckerem, 2005

Michel Bouquet patří ve svých osmdesáti letech k legendám francouzského divadla a filmu: V šestnácti začal studovat na pařížské konzervatoři, o tři roky později (1945) už debutoval na jevišti po boku Gérarda Philipa v Camusově *Caligulovi*. V ansámblu Jeana Vilara byl u prvních okamžiků avignonského divadelního festivalu i u Vilarovy slavné éry v *Théâtre national populaire*. Za svou skoro šedesátiletou kariéru ve filmu vytvořil ke dvěma stovkám rolí doma i v mezinárodních produkcích – naposledy v loňském roce: Za roli prezidenta Mitterranda ve filmu *Promeneur du Champ-de-Mars* režiséra Roberta Guédiguiana (oceněném na MFF v Berlíně 2005 *Zlatým medvědem*) získal ve Francii cenu César za nejlepší mužský herecký výkon. Od

konce sedmdesátých let učil na pařížské konzervatoři, herecké práci věnoval i knihy *L'homme en jeu*, *Mémoire d'acteur*, *Les Joueurs*, *Acteur*, *La leçon de comédie...*

Postavu Minettiho ve stejnojmenné hře Thomase Bernharda vytvořil v inscenaci Claudie Staviské na jevišti pařížského *Théâtre de la Ville* v roce 2002, roli Bérangéra I. v Ionescově grotesce *Král umírá* hrál poprvé v roce 1994 (už tehdy za ni získal cenu Molière) a vrátil se k ní znovu po deseti letech: inscenace, která měla premiéru v pařížském *Théâtre Hébertot* 3. září 2004, získala opět 'Molière' a Michel Bouquet s ní po pařížské sezoně procestoval od podzimu 2005 až doteď řadu divadel ve Francii, ve Švýcarsku a Belgii.

Při práci na inscenaci Beckettovy hry *Čekání na Godota*, uvedené v létě roku 1978 na avignonském divadelním festivalu²

¹ Autor pracuje v divadelním oddělení výzkumného a dokumentačního centra Archives et Musée de la Littérature v Bruselu. Rozhovor natočený s Michelem Bouquetem na konci minulého roku zaslal režiséru Otomaru Krejčovi, který jej laskavě poskytl redakci časopisu Disk.

² Během následujících dvou let se inscenace hrála znovu v Avignonu (1979) a na dalších místech ve Francii, Belgii a Itálii.

a o dva roky později v pařížském Théâtre Bouffes du Nord, setkal se Michel Bouquet s režisérem Otomarem Krejčou.

Je jasné, že možnost pracovat s Krejčou mi přinesla něco jedinečného, něco, co mi žádný jiný režisér v divadle, žádný jiný divadelní režisér neposkytl. Jiní režiséři mi poskytli něco jiného, za což jim děkuji, ale kontakt s Krejčou, to bylo něco, kdy jsem měl dojem, že pracuji s Mistrem čili s někým, kdo v určité chvíli už není ani tak režisérem, ale někým víc. Byl svědkem, svědkem, kterého vyslal autor, ideálním svědkem vyslaným divákem, společností, životem v jeho celku, a byl také metafyzikem, zvláštním filozofem, který se dívá a pozoruje, jak herci hrají, a který, řekl bych, umí skvěle využít i jejich nemožnost zvládnout situaci. Umí se tomu zasmát a tlačí, chcete-li, tuto nemožnost až do krajnosti, což pak způsobí, že herec jako člověk čelí omezení, je neustále vystavován omezení, někdy má strach z tohoto vlastního omezení, a pak je nucený je překračovat, nebo je schválně prozrazovat, se všemi důsledky, že ano, aby se z něj dostal, protože když to neudělá, je to definitivní krach, totální krach. V Krejčově nekompromisnosti režiséra, v této jeho nekompromisnosti je něco, co je samotnou esencí umělecké režie. Je to Mistr, učitel lidí, a také učitel herců, a sice v tom smyslu, že se nepokouší zacpávat díry, to ne, nesnaží se to zatmelit trošku tady a trošku tam, jen aby to drželo pohromadě. To on nedělá. Nechá člověka padnout, a potom, potom se musí zvednout, zvednout sám od sebe, protože přišť se bude snažit, aby už neupadl. Víte, to je pro herce jedinečná zkušenost, když ví, v jakém okamžiku je špatný, v jakém okamžiku je nebezpečné hrát a předvádět se, v jakém okamžiku je třeba se vyzbrojit, řekněme, životními zkušenostmi, sebereflexí, přemýšlením o divácích, samozřejmě i o autorovi, a v kterém okamžiku je třeba, chcete-li, skládat to všech-

no do celku, aby se dosáhlo výsledku. On nepodává žádnou pomocnou ruku, žádnou pomocnou ruku... Je to pro něj velmi charakteristické a já se domnívám, že všichni významní tvůrci jsou stejně nekompromisní, všichni velcí umělci, ať už to jsou malíři, architekti, spisovatelé nebo básníci, a tahle jejich nekompromisnost je hlavní zbraní při dosahování pravdy, při dosahování nějaké pravdy, která se stane poučením pro ty, kteří čtou a kteří se dívají na dokončené dílo. A u Krejči existuje, řekl bych, odvaha jít až na samotný konec. Viděl jsem jednu jeho režii, rok po Godotovi, a nebyl jsem příliš spokojený s herci. A tak jsem se ho zeptal: „Ale Otomare, jak je to možné, že nejsou dobří, jak je možné, že nejsou dobří u vás, který jste byl jejich učitelem?“ A on mi odpověděl: „Nejsou dobří, protože dost nepracovali.“ A já na to: „Ale za to přece ponesete důsledky vy sám.“ A on mi řekl: „Ale ano, to je také moje role, to nemohu zastírat, ale pokud jsou špatní, tím hůře pro ně. Dobře jim tak.“ A já zase na to: „Pro vás to je ale katastrofa.“ Odpověděl mi: „Na tom nesejde.“ Vidíte, tohle je na Krejčovi právě jedinečné, jedinečné a já jsem hodně přemýšlel o práci s ním, o naší společné zkušenosti, která mi přinesla velmi mnoho. Pracoval jsem ve svém životě s mnoha filmovými režiséry, měl jsem příležitost pracovat v mládí s Grémillonem, když mi bylo 20 let, měl jsem štěstí, že jsem pak mohl pracovat s Chabrolem, s Truffautem, pak s Anne Fontaine, s Jaco van Dormaelem, a nakonec s Guédiguianem a všichni to byli – všichni měli mnoho společného s prací u Krejči. Ale u filmu je to jednodušší, protože u filmu je režisér vládcem všeho, podle toho jak nastaví kameru sem nebo tam, význam scény se podle toho mění... Režisér je vládcem rytmu s pomocí střihu, zatímco v divadle je herec obnažený, a to on určuje tempo, střih, je tvůrcem koncepce a pánem všeho, co udělá, je obnažený před divákem, je tu prostě vládcem.



Samuel Beckett: Čekání na Godota. Režie Otomar Krejča, Festival d'Avignon 1978
Michel Bouquet (Pozzo), Rufus (Estragon), Georges Wilson (Vladimír), José-Maria Flotas (Lucky)

Takže, chcete-li, je to ještě obtížnější. To je také důvod, proč tato zkušenost s Otomarem byla v mé kariéře tak významná.

A myslel jste na to znovu, když jste hrál Françoise Mitterranda? Pozzo je přece také role o moci.

Ano, ale já nemohu využívat jedné role k tomu, abych vytvořil druhou, to ne, to je nemožné, protože bych tímto způsobem vlastně anuloval práci, kterou... Ne, ne, žádná z rolí, které jsem měl příležitost v životě hrát, ani ty, které byly úspěšné, žádná z těchto rolí mi nepomohla při práci na další roli. Ne, u každé role, kterou hrajeme, existují zcela odlišné technické postupy a sebereflexe, takže je zapotřebí vždy začínat od nuly. Pokaždé, když hrajete, je třeba začínat od nuly. Na tom je založena herecká poctivost.

Ve své knize Vzpomínky herce jste se dotkl toho, že u Čekání na Godota vám v průběhu prvních zkoušek režisér vyprávěl o politických a pramálo ho zajímalo, kam máte jít...

Skutečně, tápali jsme, tápali jsme. Měli jsme tři týdny, něco málo přes tři týd-

ny, abychom nazkoušeli hru. Zkoušeli jsme v jedné místnosti, kde byly postaveny dekorace, v jedné takové velké hale zrušené továrny, nebo v něčem takovém, už si přesně nevzpomínám. Přišli jsme tam a Krejča nám řekl, no tak, jďme na to, říkejte text atd. A neurčil nám žádné místo, jen řekl, tam je strom a vy přijďte s křeslem, se skládací stoličkou a hotovo, mluvte text atd. Neurčil nám žádné místo, a proto jsme doslova tápali, ale pokračovali jsme ve zkoušení, neustále v tomto stavu, ve velmi nepříjemném stavu, kdy jsme nevěděli, kam se postavit. Ale nakonec mi to po dvou, po třech týdnech došlo. Ve chvíli napjaté atmosféry k prasknutí, kdy už jsme chtěli protestovat, že takhle přece nemůžeme jít za několik dní do Dvora slávy, a kdy jsme to už chtěli vzdát, tak v této chvíli jsme si uvědomili, že nás dostal do rolí. Protože právě tato úzkost muset odříkávat text bez jakékoli pomocné ruky, bez jakékoliv možnosti vědět předem, jak to bude vypadat, že právě tento stav vnitřní úzkosti, chcete-li, nás přivedl k tomu, abychom porozuměli tomu, co je nevy-

slovitelné a na čem je založena samotná hra, tj. osamění, stav naprosté závislosti na nicotě, stav absolutní prázdnoty a stav totální nejistoty, v němž se ocitají postavy hry. V posledních dnech nám pak určil přesné aranžmá podle svého plánu atd. I on sám tedy prošel touto zkouškou nicoty, a pak to najednou dal všechno dohromady. To už pak bylo skvělé, protože to podstatné se už předtím udělalo. Ten, kdo to umí, kdo takto riskuje, je skutečným Mistrem, a musím říct, že je to odvážené od umělce, který dokáže pracovat jen tak bez plánu, pracovat jen tak...

Když mluvil o hře, říkal, že vy jste byl opravdu úžasný ihned, od samého začátku. To napětí s bičem, ten křik a pak zničehonic mnohem tišeji, přechod téměř do šepotu. Naproti tomu o Georgesi Wilsonovi říkal, že byl skvělý ve svém posledním monologu na konci: „Spal jsem snad, zatímco jiní trpěli?“ Co soudíte o tom, jak se vlastně na vás díval, na herce s tak odlišným temperamentem?

Ano, myslím si, že byl – jak bych to řekl – velmi překvapený, velmi překvapený, když nějakým způsobem objevil herce, se kterými pracoval. Vidíte, to je asi ono... Byl velmi překvapený, když nás viděl nořit se do bahna a pozoroval naši reakci a to, jak jsme se z toho dostávali. Samozřejmě, já se zbavoval této úzkosti tím, že jsem si říkal „zachyťme se, zachyťme se na začátku křikem. To bude opravdu ono“. A tak jsem vstupoval na scénu, v takovém stavu... Alespoň něco aby bylo. A on se tím musel asi moc bavit. Ale měl poznámkový blok a v něm poznámky asi za 2 hodiny zkoušení. Ty poznámky byly velmi kuriózní, protože nám vyprávěl o všem možném, a nemělo to žádnou souvislost s tím, co jsme dělali, bylo to o něčem obecném. Vyprávěl nám například, že americký prezident upadl a poranil se, když vystupoval z letadla, které ho vezlo do Reykjavíku nebo já nevím kam, nebo si vymýšlel další

historky, např. že si Stalin určitě po ránu nalepuje chlupy na hrudník, nebo o jemných rukou Stalina, to na něj zapůsobilo – myslíme si, že Stalin měl velmi silné ruce, ale vůbec ne, měl ruce seminaristy, velmi jemné ruce, které používal málo a jen zřídka, aby si je neporanil. Nad takovými drobnostmi, které skládal jednu vedle druhé, rozvíjel během tří týdnů drobné úvahy, které mohly trvat dvě tři hodiny. Skutečně, to byla jeho práce režiséra... Neboť on dovedl zaujmout – zaujmout jako při obřadu, který bude představením a při němž věci, které jsou třeba, je třeba poznat a zapomenout. Je nutné vědět, že svět je takový, že Stalin může mít bílé a jemné ruce, že si může lepit chlupy na hrudník, musíme vědět o bídě bezdomovců, o mentalitě, o pocitu z toho všeho, o atmosféře, o kroupách, které přijdou po bouři, jež následuje po hrozném dusnu, o tom, že je země červená na určitém místě, že lidé, boty, jejich tíha se může zabořit do země. Všechny tyto maličkosti, co nic neznamenají, které byly jako báseň všude kolem, se stávaly součástí situací, rolí... A neurčil nám žádná místa, dal nám je až na úplném konci.

Díky tomu možná byla postava Pozza méně agresivní než jak ji vidíme, lidštější...

Nevím, to nemohu posoudit, protože nemohu posuzovat sám sebe při hraní této role. Ale jisté je, že např. v druhé části Pozzo leží na zádech, všechny čtyři postavy leží na zádech a nemohou se zvednout, jako nějaký hmyz, který převrátíte a on se pokouší dostat nazpátek na nohy, aby mohl znovu žít, ale nedaří se mu to. Tak tyto čtyři postavy na zádech, snažící se něčeho dobrat, samozřejmě silně působily, vyvolávaly ve stejném okamžiku dojem síly, násilí, ale i úzkost. Říkaly si, že všechno to násilí, ze kterého se snažily v první části vysvobodit, se zhroutilo kvůli docela nicotné záležitosti. V tom je tahle práce jedinečná a pro Krejču velmi nebezpečná, protože i on musí



José-Maria Flotas (Lucky) a Michel Bouquet (Pozzo)

mít neuvěřitelnou odvahu, jestliže vůbec neovlivňuje hru a nikdy neříká, jak se to má udělat. To dělá hodně režisérů. A to je bohužel pro herce velice špatné, když se mu řekne, jak to musí udělat. Krejča vám pouze jednoduše podává informace o okolnostech hry a o Beckettovi, čím byl Beckett ovlivněný, a to je vše. Dál si musíte poradit sami, s tím si musíte vystačit. Takže žádné křičte, mluďte tišeji, toto ne, tamto ne, postavte se sem... Ne, jednoduše na konci sdělí celkový obrys fyzického chování, jako např. sestoupíte mezi tou a tou replikou, postavíte se pod strom na toto místo, posadíte se. Ale když jsem si někdy zapomněl sednout, tak mi také řekl, tohle je ještě lepší, ještě lepší. Chápete, co chci říct? Umí využít všechno a být přitom neustále v kontaktu s hrou, kterou hluboce zná a kterou několikrát dobře inscenoval. Tak došel Krejča k hlubokému poznání, které mu dovolovalo tento způsob tvorby. Byl to skutečně velký okamžik mého hereckého života.

A vy jste znal trochu jeho předchozí tvorbu z Divadla za branou?

Ne, vůbec jsem ji neznal, říkali mi, že inscenoval velmi dobře Lorenzaccia, pak že inscenoval některé další věci a já je vůbec neznal, ale vážil jsem si ho a měl ho moc rád. Jednou se na mě přijel podívat, jak hraju Minettiho, přijel až z Čech, a já jsem z toho byl velmi nervózní. Hrál jsem tenkrát v Saint-Maur a moc mě to dojalo, že se na mě přijel podívat. Zeptal jsem se ho: „Nebylo to moc špatné?“ a on mi řekl: „Ne, nebylo to špatné, bylo to dobré.“ Ale já si myslím, že byl na mě hodný, protože já sám jsem s rolí Minettiho nebyl moc spokojený, a tak jsem čekal, co on na to... Bylo to právě v době, kdy zrovna tuhle hru studoval, a tak musel vidět, které věci byly dobré a které ne, ale byl moc milý. Neznervóznil mě.

Ale když jsem mu telefonoval, že se s vámi setkám, tak měl opravdu radost, říkal slova, která se těžko říkají, a myslím, že si vás velmi váží jako herce. Při našem rozhovoru padlo slovo „božský“ a také mi říkal, že jste mu prý nabízel eventuálně i Krále Leara, ale že jste váhal, protože tu hraje roli věk. Ale on mi řekl: „Poslouchejte, našel

jsem způsob, jak hrát Krále Leara a šetřit síly pana Bouqueta. Bylo by to prakticky němé představení. “Ještě o tom přemýšlí...

Ano, to by bylo dobré... Bylo by třeba, abych... Bylo by dobré to udělat, ano, to je ono. Ale jsem už ve věku, je mi osmdesát let, takže nyní to už je... Já bych se mohl znovu pustit do hry Král umírá, protože jsem v ní hrál před deseti lety a mohu se spolehnout na svou paměť, protože to je text, který jsem dokonale uměl. Zatímco text, který bych neznal, nevím... No, každopádně bych na to potřeboval čas a vhodné okolnosti a je pravda, že pokud bych to dělal, tak jedině s ním, protože v něj mám bezmeznou důvěru... Já si myslím, že Král Lear – ale to je jen moje představa, nemluvil jsem o tom s Krejčou, ale jemu by asi nevadil můj pohled na věc, protože by ji dokázal dovést někam jinam, ale přitom by se obohatil tímto mým pojetím – čili Král Lear, jak já ho vidím, to je člověk, ve kterém vězí obrovská zloba, zlomyslnost, kterou trpí staří lidé a která ukazuje, kam až může dojít lidská krutost (*smích*). Podívejme se, kam až chtějí, kam až mohou dojít, a právě v tom já vidím tu zlomyslnost. Vidím ji uvnitř: dělí se jeho království na tři části, dává se jednomu, dává se druhému, a potom vidíme, co se stane, kam až zajdou při hostině čtvrcení svého zploditele (*smích*). To je něco strašného, a dosahuje to až na dno a ke smyslu ticha, ostatně, když Lear mluví právě z ticha, tak je to pravdivé... Ale podívejte, mohlo by se na tom pracovat buď s umělcem, nebo s režisérem, a to není vůbec totéž. Krejča je umělec a Mistr. Je to můj Mistr, možná to ani neví, ale je to člověk, který mě nejvíce ovlivnil v tom dobrém slova smyslu, a člověk, který mi ukázal tu správnou cestu, jak být poctivým umělcem a jak z této cesty nesejít. Za to jsem mu vděčný. Také Grémillonovi na začátku mé kariéry, protože Grémillona jsem na začátku mé kariéry velmi potřeboval a díky němu jsem pochopil, že je nutné být vzděla-

ný, že je potřeba hodně číst a nejen číst, ale přemýšlet o tom, co jsem četl, udělat si na to svůj názor, pak přejít k dalšímu spisovateli, začít znovu s novým spisovatelem, znovu si projít celým procesem plným rozporů, který existuje mezi jedním a druhým atd. A právě to je na tom to fascinující, vzrušující, a Krejča, který byl opravdu Mistrem v tom, kde, řekněme, být hercem znamená pro něj svědčit, svědčit tak, že je před ostatními obnažený a je chycený do pasti tím, že musí vystoupit, a musí vystoupit, aby ho bylo vidět, aby bylo vidět postavu, aby bylo vidět autora a také aby ho bylo vidět v jeho chudobě. Tohle je Krejčova metoda a za ni jsem mu velice vděčný. Velice vděčný a mám ho za to upřímně rád.

Četl jste Becketta před tím, než jste hrál Čekání na Godota?

Ano, četl, ale jen četl. Nehloubal jsem nad tím, jen jsem to četl. Byl jsem samozřejmě ohromený tím, co jsem přečetl, to je pochopitelné. Ale nekladl jsem si otázku, jestli jednou budu tam uvnitř té hry. To ne.

Když mluvíte například o Thomasi Bernhardovi, o Minettim, vysvětlujete, že četba obohacuje vizi postavy. A tady tomu bylo stejně tak, nebo jste k vizi postavy došel až poté, co jste přečetl Becketta?

To ne, už jsem toho přečetl spoustu. Ale to, co jsem četl, co jsem přečetl v Beckettovi, mě zděsilo... Protože to je jako když stojíte před velkým kamenem, ocitnout se před Beckettem je jako stát před balvanem, jasně vidět povrchovou strukturu, která tvoří kámen, balvan, ale prozkoumat ho... Ta věc v jednotlivých vrstvách žije, a jedna vrstva na druhé tvoří dohromady blok, a ten blok je trochu, řekl bych... ukončený, je tu kompletně přítomný a nedá se s ním hýbat a nemůže se měnit, chci říct, že se nedá upravit podle života, a tak je třeba se tím kamenem stát. To je velice velice komplikova-



Georges Wilson (Vladimír), Rufus (Estragon), José-Maria Flotas (Lucky) a Michel Bouquet (Pozzo)

né, to je – to je mimořádný jazyk, to je jazyk... Četl jsem konec a tam to je opravdu fantastické... Taková zhuštěnost, taková síla, taková legrace a zároveň je to děsivé, ale přesné, jako katedrála. Je to tam a je to velmi komplikované s tím tvořit, žít se zodpovědností, že pronášíte taková slova.

A přitom je zajímavé, jak taková běžná slovíčka jako „Ça alors!“ (no tohle!), jak zní ve francouzštině.

Ano to je, to je... (cituje): „Misère plus haute que la mienne, sans doute, autrefois, mais aujourd’hui, ma mère, mon chien“... Je to zvláštní hrát Godota. Pozzo říká: „Cesta patří všem. Je to hanba, ale je to tak.“ To je... Ano. Existují věci jako tohle, o nichž nevíme, co si máme myslet. Stojíme před slovy, skoro jako před slovem Božím, jsme postaveni před situací jako je tato, to je...

Pan Krejča řekl, že je to Oidipus 20. století.
Co to je?

Oidipus.

Ano, to má pravdu, určitě ano. Ano, naprosto, ano, ano.

Vzpomínám si, jak jste hrál slepce, to bylo obdivuhodné, když jste se znovu objevil ve druhé části na scéně jako slepý, to bylo opravdu úžasné...

Ale to není zase tak komplikované. Je to jako s pomníkem, kde nevidíte detaily. Skládá se z malých částí, ale my je nevidíme, nevnímáme detaily. Někdy vás zcela prosté věci velmi ohromí, a to pak není, řekl bych, nějak zvlášť obtížné. Ale potom jsou věci, které vypadají obyčejně a kladou nepřekonatelné překážky... V Ionescovi existuje jistý druh barokního bláznovství a proměnlivost, plynulá proměna nálady, barokní proměnlivost a pružnost svého druhu, která je také velmi působivá a úžasná. Vypadá to, že je to hůř napsané, ale i to je psané vytríbeně, jenomže jinak, jiným jazykem... Významní dramatici se musí zamýšlet

nad výrazovými schopnostmi jazyka, na čem je založený. Pravda, v divadle musí být všechno, všechno řečeno jednou provždy a přede všemi, to je ono... To je také důvod, proč je tak málo velkých autorů. Objeví se jich čtyři až pět za sto let, a ten zbytek je bezvýznamný. Povrchní psychologizování nebo legrácky, ale to není jazyk divadla, to ne. To musí být výraz, který obsahuje vše, celý náš život, život všech dnů, a musí být obsažený ve slově, v první větě... Toho jsou schopni jen ti nejlepší. Ale když to tam je, tak samozřejmě, to je nádherné. Báječné.

Pane Bouquete, vy toho víte hodně o umění. Vzpomínám si, jak v jedné z vašich knih píšete o Poslední večeři v Lovani, na Boutse, nebo když mluvíte o spisovatelích. Je to skvělé, ale tím, že neustále získáváte takové vědomosti a potom musíte být sám sebou a přenést to všechno na jeviště, neocítáte se v situaci, kdy si musíte říct: ne, musím se přestat vzdělávat. Nebo jste si nikdy nekladl takovou otázku?

Nemohu přestat. Já vůbec nevím. Já se domnívám, že ničemu neporozumím. Nikdy. Blížíme se k porozumění, ale v podstatě nerozumíme. Velmi důležité je, odhalit tajemství psaného díla, zjistit, proč se autor chopil pera a napsal tohle a ne něco jiného. Když nalezneme toto tajemství, pak jsme objevili něco moc zajímavého, něco, co sice existuje, ale nepochází z uvědomovaného... Jestliže se ale dostaneme až tam, a někdy se nám to podaří, je to – vždycky je to skrze intuici a nikdy s pomocí reflexe, vždy jen skrze intuici. Jsou autoři, kteří vám vydadají svá tajemství. Vždy mě fascinovala jedna věc. Např. jsem přemýšlel o panu Dullinovi, když hrál Balzacova Spekulant, a byl jsem překvapený – proč mě to tak okouzluje? Když jsem tu roli četl, nepřišla mi přece nijak fascinující. Sám jsem ji potom hrál v televizi a nebylo to moc dobré, protože jsem hrál prohnaného člověka, hrál jsem spekulanta, ukazo-

val jsem, že jsem prohnaný spekulant, že mohu manipulovat s lidmi v obchodních záležitostech. A když jsem si znovu v duchu přehrával, co dělal pan Dullin, ptal jsem se, jak to, že to bylo tak opravdové a tak přesné? A bylo to proto, že on hrál bankrot. Ve Spekulantovi hrál bankrotáře, místo aby hrál možného vítěze dané situace nad jinými. Hrál roli prohnaného člověka v situaci zbankrotování. Řekl si, že do toho půjde, i kdyby pokaždé prohrál. A to bylo ono. Výsledkem bylo, že když na konci došlo ke krachu, bylo to naprosto ohromující... Vidíte, to jsou ta tajemství. Skutečně, to je tajemství Balzaca, který si říká: hromadím, hromadím věci, předměty, schovávám si je u sebe, jsem ničema, že je mám... atd, ale nakonec přijdou a seberou mi je. To je jeho bratranec Pons na sklonku svého života. Jeho sbírka kompletně zmizí, už nemá vůbec nic, protože domovnice dala tip lidem, kteří ho přijdou okrást, neboť prý u bratrance Ponse je takové a takové bohatství. Je prý tam nějaký Bellini a tohle nebo tamto, ale ona samozřejmě neví, co to je, a tak bratranec Pons přijde o svůj majetek. Balzac to vše nenapsal pro nic za nic, a není to náhoda, že jeho posledním dílem byl Bratranec Pons, protože si na jednu věc uvědomil, že byl podvedený a že bankrotoval od samého začátku, i když se chtěl oženit s paní Hanskou, když chtěl mít její postavení, to nejlepší z nejlepšího, a přitom... A to je to tajemství. V každé roli je určitý styl a tento styl velkého autora tvoří tajemství, o kterém mnohdy neví ani sám autor, protože když se chopí pera, byla v tom potřeba, která jej přinutila psát. Píše něco, ale neví, proč to napsal, soustřeďuje se na psaní, na kladení jedněch slov vedle druhých, soustřeďuje se na práci, na konstrukci, potom na hru, na repliku po replice, je proto tak zaujatý a zapomíná, že na samém začátku, když vzal pero do ruky, existovalo v pozadí jakési existenciální napětí, které způsobilo, že chtěl říci právě to a nic jiného. Možná



Georges Wilson (Vladimír), Michel Bouquet (Pozzo), Rufus (Estragon)

proto, aby něco zažehnal, nevíme. Možná má strach, aby se nestal tulákem Godotovým, Beckettovým, možná má v sobě Pozza, který mu říká: hlavní je, nenechat to nikdy dojít tak daleko, k takovéhle katastrofě atd., a že je hloupé pokládat si otázku Boha, protože – Je tu tisíce věcí, chcete-li, tisíce věcí, které způsobují, že vezme pero do ruky a napíše to a ne něco jiného. A úkolem herce často bývá objevit tohle nepřiznatelné a nepřiznané tajemství... Nikdy to tajemství neodhalíme, ale je dobré položit si otázku a vědět, že odpověď nenalezneme, a tak bychom měli v hledání pokračovat. Já se domnívám,

že tohle je hlavní úlohou herce... Domnívám se... Mně se nedaří přijít na to, kdo je to Thomas Bernhard, mám o něm nějaké představy, velmi ho obdivuji, tak jako Ionesca, Becketta a další. Je to jedna z největších osobností divadla minulého století, jeden ze čtyř největších... Dobrá, ale pro mě to jsou jen prosté představy, prosté představy, které mě napadají čistě intuitivně. Tak ho vidím a říkám si, to je člověk z ledovců, člověk z ledovců... Člověk, který má rád ledovce, který sestoupí z ledovce, aby viděl lidské bytosti, a pak opět na ledovec vystoupí a říká, co si o tom myslí... Protože např. v Dechu vi-

díme, že je v domově důchodců, pak ho pošlou do jednoho sanatoria a pak se dozvíme až za dvanáct až čtrnáct, šestnáct let, že byl na terase s šedivou dekou u vrcholků vysokých 1800 metrů, 2500 nebo 2800 metrů a že spal pod šedivou dekou u ledovce – a že musel dýchat. To jsou věci, řekl bych, které jsou součástí psaní, které určují styl. Někdo, kdo by neměl takovou zkušenost, že se mu nedostávalo vzduchu, nemůže být tak citlivý, jako byl on. Takže, chcete-li, celý ten jeho styl psaní pramení právě z toho. A pokud do něj vložíme vřelost nebo emoci, zradíme ho, a on o tom nemusí, nemusí nutně vědět. Vidíte, na tom je založena celá ta práce, která je důležitá a která nemá konce. A během ní se nepodaří, nepodaří, nikdy nepodaří nalézt tajemství stylu psaní, ale přesto fakt, že si klademe otázku, je velice důležitý. Protože se tím přinejmenším eliminují otázky chybné, které klademe jen sami sobě. A to je něco, s čím už vyhráváme.

