

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

18 prosinec 2006

Obsah

ÚVODEM | 3

K ZAMYŠLENÍ MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 7

PERFORMANCE: SCÉNOVÁNÍ PŘÍTOMNÉHO ZÁŽITKU JÚLIUS GAJDOŠ | 13

O SCÉNIČNOSTI UČITELSKÉ PROFESE JOSEF VALENTA | 20

SCÉNIČNOST A IDENTITA RADOVAN LIPUS | 30

SCÉNOLOGIE BRECHTOVY KREJCAROVÉ OPERY JAROSLAV VOSTRÝ | 43

HEREC V KREJČOVĚ UMĚLECKÉM DIVADLE JAN HYVNAR | 56

OTOMAR KREJČA HEREC ZUZANA SÍLOVÁ | 69

FRANCISCUS LANG A JEZUITSKÉ DIVADLO MAGDALÉNA JACKOVÁ | 95

POJEDNÁNÍ O HERECKÉM UMĚNÍ FRANCISCUS LANG | 99

SCÉNIČNOST, GENIUS LOCI A PSYCHICKÁ DISTANCE JIŘÍ ŠÍPEK | 117

PAŘÍŽKŮV DRÁŽDANSKÝ PRINC BEDŘICH HOMBURSKÝ JANA HORÁKOVÁ | 124

O KARNEVALU A KARNEVALIZACI JAN HYVNAR | 131

JAK SE V ROYAL ALBERT HALL INSCENOVAL MUZIKÁL SHOW BOAT ALEŠ VALÁŠEK | 136

SCÉNIČNÉ ZPÍVÁNÍ JAN CÍSAŘ | 144

PRIX EUROPE 2006 – 20 LET EVROPSKÉ MEDIÁLNÍ ŠPIČKY MICHAL RATAJ | 146

SYMPATICKY NENÁPADNÁ OSLOVA REÁLNÉ UTOPIE MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 149

SRBSKO A SCÉNOLOGIE EMOCÍ IVANA DUKIĆ | 156

RODINNÝ PRIATEĽ (ROZHLASOVÁ HRA) JÚLIUS GAJDOŠ | 159

SETKÁNÍ (DRAMOLETY) JIŘÍ ŠÍPEK | 165

SUMMARY | 175 — RÉSUMÉ | 177

Fotografie: Prestel (s. 9), Bulfinch Press (s. 11), Jiří Spáčil a fotoarchiv Občanského sdružení Maryška (s. 33–35, 37, 38, 40, 42), Národní muzeum v Praze (Karel Drbohlav – s. 76–79, 83–86, 88, 89, 91–93), Národní filmový archiv (s. 81, 87, 93), Staatsschauspiel Dresden (s. 125–127, 129), Aleš Valášek (s. 137, 139, 141), Victoria & Albert Museum (s. 150–155). Zvláštní poděkování divadelnímu oddělení Národního muzea v Praze.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čurřiková, 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 Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. 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. V roce 2007 vyjdou 4 čísla (19.–22.) a jejich cena se nemění. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo přímo v Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@kant-books.com, www.kant-books.com.

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

ISSN 1213-8665 (AMU)
ISBN 80-86970-24-8 (KANT)
MK ČR E 16252

Klademe-li před všechny ostatní příspěvky tohoto čísla příspěvek Miroslava Vojtěchovského „K zamyšlení“, napsaný k příležitosti skromného pražského představení Beuyse v Muzeu Kampa, děláme to z dobrého důvodu. Josepha Beuyse srovnává Vojtěchovský ve svém článku s Marcellem Duchampem, a tak ukazuje rozdílnost dvou důležitých konceptů západního umění či konce umění (oba koncepty jsou koneckonců v zásadě ikonoklastické), v každém případě konce umění spojovaného s pojmem vytvořeného díla.

Tato konfrontace je jistě zajímavá i z hlediska širší problematiky smyslu či hranic (mezí) umění „v době po výbojích avantgardy“: tj. v době, kdy jako by se dovršila proměna umění v tržní artikl. Tato proměna je příznačně spojená s jeho nezbytným scénováním a scénováním původců příslušných produktů, nikoliv nepodobným scénování zboží v hypermarketech. S tím scénováním, které jen důrazně upozornilo na (v zásadě) scénický charakter nebo na možnou scénovanost každého umění (či toho, co se pak nazve uměním), tak ostře aktualizovanou v době ‘všeobecné scénovanosti’: jaký jiný charakter by také mohla mít doba do velké míry určená bouřlivým rozvojem technických médií a (při přesycenosti trhu) nezbytností upozornit na sebe a na své zboží pomocí reklamy.

Ukazuje-li Vojtěchovský na vazbu jednoho zmíněného konceptu (tj. Beuysova) s (utopickým) úsilím přesáhnout hranice umění směrem k tvořivému pojetí života, druhý (Duchampův) koncept jako by směřoval (bez ohledu na původní úmysl) k využití všech nových prostředků scénování s cílem ustavení nových přístupů a forem, spojených nejenom s nahrazením (uměle vytvořeného) díla aranžováním hotových předmětů, ale zejména se scénováním samotných umělců, kteří se rozhodli jaksi doslova nést kůži na trh.

Aby bylo možné opravdu zvážit případná nebezpečí i perspektivy obou konceptů, k tomu je ovšem třeba odhalit všechny nuance této problematiky, která souvisí se scéničností a scénovaností všech oblastí života. A také s jejími důsledky, včetně různých způsobů existence umění a jejich vazeb na potřeby jistě širší a hlubší, než je potřeba dát se bavit, ke které jako by nás média chtěla (jistě v zájmu manipulátorů všeho druhu, zejména těch skrytých za scénou, a to i politickou) definitivně odsoudit.

K identifikaci těchto ‘nuancí’ – s příslušnou dávkou pozornosti k vývoji techniky a technologií, která je jim věnována ve zdejším Centru základního výzkumu, zaměřeném na vztah umění a techniky v nejrůznějších slova smyslu – má co říct článek „Performance: scénování přítomného zážitku“. Jeho autor Július Gajdoš, který tu pokračuje v analýze zahájené už v minulém čísle, srovnává avantgardní etapu vývoje performančního umění s jeho novým rozvojem od 70. let minulého století

a ukazuje nejen na jejich obdoby, ale i zásadní rozdílnost projevující se právě soustředěním k přítomnému zážitku.

Řečeno už jen na okraj Gajdošova článku: můžeme s dobrým svědomím uvažovat o tom, není-li rozmach performančního umění jaksí na úkor rozmachu (tradičního) dramatu vysvětlitelný právě tímto soustředěním na přítomný zážitek (o to snadněji pak dosažitelný ve virtuálním prostředí digitalizovaných nových médií); jako by bylo drama dnes handicapované právě tou konstitutivní vlastností, která byla do jisté doby pokládána za jeho přednost, totiž schopností konfrontace minulého a přítomného i budoucího jakoby v jediném okamžiku, tedy schopností příznačnou pro samu podstatu klasického modelu dramatu.

Mimochodem, je-li už řeč o „přítomném zážitku“, resp. tendenci si to přítomné náležitě ‘užít’, a to ať se to týká příjemných reálných zážitků, nebo zážitků (při ne zas takovém dostatku příjemných zážitků ve ‘skutečném životě’ tak vítaných), které nám prostředkují média, není jistě bez užítu připomenout si teorii tzv. estetické distance. Právě tato distance, provokující nikoli k emocionální neúčasti, ale k hlubšímu (kontemplativnímu i reflexivnímu) prožitku může pomoci nazřít zmíněnou současnou tendenci z jiného hlediska, které nás ale opět přivádí k problematice scénovanosti: i to ukazuje pojednání „Scéničnost, génius loci a psychická distance“ psychologa Jiřího Šípka.

V zájmu vyjasňování povahy současné scénovanosti a jejího vlivu na umění (ve smyslu specifických produktů vymykajících se rámci tzv. praktického života) je samozřejmě tím důležitější odlišit tyto produkty od těch (nespecifických) scénických a scénovaných projevů, které jsou příznačné pro sám tento praktický život. Je to tím důležitější, že se s projevem specifické činnosti často (mylně) směšují: v tomto kontextu pak pochopitelně získává obecnější důsažnost otázka, kterou si klade Josef Valenta v článku „O scéničnosti učitelské profese“. Když vyvrací naivní přesvědčení „Vždyť učitel je přece také herec“, může se přitom opřít také o své zkušenosti významného odborníka v oblasti dramatické výchovy.

Tím zajímavější materiál k přemýšlení o současné scéničnosti a scénovanosti poskytují ovšem ty (vzácné!) události z hraniční oblasti mezi specifickými a nespecifickými projevy, jakou představovala akce „Slavnostní večere na počest příjezdu panovníků a jejich družin“, uskutečněná na náměstí ve Starém Bohumíně 26. srpna 2006. Jde totiž – jak ukazuje článek Radovana Lipuse „Scéničnost a identita“ – o událost nikoli scénovanou (tj. zorganizovanou nějakou agenturou), ale takovou, která je projevem scénického smyslu samotných občanů: poznání, že takové uplatnění scénického smyslu motivovala přirozená potřeba identifikace s daným místem a sebe samých jako příslušníků obce, má význam jistě nejen z hlediska teoretické scénologie.

Složitými vztahy mezi scéničností a (pouhou) scénovaností na pozadí vztahu scénického či scénovaného a ‘přirozeného’ či ‘autentického’ (účelového či jakoby účelového) jednání, a to předváděného i vnímaného aspoň na chvíli (v rámci jevištní iluze) jako ‘skutečné’, se zabývá i článek Jaroslava Vostřého „Scénologie Brechtovy Krejcarové opery“. Právě příklad jedné hry autora, který měl takový smysl pro divadlo, ukazuje, jak

je sama podstata divadla spojená s citovanými 'složitými vztahy' a jak zrovna tyto vztahy mohou tvořit princip = téma = půvab hry spojenavé svým autorem především se společenskou kritikou (nebo uváděné autorem na kulturní scénu, tj. scénované jako taková kritika). Myšlena je v té souvislosti samozřejmě kritika měšťáctví, s níž by ale jedna z nejúspěšnějších her 20. století zůstala na úrovni prvních her G. B. Shawa, kdyby ji Brechtův scénický smysl neučinil i v rámci takové kritiky o to hlubším, oč (současně) zábavnějším obrazem světa nejenom své vlastní doby.

Neschopnost odlišit nespécifickou scéníčnost a scénovanost 'v životě' od jejich specifických projevů je samozřejmě nejčastější v případě hraní a herectví. To má tím závažnější důsledky při hodnocení herectví, které samo je pak možné si plést se sebescénováním. Teorii a historii herectví se v tomto čísle věnujeme uveřejněním slavného „Pojednání o hereckém umění“ P. Franze Langa v překladu Magdalény Jackové (která napsala také předmluvu věnovanou jezuitskému divadlu, k němuž P. Lang patří) a statěmi spojenými s jménem Otomara Krejčí. Důvod pozornosti věnované této mimořádné osobnosti je jasný: koncepci herectví chápaného důsledně, ba tvrdošíjně jako umění najdeme totiž právě v Krejčově herecko-režijní tvorbě, v jeho činnosti šéfa činohry pražského Národního divadla na přelomu 50. a 60. let minulého století i v jeho Divadle za branou.

V první části studie „Herec v Krejčově uměleckém divadle“ rozebírá Jan Hyvnar programové pojetí dialogického vztahu herce a postavy, které teoreticky rozvedl dramaturg Krejčova divadla Karel Kraus a které tvořilo předpoklad k rozvíjení osobnostního herectví Krejčova divadla. V druhé a třetí části studie se poukazuje na vliv dramatiky A. P. Čechova při formování inscenačních polyfonních skladeb, které byly pojaty jako pole výrazových možností pro ansámblou hru herců, skládající se ze složité sítě mezilidských vztahů. Herec v těchto inscenacích musel mít schopnost jednak zachytit základní gestický tvar postavy, jednak jej konkretizovat velkou hustotou detailů. I přes tuto komplikovanou a složitou polyfonní skladbu, která připomínala strukturování chaosu, dosahovali Krejčovi herci spontánní souhry, která udivovala diváky u nás i v cizině.

Vzhledem k ohlasu Krejčovy režijní činnosti, již se od doby svého šéfování v činohře Národního divadla věnoval převážně a od založení Divadla za branou (snad s jedinou výjimkou) vlastně výlučně - nemluvě o létech, kdy mohl pracovat jen v cizině - nevěnuje se po vydání knížky Jindřicha Černého z roku 1964 bohužel náležitá pozornost Krejčovi herci: přitom ve své generaci patřil beze sporu mezi nejvýraznější. Způsob Krejčovy herecké práce, mezi ostatními příslušníky 'generace 1945' mimořádně pozoruhodné nejen z hlediska výsledků, ale i z hlediska tendencí (pokud se mohly projevit), rozebírá Zuzana Sílová ve své studii „Otomar Krejča herec“ na příkladu jeho postav z období začátků a spolupráce s E. F. Burianem a zejména Jiřím Frejkou.

Ze zahraničních inscenací, o kterých by měli čeští zájemci něco vědět, jsme tentokrát vybrali Pařízkova drážďanského *Prince Homburského* od Heinricha von Kleista, o němž referuje Jana Horáková, a muzikál

Show Boat Jeroma Kerna a Oscara Hammersteina II. v režii Francesky Zambellové, inscenovaný v londýnské Albert Hall: o něm píše Aleš Valášek, který měl možnost aktivně se zúčastnit přípravy inscenace. Téma scéničnosti po svém rozvíjí Jan Císař v článku „Scénické zpívání“, věnovaném pražskému vystoupení Ute Lemperové s názvem *Voyage-Cesty*.

Z dalších materiálů se do tohoto čísla vešla ještě Vojtěchovského recenze výstavy *Modernismus* v londýnském Victoria & Albert Museum s vynikajícím podílem exponátů z období první Československé republiky a Hyvnarova recenze výborné polské monografie o karnevalu a karnevalizaci. Ke scénologii emocí má jistě co říct článek Ivany Dukić a o vztahu scéničnosti a scénovanosti ‘v životě’ i v dramatickém textu nutí uvažovat také rozhlasová hra Júlia Gajdoše a ‘dramolety’ Jiřího Šípka.

red.

K zamyšlení

(Beuys na Kampě)

Miroslav Vojtěchovský

Právě v den, kdy jsem po několika odkladech odevzdával svůj text o Josephu Beuysovi do minulého čísla *Disku*, otevírala se v Muzeu Kampa prezentace Beuysova díla. Čtyři filmy či videozáznamy různých performancí a aktivit v celkové délce 98 minut, dvanáct kreseb tužkou, sedm plakátů¹ a 'bonus' v podobě dvou krátkých životopisných filmů jistě nevytváří dohromady ani zdaleka výstavu z rodu oněch obřích, na které si zvykáme už i v našich galeriích. Spíše pár poznámek k tvorbě jednoho umělce než běžná shrnující biografická výstava. Vedle stručné a nepřiliš šťastné 'glosy' v rámci současné přehlídky soudobého německého umění *Co bych byl bez tebe?* v Městské knihovně, po letech alespoň malá připomínka. Jakási záplata na nezáměru o historicky mimořádně důležité dílo...

Takový bychom asi mohli mít pocit po prohlédnutí všeho, co se vešlo do jediné malé místnůstky a její miniaturní předsíně, proměněné do biográfku s dvěma životopisnými filmy. Ale přesto, nebo právě proto, že se Beuys tísnil v sousedství hodnotného výběru toho nejvýznamnějšího českého, potažmo středoevropského umění, které paní Meda Mládková nasbírala s finanční pomocí svého manžela a za ideové supervize spřátelených kunsthistoriků v uplynulých desetiletích, dostala tato minipřehlídka neobyčejný význam. Byla to vlastně důvtipně vytvořená platforma k úvahám o smyslu a roli výtvarného (de facto ale nejenom výtvarného) umění v životě společnosti v čase po meziválečných výbojích avantgardy. S jistou mírou nadsázky, a tedy s patřičnou dávkou rizika bychom snad mohli prohlásit, že se Muzeu Kampa tímto nenáhodným setkáním obrazů a plastik se zdánlivým ikonoklasmem podařilo ilustrovat a zvýraznit základní otázku, na kterou musí umění druhé poloviny závěrečného století druhého a na počátku třetího milénia neodbytně reagovat.

1

Vzpomínám na přestávky vynucené čekáním na vhodné osvětlení při fotografování obrovských skleněných plastik ve vinohradském ateliéru paní Věry Liškové. V polovině 70. let jsem nejprve se svým fotografickým guru Jindřichem Brokem a později sám, když už starší kolega těžko snášel obtíže fotografování

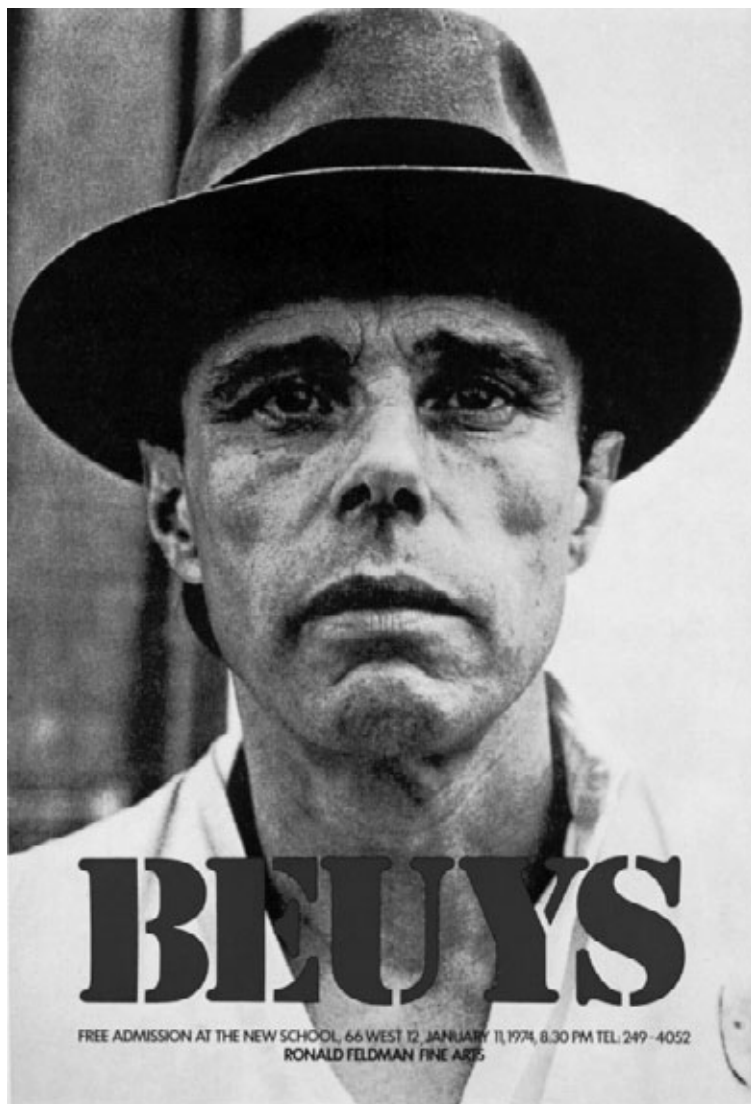
¹ Většinu z vystavených plakátů ovšem nevytvořil Beuys sám. Jsou však cennou a mnohdy také jedinou připomínkou Beuysových akcí...

mimo vlastní ateliér, fotografoval plastiky vytvořené sklářkou, která se proslavila mimo jiné tím, že ve své suterénní dílně nad plynovým kahanem vytvářela rozměrné plastiky z chemického a laboratorního skla. Fotografování se ovšem odehrávalo o nějakých pět pater výše, v podkrovních prostorách určených původně pro projekční kancelář a kreslírny ateliéru Josefa Gočára. Na rýsování to byl určitě vynikající prostor, na bydlení i na jakousi malou osobní galerii jakbysmet, ovšem na fotografování obřích skleněných struktur to byl prostor mimořádně nevhodný. Vše se tedy řešilo dlouhým čekáním na několik krátkých chvil, kdy přirozené ambientní světlo vytvořilo jakžtakž podmínky ke snímání skleněné nádhery. O to více tedy zbývalo času k nejrůznějším debatám. Tak jsem se také dozvěděl o Medě a Janu Mládkových, o jejich náchylnosti pomáhat umělcům z tehdejšího východního bloku a o jejich sběratelské činnosti. Paní Lišková ji neobyčejně chválila, bylo zjevné, jak moc si vážila příležitosti dostat svou práci za oceán a být přítomna v galeriích, kde se její dílo setkávalo s koupěšochopnými diváky. Nebylo ale příliš těžké vycítit mezi slovy, jak moc si tato silná osobnost přála, aby vše bylo 'normální', aby nebyla na nikom závislá, aby si mohla sama cestovat světem, do kterého její plastiky putovaly. Jenomže byla normalizace, a ta znamenala vše, jenom ne 'normálně', takže Mládkovi poskytovali jednu z mála možností, jak se prezentovat za železným krunýřem ulitým z heavy metalu tanků, děl a raketových základen. O dlouhou řádku let později, když jsem začal působit ve Washingtonu, jsem se po úmrtí Jana Mládka mohl dozvědět z tamního rádia Classic, s jakou úctou američtí kongresmani vzpomněli jeho památku, a zdálo se mi, že tím je okruh mého 'setkávání' s tímto pozoruhodným párem ukončen. Naštěstí je tu ale trvalá připomínka v podobě Muzea na nejpůvabnějším pražském ostrově, přičemž muzeum samo dává - odhlédnuto od Beuyse - úctyhodný přehled o tom nejhodnotnějším, co bylo utvořeno v kotlině ohraničené věncem českých, moravských a slezských kopců. Stojí zato projít si v rychlém sledu všechny galerie a muzea zabývající se moderním českým uměním a nepochybně si mezi jiným uvědomíme to mnohokrát zjištěné, že více je dost často méně...

2

Ze všech prostorů stálé expozice Muzea Kampa přímo dští usilování o hledání nových cest, nových prostorů a nových idejí. Beuys ale přemýšlí o smyslu a společenské funkci tohoto 'dštění' a nám nemůže uniknout srovnání s podobně zaměřenou, i když diametrálně odlišnou tvorbou Marcela Duchampa. Jisté newyorské noviny psaly v roce 1966 s velkou rozkoší, že Velký Dadaista nadšeně vyprávěl o tom, jak dvě stě příslušníků manhattanské smetánky, nabitých do večerních rób a smokingů, se neváhalo brouzdat suterénem hotelu Waldorf Astoria zatopeným do čtyř palců výšky špinavou vodou jenom proto, aby mohli spatřit jakousi ošklivou nahou ženu pózující v nejroztodivnějších figurách na haldě uhlí.² Je příznačné, že za nejvýznamnější detail celé akce přitom Duchamp považoval fakt, že modelka byla „...ošklivá, opravdu ošklivá...“, protože to odpovídalo jeho

2 Ferrier, J.-L. (ed.) *L'Aventure de l'Art au XX^e Siècle*, Paris 1999: 629.



Plakát k Beuysově
vystoupení v New School
a v Roland Feldman Fine
Arts v New Yorku,
leden 1974

akčnímu programu na zničení umění. Pro-kubistický *Akt sestupující se schodů* vystavený jako jeden z hlavních exponátů na Armory Show, mající dnes přívlastek kultovní, sice vyprovokoval kritika Juliana Streeta k výkřiku, že představuje „výbuch v cihelně“,³ ale ještě nenaznačoval Duchampovu destruktivní sílu budoucnosti. Bývalý prezident Theodore Roosevelt sice už tváří v tvář „explozi“ kategoricky prohlásil, že toto opravdu není umění, ale důvody tohoto výroku byly evidentně zcela jiné, než že by si jako jeden z prvních jasnozřivě uvědomil, kam umělec, posléze oslavovaný a považovaný dadaisty za demiurga, směřuje. Spíše než o artefaktech se v dalším Duchampově počínání po *Aktu sestupujícím se*

3 L. c., str. 140.

schodů dá hovořit o sebescénování do role arbitra odsuzujícího k zániku vše, co neodpovídá jeho představám. Průmyslově vyráběný *Sušák na lahve*, povýšený do 'šlechtického stavu' umístěním na soklu, je představen v roce konání newyorské Armory Show, zatímco ještě slavnější *Fontána* na sebe nechala čekat plné čtyři roky až do letopočtu socialistické revoluce odstartované střelbou z křížníku Aurora. V případě pisoáru se tedy nejednalo rozhodně o revoluci. Ta proběhla tři roky před Tzarovým *Manifestem pana Antipyrina* a *Vodotrysk* (tak také lze česky nazývat *Fontánu*) byl jenom přitvrzením muziky v rovině symbolické. Význam signovaného a na výstavě trůnícího pisoáru bylo sice možné vysvětlovat např. hledáním paralely s čínským bůžkem, ale tím se jenom těžko dal překrýt smrtonosný pach úsilí o totální destrukci zbožněného a obchodovatelného umění. Nechme stranou fakt, že tento program měl značné trhliny a že jeho plody se staly karikaturou úmyslu. Přejdeme teď velkoryse, že Duchampovy objekty dehonostující umění byly nakonec teoretiky a kurátory glorifikovány a zbožštěny, zatímco Velký Dadaista byl prohlášený za umělce téměř absolutního. Jeho dílo uvolnilo značně odstředivé síly, ale sám Duchamp údajně prohlásil při prohlídce jakési přehlídky soudobého umění: „Chtěl jsem zničit umění, ale vidím, že se mi to nepodařilo.“ „Zničit ne, zašuntit ano,“ mohli bychom dodat.

3

Pokud uvažuji o Beuysově výstavce v Muzeu Kampa a pokud jí evidentně stráním, může mi asi leckdo namítnout, že v oblasti 'zaneřádění' zjevně neměl Beuys soupeře a že se ve srovnání s ním jeví Duchamp jako slabý odvar. Co je v tomto smyslu záchodová mísa na soklu proti šelmě pobíhající galerií? Jak malým a pranepatrným se jeví sušák na lahve proti sedmi tisícům čedičových balvanů, symbolizujících v rámci jarmarku umění (jakým jistě každá Documenta byla) sedm tisíc stromů, které se měly zasadit a zasadily do rozbolavené hlíny evropského kontinentu...

Jenomže Beuys, jak jsme řekli minule,⁴ chtěl přenést umění do jiných rovin, snažil se mu dát jiné společenské poslání. Přál si a snažil se svou uměleckou činností ukázat, že umění, rozuměj rozvoj tvůrčího myšlení každého příslušníka lidské rodiny, je mnohem více než okázalé gesto umělce beroucího na sebe formu šamana. Není pochyb o tom, že Duchamp šmahem rozbil téměř všechny dosavadní opěrné pilíře kánonů umělecké tvorby. Není také pochyb o tom, že posunul vývoj umění nikoliv o koňské délky, ale možná o jednu celou závodní dráhu dál (či prostě jinam). Ale vše, co činil po *Fontáně*, bylo nahrazováním rozbořených pilířů pilíři nových kánonů. Umělci, jejichž díla se dostala do hodnotné sbírky paní Medy Mládkové, patří k těm nejzodpovědnějším, jací se pohybovali nebo pohybují v srdci Evropy. Vsadili na umění a věří v jeho sílu a schopnost reflexe i těch nejniternějších záchvěvů duše. Sbírkou je ukázkou horečného kvasu. Vyzařuje obrovské množství energie a prosklená věž schodiště muzea je symbolem otevření průduchů, kterými se tato energie přelévá do okolního světa. Umělci dávají do své práce to nejlepší, co v nich vězí, a ve smyslu duchampovského gesta

4 Viz Vojtěchovský, M. „Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou?“, *Disk* 17 (září 2006), s. 49–61.



Portrét Marcela Duchampa od Irvinga Penna

věří, že jejich v mnoha směrech revoluční tvorba si svého zasvěceného a poučeného diváka nakonec najde.

Beuys se na první pohled mimořádně podobá právě Duchampovi. Jeho charismatická postava a smutně vizionářsky planoucí oči dávají jeho do detailu promyšlenému a připravenému scénickému projevu charakter mimořádně extatického počínání. Stejně jako Duchamp i Beuys se zdá být šamanem. Jeho vystupování je ale svou podstatou na hony vzdáleno od Duchampovského sebescénování. Vstupem do rizika, které přináší uvěznění se spolu s dravou šelmou do galerie proměněné v klec, chce Beuys přimět lidi, své soupeřníky k tomu, aby místo kultivování návštěvníků galerií začali v každém jedinci kultivovat tvůrčího umělce života. To není sebescénování, jakkoliv to tak může zdálky vypadat. To je čisté, upřímné a nefalšované vystoupení člověka, který už sám v sobě svedl boj s větrnými mlýny vlastních historických omylů a sebeklamů a vyhojený z nich fakticky i v přeneseném smyslu slova jde a ukazuje nesmělou rukou k ideálu. Neboří 'poduchampovské' umění, i když s ním nesouhlasí, protože rozhodně nic bořit nechce. Chce už jenom stavět a hlavně měnit svět. Chce pomoci. Mnoho se mu to nedaří, jak jsme už také minule řekli, ale zůstává tím rádlovským filozofem, který ruší stíny a přináší nové světlo ve chvíli, kdy okolní svět ještě spí. Seskupení jedné krátkodobé výstavy se stálou expozicí Muzea Kampa k tomuto závažnému protikladu v pojetí smyslu a sociální role umění během léta 2006 více než jasně poukázalo.

Performance: scénování přítomného zážitku

Július Gajdoš

Ve 20. letech minulého století Jaques Vaché ve svém dopisu André Bretonovi označil umění za imbecilitu, když při příležitosti dvacátého pátého výročí 'narození' *Krále Ubu* odmítl nabídku vydavatele *Littérature* cokoliv pro časopis 'vytvořit'.¹ RoseLee Goldbergová ve své známé knize *Performance Art* v této souvislosti uvádí také jeho další prohlášení v dopise Bretonovi, ve kterém Vaché oznamuje svůj úmysl nenechat se zabít v první světové válce, protože se chce sám rozhodnout, kdy zemře, a až ano, tak s kým. Zanedlouho ho našli zastřeleného s přítelem. Vlivem Bretonova epitafu se v surrealistických kruzích tehdy mluvilo o tom, že Vaché vzal až příliš vážně slova dadaisty Tristana Tzary, což je nakonec v rozporu s pojetím samotného dadaismu. Nehledě na to, že přirovnání umění k mentální poruše radí Vachého opravdu spíše k dadaistům než k surrealistům, jeho čin ho proměnil přímo v paradoxního 'dada-hrdinu'. Nesmyslnou smrtí, pohybující se v intencích dada a navazující na surrealistický zájem o mortalitu, tak překročil samu mez dadaismu. Naplnit dadaistické myšlenky tím, že se pro ně umělec obětuje, je

přece přímo anti-dadaistické. Výtky nerozumu a šílenství jistě zůstanou opodstatněné a samotná Vachého smrt nás utvrzuje v tom, že pokud jde o život, nejde o žádnou performanci, jedinečně hrát *jako* o život je v performanci vítané.

Když se o padesát let později Chris Burden v rámci své performance nechal střelit do ruky, aby skončil s předstíráním a představováním a zažil opravdovou přítomnou skutečnost, mělo to s tím, co udělal Vaché, něco společného, ale obě události se současně od sebe zásadně liší. V obou případech jde o skutečné zranění a skutečnou smrt, ale zatímco střelbu do ruky lze opakovat, tedy opakovaně prožít, Vachého čin je nevratný. Jejich společným znakem je především to, že obě 'performance' vzdálené od sebe půl století byly provedeny na vlastním těle. Vycházejí ale z hlediska přístupu k performanci ze zcela odlišných postojů. Z tohoto hlediska nejde ani tak o samo zranění nebo samu smrt, které mají paradoxně ověřit životnost 'uměleckého' aktu. Jde o vývoj od ideje k realitě a reálnému objektu, který se udál v průběhu tohoto půlstoletí. Vaché v roce 1921 pojal myšlenku zemřít: jakkoliv považujeme jeho čin za šílený nebo ho v dada-uchu označíme za pošetilý kalkul, nelze mu upřít, že sledoval určitou myšlenku, která navzdory nebo vlastně díky své nesmyslnosti z dada vyplývá,

¹ Jaques Vaché představoval pro své současníky antihrdinu války, a to byl také důvod, proč ho vydavatel oslovil. Zasloužil se o to především vydáním svých *Dopisů z války* s úvodní esejí André Bretona (1919).

a tuto myšlenku (vycházející z dadaistického kultu nesmyslu) důsledně sledoval. Tuto myšlenkovou důslednost Burdenova nastřelená ruka postrádá. Zatímco například pro Georga Lukáče bylo tématem moderního dramatu uchování lidské individuality, tady se před očima diváků střílí na lidské tělo jako na reálný objekt s vědomím, že výsledným efektem bude reálné zranění, které je ale ve své reálnosti v protikladu k reálnému životu, protože útočí na reálnou existenci individuálního lidského těla nebo aspoň jeho částí.

Pochybnosti o reálném životě vyslovovali, jak je známo, už surrealisté: úvodní slova André Bretona v *Surrealistickém manifestu* z roku 1924 poukazují na jeho nestálost a pomíjivost: „*Tak silná je víra v život, v to, co je v životě nejkřehčí – v reálný život, aby se nakonec i tato víra ztratila.*“² Převládly ideje, které směřovaly spíše k tématu smrti a byly součástí surrealistické víry v existenci hlubších vrstev v lidském vědomí. Surrealisté ovlivnění psychoanalýzou věřili v kolektivní paměť, ve které se skrývá klíč k nevědomí. Bretonovy a Soupaultovy automatické básně (např. *Les Champs magnétiques*, 1921), ponoření do snů a odhalování psychických automatismů, to všechno souviselo s psychoanalytickou metodou volných asociací. Pohřební průvody nebo vystavování v rakvi ve filmu *Entr'acte* (Mezihra, autoři Francis Picabia a René Clair, 1924) patřily k tehdejší performancím a ve srovnání s dřívější *Parade* (1917)³, která slibovala publiku totální proměnu umění a života v univerzální radost, to byl dost zásadní obrat. Přitom *Parade*, která sta-

věla na komických cirkusových výstupech (vliv Marinettiho *Varieté* jistě nelze pominout), inspirovala Apollinaire k napsání prologu a posledního dějství surrealistické hry *Prsy Tiresiovny* (1917): právě v souvislosti s ní se objevuje podtitul *drama-surréaliste*, který pojmenovává to, co André Breton v úvodní větě surrealistického manifestu z roku 1924 klade ‘nad’ reálný život vzhledem k jeho nestálosti a křehkosti. Vývoj od oslavy života ke smrti, od Erotu k Thanatovi vedl nakonec do slepé uličky. Goldbergová v této souvislosti zmiňuje, že to byli Antonin Artaud a Roger Vitrac, v nichž surrealisté spatřovali svoji záchranu. V jejich ‘hrách ke čtení’, jak bylo označované Artaudovo *Třeštění krve* (*Le Jet de sang*) a Vitracova *Mystérie lásky* (*Les Mystères de l'amour*, 1927), se také mluvilo o smrti, ale spíše v rétorické rovině. Očista divadla, po které Artaud později tak volal, mohla být také reakcí na narůstání těchto post- či pre-mortálních jevů. To, že s odstupem času se na ně surrealisté sami dívali poměrně s nadhledem, potvrzuje Louis Aragon po zhlédnutí představení Roberta Wilsona *Deefman Gance* (Pohled hluchého) v roce 1971. Tehdy napsal do *Lettres françaises* nadšený dopis již mrtvému Bretonovi, že konečně viděl surrealistické divadlo, ve kterém nejde o ponurý stav duše nebo o předsmrtné či posmrtné prostory. Přitom scéna, ve které žena v černém (Byrd Woman), s červenými rukavicemi bodá chlapce velkým nožem, doprovázená řevem hluchoněmého Christophera Knowlese, je jako vystřižená ze snového ‘sur-reálného’ prostředí, ovšem současnými technologickými prostředky posunutá na úroveň hyperrealistického obrazu světa.