A zapomínáme na sebe...

Zapomínáme na sebe v kontemplaci, zapomínáme na sebe... Když například vidíme monolog knížete Sauraua v Rozrušení, na hradbách, na vnějších hradbách, na vnitřních hradbách atd. a pak doktora s dítětem, které poslouchá bláznivé řeči tohoto starého knížete Sauraua... Je v tom něco nevyslovitelného, co je podstatou odkrývání existence těchto postav, které se ocitly v rozrušení, tedy v něčem, čemu nerozumějí. Myslí si, že jsou vyrovnaní a zatím jsou rozrušení. A co tedy udělá herec? Předvádí rozrušení? Že jsou vzrušení? Nebo ukáže opak, že nejsou vzrušení, aby mohl docílit vzrušení publika? To je otázka, kterou si musíme položit, a potom je třeba na ni najít odpověď. Protože pokud si nepoložíme otázku, nutně zničíme něco grandiózního. A my nemáme právo něco ničit. V každém případě musíme dělat vše pro to, abychom to neničili.

Ale v Minettim, tam se snažíte...

Ah, v Minettim jsem se zmýlil. A zmýlil jsem se jednoduše proto, že jsem do toho dal příliš mnoho citů. To znamená, že jsem vycházel ze zásady, že je to velký herec, pro mě velký herec, kterého si vážím... Dobrá... Myslím, že dokážu předem vycítit, kdo je velký herec – ale herec, který třicet let nehrál z politických důvodů, který jde ke své sestře, svazuje cibule a vrací se, aby opět hrál Leara... Já jsem si dostatečně neuvědomil, že coby velký herec byl ztracený, a hrál jsem ho, jako by mohl znovu výborně zahrát Leara, a nemyslel jsem na to, že už by nikdy nemohl zahrát Leara. Krejča mi poslal dopis, to mě překvapilo, poslal mi dopis, ve kterém píše: „jeden z velkých přátel Bernharda mi řekl, že jen jedinkrát viděl Bernhardovy oči zamlžené slzami. Bylo to po představení Bernhardova Minettima s Minettim.“ A já jsem si Krejčovu úvahu špatně vyložil, protože jsem si myslel, že Bernhard byl dojatý tím, že Minetti je hra, která dojíká, zatímco je to naopak. To znamená, že jsem to nepochopil, nepochopil, a Krejča by mě opravil, kdyby byl vedle mě, a vyprávěl by mi jiný příběh. Opravil by mne... že má nyní v sobě trpkost, zlobu, která nahání strach, má v sobě kousavost, příšernou šízravost, kterou jsem ale neukázal a která brání v dojetí, určitě.

Ale on mi řekl, že jste byl sám sebou v této roli.

Ano, ale to je škoda.

Skutečně mi to řekl, ale byl to spíše kompliment, necítil jsem to jako kritiku.

Ano, ale... To je hezké, jsem rád, že mi to říkáte, protože vím, že jsem ho nezklamal... Zklamal jsem ho určitě vzhledem k tomu, co si on myslel o téhle hře, ale řekl si, že je to málo, trochu vykrádání sebe sama. Takže to mělo nějaký smysl, ale kdybych to měl hrát znovu, už bych si na to dal pozor... Viděl jsem fotku Bernhar-



Michel Bouquet (Pozzo), Georges Wilson (Vladimír) a Rufus (Estragon)

da, ale nechtěl jsem ji vidět před tím, než jsem tu roli hrál. Claudia Stavisky mi říkala: „Micheli, podívej se na fotku Bernhardova Minettiho,“ a já jsem řekl: „Ne, bojím se, že by mi to vadilo.“ Byla to hloupost, měl jsem se podívat, protože když mi pak ukázala fotku Bernhardova Minettiho s Minettim, viděl jsem, že měl na sobě malý černý plášť, těsný, a ve tváři výraz hrozné zloby, strašné zahořklosti. A v tu chvíli jsem si uvědomil, že to je ono, to je ono, ale už bylo pozdě. Už jsem musel zachovat tvar, na kterém jsem pracoval velmi snaživě a nad kterým jsem měsíce přemýšlel. Byl jsem oblečený v trenčkotu, že ano, velmi elegantním, jako kdybych byl elegantní. Tento nápad Claudie Staviské nebyl špatný. Měl jsem pěkný

klobouk, protože ona pochází z Buenos Aires, byla v tom tedy také tato její představa, představa pohledného muže, možná, že její otec byl... no zkrátka každý máme svá malá tajemství, a to bylo dobře. To bylo dobře, ale nebylo to ono. Zmýlili jsme se. Ale chci říct, že je normální se zmýlit, ale pak potřebujeme mít možnost začít znovu. Byly tam věci z estetického pohledu, to znamená z hlediska protestu Minettiho, z jistého estetismu hraní, který on vyžadoval a který byl v tomto případě správný. Ale celek byl od základu nesprávný. A taky ten černý plášť, který jsem měl už v Bitosovi od Anouilhe, ten černý plášť atd. prozrazoval vše. Snad kdyby se to odehrálo v malé hotelové hale – tady byl hotel velkolepý, v Claudiině

režii byl příliš velký – a mohl by to být malý hotel v Ostende, neboť předloha by se měla v každém případě pozorně číst – takže malý hotel v Ostende s únavnou ženou Juliette, tu hrála moje žena, která v té roli, v Dámě v červeném, vysmívající se muži, který přijíždí, byla úžasná, zatímco já jsem byl trochu jako bývalý mladý premiér a to nebylo úplně správné.

Zmínil jste se o své ženě. Víím, že zažila v červenci roku 1978 váš výpadek paměti, o kterém často vyprávíte. Muselo vás to asi hodně poznamenat, protože se to objevuje i ve vašich následujících knihách. Zavinila to její přítomnost? Jak to vidíte s odstupem času?

Ach ne, to bylo moje první okno. To bylo mé první okno za padesát let mé kariéry. Proto to ve mně tak dlouho doznívalo. Stalo se to u Beckettova textu, protože Pozzo nikdy neodpovídá na to, co se mu řekne, takže někdy je moc těžké si to zapamatovat, a pokud člověk odpovídá na položenou otázku a je zcela ponořený do něčeho jiného, než co říká, vznikne jakási vzdušná díra, řekněme, jako v le-tadle. Když vzniknou vzdušné díry mezi jednou a druhou replikou, je to hrozné. Pokud jste naprosto pohroužení v odpovědi, která na nic neodpovídá, dostanete další odpověď, která na nic neodpovídá, a to je extrémně traumatizující. Byl jsem velmi unavený ze zkoušek, protože jsem se moc snažil spolu s Luchinim, který hrál mladého chlapce, jenž krouží okolo. Nechal mě opakovat můj text celé odpoledne, až jsem se z toho málem úplně zbláznil – a pak jsem najednou měl to hrozné okno, kvůli kterému jsem nemohl několik následujících dní spát. Ale bylo to moje první okno, nikdy předtím se mi to nestalo. Potom jsem si trochu zvykl na výpadky paměti, našel jsem v sobě schopnost znovu se zachytit v případě výpadku. Nikdy se to nestane na stejných místech, protože když se soustředím na jednu myšlenku – člověk má

okno, jen když si ho vyvolá. Já svůj text umím dokonale, ale když si vymýšlím, a já si vymýšlím pořad – herec si musí pořad vymýšlet, když si nevymýšlí, tak co tu dělá? Musí si vymýšlet, musíte mít spoustu informací o roli, zalovíte v pytlí a vytáhnete někdy tohle, někdy támhleto, ale to musí být v řadě, za sebou a mezi pevně ukotvenými bójemi, abyste se cítili dobře, pak vedete náležitě roli na místo určení, ale pokaždé jiným způsobem, jiným způsobem. Důraz, který chcete mít tady, kladete o tři stránky dříve, pak přidáte něco jiného, co jste nedali na tu třetí předchozí stránku atd. Čachrujete, aby byla role hodně živá a překvapivá, že se nachází zrovna zde... Může se tedy stát, že při tomhle způsobu práce vyprovokujete okno, vyprovokujete ho, ale když víte, jak se znovu zachytit, tak s tím můžete počítat, já to tuším, nebo se posunu dál, ale tuším to, takže to na mě má teď menší vliv. Ale snažím se jim vyhnout, jak to jen jde.

Překvapilo mě, že co se může zdát jako nehoda – každému se může přihodit nehoda, ve všech profesích můžete mít nehodu –, vy jste prožil v hloubi duše. Výpadek, to je vlastně jen malé zastavení a člověk se pak zase chytí a diváka to vlastně nijak podstatně ani nevyruší.

To ne, ale já se dostanu do organické nerovnováhy, ne mentální, ale organické. Neničí mě to mentálně, ale organicky, a už se na sebe, na své tělo, na své reflexy nemohu spoléhat stejným způsobem jako dříve. Ale jsem s tím smířený. Protože podstata není v tom, podstata je... Je lepší deset minut opravdové hry než hodina a půl opakování předpokládané hry, připravované hry. Je lepší deset minut opravdové hry.

Položil bych vám poslední otázku –

Ano, poslední otázka.

Ve vaší knize Les Joueurs (Hráči) váš partner mluví o souboru, který má rád, o sou-



Michel Bouquet (Pozzo) a José-Maria Flotas (Lucky)

boru atd., a vy – vy kladete důraz na hercovu osamělost...

Ale ano, myslím, že ano. Já miluju herce, se kterými hraji, když jsou dobří, a oni jsou většinou dobří. A pak – já je potřebuju, hluboce je miluju, potřebuju je a obdivuju je. Mám velký obdiv pro herce čili lidi, kteří mají podle mě neuvěřitelnou odvahu a znalosti. Opravdu, například v souboru, se kterým hraju v současné době představení Král umírá, mi všichni připadají výjimeční, ale přesto jsem sám. Přesto jsem s nimi sám a oni jsou sami se mnou. Když jste v roli, když tvoříte roli, když jste s autorem, tak nemůžete být zároveň s herci. Já si totiž myslím, že skutečným partnerem herce, skutečným partnerem herce je autor. Já hraju s autorem. Nemusím se nutně dívat partnerovi do očí. Je to autor, koho vidím. Když hraju

Ionesca, tak je to Eugène, koho před sebou vidím, v Královně Marii, nebo v Královně Markétě, je to autor, koho vidím na stráži, je to Eugène, koho vidím, to s ním pracuji, pod jeho dohledem.

Říkám vám to proto, že když jsem telefonoval panu Krejčovi, abych mu řekl, že se s vámi setkám, tak to byla tato malá epizoda, na kterou si vzpomněl z knihy Les Joueurs, kterou četl, a pak v několika slovech řekl, že tohle je základ herectví, protože je-li herec takto osamocený, dovoluje druhému, aby byl také sebou a nezávislý.

Samozřejmě, řekl jsem to špatně, ale to jsem chtěl vyjádřit. Přesně tak, pokud ho budu celý večer pozorovat, budu mu bránit, aby byl svobodný. A pak, co je důležité: moment překvapení, co mi nabídne. Může to způsobit i výpadek,

ale může to být i překvapení ohromující, pokud to, co partner nalezne, je stejné jako to, co nalezl Ionesco. V tom je ta hra, v tom je ten risk. Rozumíte? Tohle chci říct... A proto jsme osamocení. Je to jako s pletením, které jste si předem nepřipravili. Pleteme spolu, každý z jedné strany, ale nevíte, co z toho vyleze. Děláme něco nebezpečného, a proto jsme v situaci naprosté samoty, ale s nabídkou partnera a tudíž Ionesca, protože to je Ionesco, který herci poskytne slovo, který hraje svou Královnu Marii nebo Královnu Markétu tváří v tvář králi a který přitom hraje svou partii. Je to on, kdo tahá za nitky. Je to tedy velmi složité povolání. A v podstatě nejhorší je, že se musí začínat stále znovu. To je na tom to nejtěžší. Že se musí vždy začínat znovu. Kdybychom to zahráli jenom jednou, možná bychom to dokázali, ale obtížnější je začít znovu, protože začít znovu znamená vše předělat, dělat to jinak i stejně, a to je velice náročné. Lidé si neuvědomují, že hrát například jednu hru stokrát a nechat ji stokrát ožít, to je ohromná dřina. Máme opěrné body, znaky, věci, které způsobují, že více či méně riskujeme, ale je tu vždy jeden jediný moment, kdy se představení vždy tvoří a získává smysl, a to je vždy nebezpečný moment. Vždycky mne ohromí jedna věc, často o tom mluvím, ale je v tom pravda. Když jsme

hráli Godota, tak v jedné chvíli u prvních dialogů na začátku hry jsme cítili, že si diváci uchovávají odstup, vlastní způsob pohledu, náslechu, a jako by si říkali: „To se mě přece netýká, lidé jsou hlupáci, to je řečeno ve hře atd. Kristus, který je na kříži... No jo.“ A pak najednou přijde zničehonic okamžik, kdy zmizí všechny rozdíly mezi různými lidmi, mezi různými způsoby prožívání a přemýšlení o životě, všechny tyto rozdíly se rozplynou v jednom celku, v jednom smíchu, v jedné věci, takže celý sál se pojednou změní v jednu osobu. Už tam nejsou žádní jednotlivci – a v tom je právě kouzlo divadla. Je to něco naprosto úchvatného a nám se to často přihodilo při Godotovi, mnohokrát... Že z počátku byl sál rozkouskovaný a pak se najednou sjednotil a už to byl jen jeden smích a jeden člověk. To bylo opravdu moc příjemné, velmi krásné. Když se vám to přihodí, tak se najednou vznášíte. Odvedl jste svou práci. Když se vám to podaří, je to jediný okamžik v divadle, kdy si najednou říkáte, že lidskost přece jen existuje. Blok lidství. Lidství existuje. Jinak, v tom našem životě, to je... (*Gestikuluje a naznačuje, že je to vzduch.*)

Děkuji vám mnohokrát.

Přeložili Jan Hyvnar a Klára Lichtágová

Role modelů a originálů v lidské komunikaci

(*Teorie znaků a teorie modelů*)¹

Ivo Osolsobě

Profesoru Romanu Jakobsonovi, našemu učiteli

Svět znaků je Babylon a sémiotika je jednou z těch lidských aktivit, které se pokoušejí zmocit tento Babylon. Žel bohu sémiotice, ve snaze rozvinout svůj obor a popsat svět znaků, se podařilo spíš vytvořit další Babylon než překonat ten původní. Nemohu si pomoci a musím přidat k existujícím sémiotickým teoriím jednu další, teorii zabývající se otázkou znaků v termínech modelování.

Sémiotiku naší doby trápí nemálo nedostatků. Popisnost a s ní spojená ztráta jakékoli obecné orientace jsou z nich. Extrapolování lingvistických principů, 'lingvistický imperialismus' je ještě horším zlem. Smrtelným hříchem současných sémiotických teorií je však matení různých logických typů, různých úrovní abstrakce.

Pokusím se to dokázat tímto myšlenkovým experimentem. Opustíme tuto místnost a sestupme na dno jeskyně. Ne jeskyně Platónovy, ale jeskyně typu Carlsbad Caverns v Novém Mexiku nebo Punkevních jeskyní na mé rodné Moravě. Procházíme či prolézáme takovou jeskyní, dokonce ji – možná – právě objevujeme, a není tedy divu, že nás napadne: co tak moci si vzít celý ten objev s sebou!

Je to vskutku bláznivý nápad, *chtít odnést krápníkovou jeskyni*. Dost dobře to pochopitelně nejde. Přesto však existuje jisté řešení, dokonce dvě řešení, sice jen nouzová, přesto však jakžtakž přijatelná: jedno **částečné**, parciální, druhé aspoň **náhradní**, suplementární.

První řešení: co nedokážu celou jeskyní (ostatně jak vymezit pojem jeskyně!?), udělám s její částí, byť sebenepatrnější. Mohu ulomit krápník – je to sice vandalství, ale kolik jsem jich, možná bezděky, vylomil cestou –, mohu odebrat vzorek jeskynního dna, sedimentu či aspoň vody a díky tomu mít část jeskyně **tady a teď** přece jen s sebou.

Druhé řešení, byť jen náhradní, byť náhradkové, málo uspokojivé a nepravé je ještě jedno-dušší. Aníž bych odcizil jediný krápník (natož celou jeskyni!), přece ji *obrazně* беру s sebou: pořídil jsem si náčrt, kresbu, plánek, mapku, spoustu fotografií, filmů, snímků, skic, nebo aspoň – vůbec nic jsme s sebou neměli – slovním popisem, třeba jen zhuštěným do jediného slova, ba jediného názvu – taky řešení! –, třeba Kateřinská jeskyně, Punkevní dóm etc.

¹ Základem tohoto textu, který nám Ivo Osolsobě poskytl ve vlastním českém překladu, byla jeho přednáška na Indiana University v Bloomingtonu 2. prosince 1970, otištěná v *Language sciences*, 14, February 1971.

V praxi používáme obou možností a kombinujeme obě. Astronauti vracející se z Měsíce nemohou s sebou přibalit celý Měsíc (ostatně celý jej s sebou na nebi – i když jen z jedné strany – tak jako tak máme!), ale přivezli vzorky měsíčních hornin (ba, měsíčního prachu), tedy kousíček Měsíce samého (první řešení) stejně jako fotografie a mapy měsíční krajiny (druhé). Dvojice vracející se ze svatební cesty vezou s sebou suvenýry – kamínky, lastury, květiny, bižuterii, klenoty a další vzorky oné *honey-lunární* události stejně jako fotografie, filmy, videozáznamy, a ovšem, vzpomínky! Ostatně když si pořizovaly svatební kostýmy nebo komplet, zajímaly je nejenom střihy, tedy design, ale i ústřížek látky, ze které bude to dílo ušito.

Parafrázující Jakobsonovu myšlenku, můžeme tvrdit, že naše poznání světa je jak **metonymické** (založené především na synekdoše, principu *pars pro toto*), tak i **metaforické**. Je cosi metonymického na onom prvním přístupu, kde fragmenty, zlomky, stopy znamenají celky, pouhé šlápoty zastupují příčiny, které je způsobily, a symptomy samotné podstaty. A cosi metaforického na onom druhém přístupu srovnávajícím věci bez ohledu na kontext a původ, jen na základě *tertia comparationis*.

Metafora a metonymie: Od dob, kdy nám to Jakobson svou lingvistickou analýzou afatických poruch objevil a prokázal, bezpečně víme, že to, co vypadalo nejvýš jako suchopár z učebnic středoškolské poetiky, je čímsi mnohem podstatnějším: základním strukturálním principem objevování skutečnosti samé. Existuje totiž zásadní rozdíl mezi dvěma přístupy. Užíváme-li prvního, řekneme **metonymického**, díváme se na skutečnost jakoby klíčovou dírkou přítomného místa a přítomného okamžiku, pokoušejíce se pomocí stop, příznaků, indicií a neklamných známek aspoň vyčlenit souvislosti těchto fragmentů. Druhý postup, **metaforický**, se už nespokojuje s jedinou klíčovou dírkou a dopouští se intelektuálního kejklřství skáče od jedné klíčové dírky k druhé, zrazuje jeden kontext pro druhý, ba vytváří úplně nové, dokonce umělé kontexty, nejen ty přirozené.

Rozdíl mezi metonymickým a metaforickým přístupem je zásadní, základní, rozdíl dvou vývojových stadií. Všechny zoosémiotické aktivity s jedinou výjimkou hry (Bateson 1955, 1969) mají metonymickou podstatu: všechna zoosémiotická signalizace s výjimkou hry zůstává stále čistě situační, vázána na situaci a evokující situaci, každý signál funguje jako situační fragment, situační *pars pro toto* snažící se evokovat situaci jako celek, a – nejvýš – širší kontext, k němuž situace patří. Naproti tomu veškeré antroposémiotické aktivity jsou onoho druhého, metaforického typu, vytvářejí nové kontexty, nové 'klíčové dírky', takové jako hra, jazyk, mýty a rituály.

Navíc – a to je to absolutně nejdůležitější – rozdíl mezi těmito dvěma přístupy je rozdíl dvou logických typů, dvou 'úrovní abstrakce', též rozdíl, který je pak mezi jazykem, totiž pouhým 'objektovým' jazykem ('jazykem-objektem'), a metajazykem (jazykem o jazyku). Pracujeme-li s metonymií, operujeme s věcmi (nebo s jejich částmi), dávající zprávy o věcech a širších kontextech, které k nim patří. Naproti tomu pracujeme-li s metaforou, operujeme věcmi ani ne tak prezentujícími sebe samy, jako dávajícími informace o jiných věcech: pracujeme s věcmi o věcech, meta-věcmi, meta-jsoucny, meta-entitami.

Ano: rozdíl mezi živočišnými aktivitami a jazykem je přesně též rozdíl jako mezi jazykem a jazykem o jazyku čili metajazykem. A naopak: rozdíl mezi jazykem a metajazykem je přesně též rozdíl – vykřičíme-li to hodně *nahlas* – jako mezi zoosémiotikou a antroposémiotikou, a tím i mezi zvířetem (při vši účtě k němě tváří) a bytostí poznávající, prostě člověkem.

Současný stav sémiotiky nebere na vědomí existenci tohoto zásadního rozdílu, který je i rozlišením oddělujícím znaky od 'přirozených znaků', indexy od ikonů, 'konotace' (ne v pojetí Stuart Millova a Carnapově jako ve smyslu Hjelmslevova a Barthesově) od denotací. Tento příkop, ba propast je logicko-epistemologické povahy: nelze ho ignorovat, nutno ho respektovat. Bohužel jej však žádná ze současných sémiotických teorií nechce brát na vědomí. Na-

opak: propast se zakrývá klamným termínem 'znak' a pod touto kamufláží se principy obou sémiotik přenášejí z denotativní sémiologie na 'konotativní' a směšují se bez nejmenších obav, že bychom se tím dopouštěli logických rozporů, které dříve nebo později, nechťce důsledovat, musí následovat.

Existuje jediné řešení, jak se vyhnout tomuto nebezpečí: znovu formulovat principy teoretické sémiotiky ve shodě s touto fundamentální diferencí. To, co je dosud zbožným přáním v sémiotice, je však implikováno samou podstatou teorie modelů. Podstatné rozdíly mezi věcmi a meta-věcmi jsou totiž perfektně vyjádřeny a popsány samými nejprostšími pojmy teorie modelování, principy 'originál' a 'model'.

II

Jaká je však celková situace v oné disciplíně, která – jak jsme se právě snažili dokázat – tolik umožňuje a která by mohla, ba měla, být teorií znaků vzorem? Obdobně jako sémiotika postrádá však, žel, i teorie modelování hlubší teoretické zázemí a snad ještě ve větší míře se zabývá čistě utilitárními, ryze praktickými cíli.

Podle Charlese W. Morrisa má sémióza (znakový proces, znaková situace) tři dimenze: syntaktickou, sémantickou a pragmatickou. Zkusíme-li však totéž i pro teorii modelování (je to prostinká myšlenka, přes svoji prostotu nebyla však dosud v teorii tohoto oboru aplikována), zjistíme, že to, co platí pro znaky, platí i pro modely. Syntaktický aspekt modelování je rozvinut v teorii systémů, zatímco aspekt sémantický v teorii izomorfie, homomorfie a ostatních druhů exaktní podobnosti mezi systémy. Pochopitelně je sémantika modelování disciplína neobyčejně užitečná pro mnoho praktických potřeb a cílů, protože i nejvytunejší. Oproti tomu o pragmatice modelování se vůbec neuvažuje. Praktický uživatel modelů ji nepotřebuje. Sám velice dobře ví, co chce, a nemá nejmenší potřebu verbalizovat svůj postoj teoreticky. Přesto je specifická podstata modelování skryta právě zde. V praxi, jakmile

jsme dospěli k izomorfii, vyřešili jsme nejdůležitější praktický problém dokonale. Teoreticky jsme však nedospěli k modelování vůbec, protože dva izomorfní systémy nejsou než dvěma izomorfními systémy, přičemž žádný z nich sám o sobě není model. Jedině poté, je-li jeden z těchto systémů užit jako kognitivní náhražka druhého systému, stává se takto užitý systém modelem druhého. Model je totiž definován nikoli sémanticky, ale výlučně užitím, pragmaticky.

Je to především právě pragmatický rozměr, co odlišuje modely od vzorků. Ovšem modely se podobají svým originálům, zatímco vzorky, úlomky, symptomy atp. nedefinuje podobnost, ale věcná spojitost. Existuje však spousta přechodových případů (např. fotografie – bez věcné spojitosti by nebyla fotografií –, posmrtné masky, zrcadlové obrazy, negativní otisky reliéfu, stín), kde fungují oba tyto vztahy: ve všech podobných případech je to však uživatel a jeho způsob užití toho kterého systému, co řeší tuto zdánlivě čistě sémantickou otázku. Je-li takový dvojaký systém zkoumán z hlediska behaviorální podobnosti, funguje jako model. Jsou-li však takové systémy chápány z hlediska faktuální spojitosti s daným věcným kontextem, fungují jako vzorky, symptomy, jako viditelné účinky jistých, často neviditelných příčin, případně jako (často neviditelné) příčiny často neviditelných účinků – a nejsou to modely.

Úplný rozsah teorie modelování chápáné takto zahrnuje celou doménu 'metaforických' znaků, zároveň však vylučuje celou oblast tzv. přirozených, tj. 'metonymických' znaků. Podle tohoto pojetí skutečné místo těchto přirozených znaků není v teorii modelů, ale v teorii vzorků chápáných jako součást teorie originálu, přesněji řečeno pragmatiky originálu, to jest pragmatiky systémů.