Tato performanční aktivita směřující k hloubání o posmrtných jevech a dotykům se smrtí jako by byla zcela přirozeným průvodním jevem životního stylu modernistů první poloviny 20. století. Přitom vývoj performance už od futu-

2 <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>

3 Baletní aktovku skladatele Erika Satieho (napsal také hudbu k *Mezihře*) na libreto Jeana Cocteaua, v choreografii Léonida Massina a výpravě Pabla Picassa uvedl 18. května toho roku soubor Ballets Russes v pařížském Théâtre du Châtelet.

ristů, jak to sami deklarovali, doprovázelo úsilí po živém gestu postaveném proti konvenčnímu umění. Jejich začátky byly především propagandistické a první manifest Filippa Tommase Marinettiho, uveřejněný ve *Figaru* v roce 1909, spíše provokoval pařížské publikum k násilnostem, než představoval konkrétní program. Ani jeho hra *Král Bombance*, kterou v zápětí představil, nebyla v tomto ohledu konkrétnější. Také snad proto, že zůstal až příliš věrný svému mistru Alfrédu Jarrymu a jeho *Králi Ubu* v tématu války, jídla a jedlíků. Pro futuristy i pro celou následující epochu byly manifesty jakousi součástí tvorby a kromě *Manifestu futuristické malby* (1910), ve kterém jeho autoři stavěli diváka doprostřed obrazu, stojí za pozornost i několik dalších Marinettiho manifestů, mezi nimi *Radost být vypískán*, který byl součástí většího cyklu *Válka jako jediná očista* (1911–15). Dotýká se bezprostředněji divadla a performančních projevů a požaduje, aby futuristé učili autory i performery pohrdat publikem.⁴ V tomto ohledu se ovšem Marinetti nepodařilo přesvědčit ani sebe, protože další *Manifest varietního divadla* se spíše dovolával nutnosti propracovanějších představení a experimentů. Vřelý vztah Marinettiho k varieté byl známý: zdůvodňoval ho tím, že varieté je bez tradice. Destrukci starých konvenčních forem byli futuristé přímo posedlí a jejich inklinaci k válce jim navzdory jejich originalitě nelze samozřejmě jen tak odpustit, i když vážnost jejich prohlášení měla velice křehké hranice. Stejně tak se Marinetti samozřejmě mýlil, pokud jde o absenci tradice v případě varieté. Jeho prohlášení spíše souviselo s potřebou najít

4 V této souvislosti stojí za zmínku hra *Spilání publiku* (*Publikumbeschimpfung*, 1966) rakouského spisovatele a dramatika Petera Handkeho, který na tyto futuristické tendence negativního vztahu publika a performerů o padesát let později jakoby navázal, včetně manifestu ruských futuristů Majakovského, Burljuka, Lišice a Chlebnikova *Facka veřejnému vkusu* (1912).

formu, kterou nebylo třeba destruovat. Vybral si tu nejvolnější, která mu umožnila kombinaci různých forem: zpěvu, tance, klauniády, akrobacie, recitace, filmu a hudby.

Podobně pro Huga Balla, Emmu Hennigsovou a curyšský Cabaret Voltaire vytvářet 'dada umění' znamenalo přijmout jisté umělecké 'tendence', a to podle nich vždy přináší komplikace; zřejmě si až příliš uvědomovali, že bourat konvence nepřináší snadný, pohodlný život. Už jejich charakteristické směřování k 'bláznivé naivnosti a radosti' vypovídá o orientaci preferující spíše vitální stránky života. Ballovo zdůrazňování života, lásky a morálky a také divadla, které pro něho znamenalo nepředstavitelnou svobodu, dostatečně vyjadřuje to, čemu dával přednost.

Většina těchto futuristických, dadaistických a surrealistických performancí měla poměrně nízkou úroveň a při jejich posuzování se objevují dvě frekvencovaná slova: 'bláznivé' a 'naivní'. Spíš než uměleckou kvalitou působily především svým postojem bourat a ničit měšťanský styl života, protože nikoliv až postmodernisté, ale už futuristé prohlašovali, že jejich směřování představuje také životní styl. Spíše než k mortálním jevům směřovali ale k určité obnově života i za cenu destrukce jeho některých částí. Jejich důslednost byla v tomto ohledu přímo příkladná a později dalšími modernisty rozvíjená: vliv na další vývoj performancí měli mimořádný. Snad nejsilnější odezvu našel tento směr v ruském futurismu a konstruktivismu. Tam také došlo uplatnění to, co se vždy vynoří, když kvalita performančního vystoupení je nedostatečná. Pozornost se přenesla na protagonistu nebo protagonisty a způsob jejich prezentace. Stanou se středem dění. Například v opeře *Vítězství nad sluncem* (1913) autorů Majakovského a Kručonycha. Zatímco Majakovskij vyslovoval své jméno na 'oslavu

svého génia', Kručonych vyžadoval od publika, aby s dlouhými pauzami vyslovovalo slabiky jednotlivých slov. I když s tím podle Tomaševského 'lezl publiku na nervy', dvě představení měla (podle Goldbergové) mimořádný úspěch.

Nelze proto pominout vztah mezi bouráním konvencí jako obnovou života i umění a scénováním, když umělec vytvářející nové konvence inklinuje ke zdůrazňování sebe sama, k sebescénování. Jako červená niť se toto scénování a sebescénování táhne od Marinettiho až k současným performerům. Jako by to bláznivé a naivní, postavené do protikladu k měšťanskému divadlu, otevíralo prostor pro vlastní sebestřednost. Pokud se v této souvislosti mluví o 70. letech jako o konci propagace performerů a počátku soustředění na objekt, není to zcela přesné. Spíš probíhá střídavý proces od vnitřního k vnějšímu, tj. od performance idejí až k instalaci objektu. Právě tělo performerů představuje prostor, ve kterém je obsaženo jedno i druhé, idea i objekt, aby se z toho nakonec tělo ve své hmotnosti vymklo sice jako objekt, ale postupně odhalující všechny své nedostatky.

Biomechanika Vsevoloda Mejercholda, rozvíjející systém tréninku založený na šestnácti etudách a vycházející z koncepce Nikolaje Foreggera, měla za cíl prosazení ideálního scénického pohybu. K dosažení takového ideálu bylo třeba naučit se ovládat tělo tak, aby sloužilo koncepci herce-stroje, který úsporným pohybem zvládne scénovanou myšlenku. Nebyla to jenom craigovská tendence zbavit herce nadbytečného pohybu, oděná do nového šatu, byl to zejména vliv industrializace na počátku 20. století a idea efektivit s nadhodnocováním stroje, jehož pomocí jí lze dosáhnout, a také vize nové levicové politiky, kdy místo člověka zaujal výkonný dav, k níž ruský konstruktivismus postupně inklinoval. V popředí ale přece jen stojí myšlenka o ideálním,

tj. úsporném pohybu, ke kterému může herec pomocí tréninku dospět a naplnit tak scénickou představu.⁵ Hercovo tělo je tedy v rámci této koncepce nástrojem a prostředkem sloužícím myšlence.

Carolee Schneemanová, jedna z prvních ženských performerek Spojených států amerických, vystavila v 60. letech minulého století své tělo jako reálný objekt, pomalované barvou, dotvářené květy, živými plazíci se hady, sice šokující svou nahotou, ale současně zdůrazňující erotické, přírodní síly života. Performerky 70. let už tuto erotickou rovinu oslavy života zcela opouštějí a tělo představují jako nádobu psychotických hlasů, obscénní, agresivní až pornografické – skládku postmoderní kultury (Karen Finleyová, Lydia Lunchová, Anne Sprinkleová a další). V průběhu deseti let lidské tělo sice zůstává objektem zájmu, ale vztah k němu se výrazně proměňuje. Od tendence po obnově, podpoře života, vitálních a tvořivých sil směřují performerky k jeho destrukci a prezentaci obscenity. Zatímco surrealisté vcházeli do říše stínů a tělo se vši cyničností pohřbívali, protože z jistého pohledu bylo překážkou vstupu do hlubinných struktur, větev performerů 70. let tělo přímo hanobí a ukazuje ho v takovém světle, aby už pohled na ně odpuzoval. Úsilí zbavit se ho, odejít z něho je zcela přirozený výsledek těchto projevů. Navíc do takového profánního a obscénního těla vstupuje pandemie AIDS – v podobě nemoci HIV, která o to víc zdůrazňuje tělo jako objekt a jeho oddělenost od vnějšího prostředí. Na rozdíl od Schneemanové se tělo nejenom nestává oslavou přírody a života, ale je jeho výčitkou a protikladem. Nejde tedy už o splnutí nebo vzá-

⁵ Jedna z inscenací, ve které převažovalo právě Mejercholdovo industriální pojetí, byla inscenace *Tarelkinovy smrti* Suchovo-Kobylyna (1923). Angažování skupiny FEKS – *Továrny excentrických herců* – bylo součástí této koncepce. Podrobněji viz Bulgakowa, O. *FEKS. Factory of Eccentric Actor*, Berlin: PotemkinPress 2003.

jemné propojení, ale o přísné oddělení, kde kůže se stává symbolem této hranice. Chrání vnější prostředí před nákazou a současně je pro nemocného bariérou i vězením. Agresivní výpady na scéně jsou projevy negativních postojů k takovému tělu: takové byly například pohybové kreace tureckého tanečníka Mehmeta Sandera, který v příslušné fázi nemoci HIV se tímto způsobem pokoušel objevit možnosti i omezení takto ohroženého těla. Burdenův 'skutečný' prožitek zraněné ruky a prožitek trvalého stavu ohrožení těla i duše u Sandera je jistě nerosovatelný. Skepse k reálnému životu v kontextu jeho nestálosti za asistence těla, které může být kdykoliv ohroženo, je potom zcela pochopitelná. Substitute v podobě virtuálního a kybernetického prostoru, který umožňuje bez-tělovost, může být v tomto ohledu vhodnou analogií nad-reálného světa surrealistů. Za zmínku v této souvislosti jistě stojí Apollinairova smrt na španělskou chřipku jako důkaz slabosti těla a potvrzení surrealistických manifestů nestálosti reálného života. Na rozdíl od surrealismu však postmoderna v rámci digitalizace a využitím špičkové technologie umožnila minimalizovat výdaje psychické energie a nabídla snadnou dostupnost, a tím i masové rozšíření pro vstup do různých digitálních prostorů. Už není třeba vlastní silou pronikat do hlubších vrstev lidské osobnosti. Nová technologie dokáže vše dostatečně substituovat.

Určit hranici mezi propagací konceptů a osobní propagací, mezi scénicitou a sebescénováním je s odstupem času poměrně obtížné. Jednotlivé projevy však naznačují, že vše se vzájemně střídalo v závislosti na jednotlivých osobnostech. Je známo, že například Frank Wedekind provokoval neznámé dámy přímo na ulici, zatímco dadaista Jean Arp se nikdy neobjevil na scéně. Součástí performančních projevů v rámci boje proti konvenčnímu umění byly totiž také

útoky proti publiku a tato tendence postupovala přes Rusko, Německo a Švýcarsko, aby se v surrealistickém pojetí vrátila zpět do Paříže. Paradoxem je, že to byly vždy výpady proti publiku přítomnému, které už tím, že se performance zúčastnilo, dalo najevo, že až tak jednoznačným přívržencem konvencí není. Proměňoval se ale i vztah protagonistů k publiku v průběhu jednotlivých performancí, a to od otevřených útoků a individuálních provokací až k otravnosti a nucení diváků k jakési spolupráci, dnes bychom řekli k 'interaktivitě'. Životnost jednotlivých performancí byla poměrně krátká, ale i dvě zmiňovaná úspěšná představení ruských futuristů nazvaná *Vítězství nad sluncem* nebo pětiměsíční existence curyšského Cabaret Voltaire (1916), dokud se majitel baru nedomáhal větší návštěvnosti, stejně tak jako páteční představení surrealistů v Palais des Fêtes⁶ (1920) pro Pařížany, vypovídají nejenom o toleranci, ale i o skutečném zájmu publika. S jeho dlouhodobou tolerancí v případě opakovaných útoků se zřejmě ale nedalo počítat, a tak jednotlivé performance postupně začaly víc vycházet vstříc diváckému vkusu. Výrazem této tendence jsou například i Marinettiho varietní představení, oceňování profesionálních výkonů Emmy Henningsově, ale i úspěšné baletní představení surrealistů *Relâche*, kde snad největší provokaci obsahoval samotný název.⁷

Kromě prolamování hranic mezi 'vysokým uměním' a populárně zaměřenou kulturou včetně performancí jako prostředku revolvy, pokusů o rozbíjení

6 Goldbergová uvádí popis jednoho takového představení od Ribemonta-Dessaigne: „*André Salmon otevřel představení přednesem své poezie, Jean Cocteau četl básně Maxe Jacoba a André Breton něco od svého přítele Reverdyho. Publikum bylo nadšené. Toto vše bylo 'moderní' a Pařížané to milovali. Co ale následovalo, zvedlo publikum ze židlí. Tzara četl vulgární článek z novin, jako by se jednalo o poezii, a předčítání doprovázelo zvonění a chřestění.*“

7 Francouzské slovo znamená 'dnes se nehraje'.

uměleckých konvencí nebo měšťáckého životního stylu a snahy, aby se modernistické směry staly životními styly, byly to právě také skandály, které lákaly diváky. Mezi modernisty o ně nebyla nouze a dopouštěli se jich často i za cenu ztráty životních jistot. Například mladý Oskar Kokoschka byl přinucený opustit kvůli své hře *Vrah, naděje žen* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, 1909) své zaměstnání učitele na Vídeňské škole umění a řemesel. I skandály však měly omezené trvání a po určité době se jich publikum nasytilo stejně jako předešlých akcí. V jistém smyslu se ale také podílelo na jejich vzniku. Nikoliv tím, že by samo bylo aktérem těchto akcí. Podílelo se především svou vstřícností a očekáváním. Změny tak probíhaly na obou stranách, protože jako se účinkující pokoušeli o co nejskandálnější představení, diváci zvědavě čekali, čeho všeho jsou schopní a kam až ve své odvaze jsou ochotní dojít. Podobně u účinkujících se zase neprojevovala tak výrazná tendence po manipulaci s diváky, nebo po jejich přímém vtahování do akcí, jak to známe ze 60. let minulého století. Úmysl byl spíš vyprovokovat a dostat publikum z pasivity, protože neaktivní divák, pasivně usazený v divadelním křesle, byl symbolickým vtělením neakceptovatelného měšťáka. Právě překračování hranic tehdejší běžné divácké tolerance vytrhávalo diváky z pasivity, lákalo na performance a současně dodávalo odvalu aktérům. Vtahování diváků do akcí bylo spíše volání po reakci, snad po určité formě dialogu v duchu nové divácké aktivity. Udržovala se ale pomyslná hranice mezi diváky a účinkujícími, a to i v případě surrealistických průvodů, kde role a postavení byly předem rozděleny a intuitivně přijímány.

Zdůrazňování živého gesta, živé přítomnosti a živého umění má v tomto kontextu své opodstatnění, i když se pohybovalo mezi Erotem a Thanatem

a potvrzovalo lidský sklon k binárnímu vidění. Byla to snaha propojit umění s každodenní zkušeností, s běžným životem, ale také úsilí umělců zaujmout určité místo a společenské postavení na úrovni 'nového živého umění'. Apely, šokování a skandály byly součástí tlaku na publikum, na změnu a přehodnocení jeho vztahu k umění a kultuře obecně. Tyto myšlenky obsahovaly manifesty jako důležité a dokonce nezbytné nástroje propagace jednotlivých uměleckých programů. Byly určitými předstupni performancí, které je vždy následovaly s více nebo méně zdařilým výsledkem jako jejich konkrétní a praktické představení. Šlo o jakési scénování těchto manifestů, které nelze od příslušných performancí oddělit, protože měly často vliv na účinek těchto performancí a byly často také jejich programovou součástí přímo na scéně. Šlo tak o cosi živého, pulzujícího, ale nikoliv doslovně reálného: důležitou roli při sdělování myšlenek tu hrála právě autentičnost, ale ta neměla nic společného z postmoderní čistou nebo trvalou přítomností. Byla součástí tématu obsaženého nejdříve v manifestech, které na scéně nenabývaly povahu pouhé scénovanosti, protože příslušné koncepty obsahovaly ve svém jádru přirozenou scéničnost a také tím se odpoutávaly od jakékoliv účelové činnosti. Šlo důsledně o scéničnost a scénování s jasným vědomím, kdo je na scéně a komu je toto scénování určeno.

Pokud jde o dnešní vývoj, do určité míry je vlastně cyklický, protože se opakují tendence, jejichž kořeny najdeme u modernistů první poloviny 20. století. Opět se totiž vrací úsilí o rozbití formy. Nový pojem 'live art' má až příliš mnoho společného se snahou futuristů, dadaistů i surrealistů po živém umění. V konceptuálním umění nebo v performancích směřujících k čisté přítomnosti najdeme především potřebu co nejdéle udržet

přítomný zážitek („Okamžiku, prodlí jen“). Zdánlivě jako obrázek Rorschachova testu se překlopilo jedno půl století v druhé, jenom v trochu jiné barvě. Barevnost ale jako by více souvisela se zpestřením než prohloubením takových ‘přímých zážitků’. Dokonce je tu důležitá změna: autentičnost nahrazuje digitální interaktivita a živé (a reálné v tradičním smyslu) substituuje technologie virtuálního a kybernetického prostředí. Není to přece jen nové zacyklení, když se performer vzdává ctizádosti pronikat pod to ‘jen přítomné’ a obrací se k novým technologiím, které jako by mu dovolovaly nejen si tuto přítomnost ‘užít’, ale také si ji v prostoru bez minulosti i budouc-

nosti vyrobit a v podobě samotného jejího užívání natrvalo podržet?

Použitá literatura:

- AUSLANDER, Ph. *From Acting to Performance*, London and New York 1997
- BRETON, A. *Manifesto of Surrealism*, <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
- BULKAGOWA, O. *FEKS. Factory of Eccentric Actor*, Berlin 2003
- CARLSON, M. *Performance*, London and New York 1996
- GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2005
- NADEAU, M. *Dějiny surrealismu*, Olomouc 1994
- TZARA, T. *Dadaism*, <http://www.sas.upenn.edu/~jenglish/English104/tzara.html>

O scéničnosti učitelské profese

(Na hraně mezi realitou a fikcí)

Josef Valenta

Snad v každé druhé debatě, kterou vedete s někým o učitelské profesi, objeví se obrat: „Vždyt učitel je přece také herec!“ Často jsou tato slova pronesena i s jistou pýchou, neboť integrace ‘hereckého’ a ‘učitelského’ propůjčuje onomu ‘učitelskému’ jistou zajímavou společenskou prestiž. Ale to není až tak podstatné. Podstatné je z hlediska námi zkoumaného tématu, zda učitel opravdu je, či není herec.

Začnu odjinud než od herectví. Spolehlivější pro začátek (a pro mne) bude začít hovořit o učitelství a jeho scéničnosti. A nejtěžší kalibr vysvětlující artilerie použijeme hned na začátku – podstata našeho problému je definována podle mého soudu de facto v těchto řádcích:

„V souvislosti se scénickým chováním, tzn. vystupováním (rozumí se na veřejnosti) se někdy mluví o herectví v životě. To, co má scénické vystupování v životě společného s herectvím, je vystupování za nějakých okolností, které jsou totožné s jistými požadavky, jimž je třeba vyhovět, tzn. jde o vystupování v nějaké roli (viz i použití tohoto termínu v sociologii a sociální psychologii).

Rozdíl mezi vystupováním v životě a herectvím spočívá jednak v tom, že ‘v životě’ jsou tyto okolnosti skutečné a ne smyšlené, zatímco herectví je vystupování ve smyšlených okolnostech či chování na základě pouhé představy, kterou scénicky zpřítomňuje. Vystupování ‘v životě’ má také nějaký praktický účel (být se odvozoval jen z přání upoutat pozornost). Tento účel nahrazuje v rámci herectví potřeba něco *vytvořit*: vlastně cosi *umělého*, přičemž toto pouze ‘umělé’ se díky tomu, co za skutečné city, představy a myšlenky vzbuzuje v obecnstvu, stává *uměním*“ (Vostrý 2006/15: 14).

Vezměme výše citované odstavce jako bázi našich úvah při hledání toho, zda učitel je opravdu herec:

Takto definované ‘herectví v životě’ jeví se mi být blízko ‘herectví v učitelství’.

Učitel vystupuje v sociální roli učitele a z toho vyplývají úkoly, které má plnit, a chování, které by měl ‘použít’, aby je naplnil. Sociální role bývají komplexnější, a tak i role učitel má své symbiotické protipóly – obvykle hned v několika variantách:

Hlavní komplementární rolí je žák. Učitelství, resp. fázi výkonu této profese nazývanou též 'přímá práce' s žáky, lze směle považovat za vystupování na veřejnosti (*žáci jako veřejnost*). **Toto je klíčový typ veřejného a tak či onak scénického vystupování učitele!**

Blízké tomu je též vzájemné vzdělávání se učitelů, kdy učitel při školení učí jiné učitele – své kolegy z vlastní školy či ze škol cizích: žáky nejsou děti, ale jiní učitelé (*jiní učitelé jako veřejnost*).

Ale je tu ještě jiný typ veřejného vystupování, totiž rodičovská schůzka, kdy veřejností se stávají rodiče (*rodiče na třídní schůzce jako veřejnost*).

A navíc: Někdy veřejné vystupování před žáky a pro žáky probíhá současně před zraky hospitujícího ředitele, inspektora, skupiny studentů pedagogické fakulty s docentem (pozor, po ukázkové hodině bude její rozbor!). Či dokonce opět před rodičem, který si tentokrát nepřišel poslechnout verdikt učitele o dítěti, ale přišel se podívat, jak škola, učitel a jeho dítě pracují atd. Zde se tedy objevuje navíc *hospitující veřejnost* posuzující speciálně kvalitu styku učitele s žáky jako '*veřejnost'*.

A konečně: Občas se též veřejností stane skutečná veřejnost (např. při přesunu třídy metrem do muzea), ale tento případ berme již jen jako okrajový (*veřejnost jako veřejnost*).

Podívejme se postupně blíže na všechny uvedené varianty z hlediska scéničnosti chování/jednání ve styku učitele s různými skupinami, s nimiž se ve své sociální roli musí setkávat:

Žáci jako veřejnost: Mezi učitelem a žákem jde (ideálně) o participativní vztah podřízený cíli změnit žáky. Tudíž také chování učitele se podřizuje cíli optimalizovat a facilitovat změnu (k lepšímu) u jiného člověka.

Z hlediska efektivního naplnění tohoto cíle pak učitel skutečně některé segmenty svého chování vůči žákovi 'scénuje'. A činí to zejména tak, že se scénuje či (sebe)stylizuje do '*jiných já* ve vztahu k žákům'. Např.: Vlídne se usměje na žáka, který tvrdošíjně vzdoruje jeho vzdělávacím snahám, ač by nejradyji a s autentickým výrazem hlubokého znechucení velmi nahlas řekl: „Bože, Hugo, ty jsi ale mamlas!“ Jenže nechce tímto způsobem zablokovat jeho učení, takže se povzbudivě usměje a vlídne řekne: „Už to bylo skoro dobré, ale ještě jsi vynechal toto...“ Stejně se lze chovat i vůči celé třídě.

Kdybychom hledali další pojmenování, pak bychom mohli říci, že tento scénický prvek v učitelově chování osciluje někde mezi ostenzí a pseudoostenzí (Osolsobě). Učitel ukazuje žákovi originál sebe samého. Ale ukazovaný originál sebe samého je v tomto případě – jak už to tak u lidí ukazujících své originály bývá – prostě 'poněkud upraven'. Z mrzutosti do vlídnosti... Učitel ukazuje 'jiné, nepravě aktuální já' či spíše jiný prožitek a jiné chování, než právě má, čímž zakrývá 'pravé aktuální já', či spíše ten prožitek, který skutečně má, a (mění) to chování, které by právě mít chtěl.

Jazykem pedagogiky hraní rolí bychom zase mohli říci, že učitel užívá 'simulace', tedy jedná tak, jako by byl 'on v učitelské roli', ale byl současně v jiné (fiktivní) situaci (kdy Hugo není ve skutečnosti nevzdělavatelný mamlas, nýbrž je to běžný žák, který opravdu udělal jen drobnou chybičku).

A toto považuji za základní úroveň scéničnosti v jednání učitele při výkonu profese.

Větu jsem ztuhlil, protože bude ještě později důležitá.

A ještě dvě poznámky:

1. Koneckonců, i tento scénický projev, tato „přirozená proměna výrazu ve sdělení“ (Vostrý), určená Hugovi jako ‘divákovi’, ale přesněji asi ‘vnímáтели’ (tomu, kdo má učitele vnímat), může být v podstatě autentickou záležitostí. Svě o tom věděl E. Goffman: v rámci výkonu sociální role (a právě z důvodů efektivního užití scénického prvku v rámci této role!) je možné zvnitřnit některé scénické či divadelní momenty v chování tak, že je začneme při výkonu určité role užívat vlastně autenticky. Zřejmě proto, že onomu fiktivnímu rozměru našeho chování důvěřujeme, neboť je nástrojem efektivního zvládnání této role (alespoň tak rozumím jeho poselství ve vztahu k tomuto problému).

2. Pokud se učitel dopracuje výše zmíněné autenticity ve scénování svého já, pak může právem mluvit o pozitivním dopadu scéničnosti jeho chování/jednání na žáka. Prostě to dělá, aby pomohl někomu druhému v jeho rozvoji. Když však jeho sebe-stylizace bude vyplývat „z *vypočítavého vnějšího přizpůsobení modu prezentace očekávané odezvy*“ (např. ‘aby se neřeklo, že to neumí s dětmi’), pak bychom zřejmě mohli mluvit spíše o manipulující a jen k učitelově prospěchu obrácené ‘scénovanosti’ jeho jednání. (Ztrácí se hlavní cíl použití scénování, totiž rozvoj žáka!) Výše kurzívou uvedená definice (Vostrý 2005/13: 21, pozn. 12) však nevyklučuje, aby na vlastní prospěch zaměřené ‘scénované’ chování učitele bylo v tomto případě rovněž jevem svým způsobem pozitivním. Pokud bude onou „očekávanou odezvou“ vedle jiných cílů např. i to, že žák bude motivován k učení. A pokud bude (samozřejmě!) pro žáka tato stylizace uvěřitelná...

Rodiče na schůzce jako veřejnost: Některé parametry použité scéničnosti se tu mění. Adresáty jsou prostě dospělí lidé, navíc lidé, jejichž přičiněním možná právě tato škola vůbec existuje (neboť oni mohou ‘dát děti jinam’). A hlavně: Je tu jiný cíl interakce. Jen někdy (a mívám o těch pokusech své pochybnosti) je cílem interakce ‘změnit rodiče’. Cílem je spíše ukázat jim (nebo obhájit) kvality školy i vlastní kvality pedagoga na jedné straně a informovat je o jejich dítěti na straně druhé. A to leckdy i za nebezpečné okolnosti, že se kantor začne rodiči jevit jako ohrožení pro jeho mládě (a tedy i jako ohrožení jeho genů, jeho samého, jeho způsobu výchovy atd.). Nebo že rodiče vykazují (či lépe: vykazují) vyšší společenské statusy (nebo naopak hluboce nižší...) a podobně.

Zajímavé tu je, že v souvislosti s – přirozenou! – potřebou prezentovat školu, příp. sebe, ale i se zvýšenou potřebou ‘ochránit se’ v této situaci, se posiluje aspekt ‘scénovanosti’ (alespoň podle mých pozorování). Tady můžeme někdy mluvit až o onom skutečně „vypočítavém“ vnějším přizpůsobení...

Další učitelé jako veřejnost: Pokud jsem měl možnost pozorovat učitele učící jiné učitele, pak mohu konstatovat, že míra a kvalitativní typ scéničnosti jejich chování jednak závisí na míře jejich zkušenosti s výukou kolegů-učitelů a jednak má víceméně opakující se rys, spočívající v potřebě scénovat téma ‘jsme jedné krve, ty i já’. Facilitují se tím zřejmě obě strany: redukuje se úzkost učitelů-účastníků z toho, že se stanou žáky, a tím se současně usnadňuje práce učitele-lektora (neboť ten by měl – v tomto případě – především sociálně obstát, a tím pádem též něco naučit druhé).

Ředitel, inspektoři atd. jako veřejnost: Vztah se vesměs opět podržuje cíli 'obstát' a sebeochranný faktor tu u učitele může působit ještě silněji či jinak silně. Problém je tentokrát v tom, že interakce je složitější o 'jeden' faktor. A tento faktor je navíc faktorem existenčním! Učitel tedy musí jednat tak, aby efektivně fungoval v základní rovině 'veřejné' komunikace ve třídě, komunikace s žákem. Teoreticky by si tedy nemusel dalšího interakčního faktoru (inspektora) vůbec všimnout a koncentrovat se plně na efektivní jednání vůči žákům. Ale vydržte to, nevnímat vysoký status toho vzadu... A tak se paradoxně někdy některé scénické prvky pozitivně zacílené k podpoře učení žáků deformují (stávají se neautentické, křečovité, nedotažené, mají povahu 'divadýlek' a navíc klišé a šarží atd.). Děje se tak pod vlivem snahy 'ukázat ukazované' (ukázat inspektorovi to, co ukazují žákům, abych je lépe učil). V podstatě tu inspektor někdy stojí před dilematem, zda vidí „informaci nebo podívanou“ (z jiného kontextu vypůjčená pojmová dvojice Ekova). Inspektor ve třídě = širé pole pro scénovanost.

Veřejnost na veřejnosti je pak opět specifickou variantou předchozího, i když vesměs méně ohrožující. I tak však bezpečně rozeznáme, kdy učitelka ve vagoně metra adresuje zklidňující hlas jako jen žákům určené 'technické opatření', nebo kdy je scénicky určen jako 'propagandistické opatření' též cestující veřejnosti (sdělení v podtextu: „Podívejte, jak plním svou roli a jak reprezentuji český vzdělávací systém“). Další plakát na okně vozu metra, další varianta scénovanosti.

Ještě než opustíme tuto část úvahy, dodejme další pohled:

Prostor, v němž se vystupování učitele odehrává, obvykle vyhovuje zcela scénickému aspektu. Ba dokonce – jeví ve svých tradičních podobách znaky prostoru přímo divadelního. Ve zřetelnější variantě jde o dnes již řídnoucí stupínky (evokující i představu jeviště) či ani dnes neřídnoucí stupňovité posluchárny nápadně podobné když už ne přímo amfiteátru, tak alespoň hledišti (na vysokých školách i s galeriemi). Ale i prostor běžně (frontálně) organizované třídy má jak subprostor učitelský (vpředu, s katedrou, s 'interaktivním' horizontem tabule, s technickými pomůckami), tak první řadou lavic vymezený subprostor žákovský (příčměž vládce prostoru učitelského bez problémů může během akce do prostoru žákovského, zatímco opačně je to horší, takže učitelova scéna je nejen 'na scéně', ale všude tam v prostoru třídy, kam ji učitel s sebou 'odnese').

'Moderní' způsoby organizace prostoru učeben někdy připomínají 'arénu' (ba, znám v Praze i učebnu koridorového typu). Ale někdy jejich tradiční podoba přestává být zjevná – to když děti i učitel sedí na zemi v kruhu nebo je třída uspořádána do ostrůvků z lavic, u nichž sedí vždy čtyři žáci apod. Tyto prostory jsou vlastně jen onou variantou, kdy učitel odnáší svůj scénický prostor zpředu prostě jinam.

Učitel vždy zůstane tím, kdo má specifickou roli. Roli toho, na koho je třeba se – i v tom nejalternativnějším modelu výuky – alespoň občas dívat a naslouchat mu. Tedy i v kruhu na něj všichni vidí (byť vidí i na všechny ostatní; a přímo v kruhu vzniká nový specifický a někdy dokonce scénický prostor pro všechny); učitel si sedá tak, aby mu bylo vidět do obličeje atd. V ostrůvkové organizaci skupinového vyučování zase učitel, často procházející mezi žáky sedícími okolo stolů (tedy čely do všech stran), permanentně přenáší svůj scénický prostor sem a tam.

Máme nyní podchyceny tyto důležité faktory: role učitele vyžaduje jednání vůči někomu dalšímu; existuje jeden základní (žák) a pak ještě další typy adresátů učitelova jednání; toto jednání vyžaduje zřejmě nezníždka větší či menší míru (řekněme v tomto okamžiku) scénovanosti; toto jednání je lokalizováno do prostoru, který má přímo divadelní nebo alespoň scénické 'rasy', a pokud je nemá, vzniknou snadno právě prostřednictvím onoho jednání...

Pojďme tedy nyní k titulní otázce, zda učitel je, či není herec. A vraťme se ke druhému odstavci výše uvedeného citátu z článku „Scéna a scéničnost...“ (Vostř 2006):

„Rozdíl mezi vystupováním v životě a herectvím spočívá jednak v tom, že 'v životě' jsou tyto okolnosti skutečné a ne smyšlené, zatímco herectví je vystupování ve smyšlených okolnostech či chování na základě pouhé představy, kterou scénicky zpřítomňuje. Vystupování 'v životě' má také nějaký praktický účel (byť se odvozoval jen z přání upoutat pozornost). Tento účel nahrazuje v rámci herectví potřeba něco *vytvořit*: vlastně cosi *umělého*, přičemž toto pouze 'umělé' se díky tomu, co za skutečné city, představy a myšlenky vzbuzuje v obecnstvu, stává *uměním*.“

O něčem z toho jsme již pojednali. Pojďme dále.

Minimalisticky zůstanu opět u uvedeného citátu. A i další výklady budou abstrahovat od řady možných nuancí, definic herectví apod. Tak tedy:

Začne-li člověk/hercec jednat v sociální roli 'hrajícího herce', začne-li hrát, pak jedná ve smyšlených okolnostech, vytváří cosi umělého, v rámci sociální role herce vytváří mj. modely různých dalších sociálních rolí, aniž by ovšem jednání s těmito rolemi spjaté mělo nějaké skutečné praktické důsledky ve skutečném životě. A to vše dělá proto, aby vyvolal skutečné city, představy a myšlenky v obecnstvu.

Člověk/učitel nepřebírá běžně roli hrajícího herce, nýbrž naopak vstupuje v okamžiku styku s klientem školy do přímého výkonu sociální role učitele a jedná v okolnostech velmi skutečných a se skutečnými důsledky (znalost angličtiny, vyloučení ze školy atd.). Cílem jeho jednání není vytvářet umělý svět (i když... co jsou např. výklady o dalekých pouštích nebo představy vyvolané v žákově hlavě učitelovým působením?). Cílem jeho jednání je skutečně (!) proměnit určité parametry žákovy osobnosti.

Jsou tu tedy rozdílná rolová východiska (a mluvíme-li o 'učiteli' a o 'herci', pak jsou daná též institucionálně).

1. Jde tu o reálnost, resp. fiktivnost podstaty hlavní činnosti při výkonu role, okolností a důsledků jednání.

Tady je tedy rozdíl.

2. Učitel i herec uskutečňují své jednání v prostoru k tomu určeném, uzpůsobeném tak, aby byli dobře vnímatelní, tedy v prostoru v obecném smyslu scénickém.

Tady vidíme jistou shodu.

Co a proč se však v tomto prostoru děje, to je výrazně determinováno tím, co již řečeno bylo a bude řečeno níže!

3. Učitel i herec v rámci výkonu profese jednají vůči někomu jinému, kdo je vnímá, pozoruje, dívá se na ně a poslouchá (připusťme tuto pro oba dobrou variantu...) a dokonce má být ovlivněn. Avšak je rozdíl v kódu tohoto jednání či této komunikace:

Učitel jedná primárně jen vůči svému 'obecenstvu'/žákům, a to přímo – přímo s nimi hovoří, přímo žádá, aby hovořili i oni (jen někdy jedná i vůči dalším občasným přítomným). Učitelova pedagogická práce je přímo interaktivní.

Herec převážně jedná především vůči dalším hercům v rolích (či jeho postava vůči jiným postavám) a teprve prostřednictvím tohoto 'vespolného jednání' ve fiktivní situaci se obvykle obrací k divákovi. V porovnání s učitelem tedy často a spíše 'nepřímě'.

Tady je tedy opět jistý rozdíl, byť je shoda v existenci finálního adresáta, který – jak víme – má být ovlivněn (kterýžto rozdíl svými způsoby stírají některé formy participativních divadel).

4. Herec hraje obvykle postavy, proměňuje se v někoho jiného (bez ohledu na to, nakolik se v postavě promítá on sám), a všichni s tím počítají, ba právě kvůli tomu se scházejí.

Učitel – pokud začne hrát – hraje sebe samého, své 'jiné stavy'. Proměňuje se v ono 'jiné já', respektive proměňuje prvky svého vnímatelného jednání tak, jako by 'tyto právě se odehrávající věci byly jinak, než jsou'.

Řekli jsme již, že toto považujeme za základní úroveň scéničnosti v jednání učitele při výkonu profese.

Tady je rozdíl (většinou) v základním typu využívané 'hry', typu proměny sebe samého (učitele i herce) v 'něco jiného'.

Poznámka: Jsem přesvědčen, že to platí i v tom případě, že učitel 'hrající jiné já' má sám představu, že hraje jinou postavu (např. když se na žáky naoko rozzlobí a 'řekne si v duchu': „Teď jsem jako zuřivý Roland!“ To bych označil již spíše (v souladu s terminologií I. Vyskočila) za svého druhu „samohru“ (dovnitř učitele), byť v tomto případě spojenou s ostentací (vně učitele). Poněkud jiné to může být, když si o (naoko) hněvající se učiteli pomyslí některý žák, který tuto postavu zná: „Je jako Roland!“ Snad jde o jakési privátní vyšší zdivadelnění učitelova (scénického) jednání, jehož konkrétní charakteristiky však přiřkne viditelným složkám tohoto jednání už žák sám, a povýší tak svým způsobem učitele na herce, aniž by to učitel věděl.

A samozřejmě ještě jiné to bude, když učitel zveřejní, že bude Rolandem atd. – o tom dále.

5. Herec hraje postavy a jedná ve fiktivních okolnostech a právě kvůli tomu se všichni scházejí a faktum fikce nejen přijímají, ale přímo vyhledávají.

Učitel jedná v oněch zmíněných reálných okolnostech. A všichni se nescházejí kvůli tomu, že čas od času využije 'hru na jiné já', a základní konvencí není to, že učitel se bude tvářit jinak, než se mu chce. Naopak, předpokládá se, že jednání učitele je pravdivé. Pokud učitel ve svém scénování není vnímán žákem jako pravdivý, buď to dělá špatně, nebo už o něm žák ví, že je – třeba – pokrytec či exhibicionista nebo že 'to jen tak dělá'.

Rozdíl je tedy i v základní konvenci.

6. Učitelova práce by měla mít – obecně řečeno – 'kulturu', ale není jejím úkolem být 'estetizovaná' ve smyslu umění, být umělecky (!) tvůrčí, vztahovat se k principům krásna a ošklivosti či 'aspoň' obraznosti projevu s jejím symbolickým aspektem, tj. latentním (podtextovým) poukazováním k dalším možným významům, operovat v takové míře s metaforou atd.

Hercova práce by taková měla být.

I tady je tedy rozdíl.

7. Učitel – ať jedná jakkoliv – jedná tak (měl by tak jednat), aby druhého člověka poučil, rozvinul, zdokonalil, proměnil, pomohl mu atd.

Herec ale přece rovněž jedná tak, aby 'byl zasažen divák' (přeložíme-li otrocky jistý slavný výrok první dámy britského edukativního dramatu, D. Heathcoteové, pak zní: aby divák 'dostal kopanec'). Jistě jde o to, aby se i v divákovi cosi pohnulo, možná změnilo, aby se zamyslel nad svým životem, svými hodnotami, možná i aby se stal lepším atp.

V čem je tedy rozdíl?

V konkrétnosti vědomí cíle a ve formách dosahování cílů: Pomineme-li vysokoškolské stohlavé přednášky, pak pedagogická práce je v kontaktu učitele a žáka vždy nějak individualizovaná. Cíle v oblasti změny žákovy osobnosti jsou mnohem konkrétnější než ideový záměr představení (viz výše: vyvolat „skutečné city, představy a myšlenky v obecnstvu“); jdou od úrovně velmi konkrétních – strukturovaných a často jednotně předepsaných – vědomostí (znaností) a dovedností až do úrovně změn takových 'osobních věcí', jako je vůle, emocionalita, mezilidské vztahy...

I tady je tedy rozdíl, který v návaznosti na předcházející bod musíme hledat i v zesíleném stupni apelu na diskurzivní či imaginativní myšlení, kde učitelovo působení je spíše spojené s prvním a hercovo s druhým případem.

Sečteno a podtrženo:

Učitel tedy podle mého soudu není hercem!

Hercem, resp. 'hercem' (v oněch uvozovkách!) jej můžeme nazvat snad jen tehdy, když se rozhodneme používat pojem herectví spíše pejorativně – pro označení teatrálnosti, scénování, exhibicionismu, bavičství, ba až histriónství. Faktem je, že takoví učitelé se najdou – exhibují, provádějí scénické sebestylizace atd. obvykle nikoliv z pedagogických důvodů. Přesto je nepovažují za herce.

Učitel v okamžiku začátku výkonu základní profesní činnosti nemusí vstoupit do sociální role hrajícího herce (která herci umožní být čímkoliv, třeba /jako/ učitelem...), nýbrž do sociální role učitele. Pokud v ní jednáním vytváří fikci, je to proto, aby lépe zvládl svůj socioprofesionální úkol. Jde o úkaz sociologický. Ostatně Goffman říká: abychom zvládali (sociální) role, musíme používat masky...

Pokud jde o 'scénické' profese provozované na jevišti či před kamerou, příp. (jen) mikrofonem, pak se snad učitel přibližuje moderátorovi nebo onomu baviči provádějícímu nějakým pořadem (a naopak: průvodci např. soutěžními pořady se v některých segmentech chovají stejně jako učitel ve třídě).

Je však přece jen kus pravdy na onom titulním výroku o učiteli jako herci!

Sociální role 'učitel' se skládá (jako i jiné role) z řady dílčích rolí, subrolí atd. Některé teorie by řekly, že učitel = 'status' a tento status je pak realizován 'rolemi' jako různými (!) soubory odlišných praktických úkonů – prvků chování. Jen příklad: učitel = diagnostik, organizátor, propagátor, informátor, posuzovatel, poradce a... může být též herec. Herec bez uvozovek, herec ve smyslu předchozího vymezení herce. Může jím být jednoduše v tom okamžiku, kdy skutečně převezme roli někoho jiného a začne žákům skutečně hrát divadlo. Někdy loutkové (jemuž se dokonce např. učitelky předškolních zařízení učí), jindy 'činoherní'. To když zahraje pohádkovou postavu, zahraje zvíře, zahraje abstraktní pojem, zahraje scénku společně s jiným žákem atd. Netváří se, že se právě diví nebo je smutný z toho, jak dopadly písničky, ale přiznaně přebírá jinou roli a hraje divadlo.

Jen někdy – z důvodů překvapení a motivace – ponechá žáky v nejistotě, když neohlásí konvenci – tedy začne hrát postavu, aniž by na to upozornil, což může vzbudit u žáků dojem, že se buď chová takhle (např. divně) doopravdy nebo že ‘na ně něco hraje’ (že hraje ono ‘jiné já’). Ještě složitější je, když si pak za tímto účelem přivede učitel do třídy cizí osobu, která hraje postavu, ale nepřiznaně, takže se jedná o jakési *invisible theatre*. Vždy by tu však měl být na prvním místě cíl výchovný a vzdělávací a teprve následně by mělo jít o cíl tvůrčí či umělecký!

Do výkonu role nyní vstupuje nejen scéničnost profese učitele, ale povýtce i divadelnost, byť v kontextu pedagogickém a nikoliv uměleckém. J. Vostrý nepřímo definuje divadelnost v podstatě takto: „Vyhrazuji označení ‘divadelní’ pro ty projevy, které jsou spojené se scénickými produkcemi [založenými na hře a hraní, kdy něco může být tím, čím není, příp. čím je i není] určenými obvykle platícímu publiku [kteréžto publikum přijímá hru jako něco, čemu je po dobu jejího průběhu ochotno věřit] a poskytujícími tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek *v okamžiku této produkce přímo a ‘živě’*.“ (Vostrý 2004: 8; doplňky v hranatých závorkách /nejde o přesné citáty/ viz Vostrý 2005).

Jak vidno, ani slovo ‘platící’ bychom např. v případě soukromých škol nemuseli škrtnat...

Lze samozřejmě namítnout, že hraje-li učitel ‘čím je i není’, jde vlastně o hru na ‘jiné já’. Prosím. Ale i tak celé vymezení ukazuje na odlišný kontext fikce. ‘Jiné já’ přijímá žák jako žák; učitelem hranou postavu však přijímá žák jako divák, či spíše: v divácké roli žákovského statusu.

Ale můžeme jít ještě dál. Je tu také specifická kategorie učitele dramatické výchovy! A kdybychom šli ještě dále, pak jsou tu divadelně pedagogické profese. Z nich zejména v případě učitele herectví se obě kategorie zajímavě prolínají. Zde všude nalézáme nové souvislosti našeho tématu.

Zastavme se tedy ještě u učitele edukačního dramatu (dramatické výchovy). Máme tu další rozměr. Principiálně se tu počítá (podobně jako u předchozího příkladu) s tím, že učitel bude vstupovat do role hrajícího herce a v jejím rámci hrát jiné postavy. Herec je tu vlastně opět sub-rolí socioprofesionální role, tentokrát role ‘učitel dramatu’. Cosi se však mění oproti předchozímu příkladu s hereckou subrolí, kdy učitel ‘zahraje dětem zajíčka’. Řekněme, že v případě učitele dějepisu je subrole herec exploatována jen někdy; je spíše ozvlášťujícím prvkem metodiky výuky dějepisu, ale ne jeho klíčovou metodou; její hlavní úkol směřuje k naplnění požadavku ‘názornosti’ a ‘zajímavosti’; kvalita hry učitelů dějepisu bývá ovšem všelijaká atd. – jde spíše o ‘hrajícího učitele’ než o ‘hrajícího herce’.

V případě učitele dramatické výchovy jde však o subrolí ‘hrajícího herce’. Učitel divadelní a dramatické výchovy by měl umět hrát (měl by mít alespoň elementární herecké vzdělání a jistý díl talentu).

Jedna z nejdůležitějších metod řízení učebních procesů v edukačním dramatu se nazývá ‘učitel v roli’ (v mateřštině oboru: *teacher in role*). Důležitá je proto, že učitel skrze svou hru v roli – pokud tuto metodu použije – otevírá důkladně svět fikce, jíž se bude s žáky zabývat; ukazuje parametry tohoto světa; vtahuje žáky do hry; sleduje ve hře probíhající procesy jejich učení, improvizuje – hraje s nimi – prožívá spolu s nimi různé situace ve fiktivním světě; ovlivňuje

to, co budou žáci, ale i on, ve fiktivním světě dramatu zažívat a čemu se budou učit... Ovlivňuje...!

A tady musíme opět přibrzdit tirádu na téma, že učitel dramatu je herec. Vraťme se znovu k cílům. Cílem jeho herecké kreace není jen to, aby ji žáci viděli. Učitel v roli opravdu hraje s nimi společně (takže diváky/nehrající žáky mít sice může, ale nemusí – může mít jen a jen spoluhráče!). A oním klíčovým cílem techniky ‘učitel v roli’ je to, aby učitel zevnitř hry řídil procesy učení žáků!

I tady je tedy učitel skutečně hercem proto, aby jednal jako pedagog. Je tedy hercem...?

Pokud jde o způsob hraní/herectví učitele v roli, panuje názor (prvně jsem ho slyšel od britské učitelky dramatu J. Ackroyd), že se jedná o typ hry, v němž nejde ani o hluboký ponor, ani o identifikaci s postavou a už vůbec ne o exhibici či předvádění se (učitel vstupuje do role kvůli žákům a kvůli dramatu, a teprve pak by měl vstupovat do role i pro své potěšení; on ‘slouží’ roli, která slouží žákům, ale nikoliv jemu). Naopak jde o to, aby učitel i při hře v roli podřizoval svůj organismus úkolu strukturování dětské zkušenosti, sledoval porozumění, řídil vlastní jednání z hlediska toho, co má následovat v dramatu, z hlediska tematického zaostření atd. Náročně se tu tedy dělí pozornost mezi sledování žáků a sebekontrolu. Prožitková rovina (vázaná na prožitek hrané postavy) je pak přítomna ‘sekundárně’ či ‘terciárně’.

Může tedy jít (zcela korektně) o hru s distancí, místy o hru ‘mělčí’, hru užívající i jistá – ne nevkusná! – klišé, hru opřenou často spíše o techniku než o prožitek. Hra s prožitkem sem jistě patří, pokud ovšem ‘nepřeválcuje’ didaktický účel učitelova hraní v roli a pokud jej naopak podpoří.

V praxi uvažování o učitelské profesi vybízejí ale ke srovnávání s hercem ještě některé další aspekty obou profesí. A tak se setkáme s tvrzeními týkajícími se např. následujících aspektů:

- Učitel je jako herec, musí dobře mluvit. Dobrá technika řeči jistě, ale a) viděno prizmatem předchozích výkladů je zřejmé, že technika při výkonu obou rolí slouží jiným účelům a naopak; b) v základní úrovni (aby bylo rozumět) nejde o požadavek specifický pouze pro tyto dvě profese.
- Obecně výrazové chování: Je jistě dobré, když učitel zaujme stylem chování či má v chování zřetelné charisma, ale jinak tu platí prakticky to, co bylo řečeno výše.
- Improvizační schopnost (dtto).
- Schopnost ‘postavit’ výchovně vzdělávací projekt, hodinu, akci atd. Zde se na chvíli zastavme, zejména proto, že do českého pedagogického slovníku proniklo v 90. letech 20. stol. z pedagogické angličtiny slovo ‘dramaturgie’ (blíže viz např. Paulusová). Označuje se jím strukturace a výstavba výchovně vzdělávací akce (ať již jde o hodinu nebo několikadenní kurz). Optimální schéma může být (ba mělo by být) ne nepodobné lince

Freytagova schematu (vrcholem může být kulminace několikadenní hry nebo vyřešení učebního problému, katarzí reflexe aktivit, vztahů a sebe samého v nich atd.). Jde však i o další pedagogické aspekty.

Ať tak či onak, učitel by měl mít určitý smysl pro 'tvar souboru lidských aktivit'.

- Schopnost všechno zorganizovat a řídit v okamžiku akce je občas uváděna jako jakýsi 'režisérský' aspekt učitelství (jakoby při přímém přenosu). Avšak konkrétním úkolem učitele není vést žáky k tomu, aby svým modelovým jednáním ve fiktivních situacích vyjádřili nějaké obecně lidské téma, a to navíc jako sdělení pro někoho dalšího... Tomu se v realitě vyučování přibližují jen některé lekce různých předmětů, lekce většinou věnované životním tématům (kupř. v rámci tzv. osobnostní a sociální výchovy). Organizačním (a ne až tak režisérským) úkolem učitele je organizovat nejrozmanitější formy učení žáků. Režisérem se mi jeví být jen ve velmi, velmi přeneseném slova smyslu. Skutečně režisérské vidění a dovednosti pak samozřejmě vyžadují od učitele hodiny edukativního dramatu, ale to je opět specifický případ, o němž již byla řeč.

Pojďme k závěrečnému resumé. Řekněme tedy, že učitelství je profese s výrazným scénickým potenciálem. Jeho nejsilnější zastoupení vidím v ostentacích, které učitel 'o sobě samém' nabízí žákům, a dále v práci s prostorem.

To však neimplikuje automaticky, že učitel = herec. Učitel hercem není, a pokud je, pak jen ve specifických situacích.

Dalo by se dále říci, že profese učitele je analogická některými (!) rysy s dalšími profesemi 'od divadla'. Ano. Ale i tvrzení, že učitel = divadelník by mi přišlo až příliš smělé a nepřesné.

Inspirací ze srovnání profesí může být, že v přípravě a dalším vzdělávání učitelů by bylo dobré mít a/nebo posílit právě některé z prvků či principů, které byly výše uvedeny: učitelovo výrazové chování (na bázi jeho autenticity), schopnost improvizovat (!) společně s druhými (!) – což obnáší schopnost nezahazovat okamžitě 'nabídky' druhých a prosazovat jen své verze atd. – a 'dramaturgické' dovednosti.

Literatura:

ECO, U. *Mysl a smysl*, Praha: Vize 97 2000

GOFFMAN, E. *Všichni hrájeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999

OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha: Editio Supraphon 1974

PAULUSOVÁ, Z. „Smysl a význam dramaturgie při přípravě akcí zážitkové pedagogiky“, *Gymnasion*, 1, 2004: 85–89

VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004): 7–29

VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk 13* (září 2005): 7–31

VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006): 6–18

WAGNER, B. J. *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning medium*, Washington: National Education Association 1976

Scéničnost a identita

Radovan Lipus

„Divadlo má tolik forem, že na něm nelze vůbec nic generalizovat. Můžeme o jeho existenci mluvit jen tvář v tvář každé divadelní události, které jsme přítomni. Každá událost, které se účastní víc lidí, je vlastně divadlo, protože propojuje lidi, kteří jsou té události přítomni. [...] Co se vás dotkne, je to, co teď prožíváte. Vše ostatní je publicistika.“

Peter Brook¹

Přítomnost. Událost. Dotek. Tři slova, která znějí ve fragmentu nedávného novinového rozhovoru s Peterem Brookem, budiž mi třemi klíči k úvaze o jedné nehalasné *události*, přesahující však svým specifickým významem a dosahem meze tradičně chápaného institucionalizovaného divadelního provozu či obvyklých plenérových produkcí: o divadlo tu jde totiž snad jen v metaforickém smyslu, i když jde jistě o *událost*, a to o událost scénickou, ovšem živou nespécifickou scéničností, která se přítom (a právě proto) zároveň obloukem vrací zpět k něčemu známému, prastarému a původnímu. Na místě dosti nečekaném. V krajíně, jež nebývá v obecném povědomí vnímána jako *a priori* kulturní. V kontextu, který skýtá v současnosti pole působnosti spíš ryze komerčním produkcím. Mám na mysli akci nazvanou *Slavnostní večere na počest příjezdu panovníků a jejich družin*, uskutečněnou na náměstí ve Starém Bohumíně 26. srpna 2006.

Pod tímto zvláštním názvem skrývá se cosi neběžného, velmi nesamozřejmého a přesvědčivě dokládajícího, že **scéna, scéničnost a (sebe)scénování** v podobě dnes tak rozšířených a veskrze oblíbených tzv. městských oslav zdaleka nemusejí mít pouze formu agenturních slavností, kašírovaných jarmarků či paradivadelních produkcí, tu více tu méně profesionálních. I dnes může jít o jedinečný akt setkání, společného prožitku a propojení přítomných lidí. I dnes může jít o prožitek **polis**, tedy celé **obce**.

„Poslední dobou se rozšiřuje názor, že veřejný prostor není zapotřebí, protože v současné společnosti nenachází uplatnění. Argumentuje se tím, že je jiná doba a veřejný prostor ztrácí svůj význam. [...] Tato děsivá představa odpovídá možná představě bydlení v příliš rozsáhlé předměstské zástavbě, kde jejich obyvatelům už opravdu nezbyvá nic jiného než trávit hodiny v dopravě; rozhodně ji ale nelze označit za současný typický životní způsob. [...] Kvalitní veřejný prostor je místem vybízejícím k pobytu, k obývání, místem, kde je příjemné setrvat, zkrátka místem svobodným“ (Hnilička 2005: 88–89).

Dlouhodobý, postupný a na pohled nezadržitelný erozivní proces vymírání, vyprazdňování a vytěsňování veřejného prostoru, tzn. skutečně živých míst společných a přístupných všem, oněch přirozených ohnisek a shromaždišť, která

¹ „Divadlo nikdy nemá budoucnost“, rozhovor Vladimíra Hulce s Peterem Brookem, *MF Dnes* 7. 10. 2006.

každou *polis* reprezentují a sjednocují, je víc než dostatečně popsán a analyzován filozofy, sociology, urbanisty či psychology, přinejmenším již od počátku 20. století. Mám teď na mysli skutečný veřejný exteriérový prostor v nejzákladnějším smyslu – tedy *náves*, či v případě města zejména *náměstí* a *ulice*. Místa, jež jsou nezastupitelná nejen ve své funkci – v širokém slova smyslu – *komunikační*, ale také *reprezentativní* a *shromažďovací*. Místa, která jsou pro každé lidské sídlo nejvýznamnější společnou a společenskou **scénou**. „*Ulice je místnost dohody. Ulice je postoupena městu každým majitelem domu výměnou za společné služby. Slepé ulice si v dnešních městech ještě stále udržují tento charakter místnosti. Průchozí ulice s příchodem automobilů tuto vlastnost zcela ztratily. Věřím, že městské plánování může začít pochopením této ztráty a nasměrováním úsilí ke znovuoživení ulice, kde lidé žijí, učí se, nakupují a pracují, jako kdyby obývali společnou místnost*“ (Kahn 1999: 79).

Právě veřejná prostranství po staletí tvořila – a v čím dál tím omezenější a bohužel mizivější podobě stále leckde ještě tvoří – nejpřirozenější prostředí pro nejrůznější masopustní slavnosti, karnevaly, náboženské průvody, poutě atd., **iniciované, organizované a především provozované z potřeby, vůle a chtění samotných příslušníků dané obce**. Benátský karneval – než se stal veskrze vyprázdněným globálním turistickým artiklem – byl přece původně záležitostí iniciativy samotných Benátčanů, tedy hrdých obyvatel bohatého a svobodného města, případně jejich hostů. Bylo zde výjimečně dovoleno, ba přímo očekáváno a vyžadováno změnit svou identitu maskou a kostýmem. Vystupovat v roli někoho jiného. Na chvíli být někým jiným a přitom zůstat zcela konkrétním Benátčanem. Karneval neodmyslitelně souvisel s **identitou a identifikací** samotného města a jeho obyvatel. Stejně tak jinde městská slavnost, výroční trh či uvítání panovníka byly příležitostmi, kterými se mohlo město a jeho občané **sebeprezentovat**. Řemeslníci nabídkou svých výrobků nevyjadřovali pouze příslušnost ke svým cechům, profesní stavovskou hrdost a čest, ale zároveň svou příslušnost a **vztah k místu**, v němž žijí a pracují, které je utvářelo a jímž jsou zpětně sami utvářeni. Důraz byl kladen na jedinečnost lokality, kvalitu materiálu a zpracování. Tak vznikaly tradiční ‘vyhlášené’ produkty i celá odvětví s vazbou na konkrétní místa s letitými zvyklostmi a zavedenými rituály. To vše se ovšem vztahovalo též na formu a způsob nejrůznějších obecních, případně městských slavností a oslav. Onen benátský karneval je ve své původní jedinečnosti vázaný na zcela konkrétní místo, stejně jako například tradiční jízda králů v moravské Strážnici, či hromadný úprk před býky úzkými uličkami města ve španělské Pamploně při svátku svatého Fermina. Postupem času ovšem dochází v souvislosti s nepřehlédnutelným tlakem globalizace i u drtivé většiny tradičních a jedinečných městských slavností a rituálů nezadržitelně k jejich *nepřímé i přímé* komercionalizaci a jistému *vyprázdnění a odcizení* původnímu záměru i občanské komunitě.

Nepřímou komercionalizaci můžeme chápat jako stav, kdy slavnost či událost probíhá ještě stále v režii i obsazení původních obyvatel daného místa, ale víc než čímkoliv jiným je dnes již jen pouhou součástí rozbujelého turistického průmyslu, který ‘zásobuje’ danou lokalitu zájezdovými autobusy či charterovými letadly plnými roztěkaných a zvědavých kosmopolitních návštěvníků – pasivních diváků. Jejich množství daleko přesahuje nejen počet místních obyvatel, ale zároveň jako by se mnoho těchto slavností konalo už bez vnitřního duchovního smyslu, právě jen kvůli oněm turistům, kteří svou pravidelnou přítomností již neodmyslitelně vylepšují místní rozpočet.

S *přímou* a zcela zjevnou komercionalizací se setkáváme u takových produkcí, kde se vůle a potřeba jakési okázalé městské slavnosti, svátku, či oslavy realizuje spíše jako politické rozhodnutí konkrétní místní radnice v duchu Juvenaliova satirického *panem et circenses*, tedy *chléb a hry*, než jako bytostná potřeba a touha samotných občanů. I v této oblasti došlo k nebývalému 'zprůmyslnění' ve všech sférách původně jedinečných a autentických tvořivých aktivit. Přípomeňme pro názornost jen množství profesionálních agentur, které se zabývají organizováním městských výročí a slavností, zejména v historických sídlech, a jsou na patřičnou objednávku bez problému schopné zasypat libovolné náměstí slámou a dodat na ně dobově kostýmované řemeslníky, prodejce, šermíře, krojovaný průvod postav atd. K tomu si přidejme nezbytný večerní popový či rockový koncert právě aktuální hudební celebrity, půlnoční ohňostroj a máme před sebou obraz univerzální městské slavnosti provozovatelné a tržně uplatnitelné kdekoliv, putující od města k městu bez jakýchkoliv konkrétních vazeb a souvislostí. Bez jedinečné a konkrétní identity. Místní občanská komunita se zde ocitá v 'pohodlné' pozici pasivních konzumentů. *Neprezentuje se při takové příležitosti většinou ani svým řemeslným umem, ani svou schopností výjimečného a slavnostního scénování ve veřejném prostoru jejich vlastního města.* Nejde o jedinečnou tvořivou účast, ale vlastně o jakýsi symbolický nákup emocí a 'oživlé historie' v pomyslném zážitkovém hypermarketu. Je to zaměnitelná městská oslava dodaná na klíč a placená fakturou.

„Výrobní a obchodní logika stojící na principu prosté nezbytnosti ještě nevytváří město trvalé hodnoty. Zatímco tato činnost by asi stačila k výstavbě sídlišť, skutečný význam a vznešenost města nejsou jejím výsledkem. Cenné kvality, jako jsou sousedská zdvořilost, hrdost na svůj domov a občanství, také charakter a krása veřejných institucí, náměstí a parků, nejsou jen nějakým 'divokým býlím' z pole ekonomických vztahů“ (Krier 2001: 77).

Jak s těmito úvahami souvisí událost, která proběhla na náměstí Starého Bohumína na sklonku srpna 2006? Dle mého soudu velmi úzce, jak se pokusím doložit. Ještě než přejdu k události samotné, bude nepochybně dobré zmínit se alespoň ve stručnosti nejprve o dvou určujících souřadnicích. Tou první je město **Bohumín**, druhou pak občanské sdružení **Maryška**. Zmiňovaná akce je zatím posledním z mnoha jejich společných průsečíků.

Bogun – Oderberg – Bohumín

Bohumín (22 993 obyvatel)² je průmyslovým městem na řece Odře, ležícím na česko-polské hranici. *„Vznikl jako vesnice Bogun nejpozději v polovině 13. století (1256 jako Bogun, 1292 Oderberg) na rozmezí Moravy a Slezska a patřil k piastovskému státu. [...] Na konci 13. století ves kolonizována německými osadníky. Od r. 1523 byl B. i s okolními vesnicemi majetkem markrabat braniborských (Hohenzollernů). [...] Po roce 1886 se stal majetkem Larisch-Moenichů. Nová éra nastala v souvislosti s industrializací Ostravska. V r. 1847 byl B. napojen na Severní dráhu Ferdinandovu (z Vídně do Krakova), r. 1848 na dráhu Annaberg-Berlín, v r. 1872 bylo*

2 www.mubo.cz 1. 9. 2006.



Hraniční meandry řeky Odry

dokončeno železniční spojení s Košicemi. B. se stal evr. železničním uzlem, bylo proto výhodné lokalizovat v něm ekonomické aktivity. V r. 1885 zde založil vřatislavský průmyslník Albert Hahn válcovnu trub, k níž později připojil ocelárnu a vysokou pec na výrobu surového železa. V r. 1896 byla Moravsko-slezskou akciovou společností pro drátěný průmysl v Opavě založena v nedalekém Pudlově drátovna. [...] Na přelomu 19. a 20. stol. bylo na území B. založeno několik chemických továren, opírajících se o suroviny z nedaleké Haliče“ (Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy [A–M], 2005: 124–125). Stručné encyklopedické heslo bychom mohli pro dokreslení spleťtých historických osudů tohoto silně industrializovaného sídla doplnit ještě informací o polském záboru města v roce 1938 a následném přičlenění k nacistické německé říši v letech 1939–1945.

Již z těchto několika řádků je zřejmé, že se jedná o sídlo sice starobylého založení, leč podstatněji expandující zejména od 2. poloviny 19. století. Město s výrazným podílem těžkého průmyslu a pozicí významného železničního uzlu. Zároveň o město ležící na hranici dvou států, a tedy sloužící též jako frekventovaný silniční a železniční přechod.

Co nám tyto informace přinášejí?

Zprávu o vysoké míře migrace osob, transportu zboží, zprávu o přesunech a posunech obyvatel, hranic, surovin a výrobků. Zprávu o jisté latentní vykořeněnosti a obtížném hledání identity. Město Bohumín bývá – navzdory nepřehlédnutelné a nezpochybnitelné pozitivní proměně, kterou v uplynulých zhruba deseti letech prošlo – skutečně většinou vnímáno jako nezajímavé, těžkým průmyslem



▲ Náměstí ve Starém Bohumíně, dobová pohlednice z roku 1914



◀ Národní dům ve Starém Bohumíně, dobová fotografie z roku 1960

▼ Náměstí ve Starém Bohumíně, dobová fotografie z roku 1925

► Náměstí Svobody ve Starém Bohumíně 26. srpna 2006, celkový pohled na rozvržení prostoru: v popředí hodovní stůl vladařských družin, po stranách stoly měšťanů, střed náměstí je volnou scénou





poznamenané, problémové tranzitní místo bez kořenů a historie.³ Že se jedná o pohled přece jen poněkud zjednodušený a zavádějící, ponechajme pro tuto chvíli stranou. Vážnější totiž je, že jako *problémové* a *neosobní* místo vnímá Bohumín i velká část jeho obyvatel.

Krizí identity prochází již dlouhodobě výrazně také část města **Starý Bohumín**, tedy ono původní nevelké středověké jádro ležící na samé hranici na břehu Odry. Osudovým jakoby se mu stalo již odmítnutí stavby železnice na jeho území v roce 1847. Významný evropský dopravní uzel, s následně navazujícím, prudce se rozvíjejícím průmyslem, vznikl tedy dosti daleko na katastru sousední obce Šunychl. V roce 1924 vzniklo město *Nový Bohumín spojením osady Nádraží Bohumín (Bahnhof Oderberg), Šunychlu a Kopytova* (Kuča 1996: 166). Starý Bohumín byl administrativním zásahem sloučen s Novým Bohumínem v osadu Bohumín v roce 1948. Možná někde odtud pramení podprahový pocit odstrčenosti či krivdy způsobené tím, že nové rozvíjející se průmyslové sídlo vytěsnilo tak přezíravě své historické ohnisko. Neboť pojem *vytěsnění* poměrně příhodně vystihuje současný stav. Starý Bohumín není organicky zapouzdřený a obrostlý Novým Bohumínem, není s ním dokonce ani těsně propojený a urbanisticky srostlý, *je vedle, je na okraji, je vytěsněn*. Neexistuje již ani tramvajová linka – jeden z významných

³ Viz například silně medializovaná kauza vystěhování neplaticích nájemníků z městského Hotelového domu, v níž se angažoval i zmocněnec pro lidská práva Svatopluk Karásek a Anna Šabatová z kanceláře ombudsmana (*Lidové noviny* 28. 3. 2006).

městotvorných fenoménů – která kdysi spojovala náměstí ve Starém Bohumíně s nádražím košicko-bohumínské dráhy. A trasa právě budované dálnice D 47 od dělí bohužel obě části města definitivně.

Zatímco pozitivní proměny posledních let viditelně k lepšímu ovlivnily tvář Nového Bohumína, tedy města rozvíjejícího se kolem nádraží, Starý Bohumín nezadržitelně chátrá a vyliďňuje se.⁴ Přitom dnes by se dřívější handicap absence průmyslových podniků a klidová poloha na břehu meandrující řeky Odry včetně zachovalé dispozice středověkého jádra mohl paradoxně proměnit ve výhodu.

V letošním roce slavil Bohumín okázale 750 let od první historické zmínky o městě. Hlavní oslavy, které se konaly 10. června, však neproběhly na historickém náměstí ve Starém Bohumíně, tedy v onom historicky zmiňovaném *Bogunu*, jak by se dalo očekávat, ale v Parku Petra Bezruče v nové části města.⁵ Starý Bohumín zůstal i v rámci oslav jakoby *stranou, na okraji, vytěsněn*. Historická identita historického sídla je tak oslavována na místě, jež s ní bezprostředně nesouvisí.

Současný stav starobohumínského náměstí není bohužel příliš povzbudivý, dlouhodobé vyliďňování je tu znát na první pohled. Dominantní neobarokní Národní dům je uzavřený a chátrá. Téměř zde neexistují restaurace a obchodní činnost je reprezentována především prodejny levného asijského zboží. Tak skutečně nevypadá důstojná scéna pro městskou fiestu. A přesto nebo spíš právě proto se tu více než dva měsíce po oficiálních oslavách, pořádaných radnicí, neopakovatelná slavnost uskutečnila. Nejen bez jakéhokoliv finančního přispění města či sponzorů, ale především – a to je nejdůležitější – za aktivní a tvořivé účasti samotných obyvatel této městské části.