Pojem modelu a modelování je dostatečně široký, aby zahrnoval modelování nejen jako metodu vědy, ale i modelování jako metodu každodenního života a jako metodu života vůbec. Takovéto 'panmodelistické' pojetí je docela přesné. Všichni jsme v situaci průzkumníka, i když neochotného trávit celý svůj život v jeskyni. Skutečností, která nás zajímá, nedisponu-

jeme v úplnosti. Všichni musíme – s výjimkou oněch šťastných anebo také nešťastných chvil, kdy jsme přítomným okamžikem plně absorbováni – řešit otázku ne-přítomné skutečnosti, ne-přítomného originálu, ne (plně) přítomného originálu, originálu, který není k dispozici, ať už plně či jenom částečně. Víme však – a moc dobře víme –, že co není k dispozici v originále, může být k dispozici na modelu: princip modelování proniká všemi oblastmi vědy, celého našeho života a celé přírody vůbec. Člověk je modelující živočich: užívání a produkování modelů je specificky lidskou schopností, ne-li specifickou schopností života vůbec. Přes svou specifčnost člověk – zdá se – jen opakuje v materiálech vnější skutečnosti schopnosti, jimiž je ve svém nitru vybavena každá živá buňka: je-li člověk modelující živočich, je modelování vlastnost života vůbec.

Oblast tak rozsáhlá potřebuje klasifikaci a členění. 'Přirozené' pragmatické dělení, které se samo nabízí, může dále pokračovat úplnou klasifikací modelů. Pokusy tohoto druhu se už vyskytly, takovýto čistě popisný, deskriptivní přístup nemůže však než replikovat, ne-li parodovat členění disciplín samých. Potřebnější se proto zdá překročit tyto hranice a soustředit se výhradně na esenciální sémantiku modelů, totiž na modely, jejichž originály buď skutečně existují, nebo modely, jejichž originály si ce samy o sobě možná neexistují, existují však ve svých modelech, jinak řečeno, modely nikoli pouze aktuální, ale i potenciální, nejen přítomné, ale minulé, budoucí, možné i nemožné, jejichž existující modely lze však objevit v našich snech, našich přáních, ideálech, cílech, obavách, starostech a nadějích. Dělení modelů podle takových elementárních vlastností, dělení nezbytné pro vytvoření opravdu silné obecné teorie modelování, by se mohlo zakládat na myšlence modalit, s níž se pracuje už v logice, sémiotice i lingvistice.

Existuje ještě další veledůležité hledisko, rovněž pragmatické, překračující však hranice pragmatiky modelování k poněkud jiné pragmatice, pragmatice komunikační. Přestože každý model vytvořený ve vnímatelném materiálu je sdělitelný, komunikovatelný, pře-

ce jen rozlišujeme zvláštní typy modelů pořízených čistě k tomuto účelu. Docela by stačilo mluvit o nich jako o modelech sdělovacích a bylo by to zcela přesné. Právě o těchto modelech, ač nejsou ničím jiným než modely, navykli jsme si totiž mluvit jako o znacích.

Jsou-li znaky (ovšem na rozdíl od takzvaných přirozených znaků) včetně našeho jazyka nejdůležitějším a životně nejnepostradatelnějším druhem našich sdělovacích modelů, existuje i další druh modelů stejně pragmaticky výhodných a stejně životně důležitých a nepostradatelných (přičemž nepostradatelnost je až nesmyslně slabý výraz) než modely sdělitelné a sdělovací. Jde o modely nesdělovací a nesdělitelné, čistě privátní, neschopné sdělení natož sdělování. Je to třída 'vlastních modelů', o kterých se někdy rovněž – obdobně nejednoznačně – mluví jako o modelech mentálních. Teorie mentálních modelů nastíněná u Valacha a Klíra (1965) a Lefevra a Smoljana (1968) může být velice užitečná nejen pro psychologii, sémiotiku a lingvistiku, ale především pro samu teorii modelování.

III

Základní principy navržené v předchozí části nám umožňují vrátit se k modelování jako specificky lidskému nástroji sdělování.

Jediný zásadní rozdíl mezi modelováním a sdělováním je v tom, že modelování nemá vysílací dimenzi. Mluvit v termínech *sender* (vysílač, původce, podavatel, emitér) a *receiver* (příjemce) nemá smysl, tyto termíny pro modelování neexistují. Otázka, kdo model vytvořil a kdo ho užívá, rozdíl mezi tvůrcem (podavatelem) a příjemcem, pro sdělování zásadní, je z hlediska modelování bezpředmětná. Přesto se zdá blízkost obou teorií nepopíratelná.

Jak sdělování, tak i modelování, obě tyto lidské praktiky musíme totiž chápat jako dvě šťastná (příznivá) řešení jedné a téže – připustíme – nepřiliš šťastné či rozhodně nikoli ideální poznávací situace, kterou můžeme označit jako **situaci nepřítomného originálu**. Kdy-

by byl originál přítomen, tj. kdyby byl našim poznávacím aktivitám k dispozici, mohli bychom jej poznávat přímo, kupříkladu jej pozorovat, případně i rozebírat, experimentovat s ním atp. Musíme-li však čelit situaci nepřítomného originálu, kdy originál k dispozici nemáme ať vůbec, ať už jen k oněm kognitivním aktivitám, k nimž bychom jej potřebovali, musíme takovou situaci řešit buď pomocí jiného, náhradního 'originálu', což jest řešení pomocí modelu, řešení modelovací, nebo s pomocí jiného uživatele, což je řešení komunikační. Tento jiný, náhradní uživatel mi pochopitelně nedá a nemůže dát k dispozici, co k dispozici nemá, dá mi jen to, co k dispozici má a co je k dispozici jemu, ať už je to originál, o který mám zájem, či ať je to, když nic jiného, aspoň 'náhradní originál', model.

V souhlasu s tím můžeme rozlišovat dva typy lidského sdělování: typ prezentativní (ostenzivní), typ, který přímo prezentuje (tedy typ 'přítomníci') či ukazuje ('ostenduje'), a tím dává kognitivně k dispozici (to jest přímo sděluje či dává k dispozici) přímo sdělovanou skutečnost samu, jinak řečeno typ komunikující (umožňující komunikaci) pomocí originálů, a typ ne-prezentativní (ne-ostenzivní), reprezentativní, 'znovuzpřítomňovací', komunikující a umožňující komunikaci nejvýš pomocí modelů, totožnou s tím, o čem běžně mluvíme jako o sdělování pomocí znaků.

Existence tohoto prezentativního (ostenzivního) typu komunikace radikálně mění navyklé pojetí lidského sdělování obvykle chápaného zcela úzce (jako by jiná možnost neexistovala) čistě jen jako sdělování reprezentativní, znakové. V kontrastu s tímto tradičním pojetím se může zdát, že prezentativní, ostenzivní typ je naprosto nevýznamná, zcela výjimečná a tedy zanedbatelná podivnůstka lidské komunikace, extravagantní 'jazyková hra', plně zasluhující Swiftův sarkasmus. Mluvíme pochopitelně o slavné balnibarbské pasáži povinně citované v každém solidním sémiotickém spise. Buď jak buď, všichni děláme přesně totéž, co obyvatelé ostrova Balnibarbi: prohýbáme se pod tíží věcí přinášných čistě za účelem ukázání, ba ukazování, pořádáme, navštěvujeme či sledu-

jeme světové výstavy, účastníme se přehlídek, prohlídek, vizitací, vizit a ukazujeme věci, osoby, živé i mrtvé, právě narozené i právě popravené, zkrátka ukazujeme cokoliv, především však ukazujeme sebe.

Ostenzi můžeme definovat jako typ sdělování, kde skutečnost sama, věc sama, situace či události samy, sám *originál* funguje jako zpráva. Co můžeme ukázat a ukázáním sdělit? Nic než to, že originál, o něž nám jde, skutečně, pozorovatelně, reálně existuje a že je aktuálně, vskutku, opravdu v skutku, *in actu*, prezentně přítomen, *praesens*. 'Gramatika' ostenzivního 'jazyka' má jenom tři pády (kdo, komu, co), tři osoby (já, ty, to), jediný čas (přítomný), tři osoby a jediný způsob – indikativ. Její slovník je ovšem obrovský – zahrnuje celá nebesa. Přesto je jazyk ostenze krajně primitivní, neschopný vyjádřit zápor, fiktivitu, budoucnost, minulost, cokoli ideálního, obecného, schopný jedině toho, co je, s pomocí toho, co je. Ostenze je navíc bezelstně (nestoudně!) pravdivá, zcela neschopná lži, klamu, předstírání. Předstírání není ostenze, ale pseudoostenze, ba anti-ostenze: jejím účelem není skutečnost ukázat, ale naopak ukázání zabránit, nedat skutečný stav věcí ke kognitivní dispozici, naopak skutečnému poznání věcí bránit; Potěmkinovy vesnice brání skutečnosti se jevit, snaží se ovšem vytrubovat opak. Jen slovní nálepka je falešná, ostenze sama nikoli.

Existují ovšem věci, které nelze ukázat, na druhé straně však i věci, které nelze neukázat, věci, které nelze nedat k dispozici jiným. To, co je k dispozici druhým vlastně neustále, jsme my sami: lidé mezi lidmi neustále komunikují vespolek, chtějí nechtějí, neustále ukazují sami sebe sobě samým.

Mezi věcmi, které ukazujeme druhým, jsou i modely. I modely, pokud je vytváříme z vnímatelných materiálů, mohou být ukazovány (vždyť i ony mohou být zajímavé, konečně modely bývají malé – *modèle réduit*, říká Lévi Strauss, a *small is beautiful*) jako jakékoli jiné originály: mluvíme pak, aniž bychom si protiřečili, nejen o sdělování reprezentativním čili sdělování pomocí modelů, ale i o sdělování prezentativním, ukazovacím, tedy o sdělování pomo-

cí ostenze modelů. Není-li totiž cílem, pro který model ukazujeme, originál, ale ukazovaný model sám, jde o ukazování ostenzivní, byť by se to dělo pomocí modelu. Jde-li naopak o informaci o nepřítomném originálu, jde o sdělování neostenzivní, sdělování pomocí modelů. Samozřejmě ani v takové situaci nemůžeme než dát ke kognitivní dispozici sám model: ostenze chtěná i nechtěná, a tedy i zcela nezáměrná 'ostenze modelů' čistě za účelem sdělení o žádoucím, leč žel nepřítomném originálu, takováto ostenze je neustálou nevyhnutelnou složkou vší naší komunikace – a tedy i komunikace neostenzivní; jakýkoli neostenzivní komunikační akt má ostenzivní faktor, jakkoli průzračný ve své nadbytečnosti.

To platí konečně i o jazyku, onom sdělovacím aktu *sui generis*, který však lze aspoň zčásti – a zdá se, že z dost velké části – vystihovat v termínech modelování. Jazyk právě tak jako ostenze je případ mezní: jsou to dva protichůdné póly spektra lidské komunikace. Zatímco ostenze vyžaduje 'naprostou podobnost', totiž totožnost vylučující použití sdělování čehokoli jiného než originálu, jazyk nezajímá prakticky jakákoli jiná podobnost než podobnost všeho se vším a komunikuje výhradně pomocí nepodobných, tedy tak řečeně 'gibraltarsky podobných' existenčních modelů (názvů, slov).² Kritérium existence je nejdůležitější kritérium, které proniká jakoukoli teorií jazyka a všemi 'vědami o jazyce' (*language sciences*) skutečně vědeckými, logikou a matematikou. Zatímco ostenze svým přízemním realismem neuznává žádný jiný způsob existence než aktuální, jazyk proniká k nejjemnějším modům existence. Přestože jazyk a ostenze jsou protichůdnými póly a principy, oba se vzájemně doplňují. Ostenze není možná bez jazyka: jedině jazyk dělá z člověka člověka a ostenze je *ex definitione*, z definice samé čistě lidská komunikační aktivita. Bez ostenze není ostatně myslitelný ani jazyk. Vyšpělou formou tohoto spřežení je pak ostenziv-

ní definice, dvojakt definování jména a pojmenování věci. Ostenze – aspoň v našem lidském světě – prakticky nikdy nevystupuje sama, většinou tu máme co dělat s 'nálepkovanou ostenzí', ostenzí, která vysvětluje, objasňuje to, co ukazuje. Na druhé straně jazyk, kterým mluvíme, je jazyk ostenzivně sdělovaný, jazyk, který počítá s ostenzí sebe samého a s mechanismy do obou zabudovanými a s tím kalkulujícími. To, o čem píše Roman Jakobson ve svých *Shifters* a co charakterizuje jako „řečové události“ (události, které konáme tím, že mluvíme) na rozdíl od „popisovaných událostí“ (událostí, o kterých mluvíme), jsou jen mechanismy zabudované do jazyka, jimiž jazyk referuje o své vlastní ostenzi sebe samého, ostenzi mluvčího a posluchače, implicitní ostenzi jeho i svého 'ted' a 'zde'. Je-li řeč o *jazykových univerzáliích*, připomíná nám právě ostenze, že s univerzáliemi se nesetkáváme jedině uvnitř jazyka samého, ale že existuje i cosi jako vnější *universals of language*.

Existuje spousta dalších důležitých otázek, které by se měly zkoumat z hlediska teorie modelů. Kdybychom měli systematickou klasifikaci 'vnějších', behaviorálních modelů, mohli bychom ji aplikovat i na 'vnitřní', mentální modely a pokusit se popsat tento vnitřní svět formou *algebry modelů* (modelovací algebry). Peirce postuluje něco podobného ve své „faneroskopii“, „ideoskopii“ či „fenomenologii“ a myšlenka mentálního modelování by pro ni mohla být neobyčejně užitečná. Pokusili se o to ostatně už Klír a Valach (1965) stejně jako (i když z jiného konce) Lefevr a Smoljan (1968).

Nesmírně zajímavé a důležité otázky nabízí i divadlo jakožto jedna z nekomplikovanějších a přitom co do technické náročnosti nejméně komplikovaných a zcela přirozených, ba přírodních forem lidské komunikace. Forma, jejímž předmětem, stejně však i materiálem je lidská komunikace sama. Abych citoval název své nedávné studie, název, který zní bezmála lincolnovsky, divadlo je *komunikace komunikací* o *komunikaci*. Vedle divadla v jeho plně rozvinutých formách (jednu jsem právě citoval) existuje i divadlo v jeho mezních formách a jistou minimální formou divadla, jakýmsi *mi-*

² 'Gibraltarská' podobnost je odvozena od pedagogického žertu Ashbyho: V čem je gibraltarská škola podobná (izomorfní) lidskému mozku? V tom, že existuje: je izomorfni na nejnížší rozlišovací úrovni.

nimem theatrale je i ostenze čili *prezentace sebe samého v každodenním životě* – abych citoval Ervinga Goffmana (1959), nebo i v *body language*, abych použil hesla málem reklamního, které je právě *very in*, právě tak jako konečně i slovo *model*, přičemž modely lze chápat jako způsob hry a hru jako způsob modelu. ‘Čosi divadelního’ – totiž specificky divadelní druh modelování, modelování v materiálu originálu a v měřítku 1:1 – lze najít dokonce i v každé parodii.

Přestože je to na pohled málo pravděpodobné, mohl by být specificky divadelní přístup velice užitečný i pro zkoumání jazyka. Jazyk stejně jako divadlo je totiž tělesný model, přesněji řečeno model vytvořený z materiálu tělesných pohybů, materiálu, který je k dispozici kdykoli a kdekoli. V tom směru je jediný podstatný rozdíl mezi modely artikulovanými tím, kdo hraje, a modely předváděnými tím, kdo ‘jen’ mluví; tím spíše že i ten, kdo hraje, zpravidla zároveň mluví: mluvčí užívá model existenciální, herec navíc i ‘metaforicko-metonymický’.

Končím svůj papír. Konstatuji to explicitně, protože čistě implicitní, ‘nenálepkovaná’ ostenze by mohla ujít pozornosti. Nemohu samozřejmě odhadnout vaši reakci na neostenzivní, slovní kontext mého papíru. Mojí jistou nadějí je, že to, co jsem říkal, bylo – aniž jsem se o to musel snažit – neustále provázeno jistým poněkud stereotypním příkladem ostenze, i když jsem zřejmě komunikoval ostenzivě i věci, které bych byl radši neukazoval, a neukazoval přitom některé věci, které bych naopak, kdybych toho byl schopen, docela rád ukázal. Prosím vás tedy o jednu laskavost – pokud tu bude diskuse. Jsem tu v USA právě měsíc, dokonce přesně měsíc, a zdaleka tedy ne oněch obilgátních sto dní hájení, a dosud jsem si plně neosvojil verbální modely, jimiž vy, Američa-

ni, při komunikaci disponujete. Pokud vy sami mi je bude dávat k mé kognitivní dispozici, generujte je, prosím, s ohledem na ten první měsíc, ba i těch mých dosud ne zcela uplynulých sto dní...

New York – Bloomington 2. 11. 1970 – Brno 24. 8. 2005

Literatura:

- BATESON, G. „A Theory of Play and Fantasy“, *Psychiatric Research and Reports* 2 (December), 1955
- BATESON, G. „Metatalk“, *Approaches to Animal Communication*. Edited by SEBEOK, T. A. and RAMSAY, A., Hague 1969
- GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959
- JAKOBSON, R. „Two Types of Aphasic Disturbances“, in (týž a HALLE, M.) *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton 1956
- JAKOBSON, R. *Shifter, Verbal Categories and the Russian Verb*, Harvard University 1956
- JEVREJNOV, N. *Le Théâtre dans la vie*, Paris 1930
- KLÍR, J., VALACH, M. *Kybernetické modelování*, Praha 1965
- LEFEVR, V. A., SMOLJAN, M. *Algebra konfliktů*, Moskva 1968
- OSOLSOBĚ, I. „Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění“, *Estetika* IV., 1967, viz též in *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002
- OSOLSOBĚ, I. „Tractatus de artis genere proximo aneb Reformy pokračují“, *Estetika* VI., 1969, viz též in *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002
- OSOLSOBĚ, I. „Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci“, *Otázky divadla a filmu*, I, Brno 1970, viz též in *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno 2002
- SEBEOK, T. „The Comparison of Human Communication with Animal Communication“, *Actes du X^e Congrès International des Linguistes*, Bucarest 1969

Festival de l'Imaginaire – exotismus jako estetika rozmanitého

Vidět a zažít tance, představení, obřady i rituály a slyšet hudbu více než z patnácti různých míst světa a přitom zůstat na jednom místě, v Evropě, v Paříži. Nemuset se vydávat do hor, do pouště, kordrat se džípem rozbahněnými silnicemi do džungle. Vidět neveřejné obřady prezentované poprvé mimo svůj lokální a myšlenkový kontext, známé dodnes jen hrstce specialistů či náhodných cestovatelů... Desátý Festival de l'Imaginaire znovu umožnil vidět tyto neuvěřitelné skvosty světového kulturního bohatství, o kterém mnohdy nemáme ani vzdálené tušení.¹

Festival imaginárního, neskutečného či neuvěřitelného, jak by se dal volně přeložit jeho název, pořádá Maison des Cultures du Monde (MCM) neboli Dům světových kultur se sídlem na Boulevard Raspail v centru Paříže kousek od domu, kde bydlela Gertruda Steinová. Založení této významné a šíří záběru jedinečné instituce v roce 1982 je spojeno se jménem osobnosti jejího dosavadního ředitele Chérifa Khaznadara. Existenci Festivalu de l'Imaginaire předcházelo desetiletí Festivalu tradičních umění (Festival des Arts Traditionnels, 1974–1983), který vedl spolu s Françoise Gründ. Letošní ročník je pro Chérifa Khaznadara poslední festival, neboť se rozhodl předat jeho vedení týmu svých spolupracovníků, s nimiž

ostatně již několik let zajišťuje festivalovou dramaturgii. U příležitosti svého odchodu přivezl na festival některé zvláště zajímavé programy.

Khaznadar zastává názor, že kulturní akce se má odehrávat v trvání, a ne v události-jedinečnosti, jakou je institut festivalu koncentrovaný do několika intenzivních dnů. To ovšem nedovoluje ekonomický tlak, nákladnost pozvaných vystoupení a omezený rozpočet MCM. Přesto festival trval téměř 45 dní (23. 2. – 9. 4. 2006), odehrálo se na něm 23 programů z více než 15 zemí světa (Kolumbie, Uganda, Korea, São Tomé, Turecko, Írán, Nová Kaledonie, Rumunsko, Vanuatu, Vietnam, Indonésie, Mexiko, Sýrie, Francie, Libanon...). Návštěvnost je velká a nevelký sál MCM byl vždy plný, stejně tak produkce v Zingaro a Cirque d'Hiver, kde proběhly prostorově náročnější části programu. Zajímavé je, že až na výjimky se většina titulů dávala opakovaně ve dvou až čtyřech dnech (loutky na vodě dokonce desetkrát) a nekřížily se. Jak vidno, Khaznadarovu týmu se částečně podařilo rozbít ideu festivalu jako 'fast foodu', kde jen hltáme vjemy, neboť je to často jedinečná, ba jediná příležitost vidět tu kterou prezentaci. To zde našťestí nehrozí.

Dramaturgie festivalu do MCM přivádí nejrozličnější formy kulturního vyjádření z celého světa, ty by se daly rozdělit do dvou velkých skupin: hudební vystoupení a performativní prezentace. Netroufám si říct divadla, neboť by

¹ Festival de l'Imaginaire. Maison des Cultures du Monde, Paříž, 23. 2. – 9. 4. 2006. Webové stránky: <http://www.mcm.asso.fr>.



Danses de cour de Solo – Dvorní tance ze Solo

to bylo jen z čiré pohodlnosti toho slova, jež by nás zavedlo do přílišného zobecnění a povrchnosti. Dostáváme se tu do terminologických a epistemologických problémů, jak psát o viděném, které se vymyká naší zkušenosti a které máme často tendenci nazývat a myslet jako *exotické*...

Kam zařadit kolumbijské plačky, bojové tance, rituál plodnosti, arabskou vypravěčku? Můžeme říct, že je to divadlo? Divadlo v západním, euroamerickém smyslu to jistě není. Řekneme-li, že jsou tam rysy divadelnosti, divadelní prvky, k čemu se odkazujeme? Opět k 'naší' divadelní kultuře? Nenahlížíme projevy jiných, exotických kultur prizmatem etnocentrismu (europocentrismu)? Nevnímáme projevy jiných kultur často nazývaných 'primitivní' jako jakousi raritu,

excentricnost? Jsou to kolumbijské plačky, bojové tance daného kmene, rituál plodnosti oné náboženské sekty a arabská vypravěčka své tradice.

Ve většině případů lze hovořit o vystoupeních (hůře už o inscenacích či představeních natož produkcích), ale dal bych přednost slovu prezentace ve smyslu ukázání nebo předvedení (slovo představení máme příliš spojené s naším divadelním představením). Obecněji bychom mohli použít Grotowského neologismus *performativní praktika* (*pratique performative*)² a na ni navazující definici zájmu etnoscénologie, která zkoumá *organizované spektakulární lidské chování* (*comportements humains spectaculaires organisés*).

2 Přednáška na Collège de France, 24. března 1997.

Co je to tedy exotismus na festivalu, který brojí proti uniformitě kultury? Exotismus je i dnes často spojený s turistickým klíše kaleidoskopického zážitku ze vzdálených čili exotických krajín, s obrázky kokosových palm, koloniální přilby, afrických masek, kanibalů a konečně i mého džípu projíždějícího prvním odstavcem. Victor Segalen ve své *Eseji o exotismu*³ na počátku 20. století uvažuje o tomto fenoménu jako o epistemologickém problému vnímání jiného a „estetice rozmanitého“ (*esthétique du Divers*), která umožňuje reagovat na jiné živě, s nepovrchním zájmem a s nepokrytečkou zvědavostí. Tak je snad možno zůstat i „na jednom místě“ a zažívat „vzdálená tušení“.

Při vědomí těchto otázek a uvědomění si toho, že nemusí jít vždy o ‘umění’, neboť estetické tu probíhá jinak, v jiném patře, se pak ukazují deklarované funkce, cíle festivalu v jasnějším světle: spojit tvorbu a tradici, vidět nehmotné bohatství v dynamice jeho vývoje a okolo nich organizovat otázky jeho záchrany či rozvoje, objevovat nové, publiku (nejen francouzskému) neznámé formy, hledat nové talenty a konečně mít radost z poznání vůbec.

V takovém pojetí je zajímavá otázka principu dramaturgického výběru programů. Pracuje tak trochu způsobem ‘coup de coeur’ neboli ‘co vezme za srdce’, jak jsem se dozvěděl od organizátorů. Neznamená to ale žádný náhodný výběr či diletantství! Naopak je to nadšení pro věc a zkušenost v dané oblasti, neboť většina prezentovaných forem má i svého specialistu, který s MCM spolupracuje (není-li přímo jeho členem), a MCM vydává řadu publikací zaměřených na konkrétní fenomény (Tchiloli, Vietnamské loutky...) i obecnější antro-

pologické studie. Na festival se též vrací, často po mnoha letech i poněkolkáté, již prezentované a tudíž ‘prověřené’ formy. Takový je případ slavných vietnamských loutek na vodě a divadla Tchiloli. Součástí festivalu jsou navíc i dvě konference (Den nehmotného kulturního dědictví francouzských zámořských departementů při komisi UNESCO a „Africká náboženství“ s přednášejícími z CNRS) a den projekce tematických dokumentárních filmů.

Na festivalu jsem viděl šest prezentací, o kterých se pokusím podat krátkou zprávu, neboť je obtížné popsat bez odborných znalostí často velmi problematické dění na scéně. Pokud představení nedoprovázely komentáře antropologů či vysvětlení překladatelů, musel jsem se, kromě vlastního pozorování, spoléhat na programy inscenací, které jsou ovšem detailní a sestavované právě těmi odborníky.

Dvorní tance ze Solo (Danses de cour de Solo) neboli ze Surakarty na Jávě jsou specifické právě onou příslušností ke dvoru – sultanátu Mangkunegaram, který sehrává od 18. století hlavní roli v zachování tradic a jejich dynamiky. Členové královské rodiny, velcí milovníci umění a zejména tance, jsou sami autory choreografií a hudby. Tradice tu představuje synkretismus místního animismu, hinduismu a islámu a tance si částečně zachovávají sakrální rysy. V narativních typech tanců, jejichž příběhy vycházejí z javánské verze Ramajány a Mahabáraty, najdeme tanečníky představující mytické postavy a časté jsou bojové scény a demonstrace síly. Pohyby tance jsou přísně kodifikované a připomínají indické postupy – široké rozkročení nohou a pozice chodidel, pohyb krku, přítomnost muder, bohatý kostým zvýrazňující pohyb a celková znakovost tance. Klasický profánní javánský tanec pak představuje například sólo mladé dívky nabízející očím diváků půvab svých

³ Segalen, Victor: *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Georges Monti, Cognac 1995, ed. Dominique Le-long, str. 92.



Danses des Bissu de Sulawesi – Tance Bissuů ze Sulawesi

gest s čistotou a pomalou vznešeností. Najdeme zde i ženy převlečené za muže a dialogy zpívané tanečníky. Ve čtyřech prezentovaných tancích to byl sám bratr současného sultána, kdo udával rytmus hudebníkům Gamelanu.

Na ostrově Sulawesi (Celebes) v Indonésii žije etnikum Bugis. Jedním z prvků jejich kosmogonie je víra v existenci pěti pohlaví: muže, ženy, muže převlečeného za ženu a naopak a existenci pátého meta-pohlaví (ani muž, ani žena), jež je ztělesněním božské přítomnosti na zemi. Tím jsou právě bissuové, kněží – muži převlečení za ženy. Nejde ale o transvestitismus v západním smyslu, neboť bůh nemá pohlaví a tito muži jsou nalíčení jako ženy, ale nosí specifický oděv (ani mužský ani ženský) a mužskou zbraň. Dodnes jich zbylo už jen čtrnáct, neboť se stali, právě kvůli onomu ‘transvesti-

tismu’, obětí vyvražďování. Na festivalu předvedli skutečný rituál – *tance Bissuů ze Sulawesi* (Danses des Bissu de Sulawesi), který má znovunastolovat rovnováhu mezi třemi světy (pozemským, nebeským a hlubinným). Náboženství tvoří synkretismus mezi pre-islámem a islámem a obřad tu byl poprvé prezentován mimo Indonésii. Otázka scénického předvedení rituálu je poměrně obtížná. Je to ještě skutečný rituál, je-li původně neveřejný? Vidět obřad na kukátkové scéně v moderním sále působí někdy velmi nepříjemně. Kdo jsou ti na pódiu? Kdo jsme my? Oni nejsou herci a my nejsme diváci. Ale nejsme ani svědky, natož účastníky rituálu, neboť sedíme jako divadelní diváci v hledišti. Máme tleskat? Čemu? Na některých kněžích byla patrná zmatenost a nervozita z přítomnosti diváků, někteří byli naopak k publiku naprosto



▲ Chants ae ae et danses des Pwöpwöp – Zpěvy ae ae a tance Pwöpwöpů

► La tragédie du marquis de Mantoue et de l'Empereur Charlemagne – Tragédie markýze z Mantovy a císaře Karla Velikého

nevšímaví. Rituál se odehrával v podstatě jako kruhový tanec (chûze) okolo oltáře (kouř kadidla dusil diváky v sále), kněží měli palice ve tvaru falů a někteří na oděvu našité sošky lidí. Postupná gradace tance vedla přes sekvenci znázorňování koitu (symbolická přítomnost obou pohlaví) až k velmi sugestivnímu transu, který se ověřuje bodáním se dýkou do krku při divokých skocích! Mezi kněžími byl i chlapec, kterému ovšem organizátoři festivalu zakázali tuto část předvádět. V sále byli přítomní dva odborníci znalí tajného jazyka rituálu a v diskusi s publikem částečně osvětlili viděné. Otázek ale zůstává mnoho, vždyť co bychom pochopili například z křesťanské

mše bez znalosti bible? Kultura Bugis není v divadelním světě úplně neznámá, neboť jejich mytologický text *Galigo* zpracoval jako operu v roce 2003 Bob Wilson.

‘One women show’ mexicko-japonské performerky Irène Akiko Iida s názvem *YoGaMoi* byla skutečným divadelním představením, kde se mexicko-japonská autorka, která prošla mnoha divadelními tradicemi (japonský tradiční tanec, divadlo Takarazuka, mexické divadlo...), pokoušela ztvárnit hledání svých různých ‘já’ (název představení znamená ‘já’ ve třech různých jazycích). Po působivé vstupní scéně bytosti ztracené v temnotě, hrané s maskou na zátylku žádý k publiku, se ale představení rozpadlo do sé-



rie klišé (obrazy jízdy v metru), nahoty a křiku a působilo spíše dojmem náčrtu inscenace. Vyzdvihnout by se daly jednotlivé proměny herečky ve starce, ženu, dítě, muže, ale avizovaná cesta ke světlu se, zdá se, neudála.

Dalším rituálem předvedeným na scéně byly *Zpěvy ae ae a tance Pwöpwöpů* (Chants ae ae et danses des Pwöpwöp) z Nové Kaledonie. Měl-li by povrchní exotismus v případě rituálu Bissuů snad přívlastek 'mystický', zde by to bylo jistě 'divošský'. Na dvacet bojovníků-tanečníků v oděvech z vláken podobných slámě (suknice, chocholy, helmy, někteří masky) s kyji (opět v podobě falů), oštěpy či paličkami zaplnilo scénu. Pro kmen Ka-

naků Pwöpwöp je tanec s bojem neodmyslitelně spojený. Tanec je psychická i fyzická příprava k boji i jeho následná oslava. Rituál uvádí dvojhlasý zpěv *ae ae* a tanec se odehrává buď v kruhu, nebo ve čtyřech řadách; zde proti publiku, původně proti druhému kmenu jako ukázka síly. Sestává ze silného rytmického dupání a skákání, doprovázeného klapotem paliček, pískavými zvuky a křikem. Rituál řídí mistr tance, který upravlí pozice tanečníků a šlehá je metlou, aby jim dodal kuráž. Slavný kruhový tanec *pilou-pilou* zakončuje rituál. Vzhledem k jeho extrémní divokosti kolonizátoři (Francouzi!) a misionáři tento tanec zakazovali ze strachu, že vyvolá válečný

konflikt mezi kmeny. Ve skutečnosti je to oslava příslušnosti ke komunitě. Intenzita úderů nohou, mávání oštěpem (zvláště sedíte-li v první řadě), prach z oděvů a pot polonahých těl skutečně vytváří děsivý dojem. I zde však byla u některých tanečníků patrná zmatenost i neznalost pohybů, naopak mistr tance se tvářil, že bere publikum vskutku jako nepřátelský kmen.

Slavné *vietnamské loutky na vodě* (Múa rôl nước) se po dvaceti letech⁴ vynořily v Zimním cirkusu (Cirque d'Hiver). S kapacitou 3000 diváků a s deseti vyprodanými představeními byly největším 'tahákem' festivalu. V roce 1984 to byl právě ředitel MCM Chérif Khaznadar, kdo po šesti letech přemlouvání a taktizování přesvědčil vietnamské úřady, aby tuto téměř tisíciletou tradiční venkovskou zábavu pustily do světa a umožnily jí vstoupit do širšího povědomí a následně se stát součástí světového kulturního dědictví. Skutečně neocenitelná iniciativa. Jelikož tato loutkářská forma není fenomén úplně neznámý a navíc o představení vyjde zpráva v časopise *Loutkář*, zastavím se raději podrobněji u druhé velké události a druhého dárku Ch. Khaznadara divákům – divadla *Tchiloli ze São Tomé*.

Na protilehlých stranách jeviště dva otevřené bambusové přístřešky se střechami z palmových listů. Tři maskované postavy sehraji krátkou scénu vraždy – několik výkřiků a zapráskání dětských špuntovek. V řadě za sebou na jeviště vtančí desítky muzikantů s africkými píšťalami a bubny oblečených ve slavnostních vojenských uniformách evropského stříhu. Za afrických rytmů křížených s vojenským maršem obřadně vkráčí v uspořádaném průvodu císař Karel Veliký a jeho družina. Má vousy z vaty, ko-

runu zlacenou obaly od čokolády a na očích sluneční brýle a jako všichni herci na scéně je Afričan. To není dadaistická hra, ale Tchiloli ze São Tomé.⁵

São Tomé je malý ostrov v Guinejském zálivu, původně kolonizovaný Portugalci, kteří si sem z afrického pobřeží přivezli černé otroky k obdělávání plantáží. Africké a záhy míšenecké obyvatelstvo ostrova se tím ocitlo v izolaci od svých kořenů, předků a tradic. Byť jim bylo praktikování jejich původních rituálů a zvyků kolonizátory a misionáři zakazováno, nepropadli beznaději, ani se neuchýlili k rebelii, ale vytvořili si Tchiloli, rafinovaný produkt symbiózy africké a evropské kultury.

Plantážníci si pro pobavení od 16. století zvali na São Tomé portugalské herce z Evropy, kteří měli na repertoáru mimo jiné i drama madeirského dramatika Baltasara Diasa z cyklu o Karlovi Velikém. Část tohoto cyklu si přivlastnilo míšenecké obyvatelstvo a vytvořilo si v něm svůj vlastní *imaginární prostor* jako místo pro znovunalezení vlastní identity a vybudování nového mýtu. Tak vzniklo Tchiloli⁶ – rituálně-divadelní prezentace dodnes hraná na ostrově jednou ročně (po čtyři století!) třemi aktivními skupinami. Na repertoáru tohoto 'divadla' hraného pouze muži je po celou dobu jeho existence jediný kus – *Tragédie markýze z Mantovy a císaře Karla Velikého* (La tragédie du marquis de Mantoue et de l'Empereur Charlemagne).

Vlastní hru představuje středověký spor okolo dramatického procesu s Donem Carlottem, jediným synem Karla Velikého, obviněným z vraždy prince Valdevina, vnuka markýze z Mantovy. Císař je postaven před rozhodnutí, zda dostát právu a odsoudit k smrti svého jediného syna a následovníka, nebo jeho osvobozením právo porušit. Zdánlivě naprosto

⁴ Loutky se v Paříži objevily poprvé v roce 1984 a znovu v roce 1987.

⁵ Gründ, Françoise: *Le tchiloli de São Tomé*. Editions Magellan et Compagnie, Paris 2006.

⁶ Původ slova je nejasný; spekuluje se o původu v cizích slovech 'tragédie' nebo 'teorie'.

absurdní historie v prostředí ostrova na hony vzdáleného Evropě a jejímu středověku! Při hlubší analýze se ale ukáže, že Karel Veliký představuje portugalského krále, vrah, princ Carlotto, místního tyrannického potentáta, portugalského guvernéra ostrova, a žalující rodina markýze z Mantovy významné míšenecké rodiny ze São Tomé. Karel Veliký je tak pro ostrovany postava dostatečně vzdálená v prostoru i čase, aby se v mytickém prostoru mohl stát vzdáleným bohem, ke kterému se pomocí Tchiloli odkazují.

‘Tragédie’ je předváděna v živé a barevné tanečně-muzikální hře s dlouhými monology v oslavném, karnevalovém rytmu. Centrum dění určuje malá rakvička (oltářík) s ostatky zavražděného prince (oběť), nad níž je na začátku sporu provedena úlitba vína. Rituální prostor připomíná hierarchizaci scény (na královský dvůr a dům rodiny) a dalšími prvky barokní lidové divadlo, kam konečně svým původem patří.

Synkretismus a anachronismus v pestrých kostýmech ukazuje směs koloniální a lidové kultury: bílé masky ze síťoviny u některých postav odkazují na spojení s mrtvými předky, dřevěné šavle, fraky, vycházkové hole, flitry, bílé rukavice, černé punčochy, dvourohé klobouky, široké sukně, bohaté pentle, váčky s medicínou a na kostýmech našitá zrcátka, cédečka či krucifixy k odhánění zlých duchů.

V této ‘maškarádě’ postavy tancují nebo se uvážlivými kroky a úklony pohybují v příběhu sporu ve stylu středověce koloniální (vojenské) obřadnosti i moderního soudního procesu. Obžalovaný i žalobce si povolají moderní právníky v kvádrech, s kravatou, pláštěm přes

ruku, aktovkou a černými brýlemi à la Matrix (velké veselí v sále!), kteří proces natahují. Stará portugalština v rýmovaných verších se mísí s moderním jazykem (dle portugalsky hovořících kolegů je údajně vše srozumitelné a vtipné). Princ se například při čtení své obhajoby odvolává na Chartu OSN o lidských právech a v rozsudku zazní aktuální datum. Pobavení vyvolává scénka volání prince k výsledku do bambusové chýše moderním telefonem, ale i zaujatá hra všech aktérů, kteří občas zapomínají reagovat na repliku nebo se zahledí do publika a zapomenou hrát; s napětím je očekáván příchod nových postav, jejich kostýmy a pohyby (královna s plačkami, zženštilé pohyby prince)...

Karnevalový aspekt vtipně obrací hru ve zlehčení západní kolonizátorské kultury a zároveň z něj ritualizaci tvoří prostor živého mýtu, který je zbraní, ochranným talismanem vlastní identity. Tchiloli je na jedné straně divadelně-archeologický unikát i živý, rozvíjející se mýtus o spojení s předky, a navíc divadlo s rituální funkcí, která je živá a aktuální, a dokonce částečně srozumitelná i nezasvěcenému publiku.

Na příkladu Tchiloli i celého festivalu je zřetelně vidět, že zdánlivě vzdálené, neskutečné a imaginární události se s přístupem nepodléhajícím prvotnímu a povrchnímu exotismu, nahlížené estetikou a etikou jiného, rozmanitého, zjevují jako komplexní fenomény, které je třeba popisovat s pečlivostí a opatrností, jinak riskujeme zkreslení a nedorozumění.

Honza Petružela

K literatuře o místě a prostoru

Naše doba je *epochou prostoru*, píše Michel Foucault ve své esaji „O jiných prostorech“. Jeho slovy se jedná přímo o „osudové protnutí času s prostorem“ (Foucault 2003: 72) Ve středověké představě vnímání světa měl prostor svůj pevný řád a člověk v něm byl trvalým bodem beze změn. Středověká mapa byla tak jasně ohraničená, že měla svůj začátek a konec, své nahoře a dole. Prostor byl důrazně vymezen na místa sakrální a profánní a lidská představa obepínajícího vesmíru byla podpořena důvěrou, že vše je předem uspořádáno podle jasného záměru, který není pozemský. Václav Cílek (2004: 125) uvažuje o středověkých mapách jako o počátku určitého způsobu myšlení. Tento pohled na svět situuje samotného člověka někam doprostřed všeho, s jasnými konturami prostorových hranic. Stejně tak již antické pojetí prostoru, který je předem daný a uspořádaný pro komunikaci s bohy, přísně hierarchizovalo lidské společenství. Vyšší komunikace se odehrávala na vyhraněném místě, společenské místo bylo vybíráno s tou největší pečlivostí. Vyvolená místa, kde bylo možné setkat se s bohy. Člověk se svým vědomím a nevědomím. A další místa, určená k motlitbě, meditaci, hře či zápasu. Středověk vymezil jasné hranice komunikace s něčím, co nás přesahuje, do prostoru kostela. Tento sakrální prostor nahradil oblohu, louky, lesy a kopce, které do té doby sloužily jako prostředník.

Naproti tomu se zdá, že současnost je výrazně protnutá zkušeností s nekonečnem. I přestože nekonečno existuje ve své stálosti, jelikož neustále trvá, ve skutečnosti je spojeno s intenzivní změnou. *Lokalizaci* vystřídal nekonečná *rozprostraněnost* (oba termíny používá Foucault v esaji „O jiných prostorech“), ve které je možné se odpoutat, ale i ztratit.

Víme, že jsme umístěni celou svou existencí v prostoru, který pluje ve vesmíru, a tento vesmír není vzhledem k jeho nekonečnosti možné rozdělit na konkrétní místa (například na ta, která se nacházejí nahoře nebo dole). Tento prostor není možné pojmut ani pojmenovat tak, abychom alespoň na chvíli cítili, že jsme všichni vzájemně srozuměni s tím, kde se nacházíme. Současný člověk sám sebe možná víc než kdy jindy identifikuje jako vlastní prostorovou jednotku, neboť lokální vazba na místo je rozbitá. Nekonečná *rozprostraněnost* má tak zřejmě souvislost se zvětšením mentálního prostoru. Protože jsme si vědomi nekonečna v prostoru, uvolňujeme svůj vlastní vnitřní životní prostor, který se zvětšil, rozšířil, komunikačně napojil, ale také zobrazil celou řadu problémů, které je člověk nucený vůči prostoru řešit.

Oproti tomu se fyzický prostor kolem nás díky novým technologiím a internetu neuvěřitelnou rychlostí a vytrvalostí smršťuje. Tato změna ovlivňuje naše prostorové vnímání, náš pojem času a prostoru. Máme více mentálního prostoru, méně fyzického. Fyzická místa jako taková pro nás již bohužel nesouvisejí s naším vlastním hledáním a poznáním. Trauma změny, která je s místem úzce spojena, je možná něčím, co se člověka dotýkalo trvale. Abychom alespoň nějakým způsobem lokalizovali svoji existenci, potřebujeme prostory a místa, která souvisejí s naším životem, protože *rozprostraněnost* je odvážná a neohraničená, a člověk takový v zásadě není. Potřebuje své místo.

Náš vztah k místům se změnil stejně tak výrazně, jako se změnila místa samotná. „Moderní člověk po dlouhou dobu opravdu věřil, že ho věda a technika osvobodily od přímé závislosti na místech“ (Norberg-Schulz 1994: 18).

Člověk a místo vytvářejí celou škálu vztahů, které vznikají, vyvíjejí se nebo zanikají. Přístup k místu tak úzce souvisí s celkovým lidským postojem k životu. Celá řada míst v určité době vznikala a zanikala a ztrácela svůj prvotní význam.

Pokud je tedy místo samotné natolik spjata s lidským životem a je artikulováno člověkem, musí zde být jakási skrytá spojnice mezi místem a člověkem, která stejně tak jako spojení člověka s přírodou existuje na základě neviditelných sítí, o kterých zpravidla říkáme, že je 'pouze' cítíme, nikoliv vidíme. Genius loci místa nám pomůže k pochopení některých otázek, a protože duše místa je mnohem starší a zkušenější než ta naše, máme možnost k místu přistupovat s respektem.

Na 'prostor' můžeme nahlížet jako na trojrozměrný objekt, ve kterém se teprve vyskytují jednotlivá jsoucna (věci): zde se s nimi můžeme potkat (viz Olšovský 2005: 165). S prostorem souvisí čas a právě časoprostor se stává naším bytím, prázdnou základnou všeho. Člověk je jako čtyřrozměrný subjekt pohybující se v prostoru součástí plynutí času a prostor může pocítovat jako ryze fyzický problém, ale také jako osobní zkušenost, která je úzce spjatá s jeho subjektivním vnímáním a existuje pouze v jeho vědomí.

Christian Norberg-Schulz upozorňuje na to, jak slova *prostor* a *místo* používáme. Vždy totiž 'existuje' něco v prostoru, nebo před ním, za ním, vedle něj, pod ním atd., a pokud o něm hovoříme, označujeme jej vždycky s předložkou. Může to tedy znamenat, že prostor má jasné hranice, které ho situují samostatně vůči ostatním subjektům i objektům. Je uzavřený, úplný a zřetelný. Člověk je schopen jej pouze popsat, a tím si sám pro sebe přiblížit, co je ve skutečnosti jeho obsahem, hranice jsou ovšem dané – „hranice jsou pouhé počátky všeho na obou stranách“ (Norberg-Schulz 1994: 13).

Oproti tomu místa označujeme vždy podstatnými jmény, protože místům přisuzujeme jejich existenci, víme, že jsou (louka, les, údolí, kopec atd.).

Michel Foucault se ve *Snu a obraznosti* věnuje prostorům snovým a reálným a jejich vzájemným odlišnostem. Skutečný prostor pak definuje nejenom jako objekt moci, ale také vlastní bezmocnosti. „Prostor jako znamení mé moci platí na úrovni žitého prostoru jen tehdy, jsou-li hodnoty tohoto prostoru navzájem uspořádány. Bezpečnost, kterou prostor poskytuje, pevná opora, již dává své moci, spočívá v navazování blízkého a vzdáleného prostoru, vzdáleného prostoru, kterým se člověk vyprošťuje, vytrácí, chce ho prozkoumat nebo dobýt – a blízkého prostoru odpočinku, důvěrnosti, který máme po ruce“ (Foucault 1995:47).

U Foucaulta se objevuje pojem *žitý svět* a *opora*, těmto termínům se věnuje také Norberg-Schulz, který přebírá od Husserla *každodenní žitý svět* a vysvětluje význam prostoru především v jeho *existenciální opoře*. Tato opora je daná hranicí, omezením prostoru, kde se cítíme bezpečně, oproti oné *rozprostraněnosti* je nám bližší lokalizace, ve které se můžeme identifikovat a orientovat, co vyvěrá z našich životních situací a stává se naší existenciální oporou, co je skutečně žité. Americká historička umění Lucy Lippard se v této souvislosti zmiňuje o *krajině* (která je opakem divočiny) jako o prostorové kompozici, kterou člověk vidí, ale osobně ji *nezažívá*, protože vždy zůstává na jejím okraji.

Krajina sama už svým pojmenováním napovídá, čím ve skutečnosti je. „Krajina je něco mezi něčím blízkým a vzdáleným. Krajina je území vymezené svými kraji, které od nás ke svým krajům ubíhá, vzdaluje se mimo dosah, je to území na kraji. A tím se také ocitá na kraji zájmu“ (Sádlo ad. 2005: 11).

Jaký je rozdíl mezi krajinou a divočinou? Krajina je nám něčím blízká (je pře-

ce obrazem naší duše), má své nálady, ale poskytne náruč, oproti tomu divočina má svá tajemství, která pro nás mohou být smrtelná. „Dřív než se prostor stane geometrickým nebo i zeměpisným, představuje se najednou jako krajina. V protikladu k prostoru zeměpisné orientace, který je beze zbytku projasněn v podobě celkového plánu, je krajina paradoxně uzavřena nekonečným otevřením obzoru, všechny možné odkazy dál, zahrnuté v obzoru, ohraničují důvěrnou blízkost toho, co je uvnitř, a všech cest, vyšlapaných zvykem. Tak odkazuje k absolutní situaci, soustřeďující všechny afektivní síly domova, rodné země, Heimat“ (Foucault 1995:46).

Vraťme se však zpět od specifikace krajiny k definici místa, tak jak ji navrhuje Christian Norberg-Schulz. Místo je pro něj konkrétním označením prostředí, integrální součástí existence a zobrazují se v něm podstatné fenomény světa. Autor zkoumá místo metodou fenomenologie, a tak každodenní jevy v prostředí člověka podrobuje pečlivé analýze. V popředí výzkumu je především charakter místa, který je jeho nedílnou součástí právě vzhledem k tomu, že místo nelze vědecky uchopit či metodicky zpracovat. Autor uvažuje o místu a prostoru zejména z architektonického pohledu, jehož hlavním cílem je vytvořit pro člověka ‘dobré’ bydlení. To předpokládá orientaci (musí vědět, kde je) a identifikaci (musí vědět, kam patří). „Identifikace a orientace jsou základními stránky bytí člověka ve světě“ (Norberg-Schulz 1994: 20). Člověk chce a potřebuje někam patřit a mít souvztahnost se svým prostředím, protože „identita místa je identitou člověka“, ale zároveň světa, protože „místo je vždy lokální, ale zároveň obecné“ (str. 10).

Možnost lépe pochopit jednotlivá místa se realizuje podrobným zkoumáním jejich odlišnosti. Problematika kategorizace míst je zpracovávána na úrovni dělení na přírodní a umělá místa (vytvoře-

ná člověkem) a nejčastějším způsobem chápání vztahu mezi člověkem a místem je určení vztahu vnitřku a vnějšku. Toto rozdělení na vnitřní a vnější místo se objevuje velmi často v dílech pojednávajících o problematice místa, což je dáno zřejmě potřebou uchopit a pojmenovat fenomén, který existuje na hranici, má okraje podmíněné těmi, kdo se účastní, kdo jsou ve vztahu, protože cosi vidíme uvnitř a cosi venku. Tyto dva světy však neexistují odděleně, prolínají se, vstupují do sebe, vzájemně se ovlivňují. Právě umění nám tyto dva světy může zprostředkovat. Nebo má umění schopnost nahlížet do struktur a sítí neviditelného světa místa a převádět znaky těchto sítí do reálného, běžného jazyka, kterým hovoří planeta.

Základní pohled na místo pak usměřňuje horizontála a vertikála (země a nebe, dole a nahoře, vnitřní a vnější, *jing* a *jang* atd.), jejichž ‘okraje’ jsou nejasné a dané naší zkušeností a životním postojem, neboť „nitro v sobě shromažďuje také to, co je zažito“ (Norberg-Schulz 1994: 10). Mezi vnějškem a vnitřkem musí být napětí, jelikož vnitřek je stálý a neměnný, zatímco vnějšek je proměnlivý a intenzivní.

Tělo je v podstatě krajina subjektu, vnější objekt, který umožňuje ochranu vnitřního prostoru člověka. Vnější a vnitřní místa mají svou strukturu, a ta je podle Norberga-Schulze popsána v kategoriích „krajina“ a „sídlo“ a analyzována pomocí „prostoru“ a „charakteru“. Jeho studie se dále zabývá rozlišením výše uvedených pojmů s tím, že charakterem místa je duch, *génus loci* – to, co cítíme, a nevíme proč (nebo víme).

Pokud má ale místo ducha, musí mít také lidské a božské vlastnosti (můžeme s ním komunikovat skrze umění, rituály a vyvolené). Norberg-Schulz vysvětluje, jakým způsobem byl *génus loci* vnímán ve starém Římě: totiž jako protivník, se kterým musí člověk vycházet, aby dob-

ře bydlel (Norberg-Schulz 1994: 10); Heidegger připomíná souvislost slov 'gegen' (proti, naproti) a 'Gegend' (krajina, kraj). „V minulosti možnost přežití závisela na dobrém vztahu k místu, a to jak ve fyzickém, tak psychologickém smyslu“ (Norberg-Schulz 1994: 18). Podle Norberga-Schulze má duch povahu, charakter a dává život. Jeho slova by se dala vysvětlit následovně: génius loci ovlivňuje naše chování v daném místě, ať už si tuto skutečnost uvědomujeme, nebo nám není zřejmá, působí na nás a je součástí našeho života. Vnější znaky při pobytu v určitém místě jsou 'pravidla', která dodržujeme (jakým způsobem se chováme), dále jak se pohybujeme (jak působí prostor na naše fyzické tělo) a jak se cítíme (jak na nás místo působí). Genius loci je tedy možné ovlivnit výše uvedenými přístupy (v opuštěných kasárnách, kde často lidé slyšeli kroky těžkých bot, probíhají dnes dětské programy a zkušenost s tímto prostorem se výrazně změnila). Ovlivnit a změnit génia loci souvisí i s plynutím času v prostoru, se změnou identity místa, jakési soudržnosti či apatie člověka s místem.

Budeme-li pokračovat v kategorizaci míst, můžeme je členit podle jejich využití a zaměření. Foucaultův klíč k roztržení míst je „vyhledání souboru vztahů, jímž může být dané umístění definováno“ (Foucault 2003: 75). Lze tak chápat a definovat prostory a místa, která jsou určena ke konkrétní činnosti a naplňuje náš život podle našich potřeb a způsobu života.

Určitý způsob členění vidí Foucault v množství protikladů, které nás obklopují: „protiklad soukromého a veřejného prostoru, rodinného a společenského prostoru, kulturního a užitkového prostoru, prostoru pro volný čas a pro práci“ (Foucault 2003: 74)

Předmětem Foucaultova zájmu jsou především místa vnější, která neexistují, anebo mají vlastní pravidla – utopie

a heterotopie. V eseji *O jiných prostorech* píše, že ho „zajímá jen jeden jejich určitý typ, totiž místa, jež mají tu zvláštní vlastnost, že zaujímají vztah ke všem ostatním místům, a to takový, že zpochybňují, neutralizují, nebo převrací soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují“ (Foucault 2003: 75).

Foucaultovy heterotopie mají dvě základní kategorie, zaprvé je to heterotopie krize, kde se nacházejí místa privilegovaná a posvátná, a dále místa zapovězená (psychiatrické ústavy, věznice atd.). Foucault uvádí následující principy heterotopie. Existují v každé společnosti, ponechává na světě neexistuje místo, kde by nebylo heterotopii možno nalézt. Heterotopie mění svou funkci, jak plynou v čase (například hřbitovy, které se ze středu města ocitají až na jeho periférii). Dále mohou slučovat neslučitelná místa a prostory (divadlo a kino, ale také zahrada, například zoologická, která prezentuje svou vlastní touhu po ráji). Dalším principem je jejich plynutí v čase (například muzea, knihovny, bazary) a posledním principem je jejich uzavřenost a otevřenost (musíme se podříditi určitým pravidlům, abychom se v nich mohli pohybovat – viz například věznice a sauny).

Zvláštní heterotopii by mohlo být dětské hřiště jako teprve zakoušený model světa, kde se zjišťují a utvářejí pravidla fungování ve společnosti. Je to taková heterotopie v daném čase, se svou uzavřeností a otevřeností, také slučuje několik světů dohromady a vytváří jeden, úplný, který o nás cosi prozrazuje (děti na hřišti především pilně, společně a s velkým nasazením pracují).

Při rozdělování míst do různých skupin nám nejvíc pomáhá třídit je podle toho, k jakému účelu jsou člověkem určena. Můžeme členit místa a vytvářet různé skupiny a podskupiny a rozdělovat místa na přírodní a umělá, veřejná a soukromá, pracovní a pro volný čas a zábavu, interiérová a exteriérová, svět-

ská a posvátná, zapovězená a posvěcená, statická a pohyblivá, městská a venkovská, reálná a virtuální, industriální, historická, muzeální, parkovací, vesmírná, božská, nadpozemská atd.