Maryška

„Obyvatelé Starého Bohumína se rozhodli, že když jejich město slaví 750 let od první historické zmínky, měli by to rovněž náležitě oslavit, a proto spolu všichni povečeřeli v historických kostýmech na náměstí Svobody. Každá ze starobohumínských rodin zde měla svůj stůl, na kterém se to jen hemžilo kachničkami, koláčky, buchtami, kuřaty a pečeněmi. Nechybělo ani víno či sklenka něčeho ostřejšího. Není se čemu divit, v průběhu hostiny totiž mezi ně zavítala královská návštěva. [...] ‘O uspořádání akce si řekli sami obyvatelé Starého Bohumína. Nápad zorganizovat netradiční společnou večeři se jim zalíbil a ihned se pustili do příprav. Na náměstí se vypravily celé rodiny. Osobně jsem velmi ráda, že Starobohumíňáci přistoupili na myšlenku, aby pobavili sami sebe. Chtělo to pořádnou dávku odvahy i odhodlání,’ uvedla předsedkyně občanského sdružení Maryška Kamila Smogová.“⁶

Živá občanská sdružení jsou nezbytnou a nesmírně důležitou složkou každé skutečně funkční a svobodné společnosti. Jejich úsilím i prostřednictvím se daří realizovat nejrůznější druhy aktivit, na něž veřejné instituce často nemají čas, prostředky a schopnosti. Tvoří samotnou esenci živého proudění občanského života,

4 Jestliže zde v roce 1930 žilo 3188 obyvatel, pak údaj z 1. 10. 2006 hovoří už jen o 1660 obyvatelích této městské části.

5 Program splňoval všechny výše zmiňované parametry agenturně pořádaných slavností dodaných tzv. na klíč. Včetně večerního koncertu dubiozní popové hvězdy 80. let Michala Davida.

6 Viz Vítězslav Fejfar: „Starobohumínští večeřeli na rynku“, *Moravskoslezský deník* 28. 8. 2006.

► **Privítání opolského knížete Vladislava s chotí**

▼ **Pekařská rodina Vítězslava Malchara u svého stolu na náměstí**





◀ Přemysl Otakar II. s chotí Markétou (organizátorka celé akce Kamila Smigová), uprostřed obyvatel Starého Bohumína Štefan Koky jako městský hejtman, v pozadí opolský kníže Vladislav

▼ Stůl muzikantské rodiny Maňáků s autorským erbem



jsou nezbytnou protiváhou kodifikovaných struktur společenského mechanismu od samosprávy až po nejvyšší ústavní činitele. Také vztahy a postoje reprezentantů politické moci k těmto formám občanské aktivity skýtají vždy velmi přesvědčivý obraz jejich představ o fungování společnosti. Od absolutní totalitní restrikce, přes snahu o manipulaci a ovládnání, až po obohacující a živou koexistenci.

V Bohumíně působí již od roku 2000 občanské sdružení Maryška, které se prezentuje jako *literárně-dramatický klub*,⁷ záběr jeho činnosti je však podstatně širší a neomezuje se pouze na autorská čtení, literární internetový portál či výtvarný salon Maryška. Nabízí totiž v tomto průmyslovém městě také nedoceníitelný filmový klub, plenérové tvůrčí dílny pro děti a dospělé a zejména po šest let multižánrový festival *Léto-kruhy*. Právě ten výrazně vstupuje do **veřejného prostoru města**, do parků, ulic a náměstí, a nabízí místo pasivního konzumentství spoluúčast a zážitek. Důležitější než tradiční plenéry profesionálních sochařů a řezbářů je zde totiž právě příležitost k **aktivnímu podílu na tvořivém procesu**. Pro všechny příchozí zájemce jsou zde například ve veřejném městském prostoru k dispozici dřevo i nářadí a zkušení lektori, pod jejichž dohledem je možné se pokusit o realizování svých výtvarných představ. Tento proces, **oživující zároveň městskou scenerii** a vtahující kolemjdoucí účastníky, je pochopitelně daleko cennější a důležitější než striktně očekávaná 'umělecká' kvalita toho kterého výtvarného pokusu.

Když vznikla myšlenka na postupnou revitalizaci opomíjené městské části, jedním z prvních kroků měla být právě oslava 750 let od první zmínky o Bogunu. Vedení města včetně sponzorů zacílilo ale svůj zájem hlavně na okázalé oslavy v Novém Bohumíně a na jakoukoliv aktivitu ve Starém Bohumíně jim podle oficiálního vyjádření scházely finance a neoficiálně především vůle. V tu chvíli vstupuje na scénu sdružení Maryška, které se už se Starobohumínskými zná z předešlých akcí. V červnu 2004 přišla s dvoudenní výtvarnou akcí *Maryškův salon* a později s festivalem *Léto-kruhy 2004*, který se na konci prázdnin konal na náměstí ve Starém Bohumíně. Jeho součástí byla také výstava *Paměť města*, na kterou Starobohumínští aktivně zapůjčovali své soukromé exponáty. Do třetice na podzim 2004 pokračovala spolupráce výstavou *Meandry*.

Když se obyvatelé Starého Bohumína cítí při přípravě pompézních městských oslav poněkud odstrčení, osloví předsedkyni Maryšky Kamilu Smogovou s požadavkem, aby se aspoň *Léto-kruhy 2006* konaly opět ve Starém Bohumíně. Kamila Smogová reaguje na požadavek obyvatel nabídkou kostýmované společné večere na náměstí v den ukončení *Léto-kruhů* 26. srpna 2006. Kontaktují další místní občanské komunity – Klub přátel bohumínské historie, Klub vojenské historie Bohumín a Sbor dobrovolných hasičů. Od domu k domu se vydává dvojice dobrovolnic s bubínkem, která předčítá oznámení o konání akce a předává oslovené rodině informační dopis, jehož součástí je závazná přihláška k rezervaci místa na náměstí. Vše ostatní si musí zajistit sama – dopravit stůl, židle či lavice a především občerstvení, jídlo a pití pro sebe a pro případné hosty. Vítán je vlastnoručně vyrobený historický kostým či erb nebo domovní znamení. Skomírající Starý Bohumín nečekaně ožije. V rodinách probíhají debaty a spory, zda se akce účastnit, či nikoliv. Velmi často napříč generacemi. Někde zvítězí děti svými argumenty, že se nemohou nechat zahanbit ve škole před kamarády, kteří tam určitě

⁷ Viz www.maryska.cz.



▲ Rytířský souboj otce a syna Maňákových

▼ Večerní tanec na náměstí



budou, jinde babička, která se chce pochlubit svým pekařským umem, tam zase sousedská rivalita. Vše vrcholí tím, že se doma šijí kostýmy, vyrábějí fantaskní erby a pečou tradiční jídla, která mají ozdobit slavnostní tabuli. V určený den rodiny na dvoukoláčích svázejí z domovů na náměstí potřebný nábytek, zdobí stoly bílými ubrusy a pokrývají je vlastním občerstvením. Většina účastníků má nejruznější kostýmy. Stoly jsou rozmístěny tak, aby samotný střed náměstí zůstal prázdný pro historickou produkci připravenou místními občany a členy sdružení Maryška. Vnější okraje náměstí jsou vyhrazeny případným návštěvníkům z okolí a vyznačeny provazy, na nichž jsou pověšeny tematické dětské kresby. Přijíždějí postupně dva průvody – český král Přemysl Otakar II. se setkává s opolským knížetem Vladislavem v rámci inscenovaného veršovaného výjevu místní autorky Heleny Červenkové. Do takto koncipované historizující féerie se vměstná i výstup osmanské tanečnice, udělení milosti nepoctivé soukenici či neplánované královské pozhěnnání reálnému páru současných novomanželů, kteří právě toho dne slavili v Bohumíně svou svatbu. Poté jsou vladařské dvojice i se svými průvody pohoštěny štědrými měšťany, neboť všichni se chtějí pochlubit svými domácími recepty. Co je však nejdůležitější, stále se pohybujeme ve **scénické rovině na rozhraní 'reálu' a hry, rolí a hraní (si)**. Kostýmovaní bohumínští měšťané evidentně s chutí a zaujetím komunikují mezi sebou i s královskou družinou **v rámci vymezeném danou rolí**, někteří se dokonce pokoušejí své promluvy zveršovat, navazující tak na předchozí veršovaný výstup Heleny Červenkové. Slavnost pokračuje vzájemnými návštěvami rodin u sousedních stolů, postupně do původně uzavřeného a ohraničeného herního prostoru vstupují na pozvání i příchozí z jiných částí města a orientální tanečnice strhává postupně většinu účastníků k tanci. Slavnost vrcholí kolem desáté hodiny večerní roztančeným náměstím.

Projekt Fénix

Celá událost má, kromě nepopiratelných **scénických kvalit** a rehabilitace dnes veskrze zmrtvělého veřejného prostoru historického Starého Bohumína, zejména význam **sociálně integrační a iniciační**. Nejde totiž zdaleka pouze o jednorázovou akci, ale o **spuštění procesu revitalizace občanské komunity** v daném místě. Nadto v prostoru silně stigmatizovaném intenzivní průmyslovou činností, letitými omezujícími limity hraničního pásma i migrací obyvatel. V případě občanského sdružení Maryška jde o postupné a zcela systematické budování vědomí **identity místa a jeho historie**. Členové a příznivci sdružení se například již v roce 2004 zásadně zasloužili o záchrannou rekonstrukci cenné epidemiologické kaple Andělů strážných (původně Panny Marie Bolestné), dokázali získat a sdužit finanční prostředky z grantu nadace VIA a MěÚ Bohumín. Znovu ožilo tak zapomenuté a dlouhodobě devastované místo, které se stalo vděčným vycházkovým cílem. Našel zde nečekané uplatnění i dřevěný kříž zhotovený filmovým režisérem Milošem Zábranským v rámci již zmiňované plenérové dílny Léto-kruhy 2001.⁸ V průběhu letošní srpnové slavnosti probíhala zase mimo jiné sbírka na nové zvony pro místní kostel Narození Panny Marie, jež byly za války

⁸ viz www.mubo.cz.



Epidemiologická kaple Andělů strážných obnovená členy občanského sdružení Maryška, v pozadí dřevěný kříž od režiséra Miloše Zábranského

zabaveny německou armádou.⁹ Sdružení navíc předložilo v těchto dnech radě města projekt s názvem *Fénix*, v němž v postupných etapových krocích prezentují potenciál a možnosti oživení této městské části. Za klíčový krok považuje především záchranu budovy chátrajícího Národního domu, který chápe jako jakousi *záchrannou archu*, skýtající zázemí divadelním, literárním, výtvarným a ekologickým aktivitám. Další body všestranného projektu směřují například do oblasti chráněného území meandrů řeky Odry, k rekonstrukci kostela, obnovení staré městské studny a místního systému podzemních chodeb či do několika běhů tvořivých dílen s nejrůznějšími zaměřeními.

Bude nepochybně zajímavé sledovat další vývoj procesu tak slibně započatého mimo jiné **interaktivním scénováním ve veřejném prostoru** a proměňujícím se v jednu z nejcennějších deviz svobodného člověka, jíž je hrdé vědomí totožnosti s konkrétním místem a obcí. Vědomí, které – řečeno s trochou nadsázky – mění naši **občasnou** společnost ve společnost **občanskou**.

Citovaná literatura:

HNILÍČKA, P. *Sídelní kaše*, Brno: ERA 2005

KAHN, L. I. *Ticho a světlo*, Praha: Arbor vitae 1999

KOLEKTIV. *Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy (A–M)*, Ostrava: Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity 2005

KRIER, L. *Architektura – volba nebo osud*, Praha: Academia 2001

KUČA, K. *Města a městečka (A–G)*, Praha: Libri 1996

⁹ Výmluvnou zajímavostí dokládající *nekonfesní*, ale *komunitní* charakter sbírky je, že na tento účel věnovali výtěžek z prodeje tradičního vegetariánského občerstvení také členové hnutí Hare Krišna, kteří se slavnosti rovněž účastnili.

Scénologie Brechtovy Krejcarové opery

Jaroslav Vostrý

Scénolog Brecht

Máme-li uvažovat o 'praktické scénologii' moderní doby i samotného modernismu – a bez toho jistě není možné identifikovat prameny i podoby dnešní praktické scénologie – sotva lze pominout takový fenomén, jaký představuje scénolog Brecht. Slovo 'scénolog' uvedené u tohoto jména znamená opravdu ledacos. Nejde jen o Brechta pisatele divadelních her a teoretika scénického účinku takových her a inscenací, nebo o Brechta inscenujícího nějakou svoji nebo cizí hru, případně směrodatného účastníka takové inscenace. Jde také a dokonce na předním místě o Brechta chápaného obecně jako svébytný scénický fenomén, tedy o někoho, kdo se dokonce dodnes vyskytuje na kulturní scéně a patří na ni, i kdyby se v daném okamžiku od něho nehrála žádná hra a nikdo od něho zrovna nic nečetl. Ve všech těchto souvislostech jde o člověka nadaného mimořádným scénickým smyslem, který sice nenáviděl scény v 'normálním životě',¹ ale uvědoměle scénoval i sám sebe:

1 „I když to tak nevypadá, nezapomeň,“ psal své ženě Heleně Weigelové roku 1933, tj. v době, kdy zrovna prožíval svůj nový milostný i pracovní vztah s Margarete Steffinovou, „že právě (a většinou) žiju těžkou prací, a už proto bez pravé možnosti se mimicky atp. vyjadřovat, a děsím se soukromých konfliktů, scén atd., které mě velmi vyčerpávají“ (viz Kebir 2003: 109).

tedy o Brechta scénujícího i scénujícího se, a to vždy s nějakými záměry, podložnými vyvíjejícím se a při různých příležitostech vždy znovu formulovaným scénologickým konceptem. Že máme v případě tohoto konceptu co dělat nejenom s víceméně (nebo aspoň jakoby) normativní poetikou divadla založeného na inscenování Brechtových her, ale aspoň také s propagačním či přímo reklamním manifestem svého druhu, jaké jsou pro moderní umění s jeho předem nezajištěným odbytem příznačné, je mimo pochybnost.²

Ani v článkách psaných k 50. výročí Brechtovy smrti nemohl chybět poukaz na jeho autostylizaci, o které pojednává například také Carola Sternová ve své knize z roku 2000 (2. vydání, které mám k dispozici, je z roku 2002). Podle Sternové nebyl Brecht ani v mládí zrovna kra-

2 Vzato z tohoto hlediska byl i pojem 'epického divadla' nejen pokusem vyjádřit jedním slovem jistý ideální způsob hraní, jak tanul Brechtovi na mysli, ale i reklamním sloganem, navíc vypůjčeným od Erwina Piscatora; jistě je užitečné připomenout si při této příležitosti Brechtovu odpověď na Strehlerovy pochybnosti o schopnosti italských herců hrát epicky, které ho zaměstnávaly při přípravě milánské inscenace *Krejcarové opery*: Brecht ho tehdy uklidnil, že i v jeho divadle se „hraje epicky jen zčásti. Nejspíše se to ještě daří u komedií, poněvadž se tam stejně zcizuje. Epického způsobu znázorňování se tam dosáhne snadněji, a proto by se mělo navrhnout, aby se hry vůbec inscenovaly se zaměřením na komedii“ (Brecht 1963: 209). Podobně je to i s heslem ne-aristotelovské dramatiky, o kterém bude za chvíli zvláštní řeč.

savec a přátelům a známým připadal spíš jako „vychytralý jezuitský chovanec“, případně jako „švarcvaldský pobuda“ nebo „řidič nákladáku“ (viz Stern 2002: 11). Na jedné straně působil spíš mírně, ba někdy dokonce plaše a rozpačitě, což jako by (podle mínění méně zkušených) odporovalo jeho úspěchům u žen, jimž prý ale až cynicky přiznával své chyby; na druhé straně (nebo právě proto?) se ale tento muž s pronikavým pohledem (tak jako by působil především na muže) v berlínských předexilových letech pečlivě stylizoval: dělal to pomocí kožené čepice se štítkem (upomínající podle Sternové na Leninovu pokrývku hlavy) a kožených kazajek (upomínajících podle ní na politické komisaře v sovětských propagandistických filmech); pod ně si ovšem oblékal košile z pravého hedvábí, šité na míru u nejlepšího krejčího, stejně jako quasideľnické oblečení či šaty připomínající čínskou funkcionářskou uniformu z časů NDR. Nešlo tu vlastně vždycky o scénický kostým i vzhledem k symbolickým konotacím, které mělo takové oblečení nepochybně za úkol probouzet?³ Jestliže se dokonce povídalo, že jeho proslulé niklové brýle ‘na pokladnu’ jsou ve skutečnosti z platiny, má autor článku ve *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* z 9. srpna 2006 jisté oprávnění přirovnat takovou autostylizaci k sebescénování dnešních hvězd a citovat povzdech Dolly Parton „It’s very expensive to look so cheap“ (viz Seidel 2006). To už jsme ovšem u Brechta ani ne tak scénujícího sama sebe jako scénovaného, tj. u Brechta jako scénické postavy nabývající na dnešní scéně takové podoby, jakou je si možné podle aktuální poptávky utvořit z dochovaných svědectví včetně klepů a která je závislá na takových způsobech scénování, jaké jsou

3 Čínský funkcionářský kostým souvisel s iluzemi, které si Brecht dělal o čínské revoluci (tehdy ještě ne „kulturní“) a které ho dokonce vedly v okamžicích znechucení z poměrů v NDR k úvahám o tom, že bude do Číny emigrovat (ať už to myslel opravdu vážně, nebo ne).

obvyklé v současné době. Není to ale vlastně jen jedna z možných podob scénické postavy, do jakých se stylizoval on sám včetně té, kterou nám představuje jeho slavná villonovsky laděná báseň „O ubohém B. B.“?

Problematika související se scénologickým fenoménem spojeným se jménem Brecht je ovšem neobyčejně rozsáhlá, takže bude pro daný účel nejschůdnější omezit se na studium materiálu spojeného s něčím dílčím, co ale přece jen jistým způsobem ohraničí celou problematiku, byť šlo jen o jistý – a to ještě specifický – produkt. Takový produkt určité představuje Brechtova a Weillova *Krejcarová opera* (*Die Dreigroschenoper*).⁴ Mluvíme-li o specifickém scénickém produktu, jde v tomto případě o několikanásobnou specifčnost. Z hlediska obecné scénologie váže se specifická scéničnost na ty audiovizuální projevy, které jsou záměrně určené obvykle platícímu publiku a v jejichž rámci se tedy ‘přirozené’ scéničnosti využívá k uměleckému předvedení nějakého jednání, ať se tento děj odehrává přímo (v případě divadelního předvedení), nebo se publiku představuje na základě technického (např. filmového) záznamu; výrazem ‘umělecké’ se v tomto případě myslí předvádění takového jednání, které nemá praktické důsledky, ale působí divákům svéráznou potěšením založenou na umění předvádějících: jde o umění zapůsobit na ně tak, že i když to, co (tito předvádějící) dělají, je jenom

4 V názvu tohoto článku figuruje tato hra jenom ve spojení s Brechtem nikoli proto, že bych podceňoval Weillův podíl, ale protože se soustřeďuji na samotný Brechtův text (ať jakkoli Weillem, ale i dalšími účastníky práce na předloze a v průběhu jejího inscenování ovlivněný: z těchto ‘dalších účastníků’ je třeba samozřejmě na prvním místě uvést Elisabeth Hauptmannovou, o jejíž podíl bude ještě podrobněji řeč dále). Vlastní titul *Dreigroschenoper* se do češtiny překládal jak pomocí počeštěného názvu její předlohy *Žebrácká opera*, tak jako *Opera za tři groše* či *Opera za pár grošů*, až Rudolf Vápeník s Ludvíkem Kunderou zvolili při jejím otištění ve *Hrách II* (v rámci Brechtových Spisů vydávaných od roku 1963 v SNKLU) pojmenování *Šestáková opera* s pozdější změnou na *Krejcarová*.

‘jako’ – a zhusta dokonce právě proto – působí to jejich divákům potěšení i v případech, kdy jim takové jednání v praktickém životě žádné potěšení neposkytuje (ba dokonce naopak).

Konec legendy?

Další specifičnost případu Brechtovy a Weillovy *Krejcarové opery*, premiérované v Berlíně málem před 80 lety, spočívá v tom, že jde o jeden z největších úspěchů, jaký se ve 20. století odehrál na divadelní scéně, a že je to jedna z nejúspěšnějších předloh mimořádného množství inscenací a také předloha velmi úspěšného Papstova filmu, s nímž Brecht ovšem nesouhlasil (viz dále). V tomto ohledu ji lze z Brechtova díla srovnat jenom s hrou *Matka Kuráz*, která měla premiéru (a velmi úspěšnou premiéru) sice v Curychu 1941, ale jejíž světový ohlas zazjistila až slavná inscenace premiérovaná začátkem roku 1949 (tj. 21 let po *Krejcarové opeře*) v berlínském Deutsches Theater: tato inscenace se pak stala základním kamenem repertoáru Brechtova tzv. Berlínského ansámblu a hrála se po přestěhování do jeho samostatného sídla v téže budově Theater am Schiffbauerdamm, kde měla premiéru i *Krejcarová opera* (jejím režisérem byl Erich Engel, který režíroval i *Matku Kuráz*, tu ovšem společně s Brechtem). Je jisté (i z hlediska dnešní ‘praktické scénologie’) příznačné, že když bylo na místě připomenout letos v Berlíně 50. výročí Brechtovy smrti, zvolil si mladý švýcarský divadelní podnikatel (resp. „freischaffender Impresario“) Lukas Leuenberger nikoli druhou jmenovanou hru, která tak výrazně poznamenala vývoj poválečného divadla, ale předlohu, jíž vyvrcholila ‘bláznivá dvacátá léta’.

Náklady nové berlínské inscenace *Dreigroschenoper* činily 3,5 milionu Eur

na 39 představení a podstatnou částkou přispěla Deutsche Bank, která se nedala odradit kritikou bank, kterou obsahuje závěrečná Macheathova řeč před popravou. Hrál se ve speciálně renovovaném Admirálpalastu (a zkušelo tedy vlastně na staveništi). Režisérem byl slavný Klaus Maria Brandauer a obsazení bylo pocho-pitelně ‘hvězdné’: Mackieho Messera hrál prý ‘legendární hrdina’ proslulých Toten Hosen Campino, který ovšem podle recenze týdeníku *Die Zeit* ze 17. srpna (autor Ulrich Greiner) dokázal, že nejenom není herec, ale kupodivu ani žádný zpěvák, rozhodně ne zpěvák, který by byl schopný zpívat Kurta Weila. Tak se podle této recenze přesně k 50. výročí Brechtova narození konala v Berlíně jeho veřejná poprava, a to (dodejme) před vyprodaným hledištěm. Takovému výsledku se rozhodně nediví značka clis ve Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung z 13. srpna 2006: jak by to mohlo dopadnout jinak, když Brandauerovi s Campinem zřejmě kvůli množství poskytnutých rozhovorů nemohl už zbývat čas na zkoušení. Také podle Reinharda Wengiereka, který je podepsaný pod recenzí v *Die Welt* z 12. srpna, jako by zřejmě tak masivní vnější spektakulárnost a hysteričnost předběžné reklamní kampaně (my bychom řekli scénovanost) zcela zastínila to, co mohlo obecenstvo nakonec sledovat na té (specifické) scéně, pro kterou je *Krejcarová opera* určena. Nezačíná být ostatně takové především ‘nespecifické scénování’ scénických produktů (byť divadelních jistě nikoli na prvním místě) i v našich podmínkách příznačné? A závisí úspěch takových produktů už opravdu hlavně na nich?

Recenzent *Zeit*u mluvil o neúmyslné popravě. O úmyslu popravít může být řeč v souvislosti s článkem věnovaným 50. výročí Brechtovy smrti a uveřejněným 9. srpna t. r. ve *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, který jsem už citoval a pod kterým je podepsaný Claudius

Seidel. Vedla ho, jak se zdá, tradiční či aspoň přetrvávající zloba západoněmec-
kých konzervativců namířená proti 'vý-
chodoněmeckému' Brechtovi. S ní se obo-
řil ne náhodou také na Brechta, autora
Krejcarové opery: Ta přece jako by – na
rozdíl od všech ostatních Brechtových
her a přes různé špatné inscenace – zů-
stávala nezpochybnitelným úspěchem,
za který ovšem nevděčí autorovi textu,
jemuž získala takou slávu a peníze, ale
jenom Kurtu Weillovi.⁵ Z dramatického
hlediska je hra totiž podle autora článku
přece debakl a čistá konfúze: copak není
hrdina Macheath zcela pasivní a copak se
skutečný konflikt neodehrává mezi Polly
a jejím otcem Peachumem, který chce své
dcerušce zabránit v tom, na čem jí tak zá-
leží a co ovšem samotnému spisovateli
nebylo podle Seidla moc jasné, takže by
z toho nakonec zbyl jen chaos, kdyby ne-
bylo Weillových hitů? V takovém hodno-
cení se pořád ozývá i protest proti drama-
tické/ým předloze/hám, kterou/é nedrží
pohromadě umně rozplétaná zápletka
umožňující emocionální ztotožnění s po-
stavami, zatímco u Brechta jako by šlo
o pouhý sled nevalně slátaných jednotli-
vých obrazů-scén. U pisatele citovaného
článku vyvolává tedy i dnes málem po-
bouření to, co samotný Brecht záměrně
sledoval a co ho nutilo mluvit o ne-aris-
totelovské dramatice budující na zcizení
místo na iluzi dějů: jejich průběh v nás
podle něho totiž díky této iluzivnosti vy-
volává především emoce místo nutkání
přemýšlet o společenských problémech,

⁵ Rozdělení tantiém prý bylo takové, že Brecht a Weill z nich dostávali každý 44 %, zatímco E. Hauptmannová 12: Weillova manželka, herečka Lotte Lenya, neměla Brechta ráda určitě aspoň také proto, že podle jejího mínění vzal Brecht Weilla při tomto dělení vlastně na hůl (viz Stern 2002: 52). Weill začal usilovat o spolupráci s Brechtem po přečtení jeho *Domácí postilly* a tato spolupráce na společných kompozicích pro baden-badenské hry se také podařila. Jestli se nakonec po dokončení *Vzestupu a pádu města Mahagony* s Brechtem rozešel, nebylo to ovšem zřejmě z pocitu křivdy při dělení tantiém za *Krejcarovou operu*, ale protože mu vadila Brechtova stále jasnější krajně levicová politická orientace.

které se jejich prostřednictvím mají zve-
řejnit. Co lze na základě rozboru Brech-
tova textu ještě dnes dodat k takovým ná-
mitkám proti jeho konceptu, ale i k tomu,
jak se tento koncept v probíraném Brech-
tově textu opravdu realizuje?

Peachum je měšťák... a Macheath?

První scénu Brechtovy verze, na rozdíl od
původní Gayovy s její 'předscénou' žeb-
ráka a herce, otevírá snad nejslavnější
hit všech dob, kterým je morytát o Mac-
kie Messerovi. I samotná scéna u Pea-
chuma (s názvem „Žebrácké garderoby
Jonathana Peachuma“) se ale u Brechta
od Gayovy předlohy zásadním způsobem
liší. U Gaye jde o stručné představení sys-
tému Peachumova podnikání založeného
nejen na překupnictví, ale i na udávání už
neúspěšných nebo jinak nepohodlných
zlodějů policii; od něj se poměrně brzy
přechází k Polly a její zamilovanosti do
kapitána Macheathe a možným katastro-
fálním důsledkům jejich sňatku pro Pea-
chumův podnik: probírání všech mož-
ných východisek z nastalé situace včetně
vraždy Macheathe nebo jeho udání poli-
cii se posléze zúčastní i samotná poslušná
dceruška Polly. U Brechta se rovněž před-
stavuje Peachumův systém; chybí v něm
ovšem udávání (Brecht ho vyhradil Mac-
kie Messerovi) a má – a to je nejvýznam-
nější – především výrazně a uvědoměle
scénický charakter. Vzbudit soucit je po-
dle Peachuma dnes možné opravdu jen
pomocí umění, které ovšem stále inovuje
své postupy: máme jasně co dělat s paro-
dií na divadlo zaměřené na vzbuzování
emocí. Brechtův Peachum názorně infor-
muje nového kandidáta na přijetí do své
organizace o typologii žebračkových scénic-
kých převleků a instruktáž je ukončena
praktickou scénickou proměnou nového
muže; teprve ke konci výjevu s převléká-
ním, do kterého je zapojena i paní Pea-

chumová, dojde na otázku, kde je Polly, a na jejího ctitele, ve kterém Peachum odhalí lupiče Mackieho Messera.

U Gaye obsahuje tato část (do setkání Polly s Macheathem) v úvodu píseň „Když mluvíš s branží tou či tou, tu jedna druhou jenom haní“, píseň o moci ženských půvabů, dvě písňové variace na dívčí zamilovanost následované hudebně podloženým projevem přesvědčení „Je dívka žíla drahých rud“, písní o utrženém květu a další o potížích s výchovou dcer. Po ní zpívá Polly „Kdopak kdy lásku na uzdě ved“ a „Jsem zmítaná bárka v bouři, tmách“, Peachum „Smí liška ti slepice sežrat“ a Polly – poté, co se podle Peachuma stane jasné, že nejlépe bude, když dá svého muže oběsit – „Kéž zvítězí cit nad matkou, kéž slzy otcem hnou“ a „Hrdlička kvílí, žal jí svírá“. U Brechta a Weilla zahajuje celé první dějství parodizující „Peachumův jitřní chorál“ („Křesťane zpustlý, vstaň už vstaň“) a v závěru 1. obrazu (u Peachuma) se zpívá „Namístosong“ o dívčí zkaženosti. I z toho je patrné, že zatímco Gay buduje svou parodickou operu na půdorysu příběhu nevinné dívky, jejíž (skutečná) nezkusečnost zneužitá Macheathem představuje přímé ohrožení Peachumova podniku, u Brechta jde jaksi rovnou o rozpor mezi tím, jak věci skutečně jsou, a jak se inscenují: všechno je kalkul, který řídí způsob scénování všeho a všech. U Gaye má Peachum strach z toho, že místo aby mohl využít půvabů své dcery Polly ke svým cílům, získá nad ní a jeho podnikem díky sňatku s ní moc Macheath, který právě kvůli tomu usiloval o její náklonnost; u Brechta se Peachum nejvíc děsí sňatku Polly s proslulým zločincem: Takový sňatek je přece v zásadním rozporu s tím, jakou pro ni jako správný – a také v divadle (například u Shawa) už tolikrát představený – viktoriánský pokrytec plánoval budoucnost; ta má samozřejmě vyhovovat normám spořádaného měšťanského způsobu života, což je ideál, ke

kterému koneckonců směřuje i Brechtův Macheath.

Má-li *Krejarová opera* podle Brechtova ujišťování poskytnout divákům lekcí vyjádřenou rovníci „lupič rovná se měšťák“, která současně obsahuje otázku „je tedy měšťák totožný s lupičem?“ (což je Brechtovo znění původní Gayovy otázky, zda „napodobují urození páni lupiče, nebo lupiči urozené pány“), Brecht se v dodatečných komentářích ne náhodou soustředil na to, jak má Macheath vypadat.⁶ Jeho představa je na jedné straně v rozporu s romantickým obrazem podobného scénického hrdiny – a samozřejmě i s představou vzbuzovanou Macheathovými aristokratickými zálibami (včetně heren a kaváren, ale i sklonu k zabíjení) zdůrazňovanými Gayem –, nehledě k úvodnímu morytátu, který takovou romantickou představu lupiče přes veškerou quasiparodičnost podporuje (také si tento song na Weillovi a Brechtovi vynutil jeho prapremiérový představitel). Na druhé straně jako by samotnému Brechtovi bylo přece jen líto vzdát se jistých démonických rysů postavy lupiče (například co se týká jeho vztahu k ženám a žen k němu).⁷ Díváme-li se na Macheathe z hlediska, které poskytuje 2. obraz odehrávající se v prázdné konírně, jeví

6 „Lupiče Macheathe musí herec předvádět jako měšťácký jev. Záliba měšťáka v lupičích pochází z mylné domněnky, že měšťák lupičem není. Tento omyl má svůj původ v omylu jiném, totiž v tom, že měšťák není lupičem. Není tedy mezi nimi rozdíl? Je. Lupič občas není zbabělý“ (Brecht 1963: 201–202). V autorských poznámkách ke hře se zdůrazňuje, že původní anglické kresby k *Žebrácké opeře* ukazují „asi čtyřicetiletého podsaditého, ale statného muže s mírnou pleší a s hlavou podobnou ředkvi, zjev, jemuž nelze upřít jakousi důstojnost“ (ibid.). Dokonce i pokud jde o „intimní stránku, tak si cení svých pravidelných a s pedantickou přesností dodržovaných návštěv v určité turnbridgeské kavárně hlavně proto, že se staly *zvykem* a že zachovávat a rozhojňovat takové zvyklosti je téměř hlavním cílem jeho života, který je prostě životem měšťáckým“ (ibid.).

7 V souvislosti s jeho návštěvami veřejného domu Brecht zdůrazňuje, že by je představitel Macheathe rozhodně neměl „zvolit za východisko charakterizace. Jde o jeden z nikoli řídkých, ale přesto nepochopitelných případů měšťácké demonie“ (Brecht 1963: 202).

se nám i jako muž schopný mezi krade-
ným nábytkem, který sem stěhují jeho
lidé, rozeznat „Ludvíka XV.“ od „Lud-
víka XVI.“, a vůbec jako člověk ovládající
způsoby vyšší společnosti, pro jejichž ne-
dodržování ho znechucuje plebs včetně
příslušníků jeho bandy. Uvážíme-li, že to,
co se nám tu předvádí a co zdůrazňuje
ve své knížce po svém i Jan Knopf (2000:
117–120), je současně ukáзка vzniku in-
scenace (lupiči tu fungují vlastně jako
divadelní rekvizitáři a stavěči), může se
nám Macheath jevit i jako režisér, věčně
(a právem) nespokojený s příslušníky
ostatních divadelních profesí.

Scéničnost a scénovanost

Nespokojenost Macheathe režiséra s vy-
konavatelí ostatních divadelních profesí
se samozřejmě týká i herců, a to nejen pří-
slušníků jeho bandy, ale i samotné Polly.
Když se totiž jeho nová manželka při
přednesu slavné „Pirátské Jenny“ začne
stylizovat do role zpěvačky ze Soho, jako
by se dokonce zcela vymkla z rámce jeho
režijních záměrů. Podotýká-li Macheath
nakonec přes všechnu původní chválu
k jejímu výkonu „Ostatně se mi tohle
hraní a předstírání u tebe vůbec nelíbí“,
vysvětluje to Knopf jako obranu manžela,
kterému jeho žena při improvizovaném
scénickém vystoupení odhalila tu svoji
stránku, kterou on neovládá a v níž se
mu vzdaluje: Macheath svým „napříště
toho laskavě zanech“ podle něho vlastně
apeluje na její čestnost, přirozenost a po-
slušnost, jíž je mu jako (měšťanská) man-
želka povinná (viz Knopf 2000: 119). Na
tom, co Knopf píše, bezesporu něco je,
ale něco takovému výkladu také schází;
nebere totiž na vědomí dvojznačnost
výjevu i ‘scénologii’ celého obrazu v ko-
nirně postaveného nejen na konfrontaci
nescénického se scénickým (viz proměnu
původní konirny), ale také – a zejména –

na dvojznačnosti scénického a scénova-
ného.⁸ Scénické a scénované si tu zhusta
vyměňují místo jedno s druhým, příkla-
dem může být chování Polly, která v ob-
raze-scéně v konirně ‘hraje’ zpěvačku
ze Soho tak přesvědčivě, že si nejenom
vyslouží chválu bandy i Macheathe, ale
i Macheathovy pochybnosti vyjádřitelné
nevyslovenou otázkou: hraje tu měšťan-
ská dcerka zpěvačku ze Soho, nebo tato
zpěvačka měšťanskou dcerku? Co je tu
scénické a mimoscénické, resp. co jen scé-
nované (jen hrané) a co scénické (pravé,
resp. herecké ve specifickém smyslu)?

Knopf mluví na jedné straně o vzoro-
vém výjevu epického divadla záměrně
rezignujícího na scénickou iluzi (tj. na to
jen scénované) a na druhé straně o cho-
vání Polly, jak se jeví v rovině předvá-
děného děje, který jsme ovšem schopní
aspoň na chvíli pokládat za realitu (to
scénické ve specifickém smyslu). Přes
všechno zdůrazňování principu ‘diva-
dla na divadle’, resp. scény *na* (případně
ve) scéně, ale odsunuje stranou dvojznač-
nost vztahu scénického a scénovaného
v rovině opravdového a hraného i v ro-
vině hraného a hereckého, tj. tu dvojn-
značnost, která je pro celou *Krejcarovou*
operu charakteristická a tvoří jak její
princip (a vlastně půvab), tak její téma.
Knopf tak dělá vlastně něco podobného
jako Macheath, když odvrhuje vtírající
se pochybnosti o samotné Polly (tj. chaos,

8 Scénováním můžeme rozumět představování či před-
vádění věcí a osob – zahrnující jak jejich prezentaci mezi
jinými, tak vlastní (příslušným způsobem tvarované) cho-
vání – za účelem estetické (smyslové) vnímatelnosti jejich
(i na první pohled nenahlednutelných) kvalit a (vnitřních)
obsahů. Právě tím se scénování či scénované jednání liší
od jednání či chování, které se řídí pouhým (holým) účelem.
Při scénování může přitom jít o dva odlišné případy: v jed-
nom případě jde při představení věcí a osob o nahlédnutí
(scéničnost) jejich právě a přirozeně podoby či/a chování,
v druhém o takovou podobu či/a chování, které jsou pouze
(vnějšně, vypočítavě) *scénované* tak, aby vyhovovaly pří-
slušnému očekávání, tj. nějakému ideálu či normám a kon-
vencím. Jedno od druhého (tj. scéničnost od scénovanosti
jako čehosi záměrně stylizovaného a jen a jen hraného) lze
zhusta ovšem nejenom na pohled, ale i v jádru těžko beze
zbytku a bezbolestně oddělit.

kterého se dodnes tak děsí C. Seidl) apelem k pořádku obvyklému v měšťanské domácnosti. Dvojnáčnost, která je principem i tématem *Krejarové opery*, spočívá v permanentní konfrontaci specifické a (ovšem předváděné) nespecifické scéničnosti, která se v druhém případě (v rámci předváděného děje) většinou mísí s drzou (a často herecky, tj. ze specificky scénického hlediska přesvědčivou) scénovaností. Tato permanentní konfrontace činí také základem specifického Brechtova a Weillova moderního 'gesamt-kunstwerku' – přes všechnu Brechtem zdůrazňovanou kritiku měšťáctví – především dvojnáčnost lidského (specifického i nespecifického) scénického jednání, na jehož rubu máme tak často co dělat s jednáním pouze scénovaným, jehož pouhou scénovanost nebývá ale vždy snadné rozeznat.⁹

Na rozdíl od Gaye má tedy Brechtova Polly mnohem širší rejstřík možných vlastností a její vystoupení v roli zpěvačky ze Soho, ať třeba původně vzniklo z pouhé potřeby motivovat písňové číslo, zařazené bez ohledu na *dějovou* linii, spolutvoří jeho linii *tematickou*. Zatímco v Gayově hře písně vyrůstají z dialogu nebo aspoň z momentální nálady akterů vyplývající ze situace, jsou písně v *Krejarové opeře* mnohem samostatnější. Tak to je ostatně i s jednotlivými scénami, k nimž písňová čísla – po vzoru revue a kabaretu, pro avantgardní divadlo tak inspirativních – vlastně patří. Ani v pořadí těchto scén nejde ale o pouhý chaos, jak se domnívá Seidl, ale o vcelku důmyslné doplňování scén, které svým způsobem nakonec rozvíjejí fabuli, re-

⁹ Tato okolnost souvisí s tím, že jde o parodii, která se ovšem stále vydává (a musí vydávat, nemá-li brzy pozbýt na zajímavosti) za něco, co by se přece jen mělo brát vážně. Terčem se v ní samozřejmě stává i wagnerovský nebo obecně operní 'gesamt-kunstwerk', založený jakoby na *spojování* elementů různých umění; naproti tomu Brechtův a Weillův 'gesamt-kunstwerk', je-li v tomto případě ještě vůbec možné použít takový termín, se naopak zakládá na *konfrontaci* jednotlivých scénických složek.

flexivními pasážemi, a to v duchu tradice, která vede až ke sborovým písním ve starořeckém divadle. To bychom měli mít na paměti i při úvahách o údajně nearistotelovském charakteru Brechtových her, které se od toho, co říká Aristoteles, rozhodně tolik neliší, a to zejména také v tom bodu, který je pro samotného Aristotela nejdůležitější, tj. při zachovávání požadavku priority fabule před charakterem. Sofoklův *Král Oidipus* položil ovšem bez ohledu na Aristotela základy toho typu dramatu, které představuje z hlediska využívaného příběhu vlastně poslední dějství; místo rekapitulace fiktivního původního postupu situací (narodil se, odložili ho, někdo ho zachránil a někdo mu nahradil skutečné rodiče atd.) volí Sofokles totiž právě tu, v níž se řeší následky všech předchozích (zejména ovšem otcovraždy, záchrany Théb a uzavření sňatku s vlastní matkou související s mylným přesvědčením o tom, či je vlastně syn): tak se v této situaci také při dramatickém vyšetřování zase znovu zpřítomňují všechny předcházející, a to ve své pravé podobě (s níž souvisí rozuzlení); jde vlastně o tradici *dramatu v užším smyslu*. Brecht navazuje na odlišnou tradici, totiž na tradici mystérií: v nich jde také o samostatné scény zpřítomňující jednotlivé situace-obrazy jakoby ilustrující biblické vyprávění, z nichž každá má ale v duchu tohoto vyprávění i jisté samostatné téma. Tyto situace-obrazy zpřítomňují jednotlivé momenty biblického příběhu, jehož scénické podání je ale možné nazývat *epickým* snad jen z hlediska odstupu zprostředkovávaného třeba i písňovými čísly; z každého jiného hlediska jde o *předvádění*, a nikoli o *vyprávění*, a nakonec o *rozvinutí* příslušné situace, a nikoli o *ilustraci*. Je jasné, že čím ostřeji se hra dělí na takové jednotlivé scény, tím je pro zajištění její kompaktnosti – při veškerém střídání místa, času i linií děje – důležitější konsekventnost rozvíjení jejího smyslu (smyslu celku) a z něj

vyplývající tematické jednoty. Tato tematická jednotka vyrůstá v Brechtově a Weilově hře do značné míry ze vztahu scéničnosti a scénovanosti.¹⁰

Konfrontace různých pohledů

Na rozdíl od Lapáka u Gaye je u Brechta šéf londýnské policie Brown nikoli (pseudopřítelem či spíše komplicem Peachuma, ale Macheathovým přítelem z války, který se dokonce zúčastní i jeho svatby. Vzpomínka na společnou službu u armády motivuje také „Dělový song“ zpívaný v proměněné konírně, ovšem v „songovém osvětlení“ (‘scéna ve scéně’). Tematickou souvislost s ostatním můžeme hledat opět ve vztahu scénické a (z hlediska předváděného děje) mimoscénické roviny, resp. scéničnosti a scénovanosti: válečná sláva včetně mužského přátelství je z jistého hlediska přece jen vnější (scénovanou) podobou toho, oč opravdu šlo („Když někdy za dešťů / přešla jim přes cestu / nějaká nová rasa, / hnědá či dlouhovlasá, / tak z domorodců nadělali biftek tartar.“); ruší se tím ale zcela i hledisko mužského přátelství? A když už jsme u písní: Souvisí-li „Svatební píseň pro chudší lidi“ i ‘operetní’ dueto Macheathe a Polly, zpívané v závěru 2. obrazu (tj. scény v konírně), nějakým způsobem přímo se situací svatby, „písnička“, kterou „naznačuje Polly rodi-

10 Sám Brecht se snaží zajistit jednotné vyznění své hry jejím ideologickým zaměřením: zábavnost hry, související s tím, co mu napovídá samotné médium divadla, jako by bylo málo na uspokojení jeho svědomí, které se zaměstnává jako celá moderna posláním umění; to má přispívat ke změně světa a u Brechta v duchu německé protestantské tradice i jejich osvicenských dědiců tedy také přinášet vedle zábavy i poučení. Bylo to vedle snahy využít úspěch divadelní verze také toto (špatné) svědomí, které Brechta vedlo k ideologicky zaostřenější verzi hry inspirované Gayem v podobě filmového scénáře s názvem *Die Beule* (česky doslova ‘boule’); filmaři Brechtův scénář ovšem nerespektovali, což bylo důvodem k soudnímu sporu, který však skončil smírem.

čům svůj sňatek s lupičem Macheathem“, představuje opět velké a svým způsobem samostatné číslo: jeho tematický základ tvoří fakt dívčina podlehnouti romantické či romanticky scénované podobě (tj. stylizaci) nápadníka, kterému teprve nebyla schopná říct ne. Přes všechnu (chartrnou) spojitost se situací představuje zmíněná píseň vlastně jiný pohled na to, oč jde nejenom v této scéně, ale (především, a to bez ohledu na zápletku) v celé hře. Tato absence bezprostřední svázanosti s dějem je ještě zřejmější u „prvního finále“ uváděného v textu výmluvně titulem „O nestálosti lidských poměrů“ (připomeňme si: „Lidé by chtěli zlepšit si svůj osud – leč co jim brání v tom? No poměry“).

Z morálního hlediska jde v posledním případě o píseň opravdu pobuřující: vždyť něco takového zpívají s Polly i Peachum s Peachumovou, kteří příslušné poměry sami spoluvytvářejí, ať způsob své obživy sebehlasitěji prohlašují za důsledek existujících poměrů. Jde samozřejmě o ironii vyjádřenou v závěru slovy „A proto nechcem s tím nic mít, a proto dveře přirazit“, jimiž se manifestuje neangažovaný postoj zdůvodnitelný ani ne tak ideou marného odporování zlu, jako zbabělostí a sobectvím. Důležitý tu není jen jistý ‘poučný’ obsah zprostředkovaný ironií, ale opět jistá dvojznačnost, která je pro ni příznačná. Z našeho hlediska je ovšem ještě důležitější samostatné postavení tohoto pěveckého čísla-scény, spojené s ostatními nikoli rozvíjením zápletky, ale na základě konfrontace hledisek; tuto konfrontaci ostatně obsahuje i píseň sama. Je tak jasným výrazem poetiky budované jakoby na paradigmatu revue, jejíž rámec se tu ale výrazně překračuje: z hlubšího hlediska nejde o paradigma revue či kabaretu, ale o princip mnohapohledovosti (polyfokality), který je sice příznačný pro moderní umění, ale má v jeho historii tak významné předchůdce, že můžeme

mluvit opět o jisté samostatné tradici.¹¹ Jestli v divadle představuje tuto tradici i výstavba antické tragédie s jejími sborovými vyprávěcími a reflexivními výstupy, jejichž význam se od Aischyla k Euripidovi ale valem zmenšuje, je jejím jakoby nejpřirozenějším výrazem komediantský způsob, v jehož rámci se střídá rozvíjení dialogu mezi postavami s replikami určenými přímo publiku.¹²

U Gaye by měla podle Peachumova přání vydat Macheathe policii jako poslušná dceruška samotná Polly, která mu místo toho samozřejmě prozradí otcovy úmysly; Peachum ale Macheathe dopadne díky jeho slabosti pro ženy. Macheathovu zatčení předchází jak u Gaye, tak u Brechta jeho loučení s Polly, na které navazuje u Gaye loučení s jeho bandou. Brecht spojuje loučení s Polly s předáním bandy pod její vedení: typově pojatá sentimentální naivka z Gaye se u Brechta opravdu mění v postavu s mnoha možnostmi („Chlapci, já myslím, že náš captn může klidně jet. Však my to sfoukneme sami. Prima, chlapci, co?“). Postava jako role se tedy u Brechta stává postavou schopnou zhostit se – podobně jako konkrétní osoba ‘v životě’ – řady rolí souvisejících se situacemi, které se ve hře vzájemně konfrontují. Tak se konfrontují i různé možné úhly pohledu v písničkách: Vezměme píseň ze závěru 4. obrazu, v níž se sentimentální nyti („Všechno se ke konci chýlí“) mění po zaznění zvonů

11 Uplatňování této tradice ve výtvarném umění sleduje ve své vynikající monografii W. Hofmann (1998); viz ovšem i jeho výbornou přehledovou studii, která vyšla roku 2003 ve 4. doplněném vydání.

12 Souvislost tohoto způsobu se samotnou podstatou divadla jako svébytného média mezi ostatními scénickými uměleckými druhy by si zasloužila zvláštní pojednání – právě tak jako ‘proměnlivost’ čehokoli v cokoli, pro divadlo tak příznačná (a to přes námitky Veltruského [1994], který za hypotézu proměnlivosti ve smyslu schopnosti něčeho znamenat něco, ba dokonce cokoli jiného jako pramenu pro definici divadla kritizoval P. Bogatyreva i J. Honzla); nejedná ale o této proměnlivosti (byť z jistého hlediska v ‘podtextu’, a tedy s apelem na čtenářovu inteligenci, k níž přece patří na předním místě i představitel) vlastně celá tato studie?

v bojovou výzvu šéfký bandy („Královnou Londýn vítá – velké ovace! / My budem tam v den korunovace“).¹³ Vytčený princip se uplatňuje samozřejmě i v konfrontaci obrazu zcela nesentimentálního, ba bezcitného Macheathe z úvodního morytátu s Macheathem, který v 5. obrazu sám podlehne podsvětní sentimentální romantice, již tento morytát ovšem také obsahuje, a to pod vlivem Jenny („Ach v onen čas, jenž dávno minul nám, / my žili jsme už spolu, oba dva“, zpívají v „Pasácké baladě“): tento projev slabosti ho také přivede do vězení („Korunovační zvony ještě nedoznely a Mackie Kudla skončil u turnbridgeských kurev. Ty ho zradí“, zní uvozovací charakteristika 5. obrazu).

Výslovné poučení a hlubší význam

Víme, že i vztah Browna k Macheathovi a Macheathe k Brownovi je vlastně sentimentální: zatímco Brownovi prý působí opravdu muka, když musí Macheathe držet ve vězení, Macheath se obává, co bude, až se Brown doví, že měl za jeho zády „techtle mechtle s jeho dcerou“: jde opět o stejnou dvojnáčnost, kterou obsahuje i jejich pozdější účtování před Macheathovou popravou. Po villonovské baladě „Jen v komfortu si žít je příjemné“ přichází do vězení sama Lucy, která se tu brzy setká i s Polly, a doví se tak o Macheathově bigamii. Jako řada jiných scén

13 Ani příznačně brechtovská proměna Polly není ovšem cosi zcela bezprecedentního: příslušná tradice sahá až k opuštěným dívkám v mužském převleku z komedie španělského ‘zlatého věku’ či italské komedie dell’arte, vždycky nakonec schopným dosáhnout svého. Ostatně sám Brecht měl raději emancipované ženy, které se o něco (a samozřejmě i o něho) dokážou postarat; ani jistá sentimentalita, chceme-li tak označit smysl pro nějaké trvání, ba trvalost vztahu (a právě tento smysl je zakotvený v „Pasácké baladě“), mu nebyla vzdálena: často se cituje výrok Heleny Weigelové, která si při rozhovoru s dcerou Barbarou o jejím otci povzdechla, jak ten pan Brecht umí být věrný, ale bohužel mnoha.

(například scéna svatby, rodinná scéna u Peachumů nebo scéna loučení milenců) souvisí i tato scéna, které můžeme dát název 'Muž mezi dvěma ženami', se scénováním 'v životě' i s jistou tradicí takových scén v divadle (vzpomeňme na dona Juana mezi dvěma dívkami nejenom u Tirso de Moliny či u Molièra, ale i ve scénáři komedie dell'arte se stejným námětem): každá taková scéna, která si v této hře zachovává vůči ostatním relativní samostatnost, tenduje ze scénologického hlediska jednak ke svému prototypu či archetypu a jednak ke kontextu samotné hry: vzhledem k tomuto kontextu se tematizuje zcela individuálním způsobem poukazujícím ke smyslu daného dramatického celku. V našem případě dá Macheath po „Žárlivostním duetu“ obou dívek vzhledem ke své situaci logicky přednost (navíc těhotné) Lucy. Příznačné pro daný případ je, že Polly by ho ale přesto nejradši neopouštěla, kdyby si pro ni nepřišla její matka, která tak umožní Lucy, aby pomohla Macheathovi uprchnout z vězení. Peachum pak má příležitost Brownovi pohrozit, že neprojevili-li náležitě úsilí chytit Macheatha znovu, vyše své žebráky do korunačnického průvodu, jehož průběh může demonstrací bídy vážně narušit.

Při návštěvě Jenny a ostatních děvek v noci u Peachuma, od kterého chtějí vyinkasovat odměnu za zradu na Macheathovi, se pak dovíme, že ten, kterého Jenny zradila, ji nakonec po svém vysvobození z vězení požádal, aby „v jeho náručí zapomněla na krivdu, kterou [...] na něm spáchala“. Tak se přesvědčíme už definitivně – pokud to ještě vůbec bylo nutné –, že máme co dělat opravdu s parodicko-ironickou komedií. Nadhled, který spočívá v základu takové komedie, korigují ovšem city probouzené přes všechny jejich rovněž parodicko-ironický charakter Weillovy songy s rafinovanými Brechtovými (či při různých výpůčcích, o nichž bude ještě řeč, Brechtem poda-

nými) texty: tak nám konfrontace parodizujícího s parodovaným a ironizujícího s ironizovaným nedopřává jistotu, jestli to, co se zdá pravé, není jen scénované, a jestli to, co je scénované, není pouze přirozeně scénické (jako že vůbec je jedno v druhém obvykle nějakou měrou obsaženo). Není ale nakonec nejlepší se v moderním světě řídit tím, že jedno *může* být sice druhé, ale že to neznamená totéž, jako že jedno prostě *je* druhé, protože tu (i když možná jen pro naivní lidi či nepoučitelné idealisty) pořád existují nejméně tyto dvě možnosti?

Po takovém shrnutí je, domnívám se, už sotva nutné probírat text Brechtovy *Krejcarové opery* až do konce scény za scénou. Konečné účtování s Brownem je prostě ironické, Macheathův apel na jeho lidi, aby mu přinesli peníze, za které by se mohl vykoupit, pochopitelně marný, a u Polly si přinejmenším nejsme jistí, jestli žal, který má v souvislosti s vyhlídkou na Macheathovu popravu, nebude prožívat s tím větším sebeuspokojením, že peníze jsou uloženy a kšefty bandy, v jejímž čele stanula, jdou dobře. Závěrečná scéna popravu poukazuje opět jak ke scénickým atributům skutečných veřejných poprav (tj. ke scéničnosti 'v životě'), tak k využívání scén zejména nedokonaných exekucí v divadle (vzpomeňme tu třeba vedle popravčí scény z Shawova *Ďáblova žáka*¹⁴ i na Azdakovo vyklouznutí z oprátky v Brechtově *Kavkazském křídovém kruhu*). Hra nemůže skončit dokonalou popravou nikoli vzhledem k divákovu přání šťastného konce, ale k její parodicko-ironické podstatě (kterou má společnou například právě i se Shawem): Macheathovo osvobození se tu realizuje jak na pozadí obecně předpokládané nepravděpodobnosti takového dějového obratu, tak na – ne zas tak nepravděpodobné – ne-

¹⁴ *Devil's Disciple*, v češtině známější pod názvem *Pekelník*, případně *Čertovo kvítko* (Zdeněk Vančura psal ve svém *Umění G. B. Shawa* z roku 1958 o *Ďáblově učedníkovi*).

jaké jiné možnosti každého dějového vývoje. V daném případě by jiné zakončení hry také nebylo dostatečně specificky scénické i vzhledem k jejímu vnitřnímu principu: jakápak by to byla hra založená na ironii, kdyby se tu – podobně jako třeba i v některých citovaných písních – nestřetávalo očekávané se zcela odlišným závěrem? Nepůsobilí ale z hlediska právě takového závěru obsah Macheathovy řeči před nedokončenou popravou jako přidaný z ideologických důvodů, tj. v zájmu předsevzaté kritiky kapitalismu?¹⁵ Nebo bychom ji dnes měli doplnit poukazem k novým metodám lupičství, jakým je vytunelování? Hlubší či pravý smysl hry v každém případě nespočívá v tom, co se tu výslovně říká, ale v samotném jejím principu, který je v nejzdařilejších případech vždycky totožný s tématem.

Plagiát, nebo intertext?

V roce 1924 se Brecht seznámil s Elisabeth Hauptmannovou, která byla první z jeho tří hlavních spolupracovnic.¹⁶ Ta ho také upozornila na Gayovu *Žebráckou operu* (1728), k jejímuž vzniku přispělo zase upozornění Jonathana Swifta na to, jakou „bizarně krásnou věc by bylo

15 „Dámy, pánové. Vidíte zanikat zástupce zanikajícího stavu. My drobní občané-řemeslníci, kteří se s páčidlem potivě činíme na poniklovaných pokladničkách drobných obchodníků, jsme pohlcováni velkopodnikateli, za nimiž stojí banky. Co je vloupání do banky proti založení banky? Co je vražda člověka proti jeho šikovnému umístění?“ atd.

16 Myslí se v tomto případě hlavně spolupráce na textech, z nichž na vzniku některých dalších se jistým způsobem podílely M. Steffinová a M. Berlauová. Hlavní Brechtovou spolupracovnicí a stálou inspirátorkou zůstávala ovšem až do jeho smrti Helene Weigelová, s níž se seznámil roku 1923 a kterou si po rozvodu s Marianne Zoffovou v listopadu 1927 také vzal. Velká herečka, pro níž napsal řadu rolí (zejména matek) se mu také starala o divadlo (které ovšem bylo zrovna tak jejím divadlem): byla až do své smrti vynikající ředitelkou Berliner Ensemblu. Mimořádně, když už byla v souvislosti s E. Hauptmannovou řeč o listopadu 1924: v té době se Weigelové a Brechtovi narodilo první dítě (syn Steffan; dcera Barbara se narodila o 6 let později).

možno udělat ze selanky kriminálníků“ (viz Levý 1964: 22), a která se od roku 1920 s mimořádným úspěchem hrála v londýnském Lyric Theater, kde se dočkala víc než dvou tisíc repríz; ohlasového nastudování Gayovy hry nemohl zůstat v Německu nepovšimnutý, takže už roku 1925 požádalo nakladatelství Schott o adaptaci skladatele Paula Hindemitha (Berg/Jeske 1998: 74). Látku hry Johna Gaye ale využil až Brecht s Kurtem Weillem, když Elisabeth Hauptmannová pořídila (z vlastní iniciativy) překlad: leccos z jejího překladu zůstalo i v konečném textu hry, na které s Brechtem spolupracovala vlastně jako dramaturgyně. Bezprostředním podnětem ke vzniku hry zahájenému tímto překladem byla objednávka mladého herce Ernsta Josefa Aufrichta: ten se na Brechta obrátil, když spolu s režisérem Erichem Engelem hledali titul k zahájení nového provozu v Theater am Schiffbauerdamm, které si Aufricht najal. Tam také měla Brechtova a Weillova ‘opera’ (které chtěli původci nejdřív dát název *Gesindel* a pak ji pojmenovali *Die Ludenoper*, zatímco konečný titul *Dreigroschenoper* snad vymyslela manželka L. Feuchtwangera) premiéru 31. srpna 1928. Je jasné, že text, který se na této premiéře hrál, nebyl zcela ve všem shodný s tím, který Brecht s Weillem odevzdali; také ‘superhit’ této svébytné ‘oper’ (označované někdy i za první a nejspěšnější středoevropský muzikál),¹⁷ jímž je morytát o Mackie Messerovi, vznikl, jak už víme, dodatečně na přání jeho představitele: tím byl operetní idol Harold Paulsen, který si nedovedl představit svou účast v inscenaci bez parádního *entrée*. Že měl na konečný text jistě nějaký vliv i režisér Engel a další zúčastnění a spolupracovníci, je jisté.

Ke sporu o Brechtovo autorství textu, autorství u parodie vždy už i tak kompli-

17 Podtitul prvního (vídeňského) tištěného vydání z roku 1929 zněl prostě „Ein Stück mit Musik“.

kovaného – a tento spor o Brechtovo autorství dnes znovu ožil¹⁸ – přispělo velkou měrou přímé obvinění z plagiátu, které vznesl kritik Alfred Kerr. Týkalo se villonovských balad, jichž je v Brechtově textu řada: na rozdíl od „Dělového songu“, čerpaného z Rudyarda Kiplinga, kterého přeložila E. Hauptmannová, šlo totiž v případě villonovských balad i o použití jejich německého překladu od K. L. Ammlera. Brecht se tenkrát bránil nepřiliš přesvědčivým argumentem své laxnosti k duševnímu majetku. Takový laxní přístup jako by dodatečně odůvodňovala teorie ‘intertextu’, která má svůj původ v proklamaci ‘smrti autora’ u Barthesa a Foucaulta. Právě této teorii věnuje v souvislosti s Brechtem ne náhodou takovou pozornost i Knopf (2000: 10–12), který od argumentu společného jazyka a jeho paradigmatické vlastnosti smyslu pokračuje k jazyku příslušné kultury s jejími motivy, figurami, obrazy a symboly: v jejich rámci se přece pohybuje každý sebeoriginálnější autor. Knopf cituje v této souvislosti (na s. 26) i Goetha, který mluvil o tom, že sbíral a využíval vše, co mu přišlo na oči i na uši a že k tomu, co napsal, přispěly tisíce jednotlivců, bláznů i moudrých, duchaplných i hlupáků, dětí, dospělých i starců: „oni všichni přicházeli a přinášeli mi své myšlenky, své znalosti a zkušenosti, svůj život a své bytí; tak jsem často sklízel to, co zaseli jiní; mé životní dílo je dílo kolektivní bytosti a toto dílo má jméno Goethe.“ Prohlášení, které nemá ke Goethovu zase tak daleko, můžeme ostatně najít i u samotného Brechta, který vedle toho, že byl schopný se v zájmu reklamy prohlásit za Einsteina nové scénické formy, neváhal přiznat, nakolik je zavázaný starému asijskému či středověkému, klasickému španělskému či klasickému anglickému

18 Weillovo autorství se přes více než zřejmé využití Bacha, Wagnera, Verdiho, Webera, Pucciniho i Stravinského nijak nezpochybuje.

(alžbětinskému) i jezuitskému divadlu (viz Grimm 1995: 11–13).

Jak ale může takové prohlášení omluvit, že byl schopný nejen použít cizí překlad Villona, ale přivlastnit si výsledky úsilí řady spolupracovníků způsobem, jaký byl příznačný pro jeho Macheathe?¹⁹ Taková spolupráce je ale přece v (ansámbovém) divadle obvyklá a způsob jejího využití je příznačný pro režiséra: ten má přímo za povinnost pohnout své spolupracovníky k tvořivým výkonům, které spoluurčí charakter inscenace a které jsou nejčastěji – a dá se říct, že úplně neprávem? – nakonec připisovány (také) jemu. A není takový způsob vlastně nejprůzračnější i pro divadlo jako umělecký druh, který vždycky byl a je ochotný i schopný si přivlastnit málem vše? Nebo jinak řečeno: dát promluvit cizím hlasům, jak se to také sluší na opravdové médium? Není Brechtovou zásluhou, že jako divadelník dovedl čerpat při *Krejcarově opeře* ze všech zdrojů, když příslušný princip jí vetkl právě on? Ale jak je to se samotným tímto principem? Byla řeč o dvojznačnosti *Krejcarové opery*, v níž si scéničnost se scénovaností mění místo: nezakládá se na této (zde permanentně odhalované) dvojznačnosti samo divadlo? Není právě tato dvojznačnost pramenem všech sporů mezi představováním a prožíváním, distancí a ztotožněním, pouhým hraním a autenticitou, jejichž vztah si řeší každá hra a inscenace po svém v souvislosti se svým tématem? Není něco opravdu geniálního na tom, jak toho dovedl Brecht využít? Jako by mu divadlo propůjčilo svou vlastní úlohu média, jinými slovy

19 Vzpomeňme na pasáž z 3. obrazu, kdy na Macheathovu otázku, kdo zapálil dětskou nemocnici, odpoví Matthias „No já přece“, ale poté, co Macheath svou otázku zopakuje, odpoví všichni „Vy, pane Macheathi“ a sám Macheath na Matthiasovu námitku, že „Takhle to ovšem našinec nikdy nikam nedotáhne“, poté, co naznačí rukou věšení, dodá: „Ale dotáhne, jestli myslíš, že mi budeš konkurovat. Už někdo slyšel, že oxfordský profesor dává své vědecké omyly podepsat asistentem? Podepíše je vždycky sám.“

úlohu mluvčího svého vlastního ducha. Ale jde v tomto případě jen o génia samotného divadla, když ho Brecht dovedl využít tak originálním způsobem? A nabízí se také otázka, jestli to, o čem se mluví v rámci diskuse zabývající se intertextem, nepředstavuje vlastně fenomén označovaný v jiné souvislosti nejčastěji jako tradice, jíž se divadlo přes různá prohlášení svých geniálních či geniálních mluvčích o jejich protitradičním zaměření nakonec udržuje. A není tato tradice z jistého hlediska totožná se zkušeností, kterou musí udělat každý sám? Pak to ovšem také je tato vlastní zkušenost a způsob jejího využití, co rozhoduje o skutečném přínosu každého autora. Jako by byl koncept 'intertextu' jedním z řady pokusů některých 'čistých' teoretiků (nikoli nepodobných doktorovi z komedie dell'arte) abstrahovat i za cenu křiklavého zjednodušení vše, co existuje nakonec stejně jenom jako konkrétní, a zobecnit vše, co existuje nakonec stejně jenom jako individuální a zač je také z nejrůznějších důvodů nezbytné připsat někomu odpovědnost! Ostatně, napsal by Brecht scénu s Ma-cheathem mezi dvěma ženami právě tak, jak to udělal, kdyby s něčím podobným neměl i zcela osobní zkušenost? A je třeba Brechtovi, který dovedl tak dobře naslouchat duchu divadla, upírat, že měl ducha i sám? Koneckonců se vždycky přese všechno ukáže, že svého ducha neprodal za divadlo těm, kteří mu je po jeho návratu z USA jediní nabídli, ale propůjčil ho v těch nejšťastnějších chvílích právě divadlu.

Citovaná literatura:

- BRECHT, B. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (hsg. Von Hecht / W., Knopf, J / Mittenzwei, W. / Müller, K.-D.), Band 2, *Stücke 2*, Berlin/Frankfurt a. M. 1988
- BRECHT, B. *Die Dreigroschenoper (1928) / Dreigroschenroman (1934)* (mit Kommentaren von Plachta, B. / Fetscher, I.), Baden-Baden 2001
- BRECHT, B. *Divadelní hry I*, Praha 1963
- GAY, J. *Žebrácká opera / Polly*, Praha 1964
- BERG, G. / JESKE, W. *Bertolt Brecht*, Stuttgart/Weimar 1998
- cls. „Die Tonart darf man schon gern treffen (Brandauers 'Dreigroschenoper)'“, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 13. 8. 2006
- GREINER, U. „Brandauers Glüwürmchen (Was im Berliner Admiralpalast mit der 'Dreigroschenoper' gemacht wurde)“, *Die Zeit*, Nr. 34, 17. August 2006, S. 34
- GRIMM, R. „Der katholische Einstein: Grundzüge der Brechtschen Dramen und Theatertheorie“, in: Hinderer, W. (Hsgb.) *Interpretationen Brechts Dramen*, Stuttgart 1995
- HOFMANN, W. *Die Moderne im Rückspiegel (Hauptwege der Kunstgeschichte)*, München 1998
- HOFMANN, W. *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 2003 (4., ergänzte Auflage)
- KEBIR, S. *Ein akzeptabler Mann (Brecht und die Frauen)*, Berlin 2003 (4. Auflage)
- LEVÝ, J. „Dramatická parodie Johna Gaye“, in: GAY, J. *Žebrácká opera / Polly*, Praha 1964: 7–18
- SEIDEL, C. „Erst kam seine Fresse, dann die Moral“, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 9. 7. 2006
- STERN, C. *Männer lieben anders (Helene Weigel und Bertolt Brecht)*, Reinbek bei Hamburg 2001 (2. Auflage)
- VELTRUSKÝ, J. „Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle“, in: (týž) *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- WENGIEREK, R. „Ein Haifisch ohne Zähne“, *Die Welt* 12. 8. 2006

Herec v Krejčově uměleckém divadle

Jan Hyvnar

Četba různých výpovědí Otomara Krejči a jeho dramaturga Karla Krause přivolává vzpomínky na jejich inscenace, které se hluboce vrývaly do paměti. S jejich pomocí si můžeme současně konkretizovat představu toho, co tu bylo základním programem a úsilím, tj. představu skutečně uměleckého dramatického divadla, neboť tak důsledných, vážných a náročných zápasů o něj jsme v dějinách českého divadla neměli mnoho. Pěstování umění v divadle bylo a je v českých krajinách totiž velmi často vychýleno jiným směrem: vnější okolnosti nutily divadlo k různým mimouměleckým funkcím (obrozeneckým, národnostním, ideologickým, být alternativou mrtvolné kultury nebo její tendenční kritikou) a vnitřní okolnosti k zábovnosti nebo komediantství, čili k uzavírání se do vlastní ludičnosti, která je sice divadlu dána, ale pokud má být pojato ještě navíc jako *poiesis*, musí se tato ludičnost stát otevřenou k reflexi nad dramatickou situací současného světa. Krejča se tomuto vychýlení divadla jiným směrem než k umění vždy urputně bránil, ostře je kritizoval a dodnes si na svém stojí, řekne-li například, že divadla je pro politiku škoda. Opírá se přitom o ideál, který krystalizoval v průběhu celého 20. století v činnosti K. S. Stanislavského nebo J. Copeaua, u nás pak v díle E. Vojana, K. H. Hilara nebo J. Frejky. Ideál, který byl vždy jeho osobním krédem a opíral se o víru a patos přesvědčení, že skutečně uměleckým divadlem se dá vyjádřit život lidského ducha.

Pro mnohé je to dnes už omšelý slogan, pro Krejču a jeho tvůrčí kolektivy nezpochybňovaný axiom.