Hierarchie a existence míst závisí na člověku a na čase, ve kterém se ocitají. Víme, jak se během staletí funkce jednotlivých míst měnila a jejich původní význam se vytrácel či nacházel nová uplatnění (náves v nově postavených podnikatelských vesnicích neexistuje, na mnoha veřejných prostranstvích si nikdo rád nesedne atd.). Foucault uvádí hierarchii míst existujících ve středověku, která měla pro člověka hluboký význam: jedná se především o místa sakrální a profánní, dále místa chráněná, a naopak otevřená místa bez ochrany, městská a venkovská místa (všechna se týkají skutečného lidského života). „Kosmologická teorie znala místa nad-nebeská, v protikladu k místu nebeskému, a nebeské místo bylo v protikladu vůči místu pozemskému“ (Foucault 2003: 72).

Podle Foucaulta právě tyto protiklady lokalizují místo, jsou svým kontrastem vymezené a dané a člověk se tak může orientovat v prostoru a identifikovat se s nimi. Také charakter míst s těmito protiklady souvisí. Chápeme-li místo jako univerzální paměť lidstva, můžeme sledovat rozlišné vlastnosti, které ji utvářely a formovaly. Například umělá místa se podle Norberga-Schulze vyznačují koncentrovaností a uzavřeností, pro Foucaulta je zase umělý prostor prostorem moci. Naproti tomu přírodní místa v so-

bě obsahují prvky posvátna a tajemství, jsou předurčena pro kontemplaci, pro spojení s něčím vyšším, co člověka přesahuje (nejvhodnějšími místy pro kontemplaci jsou kopce a hory, „neboť to jsou staré duše mnoha vtělení a jejich metuzalémské sklony najdou vhodné sousedy v oněch starobyklých výšinách“ (Brunton 1991: 36).

Člověk, tak jak ho vidí v našem současném světě Norberg-Schulz, má několik důležitých témat, která v rámci svého chápání a žití v umělém a přírodním místě realizuje: za prvé má potřebu a touží pochopit přírodu, za druhé chce doplnit danou situaci tím, že přidává to, co jí chybí, a za třetí chce symbolizovat své pochopení přírody i sebe sama. Porozumět a proniknout, své pochopení nějakým způsobem vyjádřit a dospět pomocí své představy k ucelenému a srozumitelnému: to je cesta, jak poznat sebe sama prostřednictvím místa. Právě umění může být jakýmsi převaděčem na této cestě.

Denisa Václavová

Literatura:

- Brunton, P. *Perspektivy*, Praha 1991
Cílek, V. *Makom, Kniha míst*, Praha 2004
Foucault, M. *Sen a obraznost*, Praha 1995
Foucault, M. *Myšlení vnějšku*, Praha 2003
Sádlo, J. / Pokorný, P. / Hájek, P. / Dreslerová, D. /
Cílek, V. *Krajina a revoluce*, Malá Skála 2005
Norberg-Schulz, Ch. *Génies loci*, Praha 1994
Olšovský, J. *Slovník filosofických pojmů současnosti*,
Praha 2005

Martin Stránský a jeho Hjalmar Ekdal v plzeňské inscenaci Ibsenovy Divoké kachny

S Hjalmarem Ekdalem se setkáváme v prvním dějství v domě továrníka Werleho. V plzeňské inscenaci Jana Buriana přichází na jeviště – tak jak předepíše autor ve scénické poznámce – jako poslední ze společnosti, která se po večeri přesouvá z jídelny přes pracovnu do hudebního salonku: Během vlastně jen letmého zastavení na této cestě, provázené nezávaznou konverzací, si všimáme – zpočátku taky jen tak letmo, mimochodem – příjemného, urostlého a pohledného muže středních let ve fraku. Trochu nervózně si mne ruce, když ho někdo osloví, a rozpačitě ustupuje, když zaslechne poznámku svého dobrodince (míněno vážně i ironicky) a chleboďárce, továrníka Werleho, o smolné třináctce hostů u stolu, kterou okamžitě vztáhne na sebe. Svěřuje se Gregersovi o poměrech, do nichž se dostal po otcově bankrotu a vězení, a rozpaky vystřídá odhodlaná, horečná aktivita, s níž obhájuje dávné rozhodnutí zařídít si fotoateliér a oženit se s Werleho hospodyní. „Neopustil syna starého přítele v hodině tísně,“ prohlašuje důležité o svém zachránce – tak trochu jako by si učenlivý žák opakoval poučku, kterou musí mít pořád na paměti. Když se ho Werle zeptá na album, které rozpačitě drží v ruce, stojí před továrníkem málem v pozoru: ve vypůjčeném fraku najednou vypadá jako jeden z posluhujících číšníků. Od té chvíle se drží stranou společnosti, a když ho za to Gregers napomene, poslušně přikročí, aby se snaživě zapojil do konverzace o tokajském a vzápětí z ní hned vypadl s výrazem nešťastně zamýšleného trouby, špatně skrývajících pocitů trapnosti, vrcholící ústupem a nejistým zapřením otce, který se ve společnosti nenadáleuje.

V podání *Martina Stránského* vystupuje tedy Hjalmar Ekdal – na veřejnosti, ve společnosti – jako někdo, kdo ví, kde je jeho místo: někdo, kdo v minulosti dostal poučnou lekci, pochopil a vyrovnal se s tím – a přesto je neustále přiváděný do rozpaků.

To v něm vzbuzuje permanentní pocit nejistoty, jenž přetrvává i v rodinném kruhu, když se na začátku druhého dějství vyptává na otce, kterého předtím ve společnosti továrníka Werleho zapřel. Otcově přímé otázky „Tys mě asi neviděl?“ čelí krátkým „ne.“ Neomlouvá se, neprozrazuje, co si myslí – jako by nechtěl o tom všem přemýšlet, jako by nechtěl, aby se ho situace víc dotýkala. Když ho Gina s Hedvikou začnou vyslýchat, „jaké to tam bylo“, brání se. Nenechá si líbit žádnou Gininu ironickou poznámku, na všechno má odpověď. Pan Důležitý vykládá své názory o tokajském a doktorech odhodlaně silným zvučným hlasem, jako by chtěl předem varovat či odradit všechny pochybovače a protivníky. A tenhle tón, zakrývací, co se děje uvnitř, v jeho nitru, už neopustí po celý zbytek hry. Jen občas, když Hedvika milovanému tatínkovi bezelstně a obdivně zalichotí, zjihne do měkké kadence, vykřičníky na konci vět se změní ve tři tečky... Když jde ovšem o zvěřinec, který si starý Ekdal pěstuje vzadu na půdě, pan domácí rázující ateliérem širokým krokem šafáře s rukama založenýma za zády se náhle promění v klukovského kumpána. Autoritářské výbuchy bagatelizující pracovní povinnosti fotografa a retušéra střídá ústupné manévrování, jedná-li se o smyslové požitky: „Říkala jsi pivo...?“ Pod Gregersovými rentgenovými pohledy, zkoumajícími rodinné zoo Hedviky a starého Ekdala stejné



nedůvěřivě jako vztahy Hjalmar a Giny, znovu znejistí a cítí se trapně. Omluvný a zároveň sebelítostivý tón poprvé pronikne do jeho hlasu, když si stěžuje na Hedvičiny potíže s očima: „Je to pro mne tak tíživé.“

Jak se příběh před divákem rozvíjí a komplikuje, stává se Stránského Hjalmar čím dál těkavější, neklidnější, podrážděnější, nedůtklivější, o to však hlučnější a rezolutnější ve svých tvrzeních, jimiž bez zaváhání obhajuje vlastní nedůslednosti. A jedním dechem mluví o nedůslednosti druhých – rozhořčuje ho, že otec nebyl schopen spáchat sebevraždu („pro mne to byly strašné časy,“ pronese nenapodobitelnou intonací): Sebelítost mizí, nastupuje ‘spravedlivý hněv’, a to i tehdy, když Gregersovi popisuje, jak v jednu chvíli namířil pistoli dokonce sám na sebe, ovšem „*Já jsem to překonal!*“ Gregersovým všetečným otázkám a nárázkám uniká opět zvučně pronášenými výmluvami-zdůvodněními, ať se to týká vděčnosti a závislosti na továrníku Werleovi nebo neustále připomínané práce na novém vynálezu, který zajistí Hedvice budoucnost: „Mě nikdo nesmí honit,“ prohlašuje rezolutně. „V mém domě se mnou nikdo o nepříjemnostech nemluví, nedělá mi to dobře,“ nenechá se vy-

vést z míry. „Tady žádný bažinatý vzduch není,“ pokračuje, aby bez zaváhání přešel k příjemnějšímu tématu: „Á, už se ne-se oběd!“ a po chvíli sám sebe pochválil za to, jak si cení rodinných chvil u prostřeného stolu. Když ovšem Gregers zaměřuje své nárážky na Ginu, kupodivu nezasáhne, ostentativně se věnuje jídlu. Na procházku s Gregersem odchází nic netušící, polichocený přítelovou náklonností („Když se mi kamarád chce s něčím důvěrným svěřit!“), pohoršený Gininými obavami.

Vrací se jiný člověk. Začátek čtvrtého dějství, které Ibsen rozehrává přes mnohoznačné nárážky, řeší Stránský-Hjalmar v plzeňské inscenaci vlastně přímočaře. Nezakrývá rozhořčení a hněv vůči Gině, ale vášnivost výpadů má podobu mrazivě přísných intonací, které jen ještě víc zraňují. Z nárážek jsou rázem nebezpečné výhrůžky měnící se v tvrdý výsledek, o to nemilosrdnější, že je přerušovaný okamžiky zaváhání, kdy se vrací stará nejistota. Zklamání z Ginina přiznání na sobě nedá vůbec znát, jen stále promlouvá protektorsky pevným tónem vynášejícím nezvratný rozsudek. Až když dojde na Werleho nemoc, zaraduje se, neboť cítí – spravedlivé zadostiučinění.

Okamžik ‘odhalení’ Hedvičina původu je díky Ginině odpovědi „Nevím!“ Ibsenem rafinovaně nastražený, aby Hjalmar zasáhl na nejcitlivějším místě a vyvolal nejhlubší pohnutí: Stránského Hjalmar se zarazí v bezhlesém údivu, ale nepodléhá emoci. Je tu jen další důvod čelit s chladnokrevnou zlobou, vyvracející rodinné vztahy z kořenů, spiknutí všech, celého světa... Když se pak rozpačitým, nejistým krokem vrací z flámu u Rellinga, halasně zakrývá podrážděnost ze ztráty klobouku i opileckého výpadku paměti a se stejnou samozřejmostí, s níž se hladově pustí do snídaně a stihne pečlivě slepit roztrhanou darovací smlouvu, přikáže Gině, aby mu současně sbalila věci, neboť odchází, i při-

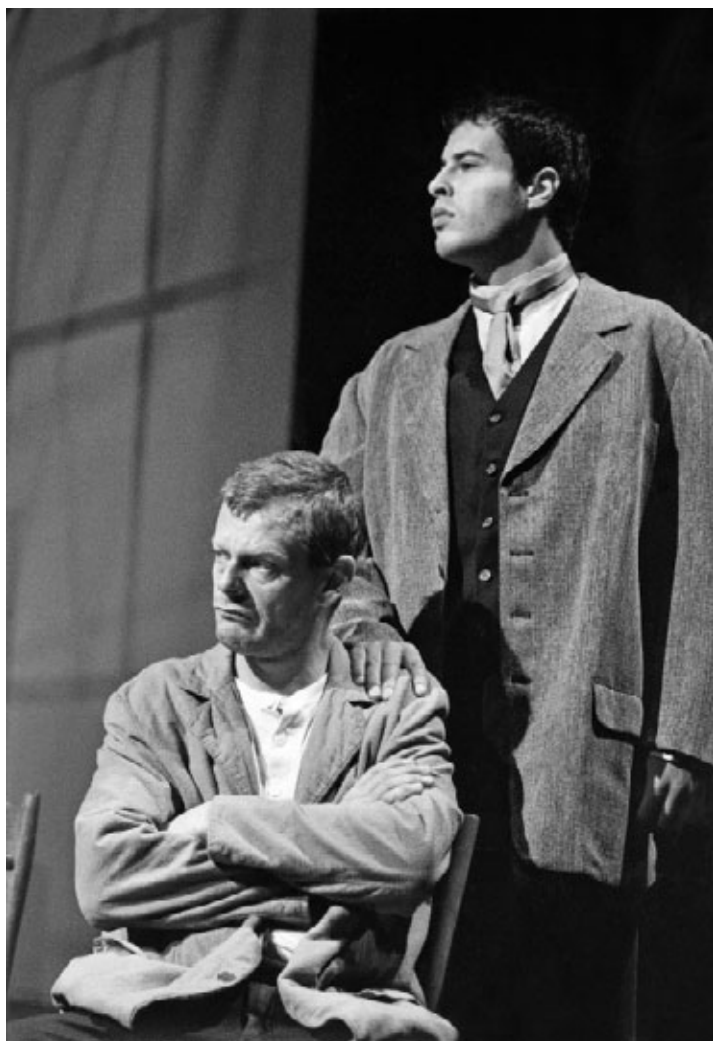


Henrik Ibsen: Divoká kachna. DJKT Plzeň 2005. Překlad František Fröhlich. Režie Jan Burian, scéna a kostýmy Karel Glogr, dramaturgie Johana Kudláčková. Martin Stránský (Hjalmar Ekdal)

pravila pokoj, kdyby se rozhodl zůstat... Do poslední chvíle bojuje tento Hjalmar s vlastní nejistotou tím, že ji zakrývá autoritářskými proklamacemi a obviněními vrhanými proti těm tady a současně mířícími daleko za stěny ateliéru. „Prosím tě, nemluv mi o vynálezu. S tím je to na dlouhé lokte. [...] Proboha živého, co vlastně chceš, abych vynalezl?!“ I v poslední chvíli, kdy pronáší jóbovské „Ó, ty tam nahoře, –! – Jestli vůbec jsi! Proč jsi mi to udělal?“, nevzlyká, ale rozhořčeně protestuje. „Jak to všechno vydržíš?“ ptá se pak překvapeně, málem bezelstně Giny nad mrtvou Hedvikou, kterou oba společně drží v náručí.



Přemýšlím, proč při vší přehnané autoritativnosti – ve spojení s obsahem replik, které pronáší, málem až tlučhubovské – a při všech těch často nepatřičných reakcích na to, co jej obklopuje, nepůsobí Hjalmar Ekdal v podání Martina Stránského jako podivínské, sobeckou ješitností zaslepené monstrum nebo dokonce mužská karikatura, byť jeho reakce mohou často vyvolat u diváků smích. Ibsen nemilosrdně vystavuje Hjalmarovu situaci, v níž promyšleně komponuje nejednoznačný obraz samolibého, lenivého snílka, obelhávajícího se iluzí velkého objevu, vykořeněného z poklidného života pochybnostmi o svých nej-



Martin Stránský (Hjalmar Ekdal) a Jan Maléř (Gregers Werle)

bližších, ale především o sobě samotném. A Stránský s důvěrou v autora jeho úmysly nepředpojatě, s energickým nasazením sleduje a naplňuje: Okamžiky nejistoty, bezradnosti, slabosti, deprese, do nichž se jeho Hjalmar propadá, aby o to rychleji vyrazil zpátky do boje, jsou víc jakýmsi zaváháním, úžasem a pozastavením nad celou situací než introspekci, která by odváděla pozornost od konkrétního jednání k ilustraci duševních stavů. A už vůbec nejsou příležitostí detailně charakterizovat a obehřávat jed-

notlivé momenty hry. Toho se Stránský svým autentickým projevem takřka zcela zříká, aby tím spíš mohl vzít a vztáhnout osud Hjalmara Ekdala zcela na sebe (včetně toho, že dává postavě svou tvář, ničím neupravovanou, nemaskovanou, svá gesta a mimiku). Čím víc se herec s postojem Ibsenovy postavy ztotožňuje, existuje v ní 'ze sebe' a 'za sebe' – a ne že by přitom v tomto podání nezůstával Hjalmar zcela 'svůj' –, tím přesvědčivějším (a nelitostnějším) se stává obraz člověka zasaženého nedostatkem lásky

a porozumění k druhým. Obraz se nerozpadá v sérii protichůdných postojů, rozporuplných zvrátů popisujících složitý dramatický charakter, ale dominuje mu jednání vyjádřené základní, jednotnou tendencí, jež postavu obdivuhodně sceluje: Obranné výpady proti okolí, které hrdinu vyvádí z křehce nabyté rovnováhy, se přitom vyskytují v široké škále, často jen letmo, velkoryse naznačené, od hravě ironických až k temně surovým. Ten rozdíl mezi mužem, který ví, kde je jeho místo (byť si o tom myslí svoje) na začátku hry, a zoufalým stvořením rouhajícím se vůči „tomu tam nahoře“, jež divákům v posledních chvílích příběhu doslova vyrazí dech!

Nad dalšími osudy člověka tolik vyžadujícího vcítění a porozumění od druhých, a přitom tolik neschopného lásky k nejbližším ve chvílích, když ji oni sami potřebují, vznáší plzeňská inscenace Jana Buriana znepokojivé *otázky* (tolik podobné těm, které mě napadaly při sledování jiné plzeňské inscenace téhož

režiséra: O’Neillovy *Cesty dlouhým dnem do noci*. „Já tě nenávidím,“ přiznával se tu Edmund v podání Martina Stránského mladšímu bratrovi – a bylo to současně zoufalé vyznání lásky). Je plná nejednoznačných okamžiků, ale proto ještě nedělá z Ibsenova dramatu komedii, jak je dnes módní. V souladu s tímto *dramatickým* pojetím pak Stránský všechen ten zmatek lidské duše, trápení, ze kterého si nelze dělat legraci, i když je někdy směšné, může podat s příslušnou razancí a silou autentického prožitku, když nám umožňuje dívat se na jeho Hjalmara nikoli z odstupu jako na ješitného blázna, který může být leda tak terčem posměchu, ale jako na někoho, komu můžeme porozumět, jehož osud nám není lhostejný, s jehož osudem se můžeme ztotožnit, jako s každým člověkem, s kýmkoli. Z pozoruhodné studie mužské slabosti se tak stává studie lidské slabosti, slabosti vůbec.

Zuzana Sílová

Otevřený příspěvek k teatrologickému pojetí dramatu

Název knížky Júlia Gajdoše *Od techniky dramatu ke scénologii* v sobě ukrývá metaforu cesty – od psaného dramatu k jeho jevištnímu nebo scénickému provedení. Kdyby totiž Gajdoš uvažoval o literárním pojetí dramatu, nazval by možná knížku *Od techniky dramatu k jeho čtení*. Proto začíná hned v úvodu otázkou, zda má ještě smysl pěstovat teorii dramatu, a v závěru čteme odpověď, že ano, pokud pomáhá a nutí ke scénickému vidění. Původní skepsi, která pramení v dnešní složité a málo přehledné situaci jak ve vývoji

dramatu, tak v oblasti teorie, tak vystřídala naděje a výzva, aby se tato teatrologická disciplína neuzavírala do sebe a sbližovala se s divadelní praxí. A to je nepochybně sympatickým rysem této drobné knížky, v níž je nadhozena celá řada problémů teorie dramatu, kterými stojí za to se i nadále zabývat.

Ve středu Gajdošova zájmu je pojem ‘dramatické situace’, o které pojednává v pěti kapitolách. V první analyzuje 36 situací, o kterých napsal knihu už před více než sto lety ve Francii Georges Pol-

ti. Podle Gajdoše je v nich zcela správně shrnuta zkušenost a tradice technik 'dobře udělané hry' 19. století a dramatická situace zde vychází z *apriorně stanoveného druhu abstraktně postižitelného jednání jako je msta, sebeobětování, láska, zločin* (22). Východiskem Poltiho typologie dramatických situací byl jeho názor, že v životě je 36 emocí, které jsou vlastní veškerému lidstvu a jeho historii, tzn. že vycházel z dobových psychologíí emocí, a pokud Gajdoš polemizuje s Poltiho klasifikací, jeho kritika logicky míří i na tyto dobové klasifikace, jejichž ahistoričnost je dnes již překonaná stejně jako samotná povaha tehdejšího dramatu jeho dalším vývojem ve 20. století. Zajímavý je Gajdošův postřeh, že Poltiho klasifikace se vlastně sbližuje se snahami ruské formalistické školy, kde byla položena i stejná otázka, 'jak je to uděláno'. Postřeh hodný dalšího rozpracování, v němž by bylo dobré zkoumat i odlišná východiska této analogické snahy proniknout do hlubinných struktur a technik opakujících se motivů nebo témat.

Gajdoš se tohoto problému dotkl v druhé kapitole *Aktanční model a situace v dramatu* na příkladu francouzských teorií E. Souriaua a A. Ubersfeldové, u níž formalizace situací s pomocí geometrických vektorů dosahuje skutečně určitého extrému, který činí z dramatických situací jakousi šachovou hru s nekončícím množstvím variací. Dramatici jsou tu pak jakýmsi šachisty a teoretická Ubersfeldová dešifruje svými analýzami jejich hry-partie. I když je součástí její známé knihy také kapitola o divadelním diskurzu, dovíme se tu jen o tom, jaké jsou mechanismy divadelní komunikace, ale nic o povaze scéničnosti; její kniha má v sobě stále silné paradigma literatury, jak to již naznačuje název – *Čtení divadla*. Gajdoš se staví kriticky k některým aspektům její teorie, např. ke zmnožování pojmů (aktant, herec, role, figura, charakter), a pak i k tomu, že vy-

chází z *apriorně (a jen teoreticky) daného postavení účastníků děje, které jako by bylo stabilní* (51). Tuto stabilitu Gajdoš zpochybňuje v duchu postmoderních divadelních a intermedialních experimentů i filozofie J. Derridy, který místo nějakého stabilizovaného substancionálního centra hovoří spíše o *pulsujícím substitučním ne-místě* (38). Otevírá tak problém, který by opět stál za širší polemiku, neboť osobně mám často dojem, že se tu operuje prostorovou metaforou, která svádí k myšlence o absolutní relativizaci postavení dramatického subjektu, zatímco by bylo možná přirozenější používat kategorie temporální, kdy se oním centrem stává moment přítomnosti mezi časovou retencí a protencí.

I tento problém ale Gajdoš naznačuje v kapitole třetí *Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti*, kde pojednává o situaci z opačné a méně formalizující strany filozofie života. Osobně bych sem ale nezařazoval F. Brunetièra, který je sice známý v Americe (zde se možná Gajdošovi trochu mstí to, že čerpal především z literatury v anglickém jazyce), ale jeho kritiky a studie přece jen pramení ve francouzském pozitivismu s poněkud jiným pojetím determinismu i vůle než je tomu u A. Schopenhauera a dalších filozofů života. Ale i tak oceňuji tuto kapitolu pro rozšíření horizontu při zkoumání dramatické situace a proto, že se neuzavírá pouze do linie formálních analytických přístupů od strukturalismu přes Ubersfeldovou až k poststrukturalismu. Gajdoš kapitolu končí inspirovaný názory postmoderních filozofů o *nestálosti, kde nic není určeno předem, a tak neustálý pohyb a proměna míst o to více vypovídají o postavě* (67). Postava se tak ocitá v sociálním poli, kde ztrácí i získává své místo. I to by si žádalo širší rozvedení.

Ve čtvrté kapitole Gajdoš přechází na půdu české teorie dramatu, tj. k českému strukturalismu. Začíná O. Zichem, který se podle něj pokusil o vymezení drama-

tické situace, pokračuje názory J. Mukařovského, J. Veltruského, J. Honzla a poté se přesouvá do současnosti k názorům I. Osolobě, M. Procházky, J. Císaře a za součást ožvládnutí zájmu o teorii dramatu považuje i svou studii *O kompresivitě dramatického textu*. Přece by tu jen měl připomenout i knížku o teorii dramatu od M. Lukeše. Současně pojednává i o staronovém problému, tj. o literárním a divadelním pojetí dramatického textu, který má v naší teorii už dlouhou tradici.

Poslední kapitola *Od strukturalismu ke scénologii* je věnována teorii Jaroslava Vostrého, která vychází jednak z domácí tradice strukturalistů, jednak z prací ruských formalistů a tvorby S. Ejzenštejna, ale je skutečně daleko více zaměřená na praktickou dramaturgii a režii. Gajdoš zde vykládá některé základní pojmy a principy (rozdíl vyobrazení a obrazu, princip rozehrávání situace, vztah konvencionálního chování a individuálního projevu atd.) a Vostrého pojetí dramatu konfrontuje s názory dalších teoretiků, zvláště pak O. Zicha. A ačkoliv už u Zicha najdeme opozici dramatický – scénický, Vostrého pojetí těchto přívlastků je jiné. Např. proti Zichově staticitě dramatické situace (jde mu o vztah dramatických relací pro určitý okamžik), zavádí Vostrý do dramatické situace vnitřní skrytou dynamiku (jde o situaci problémovou, která nutí postavy ke změně jejich postavení), v níž je už zakódovaný přesah. Dá se to říci i jinak: situace v sobě obsahuje otázku, na kterou je nutné dát odpověď. Tím se tato dramatická situace přímo nabízí, aby se stala scénickou, neboť i v ní je obsažený analogický přesah, kdy scénická situace je otázkou, na kterou dává odpo-

věď sám divák. Proto tu Gajdoš hovoří o určité vnitřní intencionalitě obrazné situace, která diváka vtahuje do prostoru dramatu a jeho skrytosti. Nyní už můžeme rozumět názvu jeho knihy: drama v sobě samém obsahuje intenci či zaměření ke svému smyslu, a tím udává směr k tomu, aby se stalo scénickým a díky tomu se *teprve stává plnohodnotným uměleckým tvarem* (103).

Gajdošův příspěvek k teorii dramatu je inspirující a poskytuje celou řadu námětů k zamyšlení, zvláště u nás, kde je tato disciplína pojímána na jedné straně prakticistně a na druhé straně vznikají studie o dramatech založené na módních filozofiích, které nám předkládají spíše moudrost autora studie než moudrost analyzovaného dramatu. Knížka je psána erudovaným stylem a s dobrou znalostí výchozí literatury, kterou autor umí kriticky zhodnotit. Jeho 'příznání se k Vostrému' je sympatické, protože si neumím představit jakousi absolutní teorii bez zaujetí. Umím si ale představit zaujetí O. Zicha, s jakým štěpil hru herce na rub a líc, čili hereckou postavu a dramatickou postavu, umím si představit zaujetí J. Mukařovského, J. Veltruského nebo J. Honzla nad dynamikou struktury, vím o zaujetí J. Císaře hereckými komponenty nebo I. Osolobě problémem ostenze a token-token modelů. Ani teorie není nestranná, a právě tímto zaujetím se i přes odlišnost našich jazyků nabízí k dialogu a nikoliv k ignoraci. Vyrostá jako všechno z dané 'dramatické situace', v níž se objevuje problém a ten si žádá změnu. Gajdošovou knihou přerůstá do 'scénické situace', která si žádá naši pozornost.

Jan Hyvnar

Království a cesta k němu

Lenka Lagronová nevychází při psaní svých her včetně *Království* ze slov, ale z obrazů.¹ Přesněji řečeno, její hry jsou prostorem obrazů, které je ale nutné na jevišti znovu vytvořit. Víme, že s obrazem se v divadle nevystačí: to, co se na jevišti děje, je vždycky přítomná událost či sled událostí. Ve školním divadle DISK není nutné vycházet z 'tradičního' uspořádání hlediště a jeviště, ale je možné zvolit takové řešení, které by bylo nejvhodnější zrovna pro danou hru. Při inscenaci *Království*, které tu mělo (v inscenační úpravě a dramaturgii Terezy Dlkové,² v režii Štěpána Pácla, na scéně Zorky Velkové a v kostýmech Petry Mládkové) premiéru 7. dubna, sedí obecnstvo ze dvou (mnohem širších) stran scény. To znamená, že diváci nejsou jen vnímatelé obrazu/ů, ale i svědci události/i: nejde o pouhou manifestaci imaginativnosti divadla, ke které Lenka Lagronová vyzývá, ale o takové její uplatnění, které je – jak to odpovídá povaze tohoto média – předpokladem jednání; tímto jednáním navrhovaný obraz teprve ožívá.