Pokračování v určité tradici znamená, že ve všem reálném kolem nás uznáváme i existenci ideálního. To se pak promítá do skryté nebo utajované diference mezi Divadlem a divadlem, Dramatem a dramatem nebo Hercem a hercem, která je založena na vztahu obecného a jedinečného, celku bytí a konkrétní existence. Skutečnost, že Divadlo, Drama i Herec nás předchází a taktose stále ještě promítají do dnešního divadla, dramatu a herce, znamenalo pro Krejču a jeho herce, že uznávali to, co je předchází jako osud, a že tedy na všech zkouškách nebo při všech jejich představeních byli Divadlo, Drama i Herec neviditelnými dvojníky, vždy přítomnými. Pokud tedy Krejča vykládal a konkretizoval se svými herci hry A. P. Čechova nebo S. Becketta, bylo jasné, že apriorně mu šlo o Dramata a nikoliv dramata. A analogicky to bylo u něj s herectvím: i tady měl mít Krejčův herec na jevišti za sebou ideálnějšího dvojníka utvářeného tradicí, který tu měl reprezentovat estetickou, etickou i poznávací hodnotu, směr neboli smysl hercovy činnosti a jeho existence na scéně. Kdysi dávno vznikla první kniha a hrálo se první Divadlo a poté se napsalo mnoho dalších knih a hrálo mnoho dalších inscenací, ale jen některé knihy a některá divadla si uchovávaly v sobě vztah ke svému prameni, a právě po nich zůstávají nejhlubší stopy.

Podobně se to děje s herectvím, jehož umělecké hodnoty či jeho smysl se po Herectví dědí a jako dědictví by mělo být přijato jako dar a nemělo by se zpochybňovat, zneužívat nebo pošlapat. Herectví přece znamená zvláštní organizaci časoprostoru pro obcování s druhým – nebo jak tvrdí Krejča *živého s živým*, a myšleno je tu jistě obcování herce s postavou, partnerem i s divákem – a to přece vždy vychází ze zkušenosti hodnoty, která nezpochybněna člověka člověku otevírá a zpochybněna naopak uzavírá. Mají tedy pravdu Krejča i Kraus, jestliže kritizují současná divadla právě za toto zpochybňování hodnoty umění divadelního a hereckého, jež vede k jeho nejistotě a k ludické sebestřednosti. *Umění je nejisté, protože samo o sobě pochybuje, zda má smysl – a zda vůbec je. Umění je nejisté, protože se hlásí k mnohému z toho, co uměním není* (Kraus 2001: 113).

Dramatický dialog herce s postavou

Existuje-li tedy v divadle vědomí ideálnějšího Herce v dialogicky hodnotovém vztahu k herci konkrétnímu, pak se tento vztah v Krejčově divadle logicky přenášel i do vztahu dramatikovy postavy a tohoto herce, neboť – *Život dává divadlu dramatik. Na jevišti ho zpřítomňuje herec* (Krejča v programu inscenace *Višňový sad*). Jinými slovy – k textu básníka není třeba něco dodávat, ale měl by se hercem domýšlet jeho smysl. Takto řečený axiom Krejčova uměleckého divadla nemá skutečně nic společného s nějakou reprodukcí textu, ale znamená re-produkci onoho *života lidského ducha* v dramatu. Pak ovšem postava dramatu – a Krejča má na mysli postavy dramatických básníků, jakými jsou Čechov nebo Beckett – představuje nevyčerpatelný celek, který od herce vyžaduje zvláštní transcendentní přístup, při kterém se může k postavě pouze přiblížit, a nikoliv se s ní ztotožnit nebo s ní manipulovat jako s rekvizitou. *Herec není to, čím je v civilu, herec je tím, co hraje (co potřebuje sdělovat).*

Osobnost herce začíná až za hranicí jeho osoby... Postavy jsou bytostí absolutní, sňatkovým podvodníkům se nedají a znásilňovatelé osamí při prvním sobeckém hrubém dotyku (Krejča 1970: 18). Je tu přece dána elementární dialogická situace vztahu postavy a herce, v níž je pro něj postava paradoxně osudem, který si volí jako otevřenost k vlastní hře. A tvrdit, že postava dramatického básníka je pro herce něčím omezujícím, zavání vždy sebestředností a anarchií.

Tímto vztahem herce a postavy se zabýval v obsáhlé studii v 80. letech K. Kraus. Podnětem k ní byla situace v tehdejší divadle a programové proklamace tvůrců i kritiků o tzv. autorském herectví ve studiových divadlech. Kraus se k tomuto *herectví posunutého smyslu* staví kriticky a jeho východiska jsou stejná jako u Krejči: umělecké dramatické herectví je založeno na Diderotově lapidární tezi o malé Claironové a velké Agrippině, zatímco autorské herectví převrací tento vztah naruby. Herec studiového divadla si přivlastnil jistou ideálnost, spíše ne-uměleckou, určenou situaci ve společnosti, kultuře a divadle, a svůj angažovaný názor jako vyjádření sebe sama, 'hraní sebe' nebo 'bytí sebou', zpředměťoval v 'malých' postavách, které měly charakter funkčního mimouměleckého nástroje. Ve skutečnosti dělal na periférii ve špinavých sálech totéž, co se dělo v poněkud kultivovanějším prostředí ve Zlaté kapličce nebo na Vinohradech, kde 'velký' M. Kopecký hrál 'malého' Richarda III.

Krausova studie klade provokativní, přesné a dodnes platné otázky: co se stalo, když na jeviště přichází herec? Počátek je stejný: *Osoba se protlačuje skrze postavu, role je v prvním okamžiku odstrčena. Do divadla a do hry odkazuje prozatím pouhé konjeturální: čeká se událost* (Kraus 2001: 67). Přišel Z. Štěpánek nebo M. Kopecký. Jde nyní o to, čím se tento příchod herce na jeviště stává. U Z. Štěpánka i u Krejčových herců bychom mohli nazvat tento příchod herce otevřením horizontu ke hře ideálnější postavy. Tak jako se otevírá opona do ideálnější umělecké skutečnosti dramatu. Toto

otevření ještě netvoří v hledišti poznání o postavě nebo dramatu, ale bez něj by nebylo možné. Stejně tak otevírají hudební skladbu první tóny, vzhled přírody otevírá možnost dalších estetických vjemů, a když se představíme v cizí společnosti, naše jména otevírají horizont následného obcování s přítomnými. Příchod Štěpánka nebo herce Krejčova divadla ještě neznamenal fikci, ale pouze vstup do ní, intencionální zaměření na hru, kterou v hudební partituře představuje houslový klíč. Když to v hledišti Národního divadla zašumělo po příchodu Vojana nebo Štěpánka a v Divadle za branou se vyladila v hledišti pozornost na M. Tomášovou nebo J. Třísku, znamenalo to otevírání prostoru ke hře. V inscenaci Mussetova *Lorenzaccia* dokonce tento příchod herců jen v neutrálních trikotech jako otevření ke hře Krejčova přímo zviditelňoval a tematizoval. Naopak ve studiových divadlech se toto otevírání do jiných fiktivních světů většinou rušilo, protože se hrálo o něčem, co nás ohrožovalo nebo bavilo právě zde a nyní, s čím jsme se setkávali na ulici nebo v metru, co bylo proto zapotřebí v divadle zreprodukovat. V kamenných divadlech se z této otevřenosti stala naopak skutečná kamenná hradba, za níž jsme si mohli prožít bezpečně dvě hodinky potěšení se známým a přítomným hercem. Herec studiového divadla nás ladil revolučně do života jako kdysi avantgardy, herec kamenného – nebo dnes komerčního – divadla nás nutil se chovat k divadlu ‘normalizačně’ nebo jako při nákupu spotřebního zboží, kterým se stával sám herec i jeho soukromí.

Po vstupu herců Krejčova divadla na jeviště začínala hra, při níž se tito herci ‘překrývali’ tvarovostí nebo gestičností postavy, dramatikem vyznačovanou a režisérem ve spolupráci s hercem konkretizovanou. Tato gestičnost má povahu stopy, která představuje celostný, a tím i smysluplný tvar chování postavy, a pokud ji dramatik Čechov nebo Beckett dokázali odpozorovat ze života, herci Tříska nebo Tomášová ji museli učinit přítomnou, čili v průběhu představení jakoby viditelnou a slyšitelnou. Herce ‘pře-

kryla’ ideálnější postava Tuzenbacha nebo Máši jako otevřené pole možností, které pak herci konkretizovali podle dramatických situací vlastní osobitou faktičností. Tato tvarovost jejich postav byla tak prvním akordem, první kresbou pořadající chaos, ale současně i otevřeným prostorem, který umožňoval vzájemné jednání s partnery a s dalšími možnými otevřenými poli jiných postav. Tím docházelo k proměně, nikoliv jen vnější s pomocí masky a kostýmu, ale bytostné proměně, založené na diferenci mezi stále více zjevnou existencí postavy ideálního světa fikce a stále více ukryvanou reálnou existencí herce samého. V tomto smyslu také Kraus hovoří o postavě a otevřenosti k celku jejího bytí a úkolem herce podle něj není jen ‘ztělesňovat’ dramatikův text doplňováním gest a intonací, jako to děláme v životě při realizaci svých sociálních rolí, ale něco podstatně důležitějšího. *Dokreslování nedotažených rysů a zaplňování mezer dramatického textu je sice součástí hereckého umění, ne však jeho nejnáročnějším posláním. Dobrý herec nezpřítomňuje „bytí“ postavy pouze v tom, co ji spojuje s lidským „normálem“, tedy bezprostředně, v mezích běžných prožitků a zkušeností, ale především a povytce v tom, co její „bytí“ nese a co nakonec určuje i ty její obvyklé a „všední“ projevy. Postavu ovšem nese [...] vždy něco nadprůměrného, ze střední polohy životního pragmatismu vychýleného, enormního, nehorázného* (Kraus 2001: 68–69).

Už touto *vychýleností* nebo *nehorázností* Tuzenbacha nebo Máši je jasné dáno, že skutečně dramatický herec těmito postavami nemůže být, sebe sama jim pouze ‘propůjčuje’ a má pro jejich vlastnosti porozumění. Udrží si důležitou distanci mezi sebou a postavou, kterou nelze příliš zvětšovat až k suverénnímu komediantství, při kterém se staví na odív sám herec, ani ji rušit a usilovat o ‘romantickou’ identifikaci s postavou jako náhodné ‘spříznění duší’. První typ *deformuje její smysl a charakter tím, že ji násilně přizpůsobuje svým osobním představám a rysům*, druhý naopak *objevuje a exaltuje*

její pravdu proto, že jeho vlastní osud, jeho současná situace a jeho celková naladěnost podivuhodně, prazvláštní a zcela výjimečnou shodou okolností, takřka odpovídá dramatikově fiktivnímu výtvoru (Kraus 2001: 71). Dá se to říci i tak, že v obou případech dochází k porušení nejisté rovnováhy mezi ideálnější postavou a konkrétním hercem, rovnováhy, která je skutečnou podmínkou umělecké tvorby. Její porušení znamená v obou případech sebestřednost herce, který sebe sama staví na odiv, nebo herce, který se naivně domnívá, že může být Tuzenbachem nebo Mášou.

Krejča i Kraus programově odmítají jakoukoliv sebestřednost hry herce, k níž docházelo podle nich zvláště ve studiových divadlech 80. let, kde bylo narušeno mediální postavení mezi básnickým textem dramatika a divákem absencí skutečného dramatu. V důsledku toho postava a herec přestávají být svébytnými jedinci v dialogu, a proto postava již nevolá herce k sobě a on jí nevychází vstříc, ale pouze ji 'zpředměťuje' nebo se s ní doslova 'identifikuje', provádí s ní různé manipulace a experimentace. Taková postava musela být vlastně herci lhostejná, protože jej nezajímal její rukopis nebo básnická gestičnost a její hlubinný rozměr, který je podle Krejči – když mluví o hrách A. P. Čechova – nevyčerpatelný jako pramen. Vzniklo tak *herectví posunutého (ne-li převráceného) smyslu, herectví nevztahné, herectví přímé komunikace s divákem, herectví mystifikující, herectví agresivní, herectví „hieroglyfické“, herectví sebestředné a sebejisté [...]* Protože stojí na půdě názoru, a ne porozumění (Kraus 2001: 80). Bylo logickým odrazem situace v kultuře za normalizace, kdy herec vnášel do divadla pouze své vlastní neumělecké téma a s ním i netransformovanou realitu, sebe sama jako syrový materiál bez hlubší reflexe, nahodilé názory a momentální nálady. Z diváka si vytvořil komplice a pak se obě strany pouze navzájem ujišťovaly o svém srozumění, o společně zakoušeném a oboustranně shodném pocitu, že „tak to na světě chodí“ (Kraus 2001: 102).

Prostě divadlo jako přímý a ještě neumělecký obraz dobové atmosféry ve společnosti, divadlo jako sebezáchovný reflex herce sama bez hlubšího uměleckého nahlédnutí do dramatu lidských existencí prostřednictvím postavy dramatického básníka.

Krejčovo pojetí herectví definuje Kraus naopak jako dvojí otevřenost: *Hercův vztah ke hře (a zároveň k smyslu herectví), podmíněný zvláštním případem hry, jímž je dramatické divadlo, chápu jako dvojí (přesněji simultánně „dvoustupňovou“) otevřenost: vůči světu hry a vůči „celku světa“, jehož porozumění hra nabízí* (Kraus 2001: 103). K podobnému 'dvoustupňovému' porozumění musí dojít i u divákovy vztahu ke hře herce, přičemž Kraus se tu odvolává na názor H. Gadamera, že otevřenosti vůči divákovi je dosahováno jistou uzavřeností hry čili nutností estetické distance, jež umožňuje divákům být v dialogu s postavou hranou hercem. Tato zvláštní dialogičnost hercovy tvorby i divákovy vnímání chyběla Krejčovi i Krausovi u sebestředného herectví studiových i kamenných divadel, kde vlastně docházelo k rušení této estetické distance útokem na rampu, aktivizací diváka nebo naopak vytvářením iluzí, že herec je skutečným Richardem III. Oba byli a jsou dodnes ochotni za své kritiky snášet i obvinění ze stáromilství a nemódnosti, protože byli a jsou zaujati nebo spíše uhranuti *neskonalou mocí dramatického divadla*, kterou prokázalo v minulosti už mnohokrát. Mají proto právo se ptát: proč tedy šlapat po jeho prokázané hodnotě a trpělivě i s pokorou se nepokusit jej znovuobjevit i dnešku? A domnívám se, že tato jejich otázka visí i nadále ve vzduchu, třebaže jejich pokus s obnovou Divadla za branou v 90. letech z různých důvodů nevyšel.

Krejčova koncepce herectví je ovšem umělecky náročná a zakládá se nejprve na otevřenosti k dialogu herce s postavou jako rozumějícímu setkání. *Otevřenost je jeho předpokladem, a původním spontánním hnutím otevřenosti je láska [...]* Herec schopný otevřenosti přijme nejdříve postavu

patrně tak, že v ní bude poznávat sám sebe. Nejenom ve své omezenosti, ale i ve svých možnostech. Poznává své zkušenosti, své myšlenky, své touhy, své sympatie, svůj údiv, ale také to, co by chtěl nebo nepřál si zakusit, mohl nebo nemohl promyslet, touhy, kterých se neodvážil, naplněně sny, divy, nad nimiž dosud nedovedl užasnout, city, s nimiž se dosud jen míjel. A nebude se zároveň i postava poznávat v herci? Přicházet v něm pozvolna ke slovu, přijímat jeho gesta, jeho hlas? (Kraus 2001: 281) Postava musí tedy nejdříve k sobě herce volat a on jí vychází vstříc. Není to paradoxní tvrzení? Protože jak může mít postava textu vědomí toho, že ji bude živý herec zkoumat a hrát? Jak může herec stát před postavou, postava před hercem, aby docházelo k vzájemným otázkám a odpovědím? Podobné nevěřící otázky ovšem vycházejí z předpokladu empirického dialogu dvou živých bytostí zde a nyní, zatímco vztah postavy a herce je nutné přirovnat spíše k dialogu, který vede věřící s bohem jako s ideálnější bytostí. Připusťme tuto analogii herce a věřícího, o němž polský filozof J. Tischner říká: *Otázka o bohu je základní otázkou člověka jako bytosti dramatické. Ona sama je dramatem. Existuje Bůh? Kde je bůh? Odkud přichází Bůh k člověku? Jakým způsobem může člověk najít svého Boha? Je otevřenost vůči Bohu třetí otevřeností vedle otevřenosti vůči světu a druhému? A možná je tu zásadním sám časový rozměr?* (Tischner 1990: 21–22) V tomto dialogu věřícího vůči bohu nebo herce vůči postavě tak nemůžeme operovat s příčinnou kauzalitou, neboť zde se nekladou otázky tím způsobem, že tázající má podle principu akce a reakce jistotu předpokládané odpovědi od svého partnera. Bůh nebo postava odpovědět na otázku věřícího nebo herce nemusí a mohou mlčet; často také mlčí, a i když se tázající domnívají, že vedou rozhovor, ve skutečnosti jde o monolog. Skutečnému dialogu herce s postavou je vlastní ona „třetí otevřenost“ a jeho průběh můžeme přirovnat spíše ke vzájemnému nasvětlování a postupnému projasňování na zkouškách. Partneri herce

na jevišti s režisérem – a po dokončení inscenace i my v hledišti – z tohoto hercova dialogu s postavou získávají pak to, co Krejča nazývá „mimetickou odpovědí“.

Není to tedy jednosměrný monologický proces interpretace postavy, při kterém se herec vztahuje k postavě, jako tomu bylo u kritizovaného autorského herectví, kde vychází jen ze svého názoru, vnutí jej postavě a podle něj ji zahraje. V té chvíli skutečně postavy mlčí a mluví pouze herec. Může je parodovat, učinit je groteskními, předělávat nebo komentovat apod. Ale pak mu postava skutečně není partnerem v onom vyšším dialogu, kde se má herec podle Krejči a Krause hrou dotýkat vždy celku nějakého smyslu, který chce vyjádřit a sdělit divákovi.

Připomínám si Krejčovy inscenace v Národním divadle a především v Divadle za branou: v hledišti existovalo zvláštní dialogické napětí s onou „třetí otevřeností“. Zatímco v hledištích studiových divadel se jakoby rušila distance mezi jevištěm a hledištěm a reakce publika byly živé a bezprostřední, asi takové, jaké vedeme běžně v dialozích v kavárně nebo na ulici na živé aktuální téma, v Krejčově divadle byla atmosféra naopak spíše meditativní. Herci nám hrou kladli otázky, my v hledišti jsme na ně odpovídali svými reakcemi a mezi jevištěm a hledištěm plynul čas jiného a nevšedního dramatického napětí.

Je proto asi logické, že analogické napětí muselo probíhat i v průběhu tvorby na zkouškách mezi postavou, herci a režisérem. I tady muselo jít o *vztah, který má obdobu v napětí mezi otázkou a odpovědí. Vystavit se otázce znamená vzít na sebe riziko pravdivé odpovědi i námahu dalšího tázání. Představíme-li si, že postava se ptá herce (odevzdaného postavě, tj. otevřeného pro její tázání) a že herec postavě odpovídá (za sebe, ne za své řemeslo, které mu vnučuje hotové formulace), můžeme se domyslit, v čem je základ herectví, které Krejča rád nazývá živým. Oživuje totiž rozhovor, dává mu pohyb a smysl žitého života* (Kraus 2001: 281–282). Postava i herec jsou při tomto

rozhovoru při sobě nebo u sebe, přibližují se i vzdalují, až herec postupně najde v postavě její tvar jako 'melodii', kterou ve hře transcenduje a jakoby s pomocí 'hudebního nástroje' vykonává a interpretuje vlastními intonacemi, gesty či postoji. Co je však důležité: v předpokladu tu musel být vždy jistý axiologický vztah, tj. že herec a postava vůči sobě měli přitažlivou sílu vážnosti, která je vlastností každé seriózní a profesionální umělecké tvorby.

Posedlost Čechovem jako jinotajem divadla

Krejčovo divadlo je divadlem náročným pro všechny jeho účastníky včetně diváků, proto se v této souvislosti psalo o elitním publiku, což je přirozené, neboť skutečné umění nebylo nikdy pro všechny a má přirozený aristokratický ráz. Herecká tvorba byla určována dramaturgicko-režijní metodou, pro niž byla nezbytná dlouhá zkušební doba několika měsíců, a k základnímu Krejčovu etickému požadavku patřilo i to, že každá repríza měla mít stejně vysokou uměleckou úroveň a že v jejich průběhu měli herci dotvářet své herecké postavy. Krejča pozorně sledoval reprízy v Divadle za branou a jakmile z nich vyprchávala energie, zkoušelo se i před poslední reprízou. Je proto přirozené, že v tomto divadle-dílně vyrostl vysoce profesionální soubor se společnou divadelní poetikou, který byl navyklý tvořivě pracovat na základě všemi akceptovaného etického řádu, jemuž se musely v divadle podřídít všechny složky divadla, od herců až po administrativu.

Krejčovo divadlo neusilovalo nikdy o tendenční aktuálnost, ale vždy o hlubší umělecký průnik do současné reality. Na samém počátku stálo básnické drama, s nímž vedl režisér Krejča spolu s dramaturgem Krausem první rozhovor, analogický následnému rozhovoru herce s postavou. Je přitom známo, jakou roli zde sehrály hry A. P. Če-

chova. *Čechov je mi Theatrem Mundi, jinotajem divadla, jeho hrdostí, jeho aristokratickým erbem. Dodnes jsem se nenaucil přiblížit se k němu klidně, „jako profesionál“* (Krejča 1989b: 8). Jeho hry – a také další básnická dramata Topolova, Beckettova, Mussetova, Bernhardtova, Pirandellova a dalších – četl stále znovu a do hloubky jako čítavají hermeneutici bibli nebo jiné svaté knihy. Ale zvláště hry Čechova nemají pro něj dno, proto je loupe jako cibuli a přitom ví, že se v nich nedá najít jakési konečné jádro, protože mu jde o samotnou bezdnou hloubku lidského dramatu, kterou se snažil poté konkretizovat *jiným druhem umění, divadlem*. Tato dramata jsou schopná klást elementární otázky a Krejča s herci byli divadelními hermeneutiky, kteří ovládali umění vyjasnit a zprostředkovat to, co nám v hledišti není bezprostředně srozumitelné. Podle nich básnické drama vypovídá něco, co je odkrýváním zakrytého a co převyšuje vše jen běžným způsobem poznávané. Přitom na první pohled se v těchto hrách jakoby nic neděje, ale Krejča pod jejich povrchem dokázal nalézt a jevištní konkretizaci otevřít pukliny, kterými vystupují na povrch nebo v kterých se odkrývají hluboké vnitřní konflikty postav. Jak napsal o *Třech sestřích* jeden švýcarský kritik: *Vždy znovu a znovu dostávalo jevištní dění průhlednost a otevíralo se jako Sezam, takže jsme mohli zahlédnout, co všechno dřímá v hlubinách duše Čechovových postav a čeká na okamžik, kdy pochované sny náhle procitnou, zvednou se z hloubek a artikulují se v neobratných větách* (Ohlasy v zahraničním tisku 1968: 84).

Ale dramatu i postavě se musí vycházet vstříc jako při setkání a rozhovoru, kterým se rovněž překonává cizost jiného. *Víme, že drama – a s ním básník – k nám přichází odjinud a zvenčí, víme, že tato společná láska a výzva a záhada se při své scénické metamorfóze neobejde bez naší společné imaginace, že vše, co budeme chtít hrdě předvést divákovi, může vypadat pouze podle šíře a hloubky našeho porozumění a naší spolupráce* (Krejča 1989c: 7). K takovému setkání

ale nedochází u těch režijních koncepcí a interpretací, které Krejča tak ostře kritizuje: režisér tu má pouze „nápad“ a pak svévolně nakládá s obsahovými i formálními kvalitami textů. Zaujímá k textu „předmětný vztah“, využívá toho, že text je pouhým textem a nemůže mít „vědomí“, a tedy nedokáže klást otázky. Klást otázky si nárokuje pouze režisér sám a tím se dopouští různých manipulací, při němž se drama jen „spotřebovává“ tak jako vše ostatní v konzumní společnosti. Krejča to pokládá za nemoc či epidemii, která divadlo vyčerpává k smrti. Divadlo se podle něj nestalo pro takového režiséra a takové herce osudem, ale jen přístřeším, kam vstoupili z nedostatku jiných možností seberealizace, např. v politice nebo showbyznysu. Přitom to ale neznamená, že by Krejča s textem dramatu neexperimentoval, nerozkládal jej a neskládal; připomeňme tu jeho inscenace Čechovova *Ivanova* nebo *Racka* v Divadle za branou. Ale i při těchto operacích musela být uchována ona ideálnost dramatu s její vážností, zprostředkována pouze osobitým rukopisem Krejčovy režie, která přes všechny úpravy básníkovi na jevišti „dovolovala být“.

Bylo přirozené, že režisér Krejča nehledal v dramatech Čechova historický obraz carského Ruska na počátku 20. století, ale nadčasová lidská dramata, vypovídající i současnému divákovi mnoho o záležitostech lásky, smrti, hledání pravdy nebo smyslu života. V této souvislosti hovoří o svých režiiích jako o „poetické antropologii“ a Čechovova dramata skutečně jakoby předurčovala Krejčovy režijní partitury a hru herců vůbec. Prožitky, představy i záměry postav tu jsou nesmírně spletité, existují ve světě, v němž bloudí, protože žijí a přitom sní, realita se jim jeví jako iluze, která je oslepuje, a iluze jako realita, odkrývají možnosti krásy života, jenomže tím se vzdalují skutečnosti, protože každé přiblížení k ideálu znamená jeho profanaci. Představa krásného života nedovolí, aby se jí člověk dotkl, a pokud tak učiní, krása si vyžádá utrpení a oběť. Čím více chtějí postavy uskutečnit své intence, přání, lásky nebo

touhy, tím více je musí ukrývat. Všude proto cítíme paradoxy a zrcadlení, kdy pravdou hry není to, co herec řekne nebo sdělí gestem, ale co se za touto výpovědí v hlubině skrývá. Vzniká tu vždy husté předivo vztahů utvářející vnitřní realitu dramatu, do níž text umožňuje pouze nahlédnout, a pak *jiné slovo, nebo opakované zvolání, může mít obrovskou radiaci. Je to řeč složená ze zámlk, ticha, přerušovaných vět, náznaků, jsou v ní časté mezery, v nichž se nejednou děje nejpodstatnější* (Program inscenace *Intermezzo* J. Giraudoux).

Vzniká tedy husté předivo detailů a vztahů a jak tvrdí sám Krejča, první významnou zkušeností byla pro soubor inscenace *Tří sester* v Divadle za branou: *Četba shledala v textu hry hustou, pevnou a výraznou, mnohoznačnou a dramatickou strukturu významů. Herci byli pak vedeni – i sami se energicky tlačili – ke konkretizaci přečteného. První výsledky se zdály katastrofální. „Vzpouza v zoologické zahradě“, zněl jeden interní posudek. Přátele radili režisérovi, aby zachránil aspoň svou pověst, aby ukázal, že umí režisovat jako ostatní. Nestál jsem dosud nikdy na takovém rozcestí. Ale o co vlastně jde? Vždyť vím, že uvnitř té „zoologické vzpoury“ inscenace potenciálně už existuje, že potřebuje jen (jak budeme později říkat) „zhumanizovat“, že není dost vyznačena její tektonika. Představení přece musí vydat své charisma, zatím zavalené dokazováním, zdůrazňováním, zveřejňovacím stresem. Rozhoduji se riskovat pověst ještě neustaveného divadla a neopustit herce, nezradit je. Hrajeme tedy na holém jevišti, vše leží na hercích. Představení roste každou reprízou; ukáže se, že je v něm zkoncentrovaná síla, jež bude živou po celé trvání divadla. Tenkrát jsme ještě nevěděli, že tak vznikla „česká verze“ Čechova; ze „šibeniční víry v herce“, jak říkával náš dramaturg (Krejča 1989b: 8). Dnes se tomu ve vědě říká metoda strukturujícího se chaosu, ale pochybuji, že by ji Čechov a po něm i Krejča znali. Objevovali ji svou vlastní uměleckou intuicí a experimentem, který zakládá pozorování a znalost života, ne-*

boli dobového *pocitu života*, který se přece sám o sobě stával a dodnes stává tím stále hustším a hustším předivem vztahů a konkrétních detailů, které získávají v celku situaci a poté i inscenace obrovskou radiaci. Diskutovalo se o tom u nás na počátku 60. let v člancích o proměně herectví, o jeho věcnosti, a Krejča tu přispěl příznačnou úvahou *Herec není sám*. Do divadla přece také přicházel divák z prostředí tohoto stále se zvětšujícího chaosu, byl na něj zvyklý čili vůči němu otevřený a nyní po divadle žádal, aby mu její herci s režisérem strukturovali do celku a nechali tak nahlédnout do současných dramát a smyslu lidské existence. Samozřejmě, jakmile chtěl tuto metodu Krejča dále rozvinout a prohloubit, vznikalo i určité riziko. *Poprvé jsem svobodně, bez ohledu na obvyklé konvence poslechl téměř všechnu představitost, podnícenou četbou, když jsem režíroval Mussetova Lorenzaccia. Ku konci práce jsem nedoufal, že přetížení, působené neobvykle komplikovanou inscenační poetikou a nezvyklými způsoby herectví se kdy podaří asimilovat a vyrovnat. Obecenstvo moji malověrnost opravilo. Několika prostupujícími se vrstvami významů nebyla inscenace přetížena, ponořena do chaosu, byla jimi nesena, organicky strukturována, tvořena* (Krejča 1989b: 8). V této inscenaci vystoupili na jeviště všichni herci v trikotech, oblékli se do kostýmů a pobývali s námi v hledišti po celé představení. Slovem, zvuky, gestem, postojem vytvářeli složitou polyfonní skladbu, která se vlastně liší od toho, co prožíváme dennodenně na ulici jen divadelní distancí a divadelně strukturovaným celkem – tématem nebo příběhem, díky kterým se od povrchové impresivnosti, např. pohledu na krásnou a hlučící Prahu, zaměřujeme k hlubinné dramatickosti a ono téma se před námi a pro nás projasňuje a konkretizuje jako právě vyvolávané fotografie. Následovala stejně úspěšná inscenace *Ivanova* a Krejča začal věřit, že *narazili na univerzálnější inscenační způsob*. Učil herce nebát se chaosu, neboť jejich živá hra jej dokázala organicky strukturovat.

Jaká byla evoluce „Krejčova objevu Čechova“, jak to nazvala kritika po *Třech sestřích*, můžeme sledovat podle výpovědí Krejči i Krause. Náznaky destrukce povrchového rozvíjení dramatu se objevovaly již v Tylově *Strakonickém dudákovi* nebo *Drahomíře* a v bruselském *Rackovi* už zpověď Niny v závěru nepatřila přítomnému Treplevovi, ale nepřítomnému Trigorinovi, takže vzniklo napětí mezi promluvou Niny v přítomnosti Trepleva a její utajenou psychickou intencionalitou. Je přirozené, že tím současně jakoby expandoval prostor, stával se náročnějším pro hru herce a celková skladba pak byla náročnější i na vnímání diváka, neboť se tu neustále operovalo s dramatickou diferencí mezi významem očekávaným a neočekávaným, setrvačností a jejím brzděním nebo kladením překážek. Z druhé strany se ale díky tomu slova a gesta herců zbavovala jednoznačnosti a spoluvytvářela celkové obrazy, které působily emotivně a daly se uchopit spíše intuicí. *Bylo tam obdivuhodné místo, padlo třeba jen slovo a uvolnilo okamžitě v hercích celou kaskádu reakcí, snad jen pohyb paže, rozevření očí. Když se tři sestry dovědí, že Veršinin přichází z Moskvy, přehodí si Olga šálu. Vysvětlit se to nedá; pohyb má význam pouze jako výraz pro určité duševní hnutí* (Ohlasy v zahraničním tisku 1968: 85).

V programu ke *Třem sestřím* v Divadle za branou popisuje Krejča, jak došlo k plastičnosti jedné scény, k živému propojování všeho na jevišti se vším a jak tím inscenace získala dramatický pohyb, pramenící v niterných mikrosvětích postav, který neustále expandoval k představě makrosvěta ztracených iluzí a nadějí člověka vůbec. Čechov má ve hře poznámku, že Tuzenbach odejde na souboj, Irina chvíli poslouchá jeho kroky, pak si sedne na houpačku a vejde Andrej s kočárkem a poté se objeví Ferapont. Krejča tuto poznámku, která v textu jen epicky posouvá děj, rozvinul takto: *Ferapont se snaží nadběhnout Andrejovi, který má právě bezpočet důvodů nebrat ho na vědomí. Ferapont je zadýchaný, rozčilený*

na nejvyšší míru, uražený, křičí seč může: *To přece nejsou moje papíry, Andreji Sergejeviči, to je ouřední. Já jsem si je nevymyslel. Andrej, také rozčilený, prudce tlačí kočárek, ohlíží se ke státní oboře, kde je souboj, mímoděk jede na Feraponta, který sotva uskočí. Irina se pod tou kalnou sprchou celá svine, nesmyslně se povytáhne, dosedne na houpačku, která s ní letí vzduchem. Vyděsila se, nečekala to, zakřičí hrůzou, vypadá to, že spadne. Ferapont se vyděsí, přiskočí na pomoc. Andrej si uleví ze všeho: z toho, co bylo dosud, i z leknutí nad Irininým výkřikem: Ach! Mechanicky sleduje pohyb houpačky, Irina se mu zdá nemravně spokojená a klidná, neví, že se loučila s Tuzenbachem, kterého viděl jít na souboj. Ztratil pojem míry a logických souvislostí, vykřikuje na ni, jako by mu mohla dát odpověď, jako by byla spoluvinná jeho úplnou destrukcí: Kde to je, kde je celá ta moje minulost? (Krejča: Program inscenace *Tři sestry* A. P. Čechova)*

Podobným způsobem popisuje Kraus scénu z druhého dějství, kdy Veršinin po vyznání lásky Máše vede spolu s Tuzenbachem rozhovor o budoucnosti života, jenže jeho slova nepatří Tuzenbachovi, ale v podtextu jsou zaměřena stále na Mášu; dochází tak k charakteristickému rozdvojení a diferencí, neboť slova míří k Tuzenbachovi, ale intonace je zaměřena k Máše. Podobné diference a napětí pak vznikaly i v prostorovém aranžmá, mezi slovem a gestem, houpáním Iriny v křesle a čtením novin Čebutykina. Čteme-li pozorně popisy Krejči nebo Krause, můžeme si představit postavy s vlastními intencemi, které se ale mívají či spíše dramaticky kříží a střetávají. U každé postavy pramení v nějakém emotivním prožitku a od něj intence míří mimo přítomnou situaci (k povinnosti podepsat úřední spis, k souboji apod.), jenže 'cestou' dramaticky naráží na přítomné postavy a situace jako na překážky. Zdá se, jakoby postavy a situace byly vodiči silné elektrické energie, kladou přitom silný odpor, protože ji vedou jiným směrem, a právě tím se jejich osobní dramata jakoby 'rozsvěcují'. K tomu ještě osobní poznámku: když jsem četl tyto

Krejčovy a Krausovy popisy situací, které se měly takto 'rozsvítit', vybavily se mi po 35 letech znovu a s udivující konkrétností v intonacích, zvucích, gestech i aranžmá. Znamená to, že herci v nás dokázali vyryt hluboké paměťové stopy, které se vrací.

Divadelní symfonie v obrazném prostoru

Krejčovy inscenace připomínají hudební a prostorové symfonie a touto hudebností nebo syntetičností nepochybně navazují na divadlo E. F. Buriana nebo J. Frejky. Také mnozí kritici, zvláště zahraniční (D. Ballet aj.) přirovnávali často tyto inscenace k hudebním skladbám. Za hudební skladbu pro dva hlasy můžeme považovat inscenaci *Kočky na kolejích* s Tomášovou a Třískou, pro hlasy tři *Hodinu lásky* s Tomášovou, Třískou a L. Dostalovou, kde tato poslední skvělá herečka na jevišti téměř nic neřekla a nebylo ji vidět, ale divák ji tam neustále cítil jako bas v džezové improvizaci, který sceloval a dotvářel hru obou protagonistů. Pořadí dějství ve *Třech sestřích* připomínalo pořadí hudebních vět symfonie a *Lorenzaccio* nebo *Ivanov*, to už byla hra skutečného symfonického orchestru. V paměti se uchovávají zvláště závěry těchto „divadelních symfonií“, které vedly často až k „vichřicím emocí“. Kroužení sester jako zraněných ptáků v rytmu řízného pochodu ve *Třech sestřích* nebo Lopachinem rozhoupané lustry nad zhroucenou Raněvskou s polkou v pozadí ve *Višňovém sadu* – to vše byly fascinující symboly, vyvolávající skutečnou katarzi. Inscenace probíhaly v silně aktualizovaném dramatickém čase, hra herce byla determinována mírami dialogického času a jeho temporalita obsahovala paměť, která se neustále rozvíjela a prohlubovala v přítomnosti. Symfonie měly také svůj příznačný rytmus, který Krejča objevil právě v Čechovových hrách: dlouho se jakoby nic neděje, neboť je to fáze akumulace, nabíjení, vdechování přání a falešných

iluzí, ale jakmile se napětí stane neúnosným, postavy se jím 'přehřívají', náhle vybuchnou a otevírají se až ke dnu. Vznikal dojem, že herci jakoby vydechli drama své postavy. Ostatně Krejča sám se přiznává k tomu, že pracoval jako hudební skladatel: *Mluvme o polyfonii, orchestraci. Je to metoda, kterou používám. Vkládáme na jeviště mnoho detailů, nikdy ale zbytečných a vždy vázaných na celek režii předvídaný a představený* (Gisselbrecht 1972: 76).

Hudba se skládá z tónů, je založena na jejich vzájemných relacích, které vytváří to, čemu říkáme formotvorný styl. Ale ve své podstatě je nezobrazivá. V Krejčových inscenacích je tato čistá hudební formotvornost skrytá a do popředí se dostává „hudebnost obrazivá“, kterou tvořily významy slov, výkřiky nebo gesta herců, které se kumulovaly a kroužily na scéně jako hudební příznačné motivy. Získávaly tak onu charakteristickou symboličnost, kterou dobře popsal italský kritik M. Dursi: *Otomar Krejča vyloupne téma posledního jednání, ukryté v zmínkách o ptácích, kteří na podzim odlétají. „Zůstal jsem pozadu jako tažný pták, který zestárl a už nemůže“, říká starý Čebutykin Irině, která cítí, že jí „znovu narůstají křídla“, když se rozhodla vdát za barona, třebaže ho nemiluje. A Máša závidí odlétajícím labutím a husám. Rána z pistole, která zabíjí barona po rozloučení Máši s Veršininem, vyplaší hejno; tři sestry se potácejí po scéně s rozpraženými rukama, jako by se pracně a zoufale pokoušely vzlétnout: zmateně, poplašeně na sebe narážejí, míjejí se, proplétají a přitom stále vyrážejí píseň o iluzi, v níž blouzní o úniku a o budoucnosti* (Ohlasy v zahraničním tisku 1968: 33). Ptáci létají v „čistém časoprostoru“, protože nic nepředstavují. V divadle, i když je zde všechno jakoby a napodobeno, žijou hrou herců, slovy a gesty jejich postav, může být přesto symbolicky a působivě uchován tento organický a dramatický zápas postav v analogickém „čistém časoprostoru“.

Dost se toho napsalo i o prostorové skladbě Krejčových inscenací a pokud ještě

ve *Třech sestrách* použil Krejča jakoby 'realistickou' perspektivu pohledu do pokoje nebo sadu, pak již v tomto fragmentu reálného světa, přehuštěném konkrétním detailním jednáním a vztahy s nepřímými intencemi vždy jakoby mimo, existovala i 'perspektiva' opačná, tj. že fragment (přehození šály Olgy na znamení, že Veršinin přichází) odkazoval vždy k nějakému jinému celku jednoho z přítomných dramát; vzniklo tak tvarové symbolické gesto jako kapka vyňatá z moře Olžina dramatického života. V Mussetově *Lorenzacciovi*, v Čechovově *Ivanovovi* nebo v posledním představení *Racka* v Divadle za branou byl prostor jeviště doslova přeplněn podobnými tvarovými slovy, zvuky a gesty, proto jsme mohli mít dojem, že v tomto poli výrazových možností, kam přichází herci a převlékají se před diváky, mohou vzniknout jejich jednáním ty nejneočekávanější obrazy, skládané z kapek dramatických světů-moří všech přítomných postav. Příklad tohoto tvarového symbolického gesta za všechny: v *Ivanovovi* herečka provedla kotrmelcem časový přeskok z pohřbu do svatby a co bylo minulostí, koexistovalo s přítomností, co bylo neviditelné – s viditelným.

Herec jako cirkusová cvičená opice, nebo jako opice v buši?

Odette Aslanová popisuje u francouzské inscenace Beckettova *Čekání na Godota* hru herců v tvarovém poli možností, které bylo vyplňováno množstvím detailů: *Obě postavy se každý den vracejí na stejné místo, jako by obíhaly v kruhu. Krejča chtěl ten kruhový oběh zachytit. Aby vyvolal představu kruhu či elipsy, umístil na jeviště podlahu oválného tvaru [...] Na začátku postaví Vladimíra k zadnímu okraji elipsy, zády k publiku, a pak, místo aby ho natočil k Estragonovi, obrátí ho čelem k obecenstvu. Ukáže tím na nesdílnost vztahu mezi oběma postavami a zároveň tímto prvním vybočením z běžného aranžmá zabráni herci, aby se hned na jevišti „zabyd-*

lil". „Přibíjí“ herce k určitým místům jako na přísně vymezené pole šachovnice a jejich přechody vymezuje tak, že vylučují jakoukoli náhodnost [...] Scénické řešení má divák na očích už před začátkem představení, ale teprve během hry se prostor imaginárně modeluje kolem herců, a pokaždé, když ho herec přestane ožít, prostor ztrácí některý ze svých dočasných významů. Proto je třeba stále znovu začínat hru, stále znovu zabydlovat prázdnotu, vpisovat nové znaky na tabuli, kterou čas neúprosne smazává (Program pražské inscenace *Čekání na Godota* S. Becketta). Krejča tu podle ní vystihl smysl autorova dramatu, v němž se na plánu 'čekání' hraje stále o toto zaplňování a vyprazdňování časoprostoru lidské existence. Vyžadoval od herců, aby prováděli množství detailních akcí v tomto vyznačeném poli možností, aby měli pevnou půdu pod nohama a zbytečně nehráli a nepohybovali se jako abstraktní bytosti.

U nás bylo kdysi toto vyznačování pole možností pro hru herce některými kritiky chápáno tak, že Krejča zachází s herci jako s cvičenými opicemi. Doufám, že se Krejča a jeho herci neurazí, řeknu-li, že je naopak nechával jako opice svobodné, ale v přirozeném prostředí buše. Co pro opice vytvořila příroda, muselo být ale vytvořeno jako režijní partitura na zkouškách a Krejčovy prostorové symfonie působily na diváka vždy právě jako spontánní a inspirované chování herců v přirozeném prostředí-partitury. Krejčovo divadlo nemělo nic společného s cirkusem, ale bylo založeno na vyznačení přirozeného pole možností, aby nedocházelo k rozptýlům a nedorozumění, čili na řadě opěrných bodů pro konkrétní jednání v každé situaci a v každém okamžiku hry. Tím se současně zapojuje vnitřní dramatický pohyb jednotlivé postavy do celkové souhry reakcí, tj. vytváří podle svého vnitřního obrazu řád představení (Program inscenace *Tři sestry* A. P. Čechova).

A právě tato přítomnost řádu byla základem pro vynikající ansámblovost, kterou všichni u nás i v cizině tak na tomto divadle

obdivovali. *Obdivuhodná disciplína souboru. Rozdělení na velké a malé role je zde odstraněno. Každá postava má v každém okamžiku svou důležitost, zdá se, jakoby i ta nejnepatrnější byla naprosto nezbytnou pro rovnováhu celku* (Zpráva o likvidaci, s. 24). Ansámblovost herecké polyfonie tohoto souboru, kde bylo všechno jakoby propojeno a přitom se nic vzájemně nerušilo, obdivoval i ruský režisér V. O. Toporkov: *Zdálo se, že všechno je v neustálém pohybu, že všichni stále hrají; byly setřeny hranice tzv. „prvního plánu“, a přesto se hlavní akcenty, hlavní smysl neztrácel* (tamtéž: 22). Takového prolnutí hercovy spontaneity a precizní režijní partitury je mocen vždy jen skutečný kolektivní ansámbel, tvořený hereckými individualitami, jež se stávají výraznými osobnostmi právě proto, že akceptují tento primární etický příkaz. A jsme opět u *poiesis*, které je založeno na zrcadlově pojaté mimetičnosti, která je základem stylu nebo rukopisu a tvoří 'osudový řád', v jehož rámci se i herec může a podle Krejči i musí pohybovat naprosto svobodně. *Herec zůstává hlavním nositelem jevištních významů, neboť v režijním rozvrhu básníkovo slovo re-produkuje, což původně a v silném smyslu znamená: veřejně opakuje, shromážděnému lidu opět vydává, obnovuje, znovu vytváří, k nové velikosti povznáší, pěstuje a uchovává. Jako si režisér dobývá svou uměleckou svobodu uvnitř básníkova díla, má o ni usilovat i herec uvnitř inscenace* (Kraus 2001: 239). Kdyby měla jednou vzniknout disciplína zvaná ekologie divadla, měla by se stát tato poslední věta jednou z hlavních programových tezí.

Krejčův herec měl tedy pramálo společného se cvičenou opicí v cirkuse, která jen poslušně vykonává příkazy svého krotitele. Krejča byl sám hercem a věděl toho mnoho nejen o hercově řemesle, ale především o jeho umění. Věděl, že herec sám a přitom ve spolupráci s režisérem musí na zkouškách nejen přesně provádět dílčí detaily, ale především nalézt základní gestičnost situací a postav, jejich tvarovou celostnost, v níž je obsažen smysl hercova jednání v postavě.

U *Godota* píše Aslanová o kruhovém oběhu nebo představě elipsy a pro Raněvskou M. Tomášové určil Krejčův její charakteristickou tvarovost takto: *Raněvská nese s sebou velice dramatický příběh. Skoro zosobňuje to věčné ženské. Není blázen, ani chudák, ani smýkaná životem, ani běhna, ani matka, ani koketa, ani samaritánka... – a současně tím vším je. Proto je také svým okolím tak nesmírně oblíbená. Má ohromný rozkmit* (Mazáčová 1991: 9). Raněvská má vyvolat zájem aristokratickou velkorysostí, neprůstřelnou noblesou a zvláštní nepraktičností. Po uvedení *Višňového sadu* tuto gestičnost postavy kritika nepřijala a považovala ji za chladně stylizovanou nebo „operní“, ale její skutečný smysl vystihla Patočková: *Gesto je tu jakýmsi shrnutím tématu, jež herečka v Čechovovi našla a vyjadřovala – a jež opívat slovem je ovšem toporné* (Patočková 1991: 22). Těžko dnes posoudit, nakolik byli naši kritici citliví či necitliví vůči této gestičnosti nebo tvarovosti Krejčových inscenací – a že i kritik musí mít pro ni vypěstovaný cit a vnímat ji nejprve jako otázku k odpovědi, je přece jasné – pro nás je důležité, že byla vždy právě onou uměleckou součástí jeho inscenací, která měla tu schopnost vrývat se hluboko do paměti. Je to skutečně zvláštní, že se dodnes vynořují v paměti diváků situace, postavy, gesta či intonace z Topolovy *Hodiny lásky*, Čechovových *Třech sester*, Mussetova *Lorenzaccia*, Beckettova *Godota* nebo závěrečné scény Hofmannsthalova *Nemožného člověka*, zatímco po mnoha jiných inscenacích a herečských výkonech v nás zůstávají nepopsané listy.

Je ale jasné, že toto 'vrývání do paměti' souvisí s tvořivým dialogem, a tedy s uměním klást otázky a odpovídat na ně. V divadelních kruzích je všeobecně známo, že charakteristickou metodou Krejčů při práci s herci na zkouškách byl vždy dialog, kladení otázek a hercovy „mimetické odpovědi“ v soustředěné, emotivně zbarvené a často i nervózní atmosféře, a je také známo, že otázek klade Krejča skutečně mnoho. Co učinit s novými střevíci, které se rozbily? Jak si

důstojně půjčit několik rublů? Jak pozdravit a přitom nežvanit? Proč je na tomto místě ticho? Proč tady jen krátká replika? *Otázky, které Krejča klade hercům, jsou pečlivě zvážené, někdy až sugestivně formulované. Představitel postavy má vždy své jednání odůvodnit z textu, jinak ho musí změnit nebo korigovat* (Mazáčová 1991: 12). Herec musí odpovědět „mimeticky“, tj. celou svou bytostí a jednáním tak, aby režisér z jeho odpovědi, z její celostné tvarovosti nebo gestičnosti, dokázal vyčíst, zda bylo porozuměno otázce. Je proto přirozené, že hercova „mimetická odpověď“ záleží nejen na hercově talentu, ale i na jeho zkušenostech, odhaluje, zda je jeho hra stále překrytá stereotypními návyky nebo profesionální sebekontrolou, kterých se nedokáže zbavit apod.

Podstatnou je přitom hercova otevřenost s vírou, že pramenem jeho jednání musí být přirozený a autentický impuls k výrazovému tvaru jednání. I v běžném každodenním životě provádíme svým chováním „mimetickou odpověď“ podle okamžitého prožívání světa a jako reakci na danou situaci, ale hercova „mimetická odpověď“ patří do světa hry a divadla, aby byla představena divákům k nahlednutí do *života lidského ducha*. A tak hercova tvorba na zkouškách připomíná alchymickou kuchyni, kde se naše všední „mimetické odpovědi“ na ulicích pročišťují, aby mohla být nalezena „zlatá mimetická odpověď“.

Četba „Opožděné zprávy o likvidaci Divadla za branou II“ vyvolává smutek. Z obou stran se hledají příčiny: ekonomické, nebo ve ztrátě kontaktu se současným divákem, v neochotě úřadů dát peníze na umění, které je 'gratuit', i v neochotě tvůrců podřídít se módě a tendenčnosti bez paměti. Střetávala se tu neústupnost pragmatická a idealistická a to mnoho napovídá i o dnešní době a dnešním stavu herectví, který tak ostře kritizuje O. Krejča i K. Kraus. Vypadají přitom skutečně jako mech zarostlých konzervativců a oni to přijímají: *Stavíme se do služby příběhům, které nacházejí v lidském*

potýkání a bloudění smysl, neopouští nás starosvětský pocit odpovědnosti za to, co a v jaké podobě divákovi nabízíme (Opožděná zpráva o likvidaci 2004: 104). Je v této kritice současného stavu obava o divadlo z perspektivy patosu lidskosti, o divadlo jako událost mezi živými, která tvořila a měla by tvořit jeho skutečnou divadelnost. Je v této kritice i patos, otázka jako výzva, na kterou by si všichni po Krejčově divadle – a nejen po něm – měli odpovědět, protože umělecké dramatické herectví skutečně pomalu a pozvolna podléhá korozi a přestává existovat jako umění. A i v této své kritice je Krejča mistrem otázek: *Známe ještě vůbec, jsme schopni procítit skutečný patos, nedobratelnou hloubku, přisnou lásku, vzrušující tremendum pojmů „člověk“, „lidská bytost“, „svědomí“, „etika“, „slušnost“, „řád“, „svoboda“, „cít“, „vášeň“, „mysl“, „touha“, „poezie“, „smrt“, „život“...a tolika dalších?* (Krejča 2002: 12) Je nyní otázkou, zda naše divadlo a naši herci na tyto otázky mají a dají nějakou „mimetickou odpověď“.

Literatura:

GISELBRECHT, A. „Après les representations d'Ivanov et de Lorenzaccio a l'Odéon. Entretien avec O. Krejča, directeur du Théâtre Za Branou de Prague“ [Po představeních Ivanova a Lorenzaccia v Odéonu. Setkání s O. Krejčou, ředitelem Divadla za branou z Prahy], *Travail Théâtral*, Automne 1972

- KREJČA, O. „Herec není sám“, *Divadlo* 1962, 4
 KREJČA, O. „Herec jako cvičená opice“, *Divadlo* 1970, 3
 [KREJČA, O.] „Notes du regisseur aux comédiens“ [Režisérový poznámky hercům], *Travail Théâtral*, Hiver 1977
 KREJČA, O. „Být věrný sám sobě“, *Scéna* 1989, č. 15–17 (a–c)
 KREJČA, O. „Divadlo na konci století“, *Svět a divadlo* 1999, 2
 KREJČA, O. „Herec u E. F. Buriana a J. Frejky“, *Disk* 6 (prosinec 2003)
Krejča, O. – Doctor honoris causa, AMU 2002
 KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001
Les Voies de la création théâtrale X, Krejča-Brook, Paris 1982
 MAZÁČOVÁ, B. „Jsem konzervativní, čím dál víc“, *Svět a divadlo* 1991, 5
 „Michel Bouquet odpovídá“, *Disk* 16 (červen 2006)
Ohlasy v zahraničním tisku, Divadlo za branou 1968
 „Opožděná zpráva o likvidaci“, *Divadelní revue*, příloha, 2004, 4
 PATOČKOVÁ, J. „Divadlo, které se rodí ve hře“, *Svět a divadlo* 1991, 5
 PATOČKOVÁ, J. „O. Krejča: divadlo a politika“, *Divadelní revue* 2001, 4
 Programy inscenací Divadla za branou I a II
 Program inscenace T. Bernhardta *Portrét umělce jako starého muže. Minetti*, Národní divadlo 2001
 TISCHNER, J. *Filosofia dramatu*, Paris 1990
 VELTRUSKÝ, J. „Poznámky k několika inscenacím O. Krejči“, in: (týž) *Príspevky k teorii divadla*, Praha 1994
 „Z Krejčových režijních poznámek a doporučení hercům...“, in: *J. Topol a Divadlo za branou*, Praha 1993

Otomar Krejča herec

Zuzana Sílová

Po suverénním jevištním nástupu v rolích hrdinů – Oidipa, Prométhea, Cyrana, Macbetha, Othella – vyvrcholí více než dvacetiletá intenzivní herecká kariéra Otomara Krejči (1921) Donem Juanem a Malvoliem. V českém filmu se vyklene od dvojrole v Podobizně přes dramatické osudy dobových hrdinů (Daleká cesta, Případ doktora Kováře, Vstanou noví bojovníci, Velké dobrodružství) ke komediím (Kočár nejsvětější svátosti, Mezi námi kasari), aby pak postupně mizela jaksi do ztracena, a tak skončila vlastně mnohem dříve, než by se vzhledem k tomu, co slibovaly její výsledky, mohlo předpokládat. Zážitky těch, kdo byli bezprostředními svědky Krejčova herectví, ovšem v jejich paměti přetrvávají. A díváme-li se dnes na staré filmy, musíme konstatovat, že Otomar Krejča patřil k největším hereckým osobnostem své generace.

I. Začátky – U Emila Františka Buriana – S Jiřím Frejkou

V devatenácti letech (píše se rok 1940) nastoupí Krejča k Nádherově společnosti, jejíž členové se vzápětí připojí k nově vznikajícímu Horáckému divadlu v Jihlavě, ředitelovanému Ludvíkem Žáčkem. Za necelé dva roky tu odehraje více než čtyřicet rolí rozmanitého charakteru. Na jedné straně Pickering (!) v Shawově *Pygmalionu*, na druhé Princ v Kvapilově *Pampelišce* a další milovníci: Lionato (Zeyerova *Stará historie*) a Tiberge (Nezvalova *Manon Lescaut*); Čapkův *Loupežník*. Ale také Kreon v Kuršově inscenaci Sofoklovy *Antigony* a arcibiskup v *Noci na Karlštejně* Jaroslava Vrchlického.

Výkon v Kreontovi způsobí, že se v sezoně 1942–1943 ocitá v Městském divadle na Kladně. Stihne tu zahrát pětadvacet postav, především v inscenacích Jaroslava Novotného: Samka v *Gazdině robě* Gabriely Preissové, tentokrát Karla IV. v již zmiňované *Noci na Karlštejně*, Francka v *Maryše* bratří Mrštíků atd.

13. ledna 1942 vystoupí v titulní roli Sofoklova *Krále Oidipa*. Krejča vzpomíná, že Oidipus ho poznamenal na celý život: „*Budíval mě svíravou tísní, zdávalo se mi o něm. Stojím, ne, tyčím se na obrovském meandrovitém balvanu na jevišti kladenského divadla. A plním se, v myslí i ve svalech, v dýchání i pohybu se napínám tím gigantickým, po pravdě posedlým, sebeničivým komplexem pravdy.*“¹

Podle monografie Jindřicha Černého z roku 1964 v této roli zaznamenává mimořádný úspěch:² Karel Palouš s Janem Škodou ho pozvou do pražského Nezávislého divadla. Po sedmi měsících, od jara 1944, nacházíme však Krejčovo jméno znovu v programech kladenské scény: do září téhož roku, než jsou všechna divadla zavřena, stačí tu ještě hrát titulní role v *Gygově prstenu* (Hebbel) a *Císařově*

1 Krejča 2003a: 117.

2 Černý 1964: 8.

mimovi (Václav Renč), po květnové revoluci 1945 pak i Jiráskova *Gera* a Komtura ve *Vzbouření na vsi* Lope de Vegy.

Ale to už se mu plní sen, o němž píše ve vzpomínce na své začátky v časopise *Divadlo*,³ kde se vyznává ze studentského okouzlení předválečnými inscenacemi E. F. Buriana. Podepíše sice smlouvu Škodovi do Nezávislého, ale ten ji prý velkoryse roztrhává, aby mohl herec jít, „kam ho srdce táhne“.

V obnoveném 'Děčku' však vydrží jedinou sezonu (1945–1946): odehraje opět tři hlavní role, ale procitne ze studentského snu a odchází k Jiřímu Frejkovi do Městského divadla na Vinohradech. Stává se oporou Frejkova programu, hraje velké dramatické charaktery, milovníky i komediální role. Když je Frejka vyhnán, zůstává ještě sezonu v nově vzniklém Divadle čs. armády, ale od roku 1951 odchází do činohry Národního divadla. I tady se situace rozvíjí podobně jako v předešlých angažmá: na herce čekají velké úkoly. Brzy začíná i režisovat, v květnu roku 1956 přebírá od Zdeňka Štěpánka šéfovství činohry. Pět let intenzivně šéfuje, režisuje,⁴ hraje – do chvíle, než na protest proti odvolání svých dramaturgů, které je důsledkem politické a ideologické kritiky uměleckého programu (nejstručněji charakterizovaného jako odmítnutí ideologizace umění a návrat imaginace na české jeviště) a směřování činohry ND pod jeho vedením, složí vedoucí funkci. Zůstává jako režisér⁵ a herec. Poslední rolí je již vzpomínaný Malvolio v Pleskově inscenaci *Cokoli chcete* (1963). To už má Krejča za sebou pohostinskou režii v Divadle na zábradlí a k další se chystá. Režisuje v zahraničí, zakládá Divadlo za branou. K herecké práci se vrací už jen jako alternant – zahraje si Čebutykina ve vlastní inscenaci Čechovových *Tří sester*...

U Emila Františka Buriana

Začátky uprostřed konglomerátu několika divadel, jimž si Burian umínil po válce vládnout,⁶ jsou pro čtyřiařicetiletého Krejču hektické a trochu rozpačité:

3 „Ještě jednou se vrátíme zamýšlení...“ *Divadlo* 1953, str. 913 an.

4 Režii *Ideálního manžela* mu nabídl ještě Zdeněk Štěpánek (1954), „programovou“ šéfovskou inscenací se stal Hikmetův *Podivín* (1957), následovala Hrubínova *Srpnová neděle a Strakonický dudák* J. K. Tyla (obojí 1958), Topolův *Jejich den* (1959), Racek A. P. Čechova a Tylova *Drahomíra a její synové* (obojí 1960), Hrubínova *Křišťálová noc* (1961).

5 Inscenuje Kunderovy *Majitele klíčů* (1962), Shakespearova *Romea a Julii* (1963) a Topolův *Konec masopustu* (1964).

6 Do 'projektu' Družstva divadel práce patřila vedle 'Děčka', které působilo na pořičské scéně, také karlínská opereta (Burian tu v době, o níž píše, režisoval úspěšně např. Frimlova *Krále tuláků*) a tehdejší Zemské divadlo v Brně zahrnující Mahenovu činohru, Janáčkovu operu a operetu v Redutě: „Blouzním jsem o decentralizaci divadelní kultury a celou vervou jsem se pustil do jejího uskutečňování. Myslel jsem, že dokážu, aby D 46 i Karlínská opereta hrály právě tak v Brně jako v Praze a brněnská divadla právě tak v Praze jako v Brně. Pokládal jsem to tehdy za velice zdravé v boji proti brněnskému separatismu,“ píše E. F. Burian v roce 1953. Divadlo práce plánoval Burian se scénografem Miroslavem Kouřilem už před válkou (jeho součástí byl i projekt nové scény), poválečné 'Družstvo' vzniklo týden po Burianově návratu ze sběrného tábora politických vězňů v Lübecku, v červnu roku 1945. Burian provokativně nazval sál na Poříčí „divadlem, které zbylo“ – jako výraz protestu proti tomu, že v poválečném rozdělování divadelních prostor v Praze na něho, předního člena předválečné avantgardy a komunistu, který si své politické přesvědčení i umělecké názory odpykával čtyři roky v koncentráku, spolupracovníci (spoluautorem 'divadelní mapy Prahy' byl i Miroslav Kouřil) příliš nepamatovali: zbyl na něho „jen sál, který [Kouřil] nikdy nechtěl, křsí díra u Rozvařilů“ (Burian 1953: 435). Pocitu křivdy se Burian už nikdy nezbažil – svědčí o tom nejen jeho vlastní reflexe první poválečné sezony, kdy u něho hrál Otomar Krejča (viz jeho články a úryvky z projevů v Kronice Armádního uměleckého divadla, Praha 1955). Pražsko-brněnský slepenec trval jen několik měsíců, od poloviny sezony 1945–1946 se Burian soustředil na práci v 'Děčku'.



OIDIPUS

Sofokles: Král Oidipus.

Městské divadlo na Kladně 1943

„Bylo by to fajn, kdyby toho Burian neměl tolik...“⁷ Zkoušky na *Jobovu noc*, kterou chce Burian v září 1945 zahájit svou poválečnou éru, vede herečka Lola Skrbková, Aischylova *Spoutaného Prométhea* zas zkouší Krejča s Antonínem Dvořákem. „Režisér unavuje (pře)vyčtenými moudrostmi. Jeho póza plave na samé nejistotě. [...] Nemyslí snad Burian, že režisérem je ten, koho on takovou funkcí pověří,“ ptá se mladý herec sám sebe v deníkovém zápisu⁸ a na jevišti osamocně bojuje za osud hrdiny, který se ve věčném sporu bohů a lidí postavil na stranu lidí.⁹

⁷ Krejča 2003a: 111–134.

⁸ Ibid.

⁹ „Hledá se režisér antické tragédie“ – tak nazvala svou kritiku značka M. S. v *Rudém právu* 21. září 1945, která režii výtá chladnou ztrnulost a státnost a podle níž jsou klady představení jen Pokorného překlad a Krejčův výkon – „skutečně propracovaný a vyvážený po všech stránkách a do všech detailů. Prométheus mladý, hrdý, vzdorný a lidský, pronášející svá rouhání jako obžalobu všeho bezpráví a zvěle. Z jeho úst zněly verše Aischylovy v přirozené intonaci a v naléhavosti slova.“ Ladislav Fikar v *Mladé frontě* je k režiséru Dvořákovi shovívavější, ale i na něho působí inscenace studeně.

„Prométheus v D 46 je nesporným vítězstvím Otomara Krejči,“ píše pak Ladislav Fikar. „Přiřazuje tak k svému Kreontu v Antigoně u Horáckých a v kladenském Oidipu antickou postavu vzácné celistvosti, hloubky a lidskosti. Od prvního kroku, kterým se dopotácí na jeviště, unavený a zbídačený ne bůh, ale spíš člověk, nástroj cizí zvůle, je naplněn svárem o členěný, bohatý výraz. Každým posuňkem, skloněním hlavy, trhnutím šíje, očima, svaly ve tvářích, bezmocným rukama prozrazuje svou prométheovskou vzpouru a hrdost. Mluví čistě a zvučně, nejtíšší místa jsou slyšitelná do posledních hlásek. Svou roli, tvořící dobrou polovinu všeho textu a o to těžší, že ji říká z jednoho místa a spoutaný, stupňuje zvolna a nenásilně, upadá do rezignace, znova se vzhopuje, vybuchuje, přechází do tichých zpovědí a monologů, pořád si však nechává dost hereckých i hlasových rezerv na veliký, strhující závěr. Krejčova hádka s Hermem [František Vnouček], ona pasáž prudké, vášnivé vzpoury a pohrdání otroctvím, je herecký výkon svědčící nejen o talentu, ale i o přísné vnitřní kázni, opravdovosti a ceně tohoto talentu.“¹⁰

Podobná situace jako s režisérem Dvořákem se opakuje při další Krejčově práci v Burianově divadle bez Buriana: Do veršované jevištní podoby převedl svou prózu o *bláznův* básník Josef Kopta pro Buriana už před válkou. Málo dramatický, lyrizující text režírovaný nezkušeným Alexandrem Strachem vzbuzuje v Krejčovi obavy: „Ach, ach... Těžký porod. Jak se hraje blázen, který zastavuje čas?“ zapisuje si do deníku. „Žádný konkrétní výsledek. Cesta do ztracena, do tmy. Tápání.“¹¹ Příběh donkichotského podivína a smutně meditujiícího snílka v Krejčově podání dává však kritice znovu příležitost vyzdvihnout mimořádné schopnosti mladého herce postihnout širokou škálu citových hnutí, smysl pro jemnou charakteristiku a naléhavou upřímnost, s níž se odevzdaně proměňuje v postavu. „Mluví jasně, místy s recitačním přízvukem, pomáhá si všemi rejstříky svého hereckého fondu, pokornou, dobráckou tváří, drobnými, malými posuňky, nepřítomným, kratičkým smíchem, odstíněnou intonací, úsporně hospodaří se svými zásobami něhy, lyriky, patosu i pokory. Někde mu pravdivost uteče, pravda. Všude tam, kde ji on sám a my s ním cítíme jako papír, jako přebytečná, nakadeřená slova, bez vztahu k osobě a bez dramatického obsahu.“¹²

Otomar Krejča netrpělivě čeká na příležitost zkoušet s Burianem. Dostane ji v prosinci 1946. Nejdřív si u něho zahraje „mírného, vlídného“ pana správce v obnovené předválečné (a podle kritiky stále půvabné i aktuální) inscenaci Klicperovy satirky *Každý něco pro vlast*. A pak: „*Budu hrát Cyrana z Bergeraku. KONEČNĚ! Dny tím přetékaají.*“

Okamžiky euforie střídají nejistotu. Herec poznává svého demiurga při práci na jevišti i v každodenním životě divadelního zákulisí, v okamžicích šťastného tvůrčího rozpoložení i – vzhledem k tomu, co všechno chce v první poválečné sezoně Burian stihnout – nutné rutiny. Pochybnosti střídá nová naděje a znovu pochybnosti. V článcích pro Trägrův *Divadelní zápisník* přemýšlí Krejča – student Mukařovského estetického semináře – o postavení herce a režiséra a o jejich vztahu. A někdy se mu zdá, že „*Burianovi jako by unikalo, že hlavním ‘prv-*

10 Lf, „Spoutaný Prométheus a svobodný Aischylos v D 46“, *Mladá fronta*, 20. 9. 1945

11 Krejča 2003a: 116–117.

12 Fikar, L. „Smějete se s bláznem?“, *Mladá fronta*, 1. 11. 1945

*kem' je tu herec, konkretizující dramatikovo dílo.*¹³ A přece sám před sebou i před druhými neochvějně hájí právo Buriana–umělce jednat tak, jak jedná – jak o tom svědčí i rozhovor po premiéře *Cyрана*, ve kterém čelí výtkám na adresu Buriana znásilňování herců: „*K smíchu. Nechápu, jak se mohlo takové tvrzení objevit. Snažil jsem se vypracovat si sám celé velké a důležité úseky hry. Burian je přijal. Někde i detaily aranžmá, záležitost, která je domněle vyhrazena jen režisérovi. [...] Pomáhá herci nevyčerpatelnou intuicí zvukovou i pohybovou, poradí mu spoustu detailů – dalo by se říct realistických, kdyby ovšem toto zneužitě slovo vystihovalo ryzi spontánnost a stylovou čistotu, kterou při realizaci vyžaduje. Do jaké míry jeho požadavky splním, to je ovšem jiná otázka. A potom, jaképak násilnění, když na nás chce znovu a znovu nervy a srdce, srdce a nervy...*“¹⁴

Závěr zkoušek probíhal v atmosféře blížícího se rozvratu, který začal fatální roztržkou se scénografem Miroslavem Kouřilem¹⁵ – k *Cyranovi* si musí výpravu dělat Burian sám... Krejča pozoruje zmatené, napjaté vztahy mezi Burianem a ostatními herci a má pocit, že krize Děčka – po vnitřní stránce – bude katastrofální. „*Jak EFB pomoci? Je jak bronzová socha. Bohorovný, ukončený. Jistě, na divadle nepotřebuje už o nic usilovat. Ale neví, že co vytvořil dosud, se mu dávno rozběhlo a zevšednělo v českém divadelnictví, že na jeho narcismus není doba, že by měl...*“¹⁶

S bouřlivým a složitým vývojem vztahu k obdivovanému idolu se Otomar Krejča vyrovnává více než půl století, cítíme z řádků uveřejněných na stránkách tohoto časopisu před třemi lety (3. a 6. číslo *Disku* – březen a prosinec 2003). Z napsaného vyplývá, že to byl Burianův přezíravý postoj k hercům, zejména ke starším členům patřícím k oporám předválečného Děčka,¹⁷ co odvede na konci sezony mladého herce s odlišnými představami o fungování divadelního ansámblu – marně ho Burian láká empatickými dopisy zpět – do otevřené náruče Jiřího Frejky, jak připomínají pamětníci i historici, v mnoha ohledech Burianova „antipóda“: „*Frejka mě zajímá. Tajemné jméno v zamřené dálce.*“

13 Z Krejčových článků „Co je režisérismus“ a „Z hercových zápisků“ vyčteme, jak intenzivně si sám pro sebe řeší problém postavení režiséra a herce v „hierarchii inscenačních prostředků“, o němž se tenkrát v odborném tisku velmi diskutovalo (podle Mukařovského musí rozhodující místo v budoucím vývoji patřit znovu herci). Mladý Krejča rozlišuje režiséry na ty, kteří chtějí zjednodušeně řečeno „zeskutečnit“ dramatikovu vizi, obsaženou ve slovech, jevištními prostředky, zatímco druhý „z melodií, jež v něm dramatikovo dílo rozeznělo, buduje symfonii dramatického díla tím způsobem, že jde za novými melodiemi ne tak do díla autorova, jako spíše do své tvůrčí fantazie,“ aby došel k závěru, že „režisérismem rozumíme režisérem provedenou deformaci struktury dramatického díla tím způsobem, že některá či některé ze složek, vytvářejících organismus dramatického díla, jsou samoúčelně přeexponovány na úkor celku a neorganicky do něho zapojeny, takže významová i tvarová podoba jedné složky je v rozporu s podobou celé struktury (všech složek ostatních).“ Ke vztahu režisér–herci jindy podotýká: „Z dvou protikladů musí vzniknout skutečnost třetí, vyšší [...] Stav, kdy stojí na jedné straně režisér a na druhé jím sjednocované stádo ansámblu, není jistě zdravý. Režisér musí nejen ansámbl sjednocovat, ale také být s ním jednotný. Tak nějak je možno dojít k ansámblovému herectví.“ V deníkových záznamech provázejících zkoušení *Cyрана* najdeme komentář psaný s odstupem více než padesáti let: „Burian často zastupoval dramatika autoritativně; úzký kodex výrazových prostředků, včetně ustálené konvence hereckých projevů, držel pevně ve svých rukou; byl ve většině svých inscenací jejich velmi zřetelným, viditelným autorem, nemizel v nich, spíše se jimi portrétoval“ (Krejča 1945–1946a:145 an., též 2003a: 135 an.; 1945–1946b: 500 an., též 2003a: 138 an.; 2003a: 133).