Inscenátoři při svém netradičním řešení vycházejí z tradičního časoprostoru cesty, upomínajícího na uspořádání scény středověkých mystérií (svou nejhlubší obsahovou tendencí k nim ostatně hra Lenky Lagronové nemá tak daleko). Ve středu scény máme co dělat s prostorem, který se může stát zrovna tak dobře pokojem obou sester, které tu u stolu snídají, jako krajinou u (vyschlé) řeky či kostelní lodí. Ještě hlouběji (pod dveřmi, které se otevírají nahoru) je pokoj Beáty a vpravo i vlevo dva kopce: na jednom se tyčí imaginární zřícenina hradu tvořená jenom slovy a symbolizující světské krá-

lovství, stoupání na druhý se rovná cestě k tomu, co člověka otevírá nejenom 'duchovnu', ale i ostatním lidem a skutečnému životu protikladnému pouhému neradostnému přežívání. Jeviště mystérií směřovalo zleva doprava; na levé straně byl ráj, na pravé peklo. To se může zdát paradoxní, protože pravá strana je přece spjatá s právem a pravými hodnotami. Tím, kdo určoval strany, nebyli ovšem v té době ještě sami diváci (a jako jejich přirozený či svévolný mluvčí režisér), ale bůh (v úloze režiséra přítomného za scénou). Diváci inscenace mají ruinu hradu na levé, nebo na pravé straně. To odpovídá dnešní situaci: na otázku, kde je 'to pravé', si musíme odpovědět my sami.

Je jasné, že identifikovatelné 'symbolické významy' si inscenátoři neformulovali předem: nejsou ostatně dovedeny k interpretaci toho druhu, jejíž pomocí tu převádím svůj zážitek z inscenace na rovinu, kde už přestává být tímto zážitkem samým: slouží totiž jistému účelu, kterým je scénologická úvaha. Scénografie této inscenace na sebe rozhodně nebere úkol něco vysvětlovat. Podílí se na tvoření smyslu tím, čím se (jako obraz) současně stává podmínkou i překážkou a v každém případě konkrétním stimulem herecké hry. Právě na základě těchto podmínek a překážek se herecká hra může stát i nejdůležitějším spolutvůrcem smyslu (o to působivějšího, že neverbalizovaného). V podobě scény s dvěma kopci máme před sebou vlastně jakousi vlnu – a může to být i vlna moře, o kterém se ve hře tak často mluví; ostatně je to hra přímo postavená na protikladu sucha a vody, vyprahlosti a opravdového života.

Prostorová či krajinná vlna, o které mluví, sráží dolů a vynáší nahoru nikoli sama o sobě: herci v rolích se po ní musí

¹ Hru *Království* jsme otiskli v *Disku* 4 (červen 2003).

² Tereza Dlková je také autorkou studie o dramatech Lenky Lagronové uveřejněné v *Disku* 14 (prosinec 2005).



Lenka Lagronová: Království. DISK 2006. Režie Štěpán Pácl, scéna Zorka Velková, dramaturgie Tereza Dlasková. Markéta Stehlíková (Marta), Miloslav König (David) a Zuzana Stavná (Beáta)

pohybovat. To ale není tak snadné; potíže může činit jak pohyb nahoru, tak i dolů. Tak se tento pohyb často podobá (životnímu) pachtění: člověk se snaží dostat na kopec, je to namáhavé, různé postavy se pachtí každá jinak, praktická Marta (Markéta Stehlíková) to v zásadě zvládá, Beáta (Zuzana Stavná) jen s velkou námahou – a má to ovšem i složitější: vystupuje přece až z hloubky pokojíku, kde se skrývá a kde jí samozřejmě nemusí být v její samotě (v samotě spisovatelky) vždycky nejhůř. To vystupování se v jejím případě rovná jaksí doslovně 'vycházení' vstříc ostatním lidem. Tak se jednotlivá gesta (od 'gestus') postav včetně jejich ('gestic-

ky' intonovaných) replik a vůbec různé prvky jejich chování ve spojení s dalšími prvky (hereckými i mimohereckými) stávají součástí celkového smyslu; tento celkový smysl ovšem spolutvoří i každý daný prvek sám za sebe (a to přes svou neúplnost, ba dokonce právě vzhledem k této neúplnosti). Na obecnou možnost pohybu (cesty) dolů a pohybu (cesty) nahoru pak neusuzujeme jen z viděného, ale opravdu ji na mnoho způsobů tělesně prožíváme: vizuální vnímání za pomoci akustického tu otevírá cestu 'vnitřně hmatovým' pocitům. Prostorové řešení, ke kterému inscenátoři (Pácl s Velkovou za nepřehlédnutelné intelektuální účas-



**Markéta Stehlíková (Marta),
Pavla Beretová (Šimona)
a Miloslav König (David)**

ti Dlaskové)³ nakonec dospěli, vytváří tedy to, co činí nějaký audiovizuální ‘obraz’ současně výrazem, a to výrazem opravdu scénickým. ‘Scénický’ se tu rovná ‘tvarovaný’: právě tímto tvarováním se jevištní dění otevírá fyzickému spoluprožitku (emocím od e-motio) diváků a jeho pomocí potenciálnímu smyslu, jímž si vnímaný tvar na základě tohoto prožitku dokážou diváci naplnit.

3 Štěpán Pácl prokázal velkou citlivost pro budování scénického prostoru a s ním související stimulaci hereckých výkonů, resp. scénického (což konečným znamená hereckého a ve svém jádru režijně-hereckého) tvarování už loni v inscenaci Villqistovy hry *Bez kyslíku* v tzv. Řetízku, který rovněž patří k divadlu DISK.

Stimulace tělesného prožívání, které vede u herců k fyzickému a u diváků k myšlenkovému pohybu, je opakem spekulativní symbolizace, vyplývající z apriorního záměru. Té se scénické jednání vzpírá i důslednou konkretizací: musí-li si David (Michal Dalecký nebo Miloslav König) v okamžiku, kdy konečně přijde déšť, při snaze dostat se z kopce dolů, zout boty a svléknout ponožky, umožňuje to při veškerém potenciálně symbolickém směřování vzhůru zůstat k prospěchu věci (a jejího smyslu) na zemi. Ať herečky a herci nuceně klouzají dolů, případně s námahou vystupují, nebo se pohybují s jistotou, jako by

v každém případě dokazovali, že na tom, o čem mluvil svého času Ferdinand Pujman a co nedávno připomněl Jan Hyvnar,⁴ možná i něco bude: totiž že herectví stejně jako každý lidský pohyb v prostoru přímo souvisí s překonáváním zemské tíže. Ta ovšem – dodejme – rozhodně nepředstavuje nějaké osudové prokletí a je dokonce (právě jako překážka) podmínkou každého vzmachu, živého vřdycky nadšením; mám na mysli nadšení v duchu dávného řeckého entusiasmusu (tzn. vlastně navštívení bohem). Právě takové čisté a očištné nadšení (tak protikladné typickému odstupu až skepticizmu, ba cynismu současného českého herectví, překonávanému většinou jen křečovitým postexpresionismem) inscenace obsahuje – a naštěstí nejvíc tam, kde ho hra také nejvíc vyžaduje, tj. v postavě Beáty.⁵

Při inscenaci hry, kde kompozice domínuje při vytváření smyslu nad dějem, je zásadně důležitá váha, konkrétní scénická podoba a vazba mimodějových motivů. To si inscenátoři velmi dobře uvědomují a projevuje se to v jejich inscenaci od rozdělení rolí (i hlasově temnější Marta na rozdíl od 'světlé' Beáty) až k rozdělení úlohy jednotlivých rovin, souvisejícímu s apelem na divákovu smyslovou vnímavost. Jde samozřejmě zejména o podobu a vztah prvků vizuálních a akustických – včetně hudby, jejímž autorem je Marek Doubrava, a jejího provozová-



Miloslav König (David) a Zuzana Stavná (Beáta)

ní, které obstarávají Viktor Košut nebo Miloslav König, a krajně významného, ale velmi decentně uplatňovaného zpěvu. Ačkoli v programu se v rámci obsazení vyskytuje rubrika „hudební doprovod“, o doprovod v doslovném významu nejde: nemáme dokonce co dělat s pouhou 'rovinou', protože každý prvek této roviny se s dalšími sdružuje také samostatně. Mimořádně důležitá, ba nejdůležitější je tu ovšem neobvyklá a zcela principiální péče o zvukovou podobu hereckých partů vytvářejících důmyslnou partituru: v duchu předlohy upřednostňující obraz před slovem a výraz před slovním významem se důraz neklade jen na sémantickou stránku, ale dokonce zejména na 'prozodii' mluvních projevů, která se markantně uplatňuje při různém způsobu opakování stejných replik v různých kontextech.

Jakousi obdobou hudební stránky se ve vizuální rovině stává v této inscenaci ne náhodou světlo. Dá-li se v rovině hereckého tvarování mluvit o 'gestu' a dokonce o gestickém mluvním projevu, jde tu o dobu toho, co v malířství reprezentuje kresba. Pokud jde o barvu a všechno, co s ní v malířství souvisí, přejímá v popisované inscenaci její úlohu logicky právě světlo: je-li potenciálním symbolem falešného království imagi-

4 Ve stati „O Pujmanově a Honzlově pojetí obřadu a divadla“, kterou přispěl do sborníku k osmdesátinám Adolfa Scherla *Miscellanea theatralia*, Praha (DÚ) 2005, viz. str. 33 an.

5 Bylo by samozřejmě zajímavé zkoumat, jak se tak frekvencovaná frustrační tematika v českém prostředí, poznamenaném od konce třicátých let minulého století jednou národní frustrací za druhou, otiskuje v herectví, které by bylo možné také nazvat frustračním. V rámci tohoto herectví je samozřejmě zásadní rozdíl mezi 'frustračním' herectvím Rudolfa Hrušínského a frustrovaným herectvím české odrůdy divadelního 'postmodernismu', jak se například zcela proti duchu předlohy projevilo, když si Činoherní studio z Ústí nad Labem zvolilo za předlohu své inscenace jinou hru L. Lagronové, nazvanou *Nikdy*; viz i článek Z. Sílové „Tři inscenace o vyrovnání s minulostí“ v *Disku 7* (březen 2004).



**Markéta Stehlíková
(Marta) a Zuzana
Stavná (Beáta)**

nární zřícenina hradu jako něčeho, co bylo svázané s mocí a s čím spojuje své narcistní sny David, 'zhmotňuje' světlo pravé království. 'V podrobnostech' jde o světelný panel z plastových lahví. I zde máme co dělat se spojením zázračného

s obyčejným: nespočívá právě v možnosti tohoto spojení důvod, proč Lenka Lagronová činí výrazem své nejosobnější vize divadlo? Právě ono umožňuje scénické osobě, aby se tím, že si namočí hlavu, proměnila, ale také dovoluje in-

scenátorům vytvořit korunu, kterou si David nasazuje, z vidliček. A také proměnit akci, při níž David násilně formuje korunu na Beáťčině hlavě, v metaforu a každý scénický prvek v potenciální symbol, který si musí ovšem rozšifrovat sám divák v kontextu i fyzicky pociťovaného zážitku.

Horizont starořeckého divadla reprezentovala příroda, resp. kosmos, italskému renesančnímu divadlu jí poskytovalo město, víme, co modernímu divadlu poskytoval modrý či černý horizont. V inscenaci *Království* Lenky Lagronové v divadle DISK vytvářejí horizont diváci na protější straně. Dá se říct, že se v takovém případě díváme na postavy na jevišti nejen z vlastního hlediska, ale svým způso-

bem i z hlediska ostatních a v perspektivě nejrozumnějších možných lidských podob a osudů. A dá se to také vyjádřit tak, že se na diváky naproti dívám z hlediska toho, co vidím na jevišti a co mi může pomoci jim rozumět. Jako je v nejhlubším jádru toho, co se před námi na jevišti rozvíjí, možnost víry coby protiklad frustrace, je druhou stranou směřování vzhůru, které s takovou vírou souvisí, otevření ostatním lidem na základě porozumění. Toto porozumění – a pojetí samotného scénování jako možnosti porozumět – je ostatně v případě této inscenace pravým důvodem volby textu i způsobu jeho scénické realizace.

Jaroslav Vostrý

Z publikací vydaných Nakladatelstvím AMU vzbudilo v poslední době (prosinec 2005 1. vydání, květen 2006 2. vydání) patrně největší pozornost širší veřejnosti *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče* zaznamenané Solomonem Volkovem, který vyvezl své zápisy rozhovorů s velkým skladatelem po částech z tehdejšího Sovětského svazu a až po Šostakovičově smrti (to byla skladatelova podmínka) zveřejnil a vydal v USA. Šostakovičovo umění bylo v SSSR tu vysoce oceňováno, tu odsuzováno jako formalistické, jednou byl nahoře a hned zas dole – podle toho, jak mával taktovkou 'veliký vůdce' Stalin. Šostakovič vzpomíná na svá dětská léta, petěrburskou konzervatoř, svého učitele Glazunova, ale i na další hudebníky: Stravinského, Rimského-Korsakova, Musorgského, divadelníky Stanislavského, Němiroviče-Dančenkova, Mejercholda, výtvarníka Kostodijeva;

Z knižní produkce AMU

líčí svůj vztah k Čechovovi, Leskovovi, Zoščenkovi a Achmatovové a zmiňuje i mnoho dalších osobností politického a kulturního života. Při příležitosti svých dvaasedesátých narozenin odpovídal na otázku, zda bych chtěl znovu prožít svůj život, rozhodným „Ne, ne, tisíckrát ne“.

Jaroslav Smolka, profesor HAMU, hudební skladatel a muzikolog, se ve své knize *Hudba českého baroka* nejdříve zabývá zvláštním postavením baroka ve vývoji evropského a českého hudebně historického vědomí. V rámci periodizace hudby 17. a první poloviny 18. století pak mluví o raném období, představovaném zejména Adamem Michnou, středním s vůdčím představitelem Pavlem Josefem Vejvanovským, vrcholným, charakterizovaným zejména tvorbou Jana Dismase Zelenky a Bohuslava Matěje Černohorského, i pozdním, kdy do-

znívají barokní slohové tendence vedle intenzivního rozvoje dalšího slohu – klasicismu (Jan Zach, František Tůma, Josef Seger, F. X. Brixi a dokonce i K. B. Kopřiva). Svá tvrzení dokládá množstvím notových příkladů, jakož i výběrovým seznamem literatury a notových edic.

Miroslav Petráš, profesor HAMU a zkušený sólista a komorní hráč, rozdělil své *Violoncello. Pojednání o tónu* do dvou částí. V první popisuje stavbu nástroje, jeho míry, váhy, sílu materiálu, vybavení, ale také vlastní zkušenosti s jeho seřízením do optimálního zvukového stavu. Ve druhé části představuje vlastní metodický názor na tvorbu kvalitního violoncellového tónu. Popisuje svůj výběr toho podstatného z různých metodik, tedy řadu zásad a zákonitostí, které by měl profesionální violoncellista o způsobu tvoření tónu vědět.

Svého druhu první českou publikaci věnovanou jednomu z multidisciplinárních oborů současné vědy představují *Základy experimentální psychoakustiky* Aloise Melky, jednoho z nejvýznamnějších badatelů v této oblasti, který zde zúročil své dlouholeté zkušenosti s přípravou, realizací a vyhodnocováním psychoakustických experimentů jak z oblasti posuzování zvukové kvality hudebních nástrojů, resp. jejich signálů, tak z oblasti technické či průmyslové psychoakustiky a hlukové ekologie. Přehledně v ní popsal základní metodologii poslechových testů a na řadě příkladů vysvětlil použití ověřených technik statistického zpracování a interpretace získaných dat.

Po *Dokumentárním filmu – jiné kinematografii* Guy Gauthiera vychází v překladu Ladislava Šerého v edici Centra audiovizuálních studií FAMU kniha Jacquese Aumonta *Obraz*. Zahrnuje široké pole studia vizuality od základních zákonitostí optiky přes fyziologii vnímání a estetiku realistického a tzv. abstraktního malířství až k fotografii a filmu. Shrnuje tak všechny možné manifestace ob-

razu ve vztahu k uměleckým disciplínám i vnímání obecně. Knihu je možné číst od první do poslední kapitoly, ale třeba také napřeskáčku – díky své přehledné struktuře ideálně splňuje i parametry učebnice.

Josef Valušiak, autor *Základů střihové skladby*, ve svých přehledných skriptech dokládá, že úkolem střihové skladby není jen slučování scén a sekvencí v ucelené filmové dílo, ale i 'sdělení nesděleného'. Přes stručný historický exkurs se dostává k popisu podílu, který má na střihové skladbě scenárista, režisér a kameraman, a zabývá se popisem druhů záběrů a jejich skladby, pravidlem osy, pravidlem hlavního směru (vnitrozáběrovou montáží), druhy střihů, rytmem a tempem, návazností záběrů, filmovým časem a prostorem, střihem dokumentárních filmů a prací se zvukem: fundovaný pohled do praktické i teoretické dílny zkušeného střihače a pedagoga FAMU tak dostávají filmaři všech profesí.

Text Josefa Peška *Technické aspekty sestřihu televizních pořadů na magnetických nosičích* je určený především posluchačům katedry střihové skladby. Zabývá se přehledem vývoje výroby televizních pořadů, vývojem a sestřihem magnetického záznamu televizního signálu na pásek, sekvencemi barevných kompozitních signálů, řízením záznamových strojů, automatickými lineárními střihovými systémy, kompresí televizního signálu, nelineárním editingem a obsahuje i přehled záznamových formátů.

Jistě velmi užitečnou příručku představuje česko-anglicko-německo-francouzský *Slovník pojmů z oblasti animovaného filmu*, který sestavil profesor FAMU Jiří Kubíček.

I když se z *Dějin loutkového divadla v Evropě*, jejichž autorem je francouzský kritik a divadelní historik Charles Magnin a které vyšly poprvé už před více než 150 lety, u nás vydatně citovalo, s úplným překladem tohoto základního díla svě-



tové loutkářské historie se má teď český čtenář možnost seznámit poprvé. První díl zahrnuje pohled na loutky ve starověku a středověku, samostatné kapitoly jsou věnovány loutkám v Itálii, Španělsku, Portugalsku a Francii. Na tuto část naváže vydání překladu druhého dílu s přehledem loutkového divadla v Anglii, Německu a severských zemích.

Shakespeare jako dramatik s oblibou těžil z tradovaných příběhů; už způsob, jakým s nimi zacházel, prozrazuje, jak je četl, co ho na nich dovedlo zaujmout a čím chtěl sám upoutat pozornost obecnosti. Vzhledem k počtu her obsahuje Shakespeareovo dramatické dílo snad všechny prvky, kvality a dimenze, bez nichž se příběh neobejde, má-li mít řád a vést ke smyslu. Přemysl Rut je představuje ve svých esejích shrnutých tentokrát v knížce *Příběh a Shakespeare*, adresované nejenom posluchačům Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU.

První českou polistopadovou práci o producentské a organizační činnosti v divadle, umění a kultuře s názvem *Kapitoly k tématu realizace divadla* napsal doc. Jan Dvořák z katedry produkce DAMU. Vademekum přináší vedle informativního a pojmoslovného základu ta-

ké výběr základních textů a dokumentů vztahujících se k danému oboru.

Autorkou útlé, ale užitečnými informacemi nabitě příručky *Antická jména. Jak je čist a skloňovat*, která vzbudí ohlas jistě nejenom u adeptů herectví, je známá odbornice v oboru kultury a techniky mluveného projevu, docentka DAMU Jiřina Hůrková. V úvodních statích podává přehled aktuálních podob řeckých a latinských jmen včetně kodifikačních zásad a pravidel. Ve slovníku, který tvoří druhou část knížky, najde čtenář u každého hesla údaj o výslovnostní podobě jména a jeho tvarosloví včetně stručného zařazení nositele vlastního jména do historických souvislostí antického světa.

Pokud jde o edici Disk, v níž vyšel zatím sborník Tairovových statí *Odpoutané divadlo* (1. sv. velké řady) a Gajdošova knížka *Od techniky dramatu ke scénologii* (1. sv. malé řady; viz Hyvnarovu recenzi otištěnou v tomto čísle) a která teď pokračuje knihou Zuzany Sílové *DISK a generace 1945. O Jaroslavě Adamově a Jaromíru Pleskotovi* (2. sv. velké řady), přebírá další péči o ni nakladatelství KANT (viz informaci o něm na 3. str. obálky).

NAMU + red.

Etty Hillesum

Lenka Lagronová

Pavlu Šléglovi

Etty
Jul
Liesl
Doktor

IHS

Na scéně prostorná, světlá, polokruhová místnost s velkým oknem do oblouku. Okno je zataženo závěsy. Smutnými šedivými závěsy.

Před oknem, uprostřed, v místě, kde se dvě poloviny závěsů stýkají, na jakémsi vyvýšení, stojí psací stůl a židle. Jinak tu je ještě velký jídelní stůl se židlemi. Dveře. Dvoje prosklené na jedné straně a naproti další jedny prosklené a dvoje neprosklené nebo knihovnička, která kryje vchod do spíží.

Křik racků a jakoby hukot vzdáleného oceánu se mísí s německým projevem A. Hitlera zaznívajícím z rádia v jednom pokoji za prosklenými dveřmi. Německému projevu odpovídá hluboký, pevný hlas židovskou modlitbou nebo citací Starého zákona v hebrejštině...

Psací stůl je obložený knihami, papíry a stojí tu i váza s jedním vadnoucím tulipánem. Na závěsu před stolem je přišpendlená fotografie mořského pobřeží. U stolu sedí mladá žena. Etty, dvacet sedm let. Čte jakousi knihu. Velmi nesoustředěně... pozoruje tulipán ve váze... vrací se k četbě...

Etty Tak tedy do toho!

Etty si začne chystat plnicí pero. Rozšroubovává ho, plní inkoustem. Je celá od pera zašpiněná. Zkousí psát, bouchne perem o stůl. Cákne. Objeví se inkoustové kaňky na již pocákaném šedivém závěsu.

Etty chvíli tiše sedí.

Za druhými prosklenými dveřmi se pohnou stíny dvou postav. Muže a ženy. Ozve se mužský hlas.

Jul Ale kdepak... to všechno jste vy, filozofka, nadaná intuicí a spoustou dalších úžasných věcí, to všechno jste vy.

Etty pozoruje za prosklenými dveřmi pohlazení.

Pokouší se rychle něco psát.

Pero psát nechce, ona škrábe po papíře...

Etty Myšlenky v mé hlavě jsou tak jasné a průzračné, pocity tak hluboké...

ale pořád ještě se mi je nedaří zachytit.

Za prosklenými dveřmi se odehrává možná jakýsi zápas... Etty to chvíli pozoruje.

Myslím, že je to především ostych.

Zábrany.

Netroufnu si vydat své myšlenky...

Kdesi hluboko ve mně zůstává něco pevně uzavřeno.

...dokážu všechno vycítit a zachytit...

...budím dojem silného člověka...ale kdesi...kdesi v hloubi mého nitra... knedlík... KNEDLÍK... KNEDLÍK... KNEDLÍK...

Etty pozoruje za prosklenými dveřmi konec zápasu.

Ozve se Jul.

Jul Ano, vy máte všechny ty krásné vlastnosti...

Máte radost?

Máte radost?

Etty se pokouší psát, škrábe perem, dívá se k proskleným dveřím.

Etty Tvář nikoli smyslná, typ neholandský... a přesto nějak blízký... ale nijak zvlášť sympatický.

Moudré, neuvěřitelně moudré, šedé oči... těžká ústa...

Šarmantní muž.

Šarmantní úsměv navzdory spoustě zkažených zubů...

Bouchnutí dveří za prosklenými dveřmi. Muž v pokoji sám...

Otevírají se dveře na jeviště. Muž, čtyřiapadesátiletý Jul, vchází, protahuje se... pokouší se podívat za závěs...

Etty se snaží psát... pero škrábe, nepíše...

Etty Mrcha!...

Etty zatřeše perem.

Na závěsu se opět objeví kaňky od inkoustu.

Jul se otočí k Etty, která bouchá rukou do stolu.

Etty ukazuje Julovi pero.

Etty Nepíše! Nepíše mi pero.

Etty opět bouchne perem o stůl. Opět nové kaňky na závěsu.

I Etty je celá špinavá od inkoustu. Zvláště její prsty jsou modré.

Etty Nejsem ani příliš přesvědčená o svém nadání...

Někdy se považuju skoro za zázrak...

Někdy nevím...

Jul možná poslouchá, ale pokouší se podívat na cosi za závěsem.

Jul Občas mě napadne, že bych chtěl až tam...

Jul se pokouší cosi zazpívat. Je to Mojžíšův chvalozpěv nebo motiv z Verdiho Nabucca.

Etty se na Julia dívá.

Etty Kam?

Jul Jak se to dotýká...

Etty To nejde!

Jul Třeba jde...

Třeba tam to moře končí.

Etty se podívá na svou fotografii přišpendlenou na závěsu, šeptne si a... mávne rukou i s perem.

Rozstříkne inkoust.

Etty To je pořád dál.

To v žádném nebi nekončí.

Až teď Etty uvidí, že Julia postříkala inkoustem.

Snaží se ho utřít.

Etty Mrcha!

Za prosklenými dveřmi naproti dveřím Julia je patrný pohyb. Dveře se potichu otevrou. Vejde drobná, jemná žena, třicet jedna let, Liesl. Nevšímá si ani Etty, ani Julia. Vlastně nechce být viděna. Nese dvě tašky nacpané jakýmsi lupením... zeleninou...

Otevírá jednu neprosklené dveře nebo otáčí knihovničku. Objeví se spížka. Malinká. Vlastně jenom regálek. Ten je plný zelených listů, košťálů, řepy... jídla. Regálek je připevněný na dveřích. Liesl klade do regálku zeleninu.

Etty a Jul si jí nijak výrazněji nevšímají.

Jul Etty?

Etty Etty Hillesum.

Jul Židovka?

Etty Ano.

Jul Taky podnámem?

Etty Tak nějak.

Jul Julius Spier.

Etty Z Německa?

Jul Žid.

Etty Emigrant?

Jul Ano.

Etty Psycholog?

Jul Tak nějak.

Etty Říkali... říkali, že psycholog.

Výborný.

Jul A vy?

Spisovatelka?

Etty Možná...

Možná někdy...

Mlčí.

Je slyšet jakýsi hukot... jakoby hukot moře...

Síréna.

Jul se podívá za závěs.

Jul Vlna!

Etty vyskočí ze židle a udělá od okna krok vzad a k Julovi. Jakoby se u něho chtěla schovat.

Jul Vy se bojíte?

Etty Strašně.

Že mě to vtáhne a odnese... někam...

Síréna.

Jul se rozkašle.

Místnost je na chvíli osvětlována odlesky z vodní hladiny.

Změna.

Jul a Etty leží na podlaze. Zápasí.

Etty je nešikovná, je zřejmé, že se bojí Julovi ublížit...

Jul Braňte se!

Bojujte!

Etty To je ta psycho... psychoterapie?

Jul Dělejte něco!

Etty Nemůžu!

Srdce!

Prý mám nemocné srdce!

Jul Vzdáváte to?

Etty cosi provede a najednou je Jul pod ní.

Etty ho drží zápasnický přitisknutého k zemi.

Jul kašle a směje se.

Etty také.

Jul Tak to se mi stalo poprvé!

Jak se vám to podařilo?

Etty mu sáhne na ret, ze kterého mu teče krev.

Etty Krev.

Etty vytáhne kapesník a přiloží ho Julovi ke rtu.

Změna osvětlení.

Etty je tu sama.

Sedí u svého psacího stolu, na kterém má položené zrcátko.

Dívá se do něj.

Sáhne si na ret zašmudlanými prsty od inkoustu.

Chvilí si ret hladí.

Potom rázně zrcátko odloží.

Etty Do práce, nebo tě přetrhnu!

Etty vytáhne plnicí pero a lahvičku s inkoustem.

Pomalů pero otevírá, plní ho inkoustem, čistí, zkouší.

Opět to nejde.

Vezme papír.

Nachystá se k psaní.

Upravuje fotografii na závěsu.

A přestaň fantazírovat!

Žádné myšlenky!
 Ty tvoje intuice....
 I ten nejobyčejnější malinkatý článkuček je důležitější
 než tvoje úžasné pocity.
 Dej si pozor, ať se v tom neutopíš.
 Kousek pevniny!
 Ano!
 Musíš vybojovat kousek pevniny...
Etty se pokouší něco napsat, nejde to...
Škrábe po papíře.
Za prosklenými dveřmi Julova pokoje vidíme opět po-
hyb dvou postav.
Muže a ženy.
Jul šeptá.
Jul To, co vězí tady... se musí dostat sem...
 Z hlavy do srdce.
Etty se dívá na dveře.
Kašel a stíny zápasu.
Etty Žádný nebe!
 Ale malý kousíčky země!
 Žádný vzrušení...
 Kousek země!
 A ne plácání uprostřed oceánu!
Etty opět bouchá perem o okraj stolu.
Nové kaňky na závěsu.
Etty Mrcha!
Etty se opět pokouší psát. Nejde to.
Otevrou se dveře.
Vchází jimi Jul. Protahuje se, kašle. Co si nese.
Etty začne ihned polekaně mluvit a současně bouchá
perem do stolu.
Etty Jsem přesvědčena, že umím psát.
 Slova.
 Slova na všechno sáhnout...
Jul se rozkašle a položí před Etty cosi na stůl.
Fotografie.
Etty si fotografie prohlíží.
Jul Manželka.
 Rozvedli jsme se v pětatřicátém...
 Šest let.
Etty Židovka?
Jul Ne.
 Zůstala v Německu.
 Píšeme si.
Jul podá Etty další fotografii.
Jul Ruth a Wolfgang.
 Děti.
 Ruth tu byla. Wolfganga nepustili.
 Ale píšeme si.
Etty si prohlíží fotografie.
Jul jí podá novou.
Etty si ji prohlíží delší dobu.

Etty To je ona?
Jul Ano.
 Herta.
 Moje sekretářka z Německa.
Etty Snoubenka.
Jul Podařilo se jí utéct až do Londýna.
 Čeká tam na mě.
 Jak to bude možné, vezmeme se...
Etty Mladá...
Jul Dvacet pět let.
 Píšeme si...
Na jeviště vejde opět Liesl s taškou zeleniny...
Manipuluje s knihovničkou, otáčí ji a do skryté spížíky
klade zelené lupení.
Etty a Jul si jí všimnou jen nedbale.
Etty pozoruje detailně fotografii.
Etty Co... co to tady dělá?
Etty ukazuje fotografii Julovi.
Jul Plave.
Etty Co to je?
Jul Plavání?
 Vy neumíte...
Etty se nechápavě dívá na Julu, kroutí hlavou.
Jul udělá rukama plavecké tempo.
Liesl přeruší ukládání zeleniny.
Dívá se na Julu.
Možná trochu napodobí gesto...
Za druhými prosklenými dveřmi zní německý projev
prokládaný hebrejštinou.
Za závěsem se odráží mořská hladina.
Změna světla.
Zvuk tekoucí vody, sprcha.
Zvuk i světlo přicházejí z pootevřených, druhých, ne-
prosklených dveří, ze kterých se ozývá i hlas Etty.
Etty po chvíli začne zimou zpívat.
Etty Sprchování... sprchování... ve studené... stude-
 né... to je... pošušňání... naše... sprchování... ve... stu-
 deném... pošušňání... Ne... ne... studené... studené...
 sprchování... nechci... žádné pošušňání... nechci... ne-
 chci... sprchování...
Etty se objeví na jevišti.
Je v jakémsi starém pruhovaném županu, mokrá,
snad i mokré vlasy, rychle a důkladně se utírá.
Etty Nechci... Nechci si...
 Nechci si... s ním začít.
 Nechci si s ním začít!
 Vůbec... vůbec... nic... nezačít...
 Ne... ne.. nechci... nic... nic... si s ním... nezačít... nic...
 Nezačít... nezačít...
 Nechci... nechci... nikdy... nic... nic!
Etty se dívá na stín Julu za prosklenými dveřmi.
Je tam opět on a jakási žena. Jul kašle.

Etty počítá na prstech.

Etty Má ženskou v Londýně.

Čeká na něho.

Vezmou se...

Ozve se tichý hlas Julia.

Jul Vy vlastně vůbec nejste chaotická.

Stále si dokážete pamatovat...

Jenom se domníváte, že být chaotická je geniálnější než být disciplinovaná, že?

Ale vždycky jste velice soustředěná.

Etty si sedne ke svému stolu.

Za dveřmi se odehrává zápas.

Etty si upravuje svůj stůl.

Přesouvá knihy, papíry.

Čichne k vadnoucímu tulipánu. Dotkne se ho.

Tulipán se rozpadne.

Přispěduje přesněji fotografií.

Etty Etty, žádné myšlenky...intuice!

Pevnina!

A nemocné srdce!

Etty najde zrcátko.

Nakloní se nad něj.

Po chvíli si sáhne na ret. Hladí si ho.

Spodní ret.

Tak zvláště mu vyběhá z koutku.

Opisuje veliký oblouk.

Napodobuje intonaci a barvu hlasu Julia.

Už jste někdy viděla něco tak svěhlavého? Něco takového člověk jen tak nevidí.

Etty se rozkašle.

Ta slova jsem si zapamatovala přesně...

Kdyby to šlo, tak bych ten cípeček jeho úst pohladila svými rty... něžně... trošičku... ani by to necítil...

Jenomže to by asi omdlel.

Etty se dívá do zrcátka.

Pohládí si tvář.

Potom začne napodobovat plavecké gesto...

Plave před zrcátkem. Neumí to.

Nevsimne si, že od svých dveří ji pozoruje Jul s kyticí bílých tulipánů v ruce.

On také chvíli napodobuje plavecká gesta.

Po chvíli to nevydrží, přijde k Etty, chce ji opravit.

Etty se lekne a bouchne ho.

Otočí se, sáhne mu na ret.

Etty Krev.

Etty vytáhne kapesník, přiloží kapesník na Julovy rty.

Etty Pardon!

Jul To já!

Lekla jste se...

Jak jsem se vás dotkl...

Etty ošetřuje Julovi kapesníkem ret.

Jul podá Etty kyticí.

Etty vykřikne.

Etty Svatební!

Jul Víte, co prý musí psycholog říct na počátku terapie každé klientce?

Etty Jak to bude drahé.

Jul Že se do něj nesmí zamilovat.

Etty A vy?

Zamiloval jste se někdy?

Jul Jsem své snoubence věrný...

Etty se zasměje.

Jul Ale přiznám se, že se mi líbíte...

Etty vykřikne.

Etty Pomoc!

Blíží se hukot moře a začíná houkat siréna.

Etty se schovává u Julia.

Na okno možná špláchne vlna.

Odlesk vodní hladiny.

Vejde Liesl.

Tentokrát však nese táč a na něm mísu s polévkou, talíře, přibory.

Zůstane v hukotu moře a zvuku sirény stát.

Nikdo se nehýbe.

Vše po chvíli utichne.

Liesl jde ke stolu.

Liesl Dobré poledne!

Jul Dobré poledne, paní Liesl!

Jul Liesl pomáhá.

Etty vstává, je v županu.

Etty Promiňte...

Valila... valila se na mě vlna...

Já hned...

Etty rychle odběhne zřejmě do dveří koupelny.

Jul a Liesl prostírají pro čtyři lidi.

Jul Polévka?

Liesl Jenom polévka.

Ale sehnala jsem brambory...

Čtyři guldeny!

Jul Vy jste zase stála ty fronty?

Liesl Trochu...

Je prostřeno.

Slyšíme hluk z koupelny.

Jul se rozkašle.

Liesl Citron!

Potřeboval byste citron...

Sedm guldenů.

Jul Jak práce, Liesl...

Liesl Podaří...

Podaří se to...

Seženu ji... kdybych ji sehnala... určitě bych nikam nemusela...

...kdo dělají něco pro válku, ti maj pokoj.

Etty se vrátí.

*Je pěkně oblečená, upravená.
Všichni chvíli stojí u stolu.
Po chvíli Jul začne tiše zpívat nějakou hebrejskou píseň.
Kousek.
Potom se všichni posadí.
V tom se otevrou další prosklené dveře, za kterými
jsme zatím slyšeli německý proslov a vejde starší, tlus-
tý muž o holi. Hrne se ke stolu.*

Liesl Dobré poledne, pane doktore!
Doktor Polévka?
 Zase?
Liesl Ano.
Doktor Do plynu!
 Už za ty polívky bych je všechny poslal do plynu!
*Doktor si sedne.
Začne si nalévat vrchovatý talíř polévky.
Ostatní čekají.
Potom si také nalévají.*
*Liesl občas pozoruje, jak kdo sedí.
Sama si upravuje svůj způsob sezení.
Etty se pokouší čistit si před Doktorem prsty.
Ticho.*

Etty Včera...
 Včera jsem potkala pana profesora...ptala jsem se ho,
 co si myslí o těch útěcích do Anglie...
Doktor Nebezpečné!
Etty Mládí musí zůstat tady, říkal...
Doktor Zůstat!
 Až nás všechny zazděl v koncentráku!
Etty Ptala jsem se, jestli se domnívá, že zvítězíme...
Doktor To nikdo neví!
Etty Říkal, že ano, ale že zaplatíme vysokou cenu.
Doktor Kdy?
Etty Co kdy?
Doktor Kdy jste s ním mluvila?
Etty Včera.
Doktor Přesně!
Etty Šest, sedm... Kolem sedmé večer.
Doktor V osm se zastřelil.
*Doktor hltavě dojídá.
Ticho.*
*Do ticha si Jul pobrukuje motiv z Nabucca nebo Moj-
žišův chvalozpěv. Zpívá stále hlasitěji a krásněji... ale
nedozpívá.
Rozkašle se.
Kašle.*

Jul Rudé moře... je to taková vzpomínka... jak Židé...
 Židé Rudým mořem... ze zajetí...
Doktor Co srdce?
Ticho. Všichni jedí.
Doktor No...
 Hillesum!

Co to vaše zpackaný srdce?
Etty V pořádku, pane doktore.
Doktor Bolí?
Etty Někdy...
 Ale už skoro nic necítím.
Doktor Žádný srandy nebo konec!
 Rozumíte!
 Natáhnete brka.
 Máte ho skoro k ničemu.
 Srdce!
 Pěkně vám ho zpackali!
 Já bych s takovým srdcem ani žít nechtěl!
*Doktor se zvedne.
Upustí lžici do talíře a odejde.
Zastaví se před svými dveřmi.*

Doktor Máte jediný štěstí, že nejste v Německu.
 Tam takový lazary už dávno poslali k andílům.
 Injekce a šlus!
 Zátěž pro společnost!
 Rozumíte?
 Maj to spočítaný!
 Nic z takovejch chcipáků není!
*Doktor vejde do svého pokoje.
Jakmile za sebou zavře dveře, ozve se z jeho pokoje
rádio – německé Hitlerovy projevy a hebrejský text.
Ostatní tiše dojídají.*
Liesl chvíli sedí....

Liesl Prý... prý...
 Když se sedí takhle... tak jste jako někdo méněcenný...
 Ta nižší rasa...
*Liesl ukazuje posez se zakulacenou páteří.
Ale správný Arijez sedí takhle...
Liesl se posadí s podsaditou páteří.
Podle toho se to prý pozná...
Etty a Jul si Liesl prohlížejí.
Jul vstane.
Potom i Etty.*

Jul I v Německu se najdou slušní lidi.
*Všichni chvíli stojí.
Jul zazpívá opět kousek hebrejské písně.*

Jul Děkuje, Liesl.
*Liesl se usměje.
Začne sbírat nádobí.
Jul jí pomáhá.
Odnášejí použité nádobí společně.
Etty zůstane v pokoji sama.
Zní tu německý hlas a hebrejštiny z pokoje Doktora.
Etty jde ke svému stolu.
Přesunuje knihy, papíry... jako by stůl uklízela...
Prohlíží si bílé tulipány od Julia.
Dává je do vázy...
Chvilí sedí...*

Kontroluje si posez.
 Hladí tulipány.
 Otevře rázně šuplík.
 Vytáhne ještě zabalenou knihu.
 Chvilí ji nerozhodně drží a potom ji rychle rozbálí.
 Položí ji na stůl.
 Hladí.
 Čte nadpis.
Etty Plavání.
 Etty čichne ke knize.
 Začne v ní listovat.
 Etty něco v knize našla.
 Ponořit!
 Etty nacvičuje ponoření podle obrázku v knize.
 Zacpe si nos...
 To říkal i on, že je to to hlavní... ponořit... ponořit se
 nějak do sebe...
 Poslouchat, co se ve mně děje...
 Etty naslouchá.
 Srdce...
 Etty tiše sedí se zacpaným nosem.
 To nejde...
 Rychle se nadechne.
 Opět si zacpe nos a chvíli sedí.
 Je ticho.
 Pouze německé projevy, hebrejské texty...
 A z pokoje Liesl se ozve rozhovor Liesl a Julia.
Liesl Nejbezpečnější je šit mundúry!
 Vojenský mundúry.
 To vás potřebují pořádku.
 Podívejte...
 Chvilí ticho.
 Potom začne Jul kašlat.
 Singrovka!
 Skoro nová!
 Tisíc devět set devadesát devět guldenů...
 To je základ!
 Mít stroj...
 Co to taky bylo, to sehnat...
 Ale všechno se dá...
 Kdo prý chce, zachrání se...
 Etty se pokouší nabrat dech.
Etty Dusím se!
 Srdce... srdce je slyšet.... Křičí... křičí hlad... a... přá-
 níčka... a že nemá to a to... a... vztek... a zlo... paneč-
 ku... tam je zlosti...
 Etty se nadechne a znovu si zacpává nos...
 Zasraný... zasraný Němci... postřílet... na kousičky
 rozsekat... Vyhnat je všechny do lágrů... plyn a splá-
 chnout do rybníka...
 Etty začne zpívat a utíká do koupelny.
Etty Sprchování... sprchování... ve studené... stude-

né... to je... pošušňání... naše... sprchování... ve... stu-
 deném... pošušňání... Ne... ne... studené... studené...
 sprchování... nechci... žádné pošušňání... nechci... ne-
 chci... sprchování...
 Po chvíli zvuk tekoucí vody, světlo z pootevřených dveří.
 Z pokoje Liesl odejde Jul.
 Podívá se ke koupelně, chvíli naslouchá... jde k psací-
 mu stolu, čichne ke květinám...
 Zakašle.
 Pohládí knihu, zalistuje...
 Divá se chvíli škvírou mezi závěsy ven...
 Hlas, zpěv Etty.
Etty Sprchování... sprchování... ve studené... stude-
 né... to je... pošušňání... Chtěla bys... chtěla bys ho
 držet... držet... pošušňání... držet... jenom pro sebe...
 napořád... sprchování... aby se na tebe koukal... po-
 řád... pořádku... objímal... jenom Etty... jenom Etty...
 Jul odejde do svého pokoje.
 Etty se vrátí na scénu. Opět v županu.
 Zmrzlá.
 Aby tě obdivoval... abys mu scházela... aby tě potře-
 boval...
 Etty se utírá, napodobuje plavecká gesta...
 Divá se ke dveřím Julia.
 Jul se rozkašle.
 Skrze prosklené dveře vidíme Julia, který si klekl.
 Etty ho užasle pozoruje.
 Zůstane stát zabalená, obejmutá vlastním ručníkem.
 Naznačí pokus o pokleknutí...
 Sedne si, schoulí se ve vlastním ručníku.
 Ucpe si nos.
Etty Co to je...?
 Etty zašeptá. Naslouchá...
Etty Co to je...
 Vezme zrcátko ze stolu.
 Prohlíží se v zrcátku.
Etty Kdo to je?
 Tam...
 Etty přibližuje zrcátko stále více k obličejí, až ho má
 na očích...
 V tobě... úplně v tobě...
 Etty chvíli jenom sedí.
 Začne šeptat.
Etty Ne!
 Neumím klečet...
 Neumím klečet...
 Etty bere své plnicí pero a lahvičku inkoustu.
 Pero rozšroubuje, plní inkoustem, čistí.
Etty Psát... ano, chci psát...
 Budeš psát.
 Etty zůstane sedět nad prázdným papírem.
 Pokouší se perem škrábat...

Mrcha!
 Nejde to!
 Proč to nejde?
 Protože chceš psát jenom samé geniální věci, ty chceš páku!
 Proto ti to nejde...
 Dej si pozor, ať se v tom neutopíš.
Etty začne bouchat perem o hranu stolu.
Závěs je plný nových kaněk od inkoustu.
 Jde přece o ty malý kousíčky země!
 O nic jinýho!
 Kousíčky země!
 Kousíček země!
 Jeden malínek kousíček země!
 A ne plácání uprostřed oceánu!
Etty sedí s perem nad prázdným papírem.
Začne škrábat po papíře.
Etty Myšlenky v mé hlavě jsou tak jasné a průzračné, pocity tak hluboké...
 Myslím, že je to především ostych.
 Zábrany.
 Netroufnu si vydat své myšlenky...
 ...ale kdesi... kdesi v hloubi mého nitra... knedlík...
 KNEDLÍK... KNEDLÍK... KNEDLÍK...
Etty ukousne hlavičku jednomu bílému tulipánu...
Najednou zmačká papír.
Zkouší dál škrábat po papíře, trhá, mačká...
Jeden, druhý, třetí...
Otevírají se dveře Julova pokoje.
Vejde Jul.
Etty po něm začne házet zmačkané papíry.
Tvrdě a rychle.
Jul je chytá...
Jul Co se stalo?
Etty dál hází papíry.
Etty Nechce se mi!
Jul Co se stalo?
Jul je už skoro u Etty.
Házení papíru přejde ve rvačku.
Etty do něj začne bušit.
Zápas.
Během zápasu opět vejde Liesl.
Nese tašku citronů.
Skládá je do regálku ve spížce.
Trochu si všimne Julia a Etty, odejde.
Etty Nechce se mi!
Jul Co?
 Co se ti nechce?
Etty Ne!!!
 Nebudu psát!
Jul Musíš!
Etty Nebudu!

Jul Musíš!
Etty Končím!
Jul Nejde ti to, co?
Etty Nebudu!
Jul Musíš... musíš to hezky poctivě zkoušet... a zkoušet... a zkoušet...
 Hezky rovně sedět a zkoušet... a zkoušet...
Etty Nechci!
Jul Jseš lemra!
 Všichni dřou...jenom ty ne...
 Lemra!
 Lenošná lemra!
 Takový by v Německu už dávno... injekce...
Etty Nechci!
Jul Do plynu...
Etty Nechci!
Jul Jestli nic nenapišeš... fůj... budeš fůj... nikdo se na tebe ani nepodívá...
Etty Nemůžu... už nemůžu...
Etty začne plakat...
Jul ji chytne do náručí.
Objímá ji.
Jul Nepohladí... neobejme...
 Nebude tě mít nikdo rád...
Jul Etty ve svém náručí hladí, kolíbá...
Etty pláče...
Etty Chci psát...
 Nenávidím haldy slov...
 Chci psát... mlčení...
 Nenávidím haldy slov.
 ... ticho a mlčení...
 ... ne nějaký neurčitý mlčení...
 Dívejte!
Etty odtáhne závěs na okně.
Vidíme velké, rozbité okno pomalované židovskou hvězdou a nápisy Jude...
Za tímto oknem je však vidět vlnící se moře, oceán...
Jul kašle.
Dívají se do moře.
Jul Naučím tě plavat, Etty...
 Co kdybych tě naučil plavat...
Jul Etty obejme zezadu.
Etty Vlna...
Opravdu vidíme, jak se blíží velká vlna.
Síréna.
Etty se bojí.
Jul ji drží. Začne pohybovat jejím tělem, rukama, jako by snad plavali, tancovali...
Jul možná tiše zpívá motiv z Nabucca nebo Mojžíšův chvalozpěv...
Vlna se blíží...
V poslední chvíli si před oknem společně kleknou.

*Vlna se zarazí u okna.
Jul a Etty klečí.
Etty šeptá.
O okno se třístí vlny v pravidelných intervalech...*
Etty Co to je?
*Jul také šeptá.
Jul Řekni to nahlas...*
Etty Ne...
Jul Je třeba to říct...
Etty...
*Etty zašeptá.
Etty Bůh...*
Jul Hlasitěji...
Zkus to... hlasitěji...
Podívej!
Etty a Jul se trochu zvednou a dívají se oknem na bouřící moře.
Etty Vlna!
Jul Etty!
Etty Bůh...
Jul Ještě!
Etty volá hlasitěji a hlasitěji... proti vlnám, které se třístí o okno.
Etty Bůh...
Bůh...
*Etty se postaví... stojí proti oknu. Jul vedle ní klečí.
Etty tak chvíli tiše stojí.
Po chvíli si klekne.
Bože!
Jul klečí vedle ní a kašle.
Vlny se třístí o okno.
Postupně se vše utiňuje.*
Etty To je modlit se?
Jul Taky.
Etty Co se při tom ještě říká?
*Vlny se utiší.
Zvednou se ze země.
Vejde Liesl.
Nese mísu a talíře.
Liesl Dobrý večer!
Etty Dobrý večer, Liesl!
Liesl si nejdříve nevšímne odtažených závěsů.
Jul jí začne pomáhat s prostíráním.
Etty stále stojí před oknem.*
Etty Liesl...
*Etty odběhne.
Liesl stojí před oknem...
Po chvíli slyšíme hluk z koupelny.
Jul prostírá.
Jul Salát!
Liesl se rychle od okna otočí.
Liesl Dva guldeny...*

Jul Fronty, že?
Liesl podá Julovi citron.
Jul Citron!
Liesl Deset...deset guldenů...
*Liesl ukazuje na žlutou židovskou hvězdu na svetříku.
Ztiší hlas.
Vyšlo to...*
Jul Co?
Liesl Mám to!
Jul Co máte?
Liesl Vojenskéj mundúr!
Celej!
Od hlavy až k patě!
Celý já!
Jul Budete šít?
Liesl Jenom, že mám mašinu!
Dnes vás zachráni jenom, když něco máte... jinak...
plyn...
*Etty se vrátí.
Je pěkně oblečená, upravená.
Všichni chvíli stojí u stolu.
Po chvíli Jul zazpívá kousek hebrejské písně.
Všichni se posadí.
Liesl poposedává, kontroluje si posez.
V tom se otevřou další dveře a vejde Doktor.
Hrne se ke stolu.
Liesl Dobrý večer, pane doktore!
Doktor Zase salát!
Etty Víte, jaké hrozné fronty se musí stát na salát, pane doktore!
Doktor Do plynu!
Už jenom za ten salát bych je všechny poslal do plynu!
Doktor si nabere plný talíř salátu a začne hltavě jíst.
Potom si teprve nabereu ostatní.
Všichni jedí.
Doktor se občas podívá k obnaženému oknu, ale nekomentuje.
Etty Umučili toho mladého z Culture.
Jul Jak hrál na mandolínu?
Liesl Jeden čas chodil s takovým milým děvčetem, že?
Etty Později se vzali...
Mají dítě.
Doktor Bestie!
Bestie zasraný!
Kde se to jen v lidech bere?
Etty V lidech!
Taky k nim patříte.
Doktor Já ne!
Nikdy!
Etty Je to i v nás.
Jul Co?*

Etty Zlo.
 Zlo.
 Jenom se ponořit...
Doktor Co?
Etty si zacpe nos.
Etty Do sebe.
 Ponořit se do sebe.
Doktor Co to melete?
Etty Zlo.
 Najít tam zlo... v sobě... nikde jinde... v sobě!
 To je jediný, co se s tím vším okolo dá dělat...
Doktor Hillesum!
 Vám už zase blbne srdce!
Etty Ponořit se....
 A... sáhnout na něj... chytit... a táhnout nahoru... a potom... a potom...
 Co potom?
Etty se obrátí na Julia.
Jul Potom... potom...
Jul krčí rameny. Kašle.
Etty Potom...
 Jedině... to...
Etty naznačí objekt.
Doktor Píšete, Hillesum?
Etty Trochu...
Doktor Pište!!
 Žádný myšlenky!
 Žádný fantazie!
 Rozumíte?
 Rozumíte, Hillesum?
 Obyčejný malý článku...
 Žádný vzrušení...
 Ale malý kousíčky země!
 Rozumíte?
 Ponořit!
 Já vám dám ponořit!
Doktor se zvedne.
Dojde k oknu.
Snaží se zatáhnout závěs.
Nejde to.
Možná ho trochu utrhne.
Nakonec vytáhne fixu a s funěním udělá velkou tlustou čáru přes celé okno.
Okno tou jeho čarou ještě více praskne a roztrhne se.
Chvilí tříštění skla.
Potom ticho.
Po chvíli promluví Liesl.
Liesl ...skoro u každého domu mužskej... velký kovový tyče... měli velký kovový tyče a rozbíjeli skleněný výlohy... Jednu... potom přešli klidným krokem ke druhý... a pokračovali... Kromě nich tam nikdo nebyl... Celý město bylo naplněný tím zvukem... tím sklem...

Říkali tomu křišťálová noc.
Ticho.
Doktor Žádný plácání v oceánu!
Doktor se s funěním vrací ke stolu.
Mávně rukou.
Doktor S vaším srdcem...
 Stejně byste se utopila...
Doktor si sedne opět ke stolu a opět si nabere další porci.
Doktor Do plynu!
Liesl Od zítřka máme zakázáno chodit do zelinářství.
 Zkusím něco vypěstovat.
Doktor Tady?
Jul Musíme odevzdat kola.
 A nesmíme jezdit tramvají.
 A večer platí zákaz vycházení.
Liesl Bez kávy a cigaret se dá žít.
 Ale bez přírody?
 Ne, to nejde.
 Jak to můžou?
 Všude kolem cest tabulky „Zakázáno“.
 „Židům zakázáno!“
Etty Zakázáno!
 Zakázáno!
 Ale i kdyby nám zůstala jenom jedna cesta... jedna jediná cesta... nad ní je přece celé nebe.
 Nemohou nám nic udělat.
 Podívejte!
Etty vstane a ukazuje něco v rozbitém okně.
 Dotýká...
 Jak se to nebe všude... dotýká...
Liesl a Jul také vstanou. Všichni se dívají z okna.
Doktor dojíždá, vstává a odchází.
Doktor Angličani hlásili... v Polsku, v koncentracích, už sedm set tisíc Židů.
 Vylítli komínem!
 Do nebe!
 Dotýkaj...
Doktor se ošklivě směje.
 Taky se dotýkaj...
Doktor odejde.
Zavře dveře.
Ozve se německý projev doprovázený hebrejštinou.
Etty jde pomalu k oknu...
Nadechne se.
Vedle ní se postaví Jul.
Etty Blízko, že?
Jul Dalo by se toho dotknout.
Etty dýchá.
 Nahý... nahý život?
 Ležet na nahém životě...
Naslouchají.

Chvilé ticha.
Jul se rozkašle.
Etty Tluče...
 Liesl...
 Tluče tomu srdce.
Liesl popojde také k oknu.
Naslouchá.
Dotkne se hrany rozbitého skla.
Nadechne se.
Liesl To je divné...
 Války.
 Koncentrační tábory.
 Zoufalství... utrpení, nenávisť...
Etty A tluče tomu srdce.
 Jako by to nikdy nemělo přestat.
Všichni tři se dívají z okna a dýchají.
Jul kašle.
Liesl mu podá další citron.
Jul je strká do kapes... kam se dá...
Etty Chtějí nás zničit, že?
 Plánují naše totální zničení...
Liesl Co to je?
Jul Mrak.
Etty Bouřka.
 Stmívá se...
Liesl chce rychle odnést nádobí.
Udeří blesk a hrom.
Liesl Já... já bych tady na chvíli s vámi zůstala.
 Mohu?
Liesl zůstane stát u stolu.
Jul a Etty u okna.
Blesk, hrom.
Doktor zesílí německý projev a současně i své hebrejské odpovědi.
Etty Já... Já ještě nikdy neviděla mrtvého.
 V osmadvaceti... já ještě nikdy neviděla mrtvého.
Blesk, hrom...
Jul Přesně!
 Přesně tam se to dotýká!
 Jak je to světlo!
 Na tom setkání!
Blesk, hrom.
Jul kašle.
Citron od Liesl.
Etty Jen si to představte, v tomto světě... s miliony mrtvol... jsem ve svých osmadvaceti letech ještě nikdy neviděla mrtvého.
 Vlastně jsem ještě nikdy vážně se smrtí nepočítala...
 Ale... když se bráníme... zůstane jen scvrklý zbyteček života...
 Je mi, jako bych měla za vším, co bylo, udělat tlustou čáru a pokračovat jinak. Je třeba to nějak všechno přijmout:

Běží tady o náš zánik...
 O naše zničení...
 O naprosté vyhlazení Židů...
Liesl Mě do spárů nedostanou...
 Hlavně aby se nic nezašmodrchalo...
 Nesmí tam být nic křivého... nic krátkého... nic přečnickovat... nic zašmodrchat...
 Rovný, švy rovný, jak když bičem mrská...
 Hlavně aby se nic nezašmodrchalo... to je prý nejhorší... jak najdou uzlík...
 Konec!
 Mundúr, musí být mundúr!
Jul Ale... když se bráníme... zůstane jen scvrklý zbyteček života...
Silně se zablýskne.
Blesk ozáří celou místnost.
 Přesně!
 Přesně na tom setkání.
Jul začne zpívat.
Daří se mu.
Zpívá hlasitěji a hlasitěji.
Dozpívá nádherným operním hlasem.
Liesl stojí u stolu.
Etty a Jul u okna.
Ticho.
Bouřka.
Jul se po chvíli rozkašle.
Etty Já...
 Jestli přijde předvolání... během tří dnů bude po mně...
 Moje tělo nic nevydrží...
Jul Moje taky ne.
Liesl Nevím, ale já mám pocit, že to nějak vydržím.
Etty Ale možná nejde o to... jestli to vydržíme nebo ne...
Liesl Odjezd je prý každý týden o půl druhé v noci.
 Jízdenka zdarma.
Etty O to nejde... o to určitě nejde, ne jestli vydržíme, ale jestli si budem myslet, že to bylo dobré... že to bylo krásné... že to mělo smysl...
Jul vytáhne nějaký papír.
 Čte.
Jul S sebou pracovní obuv, dva páry ponožek, lžící, žádné zlato, stříbro nebo platinu...
 Jenom prý snubní prsten, ten si člověk smí nechat.
Etty vezme papír Julovi, prohlíží.
Etty Kdy?
Jul jí cosi ukazuje na papíře.
Jul O půl druhé.
 V noci.
 Dnes.
Jul kašle.
Bouře se utišila.

*Jenom řev německého projevu, hebrejštiny a hromy
kdesi v dálce.*

Liesl podá kašlajícímu Julovi další citron.

Liesl A je to za námi...

Liesl vezme nádobí a odnese ho.

Jul kašle stále víc a víc.

Sedne si na stupínek před oknem, na kterém stojí psací stůl.

Etty si sedne k němu.

Jul povídá i kašle...

Etty Chtěla bych být s vámi tak dlouho, jak jen to bude možné.

Jul Musím ještě napsat Hertě...

Co jí mám napsat?

Etty Že... že vás už asi nikdy neuvidí.

Vysvětlit jí, že jste vlastně pořád žili spolu.

Že... aby žila dál... s tím, co bylo mezi vámi... aby to také rozdávala dál...

Když se zachrání.

Jul Trochu jsem si na vás přivykl.

Etty A jak já!

Jak trochu jsem si na vás přivykla já.

Proč nemůžeme zůstat spolu?

Jul cvrkne Etty do nosu.

Jul Etty... holka, která neumí plavat...

Etty Julovi gesto oplátí...

Etty Jestli přežiju a budu schopna říct: Život... Život je krásný, budou mi muset věřit, že?

Najednou Etty sáhne inkoustovými prsty Julovi na ret... Krev...

Etty hledá kapesník.

Položí ho Julovi na ret.

Etty Zůstaneme spolu?

Jul Vidíte...

Jul kašle.

Jul se schoulí Etty do náruče.

Možná mu z kapes vypadávají citrony.

Jul Vidíte...

Etty Co kdybychom se vzali?

Jul Vidíte, jak se zase nebe dotklo moře...

Etty Jenom to tak vypadá...

Jul Jednou se mi zdálo, že mě pokřtil...

Že mě Kristus pokřtil.

Etty To opravdu jenom tak vypadá!

Nebe se nikde nedotýká...

Jul A co když ano?

Jul kašle.

Za prosklenými dveřmi pokoje Liesl se ozývá klapot šicího stroje.

Etty Nic...

Nic jsem si s vámi nezačala...

Ale strašně... strašně jsem chtěla.

Jul Já taky.

Etty Strašně jsem se taky chtěla dotknout rty toho vašeho rtu... toho svěhlavého...

Jul Už jste někdy viděla něco tak svěhlavého?

Něco takového člověk jen tak nevidí.

Etty Bála jsem se, že omdlíte, když se vás dotknu...

Jul se zasměje...

Jul Jak?

Etty Etty?

Jul Etty Hillesum.

Etty Židovka?

Jul Emigrant?

Ozve se zvuk sirény a hukot moře.

Etty vyskočí a dívá se z okna.

Etty Dívejte!

Vlna!

Etty stojí, dívá se...

Jul leží na podlaze...

Kolem něj rozsypané citrony...

Síréna houká...

Německý projev, hebrejštiny a zvuk šicího stroje.

Etty uvidí ležícího Julia.

Sedne si k němu... položí si polekaně jeho hlavu do klína.

Etty Bože...

Jul To je tak divně umírat... umírat v této době na nemoc...

Normální smrt...

Mám normální smrt, Etty...

Etty tiše a vylekaně opakuje...

Etty Bože... Bože...

Jul Vidíte?

Jak se nebe dotkne... začne se to hýbat...

Kašel Julia, sípání.

Etty Bože...

Chci ti pomoci, Bože... abys mě neopustil...

Nemusíš pomáhat ty nám... ale my musíme pomáhat tobě... zachránit v sobě kousek tebe... Bože...

...až do posledního dechu bránit tvoje místo v nás...

Mě do spárů nedostanou...

Ne... člověk není přece v žádných spárech, v žádných spárech... když je ve tvém náručí.

Bože...

Ticho.

Síréna utichla.

Hukot moře utichl.

Německý projev, hebrejštiny i šicí stroj utichl...

Jul nekašle.

Ticho.

Etty ho po chvíli položí na podlahu.

Otře kapesníkem ret.

Jde k oknu.

Vyleze na psací stůl.

*Dívá se do vody...
Chodí po stole...
Napodobí plavecké gesto...
Etty Nemám!
Nemám plavky!
Seskočí na svůj psací stůl.
Šlápne na pero.
Prohlíží si ho.
Je zlomené.
Etty Kladivo...
Jako kladivo...
A slova o nás, o všech, o tom, co jsme žili...
Krev... i plavání...
To budou jako rány kladivem, o tom... o tom, co tu ještě nikdy nebylo...
Přece musí pár lidí přežít, a ti jednou napíší kroniku toho všeho...
Najít pro to všechno...
Pro to tady...
Pro to ve mně...
Jediné slovo.
Najít to slovo.
Etty napodobuje plavecká gesta...
Etty Ponořit...
Nadechnout...
Ponořit...
Nadechnout...
Dívá se k obzoru...
Sedne si za stůl...
Vezme ohnuté pero... papír...
Pozoruje vadnoucí tulipány...
Etty Tvář nikoli smyslná, typ neholandský... a přesto nějak blízký...
Moudré, neuvěřitelně moudré šedé oči... těžká ústa...
Ještě jsem se vás chtěla zeptat na tisíc věcí.
Ponořit... a plavání... a snoubenka... a proč se vám líbím...
Nevím... ale myslím, že to nějak zvládnu i tak...
Říkám jeho jméno... naučil jste mne svobodně říct jeho jméno...
Nahlas.
Ticho.
Etty si sedne zpět za stůl.
Pokouší se psát... bouchne perem o stůl.
Inkoust na okně, na skle...
Mrcha!
Etty odhodí pero do moře.
Mrcha!
Etty pomalu začne prohazovat rozbitým oknem i knihy, papíry...
Pleskání do vody...
Stůl se čistí...
Mám teď potřebu hovořit už jen s tebou, můj Bože...*

*Německý proslov, hebrejščina a šicí stroj...
Etty zašeptá.
Víš, asi očekávají, že nasadím truchlivý obličej...
Jsem smutná... ale doopravdy nejsem smutná.
Přestože jsi odešel.
Etty naslouchá.
Někdy ve mně kdesi ve skrytu někdo poklekne.
Třeba i když sedím... když chodím... když mluvím... píšu...
Já...
Ten, kdo pokleká, jsem já.
A možná i mě každou chvíli někam depo... deportujou.
Etty naslouchá.
Tluče tomu srdce.
Etty napodobuje tlukot srdce.
Chci bušit do toho, co je v živých mrtvé.
Dokud nezbude nic než jediný, veliký život.
Všude.
Etty se dívá k obzoru.
Najednou vyskočí na stůl...
Stojí na stole.
Bere bílé tulipány.
Hází je rozbitým oknem do moře...
Stůl je skoro prázdný.
Leží tu pouze jedna kniha.
Etty se naklání skrze rozbité sklo. Pozoruje se ve vodní hladině... sahá si na ret.
Otevrou se jedny dveře.
Vejde Liesl, cosi nese... pozoruje Etty...
Ta si ucpává nos...
Etty Ponořit...
Nadechnout...
Ponořit...
Nadechnout...
Liesl se pokusí zase napodobit Etty.
Potom se přiblíží...
Tíše na Etty zavolá...
Liesl Etty!
Chytej!
Liesl hodí Etty jakýsi balíček.
Etty chytne to cosi a rozbaluje.
Jsou to plavky vcelku, ušité z látky na vojenský mundur.
Etty si je překvapeně prohlíží...
Etty Co to je?
Liesl Nic křivýho... nic zašmodrchanýho... žádný uzlíky...
Etty Doopravdický plavky?
Liesl napodobuje plavecká gesta...
Liesl Ponořit...
Nadechnout...
Ponořit...
Nadechnout...*

Etty vykřikne.

Etty Vy umíte plavat!

Liesl Neumím.

Nikdy jsem do toho neskočila.

Říkali, že mám zpackaný srdce...

Že se v tom utopím...

Liesl roztahuje plavky, měří je Etty...

Etty Liesl... víte...

Já... napadlo mě...

Etty zašeptá.

V modlitbě mě napadlo, že...

Modlila jste se někdy?

Liesl Nevím...

Ale...

Neskočila jsem...

Etty Je to asi hloupý, ale mě napadlo, že chci jít do všech těch lágrů po celý Evropě.

Že chci být na všech frontách...

Že nechci zůstat v nějaký jistotě...

Když od někoho slyším: „nechceme myslet“, „nechceme nic cítit!“

Že chci myslet!

Že chci cítit!

Že chci srdce!

Etty si prohlíží plavky...

Liesl ji začne vysvlékat...

Etty na chvílinku je na stole nahá...

Natahuje plavky... prasknou.

Úplně.

Etty si oblékne zpátky kalhotky a košilku.

Zůstane stát na stole...

Etty Asi... asi ze mě nebude velká spisovatelka.

Ještě někdy, občas si myslím, že musím něco zavřít do slov...

Ale potom se vracím k jednomu...

Jenom k jednomu slovu...

Etty zašeptá.

Bůh.

A jsem v bezpečí...

A... a moje srdce...

A moje srdce...

Mám... srdce...

Etty zazpívá kousek písničky, kterou zpíval Jul před a po jídle...

Pobídne sama sebe.

Etty Tak tedy do toho!

Etty si stoupne na okenní parapet... stojí... váhá...

Stojí před rozbitým oknem.

Etty Liesl... Liesl... já ale... neumím skákat!

Liesl... já neumím skákat...

Etty chodí po okenním parapetu...

Etty Liesl... Liesl, kde je to Rudý moře?

Liesl Nevím.

Etty stále chodí po parapetu.

Etty Třeba... třeba je jako všude Rudý moře...

Liesl Zkus to...

Ohnout, hlavu dolů...

Etty Já... nějak tam upadnout...

Jako že se mi podlomily nohy...

Etty to nějak zkouší...

Bojím se...

Liesl!

Já se bojím i upadnout...

Liesl Ohnout... hlava dolů...

Etty stojí na parapetu...

Etty Ale nějak se tam dostat musím...

Upadnout... jako že už nemůžu...

Etty proleze rozbitým oknem, naklání se, skočí... možná vylomí i další kousky skla.

Ticho.

Slyšíme pouze plesnutí do vody.

Liesl se dívá... mává...

Liesl Etty!

Etty Plavu...

Liesl... já asi plavu...

Ahóóó...

Liesl se dívá do vody, šeptá.

Liesl Ponořit...

Nadechnout...

Ponořit...

Nadechnout...

Liesl po chvíli odchází od okna.

Svítá...

Liesl jde ke dveřím Doktora.

Zabouchá.

Liesl Snídaně!

...ozve se němčina, hebrejšтина...

Liesl vejde do svého pokoje, slyšíme hrnečky, příbory...

Po chvíli Liesl vejde i s nádobím a chlebem, konvicí...

Začne prostírat.

Stojí.

Otevře dveře spížky. Bere zeleninu a nosí ji na stůl.

Občas se podívá k oknu a na ležícího Julia...

Vytáhla vše.

Stůl je plný jídla.

Stojí.

Chvilinku čeká a potom zazpívá kratičkou hebrejskou píseň...

Sedne si.

Kontroluje si posez.

Po chvíli úmyslně zakulatí záda.

Otevrou se dveře. Vejde Doktor.

Jde ke stolu.

Doktor Chleba!

Liesl Tři guldeny...

Doktor Do plynu!

Už za ten chleba bych je všechny poslal do plynu!
Marmeláda!

Liesl Necelých pět guldenů...

Liesl ukazuje na různé potraviny na stole a vyčísluje jejich cenu.

Čtyři guldeny... gulden... Tři.... Šest... Dva a půl...

Sedm... Deset... gulden...

Doktor Do plynu!

Všechny bych je poslal do plynu!

Jak?

Liesl Vesele povídala, smála se... i když možná trochu smutku...

Doktor Smála se?

To je dobré...

To je moc dobré.

Liesl Potom vagon číslo dvanáct.

Vlak se rozjel... pronikavé zapískání a tisícovka „transportuschopných“ se dala do pohybu.

Ještě z vagonu zavolala Ahóóój.... a byla pryč...

Doktor Ahóóój...

Holka jedna...

Ta vydrží!

Liesl Myslím, že se dokonce i trošičku radovala, že teď prožije všechno... úplně všechno.

Doktor Jenom aby!

Má zpackaný srdce!

To může být těžký!

Liesl vstane.

Sebere se země zakutálený citron a prohodí ho oknem ven.

Žblunknutí do vody.

Liesl No, možná...

Ale někteří se zpackaným srdcem i plavou...

Uměj plavat!

Možná právě ti uměj plavat!

Liesl stojí.

Napodobí operní zpěv Julia...

Odchází.

Zastaví se.

Otočí se k Doktorovi.

Liesl A vrátí se...

Že se všichni jednou vrátí...

Doktor hltavě jí...

Doktor Vrátí...

Vrátí se...

Dotknou se nebe a vrátí se...

Liesl popojde a ještě jednou se u dveří otočí.

Liesl Kde je Rudý moře?

Doktor Někde... někde daleko.

Liesl odejde.

Doktor tu zůstane sám.

Rozhlédne se.

Jde ke stolu, na kterém zůstala jedna kniha.

Pohládí ji.

Čichne k ní.

Doktor Plavání...

Doktor začne knihou listovat...

Hukot moře.

Doktor při četbě jí.

Mlaskání.

Konec

Summary

The relationship between art and technology having always been one of the major research themes of the Research Center of the Academy of Performing Arts and of Masaryk University, it is by no means surprising that the present issue starts with an article by Václav Syrový, director of the Sound studio at the Music Faculty, dealing with the following question: *Where Does Science Stop, Where Does Art Start, and Vice-versa?* The author takes the viewpoint of exact sciences, but at the same time touches an extremely large field of art, that of musical acoustics; he tries to grasp different levels on which the relationship between art and technology operates, starting with the question of their historical precedence, and ending up with the question of their funding at present.

Scenology has designed the question of scenic space as one of its other major issues. Josef Šesták, actor and director of the Theatre in České Budějovice, writes not only about the famous turning stage at the Český Krumlov castle, but also more generally about the relationship between theatre and natural space. The relationship between scenic space and music is in the center of the theoretic reflection of Jiří Heřman, young opera director and PhD student at the Theatre Faculty. His article called *Messages from the Opera in Paris* analyses three performances seen in Paris, putting emphasis on the influence of Teschigawara and Kylián. As far as Czech performances of operas in Czech republic are concerned, the last spectacle of *The Bartered Bride* by Bedřich Smetana is dealt with by Josef Herman.

Jaroslav Vostrý concentrates on the relationship between dramatic text and staging. His study called *Stage and Dramatic Text* points out a certain tradition in the framework of which the dramatic text is considered as a literary work of art standing above the performance. This viewpoint was es-

tablished by Aristotle and is still defended nowadays; the eminent Czech theoretician Jiří Veltruský was one of our most important representatives of this tendency, which is particularly present in a certain part of contemporary dramatic art disavowing the paradigm of psychological acting and proclaiming its preference for linguistic expression. The author recalls Otakar Hostinský's convictions based on the existence of two sources of dramatic creation, the word and the gesture (the dance), and on the inseparability of the dramatic and scenic elements. Last, but not least, he mentions the idea of an internal motor action linked to emotional processes and to the dramatic situation; on this occasion, he draws attention to a forgotten lecture by Jan Mukařovský dealing with internal motor actions in poetry. This particular impulsion was never developed by the Prague linguistic circle, but it shows certain similarities with contemporary research in Germany concentrating on the performative character of the linguistic expression.

The article by Július Gajdoš called *From Impersonation Towards Depersonation at the Era of General Self-scenicity* deals for the third time with the question of gestures, space and relationship between digital technologies and the myth of depersonation within the space of new media. While it is generally admitted that one can access to this particular status in the framework of the above-mentioned space, or that such a thing can in fact happen there, the question is whether we really desire it, or whether the only aim of this transformation is to underline interactivity. Yet, why a gesture that leaves behind itself lines of power is more visible than a stylized gesture? The author looks for the answer not only in the field of new media, but also in the field of artistic creation.

During the international seminar about the work of Tanizaki Junichiro

held in September 2005 at the Institute of the Extreme Orient at the Philosophical Faculty of Charles University in Prague, Mark Cody Poulton, an eminent Canadian japanologist, delivered a lecture which was later on published as a study called *Theatre Imagination of Tanizaki*. The study shows the influence of the theatre on Tanizaki's prose, and it is all the more interesting that inverse processes are often pointed out. Poulton talks about performativity in the context in which we rather use the word scenicity. The example of Tanizaki shows that staging, and staging of one's self, historically precedes the scenicity that can be observed in contemporary media-driven society.

The article written by Jan Hyvňar and called *Alfréd Radok, His Criticism of Theatricality of the Theatre and His Search for New Intense Scenicity* is devoted to the ideas of this grand theatre director, and especially to his work with actors. The first part concerns Radok's effort to eliminate actors' professional habits; while he defined the actor's art as an action tending in two directions—towards the partner and towards the audiences—, he was at the same time convinced that creation always springs from “an emotional basis or a non-intentional-state of mind of which the actor becomes aware”. The second part deals with Radok's conception of a ceremony as a general situation in the framework of which the actor found himself on stage and which he rendered signifying through his creation and his “memory of sensations”. As far as acting and its theory are concerned, thoughts and reflections of a great actor can eventually become an important contribution; the present issue brings a text called *Michel Bouquet Answers the Questions*, obtained thanks to the generosity of the theatre director Otomar Krejča and written by Vincent Radermecker from the Research and Documentation Depart-

ment of the Archives et Musée de la Littérature in Brussels.

The reader will also find, for the first time printed in the Czech language, the text of a lecture by Ivo Osolobě, an eminent Czech theatre theoretician,

pronounced in 1970 at the Indiana University in Bloomington; in fact, scenology recognizes its immense debt to the representatives of the Czech structuralism, and also to Hostinský, Zich and Ivo Osolobě himself. After sev-

eral shorter articles, at the end of the present issue, another dramatic text by the playwright Lenka Langronová is published; after *Kingdom*, *Myriam* and *Johanka*, it is now her latest play called *Etty Hillesum*.

Résumé

La relation entre l'art et la technologie étant le sujet de recherche central du Centre de recherche de l'Académie des Arts de Prague et de l'Université Masaryk de Brno, il n'est nullement étonnant de trouver au début de ce numéro l'article du professeur Václav Syrový, directeur du Studio son de la Faculté de la Musique ; son article intitulé *Où s'arrête la science et commence l'art, et vice-versa?* part du point de vue d'une science exacte, tout en embrassant un domaine d'art extrêmement large, celui de l'acoustique musicale. L'auteur essaie de saisir différents niveaux sur lesquels la relation entre l'art et la technologie opère, en partant de la question de la primauté historique, passant par la problématique de leur interdépendance jusqu'à la réflexion des problèmes liés au système de financement.

La problématique de l'espace scénique fait partie intégrante de la scénologie. Dans son article intitulé *Théâtre dans l'espace naturel*, Jiří Šesták, acteur et directeur du théâtre de České Budějovice, se consacre non seulement au phénomène de la fameuse scène tournante dans le parc du château de Český Krumlov, mais aussi à la question plus générale de la relation entre le théâtre et l'espace naturel. Dans le même ordre d'idées, la relation entre l'espace scénique et la musique se trouve au centre de la réflexion du jeune metteur en scène Jiří Heřman qui,

dans son article *Messages de l'Opéra de Paris*, analyse trois spectacles, en insistant sur l'importance de l'œuvre de Tschigawara et de celle de Kylián. En ce qui concerne la mise en scène de l'opéra dans le contexte tchèque, elle est abordée dans l'article de Josef Herman consacré à la dernière mise en scène de l'opéra de Bedřich Smetana *La fiancée vendue*.

Jaroslav Vostrý se concentre sur la question du rapport entre la mise en scène et le texte dramatique ; son article *La scène et le texte dramatique* retrace une certaine tradition dramatique au sein de laquelle le texte est considéré comme une œuvre littéraire supérieure par rapport au théâtre. Ce point de vue a été instauré par Aristote, et il est toujours de mise à présent ; dans la théorie tchèque, il a été notamment défendu par Jiří Veltruský, et il sous-tend certaines tendances du théâtre occidental qui nient le paradigme d'un jeu psychologique en privilégiant l'expression linguistique. L'auteur se réfère à Otakar Hostinský et ses convictions basées sur l'existence de deux sources de la création dramatique, à savoir le mot et le geste (la danse), sur le caractère inséparable de l'élément dramatique et de l'élément scénique; enfin, il rappelle aussi l'idée d'une action interne moteur, liée aux processus émotionnels et à la situation dramatique, et il attire l'attention sur une conférence oubliée de Jan Muka-

řovský traitant de la question de l'action moteur au sein de la poésie. Les impulsions de cette conférence n'ont jamais été développées par le Cercle linguistique de Prague, mais elles laissent présager les recherches dans le domaine de la scénicité (performativité) de l'expression linguistique réalisées à présent en Allemagne.

L'article de Júlíus Gajdoš intitulé *De l'incarnation à la désincarnation à l'ère de l'autoscénicité généralisée* reprend pour une troisième fois la question du geste, de l'espace et du rapport entre les technologies numériques et le mythe de la désincarnation dans l'espace des nouveaux médias. S'il est généralement admis que nous accédons à un tel statut au sein de l'espace en question, ou bien qu'il s'y déroule une telle chose, cela nous amène à la question de savoir si nous le désirons vraiment, ou bien si cette transformation n'est pas mise en relief avec le but de souligner l'interactivité. Or, pourquoi un geste qui laisse derrière lui des lignes de force, est plus visible qu'un geste stylisé? L'auteur cherche la réponse non seulement dans le domaine des nouveaux médias, mais aussi dans le domaine de la création artistique.

Pendant le séminaire international sur l'œuvre de Tanizaki Junichiro, organisé en septembre 2005 par l'Institut de l'Extrême-Orient de la Faculté des Lettres de l'Université Charles de

Prague, Mark Cody Poulton, japanologue canadien de grande renommée, a prononcé une conférence qui a donné naissance à l'étude intitulée *L'imaginaire théâtral de Tanizaki*. L'étude démontre l'influence du théâtre sur la création littéraire de Tanizaki ; cet exemple de l'influence du théâtre exercée sur la littérature est d'autant plus intéressant que le processus inverse est souvent mis en avance. Poulton parle de la performativité là où nous utiliserions plutôt le terme de scénicité. L'exemple de Tanizaki montre que la mise-en-scène, et la mise-en-scène de soi, précède de loin la scénicité que nous observons à présent au sein de notre société contemporaine médiatisée.

L'article de Jan Hyvnar intitulé *Alfréd Radok, sa critique de la théâtralité au théâtre et la recherche d'une scénicité intensive* est consacré aux idées de ce

grand metteur en scène tchèque, et en particulier à son travail avec les acteurs. La première partie porte sur son effort de débarrasser les acteurs de leurs habitudes professionnelles ; alors que Radok définissait l'art de l'acteur comme une action dirigée dans deux directions – vers le partenaire et vers les spectateurs –, il soutenait en même temps que la création surgissait toujours « sur le fond d'une émotion ou d'un état non-intentionnel dont l'acteur prend conscience ». Dans la deuxième partie, il s'agit de la conception de Radok d'une cérémonie perçue comme une situation générale au sein de laquelle l'acteur se retrouvait sur la scène et qu'il rendait signifiante de par sa création, en puisant dans sa « mémoire de sensations ». Une contribution intéressante à la théorie de l'art de l'acteur peuvent représenter les réflexions d'un très grand acteur ; ainsi, ce numéro apporte un texte intitulé

Michel Bouquet répond aux questions, obtenu grâce à la générosité du metteur en scène Otomar Krejča et rédigé par Vincent Radermecker du Département de recherche et de documentation auprès des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles.

Ce numéro présente le texte de la conférence d'Ivo Osolsobě, prononcée en 1970 à l'Université Indiana de Bloomington, et qui n'a jamais été publiée en tchèque ; il s'agit par là d'une déclaration implicite de la dette de la scénologie envers de grandes personnalités de la théorie du théâtre tchèque : Hostinský, Zich, les structuralistes de Prague et justement Ivo Osolsobě. Ensuite, après quelques remarques, le lecteur peut lire la nouvelle pièce de Lenka Langronová intitulée *Etty Hillesum* ; trois autres pièces de cet auteur ont déjà été publiées dans cette revue, à savoir *Le Royaume*, *Myriam* et *Johanka*.

vydává zejména umělecké publikace: výtvarné monografie se zvláštním zaměřením na českou fotografii, současné umění a knižní design, ale také výstavní katalogy, umělecké plakáty, tisky a pohlednice.