14 *Mladá fronta* 21. 2. 1946.

15 Podle *Kroniky AUD* ing. M. Kouřil „nejen zdiskreditoval některé vzácné zásady, položené E. F. Burianem do vínku reorganizace divadelnictví celou předválečnou činností D, ale vytvořil přímo v D 46 ohnisko rozporů s linií Burianova vedení, aby upevňoval svou vlastní pozici v divadle“ („Rozkol v D 46“, *Kronika AUD*, 1955, str. 451).

16 Krejča 2003a: 130.

17 Na situaci, kdy jim Burian spílal a vyčítal jejich postavení za války, vzpomíná jako na jeden z nejhroších zážitků u divadla i paní Antonie Hegerlíková, která byla rovněž členkou Burianova souboru a stejně jako Krejča odešla k Frejkovi.

S Jiřím Frejkou

V prvním roce uměleckého ředitelování Městského divadla na Vinohradech (první poválečná sezona 1945–1946) prožívá Frejka zápasy s roztržštěným, nesourodným souborem individualit nespokojených se loučících s výlučným postavením hvězd okupačního divadla a filmu, vystupujících v repertoáru vybíraném na míru jejich talentů. (Zápasy, které neskončí do posledních Frejkových dnů na Vinohradech.) Proto chce Frejka 'své herce'. Z Národního za ním ti, které lákal, nepřišli, ačkoli mu to prý slibovali, a tak hledá mezi mladými, kteří záhy dokážou tvořit protiváhu zralým osobnostem – Jiřině Štěpničkové, Jiřímu Plachému, Vladimíru Řepovi či Vladimíru Šmeralovi. Začíná budováním ansámblu, který by mu byl oporou při vytváření, jak to sám nazývá, nedílného celku divadelního představení: podle Frejky ho *společně* tvoří tři vzájemně se doplňující typy tvůrců spojených svěbytným okruhem názorového myšlení – dramatik, režisér se svými spolupracovníky a herec.¹⁸ Na tomto základě hodlá realizovat svou představu „lidového divadla“, velkorýsý dramaturgický program pro nejširší vrstvy občanstva, program, který v divadle cítěném především komediantsky objevuje hlubší smysl a dává mu tak zcela spontánně duchovní a kulturní poslání.¹⁹

A tak spolu s Krejčou vezme od Buriana i Antonii Hegerlíkovou (obsazoval si ji už jako konzervatoristku za války do svých inscenací v Národním), a už tu jsou i další konzervatoristé Pleskot, Adamová, Lukavský, za nimi v následujících sezonách přibývají další. A lektorem a vzápětí dramaturgem je tu příští Krejčův nerozlučný druh a spolupracovník – Karel Kraus.

Pro mladé herce má Frejka lákavé úkoly: Pro Krejču hned titulní roli v Shakespearově *Macbethovi* – „takové burlesce,“ jak hru charakterizoval při jejich prvním setkání nad textem. Do konce sezony 1946–1947 pak následuje ještě sedm postav rozmanitých žánrově i rozsahem: od komediálních typů sluhů, hrdinů i milovníků ke svrchované vladařské autoritě. Podobně je to i v dalších sezonách, kdy je Krejčovi svěřováno vždy šest sedm různých úkolů, z nichž stěžejní jsou vždy alespoň dva: Frejka totiž, když si někoho vybral, podle Krejčových slov přebíral odpovědnost za jeho umělecký vývoj, a tak zkoušel jeho talent v mnoha polohách...

Na rozdíl od burianovskey romantizujícího pojetí, jak se ukázalo v *Cyranovi*, Frejka hned první rolí dává Otomaru Krejčovi příležitost vytvořit mnohem komplikovanější obraz *hrdiny*. Téma, jež cítí v hercově potenciálu, rezonuje režisérovi *Macbetha* s tématem hry, jejíž dobovou aktuálnost chce ve své inscenaci podtrhnout – sám tak v rozhovoru před premiérou vysvětluje obsazení „mladými herci“, které mu umožňuje akcentovat zvláštní poválečnou „kariérnickou posedlost dvou mladých lidí, urozených tělesně a zvrácených duchovně“, stejně jako to, že „Macbethu dnes vůbec rozumíme jako hře, která jde proti mravnímu iluzionismu, proti sebelibé dobrodružnosti...“²⁰

18 Viz Frejka 1945: 40 an.

19 Podle Karla Krause si Frejka počínal především jako zkušený praktik, když „bez velkých změn převzal tehdejší jednoduchou organizaci institucionalizovaného divadla a bez větších zásahů do souboru přenesl svou důvěru na určitou jeho část, [...] svou představu lidového divadla v podstatě na jevišti prosadil a legitimoval“ a dařilo se mu „depat, aspoň vlastními režiiemi, zapšklé vinohradské maloměšťáctví, kterým byla nasáklá i část zděděného souboru. Nenáviděl tu mentalitu a svůj postoj k ní projevoval až příliš nepokrytě. I to nakonec přispělo svým dílem, třeba ne rozhodujícím, k jeho likvidaci“ (Kraus 2001: 192).

20 jk.: „Jiří Frejka o *Macbethovi*“, *Mladá fronta*, 31. 10. 1946.

Někteří kritici pak srovnávají toto pojetí s mimořádnou inscenací Jana Bora z podzimu roku 1939 se Zdeňkem Štěpánkem a Olgou Scheinpflugovou v hlavních rolích, jejíž reprízy se odehrávaly v atmosféře krvavě potlačovaných studentských demonstrací, vrcholících popravami.²¹ Bezprostřední řádění diktátorské zvůle mělo v monumentálním podání třiadvacitiletého Zdeňka Štěpánka skutečně aktuální podobu děsivě nihilistického monstra.

V inscenaci vznikající rok po válce se kritikům často zdá, že Macbeth mladého Krejči nejeví dostatečně rysy „vzdorovitého dravce“ a působí v některých projevech jako příliš *slabošský* a *křehký*.²² Podle Ladislava Fikara „Krejčův Macbeth, alespoň v první půli, je Macbeth hamletovský. Svár uvnitř, muka, přízraky, tíha života, to všecko je těžký balvan na krku a táhne ho dolů. Krejča ho zlyričuje, zjemňuje, zpokorňuje. Vůle k zločinu a krutá vášeň v něm vyšlehují jen zřídka, spíš v něm ustavičně hoří přerývaným, zlým plamenem, v krunýři mlčení, posunků, v úpěnlivých rukou, v hlase, který zná zoufalství, v očích, které se štítí krve. Odbíhá do samoty, nahrbuje se, jeho černá pláštěnka s kožíškem a černý, těsný trikot svírají v těle srdce, mučící se strachem ze zločinu, děsem z toho, co se stalo a stane, výčitkami. Příliš často odkryje karty, je lidštější a zdrcenější než Macbeth, nechceš mu pak uvěřit, co dělá dál. Je na něm jasně znát šev, jímž sešil oba Macbethy, člověka a démona. Člověk je v něm těžší, víc ryzí, bohatší. Nabral si víc trestu než viny.“²³

Dramatický svár Shakespearovy postavy mísící úděl hrdiny-rytíře oddané sloužícího králi a individua nespokojeného s místem, které mu bylo na tomto světě přiděleno, předvedli tedy režisér s hercem na konkrétním příběhu mladého muže („jinocha“, píše se v některých kritikách – Krejčovi je pětadvacet let), který má na začátku všechny cesty otevřené, a musí si zvolit – tady a teď, přímo před ‘svědky’ diváky – tu, kterou se vydá. Chytí se příležitosti – a okouzlený vidinou úspěchu stává se horečnatým, fanatickým štvancem ctižádosti, vášnivě posedlým mocí. „Vsadil však příliš vysoko“, praví se v jedné kritice, a tak nakonec, pronásledovaný výčitkami svědomí za spáchané zločiny, působí ochable a slabošsky. Hercovy schopnosti proměnit uměřený postoj vojáka v cíhajícího lovce, který „umí být stejně majestátním vladařem jako zděšeným ubožákem, když se mu připomene navršená míra jeho hříchů“, si ovšem Josef Träger velmi cení: „V té napjatosti a cíhavosti, kterou napovídají nervózně neklidné prsty jeho rukou, v probouzející se krutosti a nelidské bezohlednosti, jaká poplení jeho někdejší mládí, je největší síla Krejčova výkonu.“²⁴ Osud ničivého zla, které se nakonec obrací v sebe-ničivé a jehož následky poválečné publikum stále ještě cítí, má tak ve Frejkově „zrůdné metafoře nacistické mocichtivosti“ – tak režisérovi interpretaci charakterizuje dramaturg Karel Kraus (a po letech poznamenává, že

21 „...Jestliže jsme tehdy, na prahu věcí budoucích, cítili údernost makbethovského dramatu z podstaty tak přesně přítomné, nyní, kdy se strašný přetlak událostí proměnil v minulost, jako by se ještě stupňoval perspektivní účín na základě životních zážitků předešlých let do samé dřeň všelidského smyslu světa a svědomí“ (s.jc: „Frejkova dramatická balada“, *Lidová demokracie*, 5. 11. 1946). Štěpánkův Macbeth byl slovy Františka Götze „skutečný voják i úskočný, pověřivý vrah, pokrytec i člověk obnažený,“ mocichtivý uzurpátor a destruktér, v němž se mísí podle A. M. Píši „mučivá horečnost zločinu i trýznivá hrůza provinění, jež se děsí vlastní tváře, [...] zálužnost přetvářky a úskoku i zoufalství nicoty, jež je zmrazeno do krutosti a skandované cedí slova nihilistického poznání“.

22 kd (Edmond Konrád): „Hilarův epigon“, *Svobodné noviny*, 3. 11. 1946.

23 Ladislav Fikar: „Macbeth vinohradských“, *Mladá fronta*, 3. 11. 1946.

24 jtg: „Tragický dvojzpěv ctižádostivého mládí“, *Svobodné slovo*, 3. 11. 1946.



šlo „spíš o vnějškovou aktualizaci“²⁵ – v mnoha momentech velmi přesvědčivou a osobitou podobu: Především tam, zdůrazňuje Ladislav Fikar, kde v „detailně propracovaném představení“ se sugestivně „baladickou“ výpravou Františka Tröstra prokazuje Otomar Krejča spolu se svou partnerkou Antonii Hegerlíkovou „hereckou představivost, prožitek, schopnost a zkušenost k *velké, prosté hře, která už není divadlem, ale sdělením, poznáním, svědectvím.*“

O *lidském obsahu* postavy a *herecké suverenitě* píše stejný kritik i v případě další velké příležitosti, kterou Krejča dostal, tentokrát od režiséra Jaromíra Pleskota ve Frischově *Čínské zdi*. (Mezitím po titulní roli shakespearovského hrdiny posloužil Pleskotovi ve Werfelově *Jacobovském a plukovníkovi* jako šofér a mrtvý a v Plautově *Tlučhubovi* ho kritika chválí za epizodku kuchaře: „To je sud, ten vojáček, to je sud!“ , pamatuje si dodnes herec připomínku režiséra Frejky.) *Čínská zeď*

25 Kraus 2001: 193. (Otomar Krejča vzpomíná, jak chodili s Jiřím Frejkou po skladištích a hledali esesácké hvězdičky na límec: „*Já jsem říkal 'Vždyť to nemusí být tyhle hvězdičky, z té dálky to stejně není vidět.' – 'Není to vidět, ale je to ono!', odpověděl mi.*“)



MACBETH

William Shakespeare: *Macbeth*.

Městské divadlo na Vinohradech 1946



vzbudila protichůdné reakce u kritiky pro ironičnost, s níž pětaticetiletý Švýcar staví modelový příběh o diktátorském císaři, který nechá svou říši obehnat zdí, aby do ní nepronikaly svobodné myšlenky, z kaleidoskopu fraškovitých situací s filozofujícím a moralizujícím podtextem.²⁶ Frejka považoval hru za slabou, ale nebránil nadšení dramaturga Karla Krause a režiséra Jaromíra Pleskota uvést horkou aktualitu – na Vinohradech měla hra premiéru sotva tři měsíce po prvním švýcarském uvedení. Inscenace byla vítězstvím Pleskotovy režijní vynalézavosti, kterou podpořila Tröstrova výprava zapojující do výsledného efektu veškerou divadelní mašinérii, a mladých sil hereckého souboru: vedle Jaroslavy Adamové a Radovana Lukavského v ústředních rolích princezny a mladého básníka, skrývajících svou totožnost pod maskou dvorního šaška, zaujal Otomar Krejča v bohatě charakterizované postavě Čínského císaře: „úlisného, řinčivě führerovského“,

²⁶ Otomar Krejča ve vzpomínkách poznamenává, že s Frischem a Dr. Hirschfeldem, dramaturgem Maxe Reinhardta, kteří přijeli na premiéru, strávil mnoho času: „*Oba Švýcaři. Dýchá z nich, že neprožili válku. Snad proto mohou napsat takovou hru. Plnou hezkých pravd a přitom hru dráždivou západní citlivostí a francouzskou galantností*“ (Krejča 2003b: 90).



ČÍNSKÝ CÍSAŘ

Max Frisch: Čínská zeď.

MDV 1947

Me-Lan: Jaroslava Adamová

podle druhých „velikášského“, „s nucenými úsměvy a vulgárními vzteky“ i „s živelně despotickou silou“:²⁷ Podle Ladislava Fikara herec svým výkonem soustřeďuje a drží hru: „Nasadil oslnivý nástup, při němž ztichne divadlo. V jeho dikta-toru není šablona,“²⁸ píše kritik a znovu jako u Macbetha si všímá schopnosti mladého herce dát postavě četnými detaily konkrétní *lidskou podobu* a přitom tentokrát zachovat pevný tvar, imponující zralostí projevu.

„*Nabývám v divadle jakous takous pozici,*“ poznamenává si Otomar Krejča do deníku dva dny po premiéře, „*ale pořád je to dvojí svět, který se tam sváří - a to nejméně dvojí [...]* Na jevišti dostávám protivnou suverenitu, až se toho bojím. Začátky konce. Jak je potom blízko ke hře některých sólistů. Vyvanulé, řemeslné, mrtvé. Potřeboval bych roli, která by mne probudila: velkou a těžkou.“²⁹

Kritický sám k sobě víc než kritika: Slibný dramatický umělec, jak Otomara Krejču také nazývá Josef Träger, na sebe zatím upozorňuje ve středních úkolech:

27 Jiří Hájek v *Rudém právu*, Zdeněk Urbánek v *Národním osvobození* 5. 3. 1947, bs v *Lidové demokracii*.

28 Ladislav Fikar: „Diagnosa poválečného lidství“, *Mladá fronta*, 5. 3. 1947.

29 Krejča 2003b: 90.



LYSANDR
William Shakespeare:
Sen noci svatojánské.
MDV 1947

„Nabrousí“ svého revolucionáře Marata i v původní novince Stanislava Loma *Božský Cagliostro*, kterou z úcty a přátelství k autorovi uvedl Jiří Frejka (s Vladimírem Šmeralem v titulní roli). Dobře prý charakterizuje hloupou nadutost, těžkopádnost a primitivní sílu legendárního hrdiny Ajaxe v Shakespearově *Troilovi a Cressidě*: Jednou ze svých nejúspěšnějších inscenací se na jaře roku 1947 na vinohradské jeviště vrátil osmdesátiletý režisér Jaroslav Kvapil (Jiří Frejka tak chtěl připomenout nejen výročí divadla otevřeného roku 1907, ale také životní jubileum velkého divadelníka spjatého s plodnými léty vinohradského domu). V replice scénografického řešení Josefa Weniga z roku 1921 byla Kvapilova režie vítána od pamětníků radostně a od mladé generace s úctou: Ladislav Fikar píše o přesné práci plné fantazie, kouzla a divadelnosti, na adresu herců pak není sám, kdo poznamenává, že vinohradský soubor roku 1947 až na výjimky nevládne patrně takovými silami jako kdysi... „Je příznačné“, píše Karel Polák v *Právu lidu*, že „dnešek dovede nejlépe, třeba pořád ještě s mírou skutečné poezie, vyjádřit cynismus kuplíře (Marvan) a utrhačnost nemohoucího kritika (Řepa)“. Vedle starší generace (z mladých pak především Krejčů a Lukavského, s výhradami

Beneše) vyzdvihuje kritika shodně i výkon Zdeňka Štěpánka, který zaskakuje za onemocnělého Vladimíra Lerause. Otomar Krejča se na hru se Štěpánkem těšil, poznamenal si v deníku před poslední generálkou. A ze záznamu opět vyplývá, že je k výsledku práce s Kvapilem mnohem kritičtější než shovívaví recenzenti: „Kvapil je už starý, zastavený, ale lze si představit Kvapila v plné síle hledání. Jevišť plošné a volné, rovné, střed pro herce, dekorace okolo. Trochu to připomíná Angličany. Na herci je požadován člověk, ne verše. Jde mu o smysl. Možná je to i tím, že z pánů kolegů musí být tato samozřejmost páčena. A to, co cítím v tenhle čas zvlášť naléhavě a o čem chci mluvit na večeru o generačním divadle v UB (pokusím se zorganizovat její): je to snaha rozehrávat situace, jít od textu k výkonu, od literárního druhu, dramatu, k divadlu, k figuře, k situacím, ať není představení jen povodní prázdných, bezobsažných slov. Proto Kvapilovo stále opakované: musí toho být víc, z toho je třeba udělat velkou scénu... A projevuje se to všude, i v bitvě, nebo v souboji. Aby toho bylo plno, velké kvantum, široce zabraný prostor. Na dnešním jevišti se všechno odehrává strašně lehce. Šup šup a už je to hotovo, hrdina zabit, hrdina obrácen, protivník přemluven, myšlenka vyřčena. Výkony nestojí v Troilovi za mnoho, včetně Řepy, který má jen hezkou masku. Jsem zvědav, jestli to kritika pozná.“³⁰

Do konce své první vinohradské sezony nazkouší herec ještě dva milovníky („docela se na tu změnu těším“): Pleskotově inscenaci Tylovy *Fidlovačky*, stylizované do „oživlého obrázku biedermeierovských hracích hodin“, vytýká Josef Tráger, že na rozdíl od některých vtipně „marionetně“ podaných vedlejších postav (podtrhuje výkon samotného režiséra v roli pana Dudka) hlavní postavy, které se nedají zjednodušit na pouhý typ – Krejčova Jeníka nevyjímaje – „neměli té tylovské prostnosti a srdečnosti, jaká jeho [Tylovy] postavy zachraňuje z přemíry citu“. O Krejčově Lysandrovi v jedné z vrcholných inscenací Jiřího Frejky, Shakespearově *Snu noci svatojánské*, soudí prý kritika, že je „poněkud chladný“.³¹ Jindřich Černý z těchto postřehů vyvozuje, že herci je „v tom bezproblémovém mládí těсно“, prý se „do té srdečné naivity nalhává“.³² Možná to platí o tylovské postavě, ale rozhodně se nedá o Lysandrovi nebo o dalším žárlivém „milovníkovi“ Vítkovi ze *Zlého jelena* (toho si Krejča zahraje na závěr sezony, která teprve bude následovat) říci, že jsou představiteli bezproblémového mládí: Shakespearovi milenci mají své vztahy značně zamotané, láska tu má podobu zoufalého zápasu stejně jako chladného opovržení... A Frejka ve své inscenaci *Snu* vedle komediální roviny rozehrává i tu druhou, řekněme existenciální, postihující „znepokojivý stesk, jenž se zmocní duše i při nejkouzelnějším milostném snu“, řečeno s Josefem Trágerem. I Zdeňku Dintrovi se zdá, že milenecká čtveřice v čele se „vzorně mluvícím Krejčou, krotícím se do krotkého Lysandra“, spolu s Pukem Jaroslavy Adamové a Oberonem Vladimíra Lerause „přinesli režisérovi a hledišti nejmíc“.³³

Smysl pro rozporuplný náboj dramatického charakteru Krejčovi umožňuje předvést postavu v polohách neobvyklých, nekonvenčních, a vytěžit i z vedlejšího úkolu maximum. Používá přitom „ukázněné mimické prostředky, vše má svůj

30 Krejča 2003b: 91.

31 Podle Černého 1964: 23.

32 Černý 1964: 23.

33 Zdeněk Dinter, „Sen noci svatojánské“, *Mladá fronta*, 10. 7. 1947.

MALÍŘ ŠIMON
Podobizna. Režie
Jiří Slavíček,
Československý
státní film 1947
Lichvář Chazaj:
Karel Dostal



účel, nic víc – nehraje, ale záměrně tvoří“: Takovým dojmem působí Krejčův Jupiter v Molièrově *Amfitryonu* (premiérou 2. října 1947 zahájil herec svou druhou sezonu v Městském divadle). Režisér Stejskal nastudoval v Komorním divadle, jehož jeviště se zdá pro frašku předvádějící bohy a hrdiny v nedbalkách opravdu příliš komorní, inscenaci „pevně stavěnou na hereckém projevu“. Často prý hlavním komikům (zejména Vladimíru Řepovi v maximálně rozpohybovaném, hlasově přepjatém a deformovaném Sosiovi) popřává prostor pro hojně rozehrané honičky, taškařice a šprýmy. Není divu, že tu Krejča „vedle sehraného, vyrovnaného stylu Komorního divadla“ vyniká svým účelným projevem se vzornou mluvou, „kde každé písmeno vytesáno z kamene“ – až *nesourodě*: „Nezachytíš nepravdivý akcent“, dodává recenzent na jeho adresu.³⁴ Bohuš Stejskal zakrátko doplní představení (*Amfitryon* bude tvořit jeho první polovinu do přestávky) o duchaplnou, jemně ironickou veršovanou hříčku Otokara Fischera *Jupiter*, která je přímým pokračováním milostných záměn z Molièrovoy komedie,³⁵ a představitel titulní role se opět blýskne „živelným herectvím i vytříbenou dikcí.“³⁶

34 Zdeněk Dinter, „Molièrův Amfitryon v Komorním“, *Mladá fronta*, 4. 10. 1947.

35 Dlouholetý režisér, v letech 1937–1942 umělecký šéf Městských divadel, byl spolehlivou oporou vinohradského souboru při inscenování světové klasiky i moderního repertoáru, zejména Čapka a Langra. Kvůli inscenaci Kornejčukovy hry *Zkáza eskadry* (roku 1937 policejné zakázané) byl za války zbavený možnosti režirovat. Předpokládaný návrat do čela Městského divadla po okupaci trval jen pár měsíců: Od září 1945 je uměleckým ředitelem jmenován Jiří Frejka. Stejskal zůstává jako druhý režisér, soustřeďuje se především na práci v Komorním divadle: šéfem této pobočné scény MDP se nakrátko stal právě v době, o níž píšu. V roce 1948 z MDP definitivně odchází. *Jupitera* jako dohru k *Amfitryonu* poprvé na Vinohradech režíroval K. H. Hilar v roce 1919, Bohuš Stejskal ji uvedl 26. února 1948 k uctění památky Otokara Fischera, od jehož smrti právě uplynulo deset let.

36 Zdeněk Dinter, „Na paměť Otokara Fischera“, *Mladá fronta*, 4. 3. 1948.

„Hrál jsem *Amfitryona* – nic.“ Ve vzpomínkách tuto inscenaci překrývají zážitky ze zkoušení dvou rolí – s Frejkou a znovu s Jaroslavem Kvapilem. Obojí proběhlo ještě v první polovině sezony 1947–1948. Nejprve Gribojedovo *Hoře z rozumu* (premiéra 7. listopadu 1947): „Velká hra a velká práce Frejkova. Výborně mě obsadil. Rozšířil mi spektrum. Zajímavá role a povedla se.“³⁷ Kritikové svorně píší o mistrovské režijní práci se skvělým scénografickým řešením prostoru od Františka Tröstra, o herctví koncentrovaném do hutných zkratek, oproštěných od popisných detailů, především o oslnivém výkonu Vladimíra Šmerala v lermontovské masce hrdiny Čackého, který vykřičí svůj hněv na pokryteckou společnost, jež ho obklopuje. Patří do ní vedle Famusova v monumentálně groteskním pojetí Jiřího Plachého i prohnaná služka Líza Jaroslavy Adamové a pokrytecký Molčalin, jak ho hraje Otomar Krejča. Studie pokrytectví se stane „jedním význačným motivem Krejčova hereckého repertoáru“ vrcholícím Malvoliem.³⁸ Předznamená i řadu filmových postav, u nichž se tato vlastnost stane generálním tématem umožňujícím herci třeba i na malé ploše několika záběrů nezaměnitelně dotvářet předepsaný typ. V případě Gribojedovy ostré komedie si Ota Popp u Krejčova výkonu všimá protikladu ‘veřejného’ a ‘soukromého’ chování kariéristy deroucího se na společenské výsluní, které vychází z konkrétní situace, v níž se postava ocitá: „Patolízalskou molčalovštinu promyšleně a zdrženlivě oprostuje Otomar Krejča na tiché poklonkování a rybí úsměvy, které se při setkání s Lízou mění na slizkou chtivost.“³⁹ To, co nejvíc kritiky na výkonu mladého herce poutá, je i přes stylizovanost projevu (včetně bílé paruky) schopnost naprosté proměny, *splynutí s postavou*: „O. Krejča se dokonale přetěluje v tichošlápkovsky slizkého Molčalina,“ píše Jiří Hájek,⁴⁰ zatímco Ladislav Fikar si všimá „směsice falše a tuposti“, z níž herec svou postavu vytvořil.⁴¹

17. prosince 1947 se na vinohradské jeviště v původní scénografii Josefa Čapka vrátila hra, která svému autorovi Františku Langrovi přinesla mezinárodní slávu:⁴² „*Periferie. Kritiky nedopadly jednohlasně*,“ poznamenává si představitel Franciho, „*ale hraji to rád a myslím, že ne nejhůř – zvláště první část. Druhou jsem na premiéře pokazil. O přestávce příběh rozradostněný Kvapil a Langer i kolegové a třeba i osvětový inspektor Skála z Třebíče, který viděl mé první kroky, a všichni tak chválili, že jsem potom druhou část hrál špatně.*“⁴³

„Kelneříčkovi“ z periferie, kterému říkají „Kuře“, outsiderovi vracejícímu se z vězení (kde si odseděl trest za kamarády) a kvůli své lásce nešťastnou náhodou zabíjejícímu, dal kdysi Zdeněk Štěpánek sugestivní podobu lehkonohe důvěřivé bytosti a současně nespokojence měnícího se v zoufalého štvance svědomí, když ho přiměje zpustlý soudce (a nakonec i sama jeho láska – dívka, kvůli které poprvé zabíjel), aby se trestu domohl novou vraždou. Štěpánkovy bezprostřední

37 Krejča 2003b: 94.

38 Černý 1964: 26.

39 Ota Popp, „Frejkův primát podzimku“, *Kulturní politika?* (neoznačený výstřižek z archivu DÚ).

40 Jiří Hájek, „Gribojedov v celé své síle a mohutnosti“, *Rudé právo*, 11. 11. 1947.

41 Ladislav Fikar, „Tleskáme Hoři z rozumu“, *Mladá fronta*, 11. 11. 1947.

42 Kvapilova inscenace z roku 1925 se Zdeňkem Štěpánkem, Mílou Pačovou, Bohušem Zakopalem a dalšími hvězdami souboru se dočkala na tehdejší dobu mimořádných 67 repríz.

43 Krejča 2003b: 94.

MOLČALIN

A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu.

MDV 1947

Líza: Jaroslava Adamová







FRANCI

František Langer: *Periferie*. MDV 1947

Barborka: Jaroslav Marvan, Anna: Jarmila Smejkalová, Tony: Vladimír Hlavatý

emocionality tenkrát režisér Kvapil využil k posílení lyrické, tesklivé atmosféry inscenace a hercovo pojetí postavy tak zcela oprávnělo autorovo řešení zápletky, které u některých kritiků tenkrát – a o to víc v nové době – vyvolávalo rozpaky jako „mrvně krkolomné i psychologicky nevěrojatné“.

Pro výkon Otomara Krejčí v inscenaci z roku 1947 má kritika uznání. Jeho Franci vyniká intenzitou a odstíněním povahokresby, píše A. M. Píša, kterému se Krejča zdá ve srovnání se Štěpánkem „měkčí a vnitřně útlejší, takřka chlapecký v údivu, co se to s ním děje, když se ze samolibého, chludného, frajersky roztančeného šťastlivce sesouvá v decrescendech přízvuku i gesta v štvance viny i vlastní slabosti.“ Ladislav Fikar vyjádřuje lítost nad tím, že hra v nové době zcela ztratila aktuálnost a odmítá ji jako „psychologické monstrum, vyspekulované, cynické, samoučelné“,⁴⁴ které nezachrání ani Kvapilova inscenace, jemně modelující postavy a citlivě dobásňující jednotlivé obrazy, ani herecké výkony, přestože „Krejčův Franci je pravdivá, zajímavá, všestranná figura, která má psychologii, je věrna Langrovi, je postavena ze široka, aby vystačila s dechem, má proměny, gradaci, lidské teplo, a přece hraje naprázdno. A hraje celým rejstříkem, bohatě, sytě, od pepictví až k zasaženému, živému svědomí.“ Podle Hany Budínové, jak ji cituje ve své monografii Jindřich Černý, ovšem Krejča nevyhrál zajímavý proces obratu, kdy měl být jeho Franci „tak vyčerpán duševně a tak pronásledován vnitřními vidinami a hlasy, že byl schopen vážně a bez rozmýšlení přijmout to,

44 „Ta hra zestárla a zvětrala, říkám to s lítostí, protože jsem ji měl rád. Nerozumím její morálce, která odciňuje vraždu novou vraždou, nerozumím jejímu cynismu a frašce, které vylézají co chvíli z této chladně překonstruované dostojevštiny. Už neexistuje takováhle periferie, její hrdinové, její problém, její téma jsou pasé a pryč [...], za lidským, jemně prosvětleným dramatem studí výlučný, subjektivně konstruovaný příběh, kterému nevěříš, protože je dobrý právě jen na divadlo a na jeviště, ale současnému divákovi dá pramálo“ (Ladislav Fikar, „Zklamání z *Periferie*“, *Mladá fronta*, 19. 12. 1947).



Otomar Krejča mezi režisérem Jaroslavem Kvapilem a autorem Františkem Langrem

co mu soudce řekl. Zde to měl být člověk posedlý jen jedinou myšlenkou... člověk pološílený... Krejča byl příliš chladným hráčem... než aby ovládl diváka svým velkým emocionálním prožitkem.“ – Herec se zkrátka v této roli projevil jako někdo, kdo na jevišti především *jedná* v intencích situace, do níž se dostal a v níž se musí rozhodovat, namísto ‘propadání se’ do emocionálních stavů (jejichž předváděním herci tak často dokážou odpoutat pozornost diváků od toho, co se vlastně v situaci děje). I v případě Franciho je Krejča sám k sobě kritičtější než kritika a nejlapidárněji pojmenovává, co jeho postavě chybělo: *Škoda, že jsme Periferii tak rychle studovali – 4 týdny nepořádných zkoušek – neviděl jsem o premiéře přes celou postavu a necítil jsem její domov, velkoměstskou periferii – a to mě poslalo u pamětníků Franciho Štěpánkova právem daleko za něho. Stydl jsem se, vesničan, frajerství postavy. Také Langrovy rady, abych to hrál lehce, mě zmýlily. Teď to po reprízách doopravuji. Jsem právě v technickém období. Objevuji, co je jen slupka bez jádra a hledám pravdivé řešení. Tu a tam se to daří.*⁴⁵

V souvislosti s uvažováním o herecké práci, spojeným s věčnými pochybnostmi, objevuje si pro sebe Stanislavského, jehož zápisky o herectví mu pomáhají. „*Ten velký Rus mi vlastně neřekl ve všech třech knihách o ničem, co bych v sobě nenašel. Objevil mi mne, samouka, probudil, zvýraznil, okonturoval, zjasnil, probarvil, zpřesnil a zhmotnil vše; ale – struny, na které se dá zahrát, nosím v sobě, ty mám. Jeho každá kniha je zrozením nevidaného, zjevením něčeho ze mě.*“⁴⁶

Do konce sezony 1947–1948 stihne herec ještě tři role: svárlivého Lutboje v Lomově *Děvinu* (k dramatické báji z roku 1919 se Frejka v dubnu 1948 utíká jistě především proto, že autor v ní nastoluje otázku budoucnosti národa stejně

45 Krejča 2003b: 95.

46 Krejča 2003b: 96.

MUDR. BUREŠ
Daleká cesta.
Režie Alfréd Radok,
ČSF 1949
MUDr. Kaufmannová:
Blanka Waleská



jako problémy svědomí či národní svornosti), naivně zbrklého Vítka ze *Zlého jelena* (Frejkovu úpravu Klicperovy komedie v Trnkově výpravě režiruje o měsíc později Jan Fišer), bezohledného, zuřivého neurvalce – protože zavrženého nešťastníka – šerifa Blicka v Saroyanově kaleidoskopickém příběhu *Minuty na hodinách* (režisér Pleskot a dramaturg Kraus jsou částí kritiky káráni za to, že se v čase ‘dějinného převratu’ zabývají psychologickým divadlem).

Sezonu 1948–1949, ve které má kupodivu jen tři premiéry (ale začíná víc v té době točit filmy – v letech 1948 a 1949 jich je hned pět, mezi nimi Radokova *Daleká cesta*), zahájí Otomar Krejča v Gorkého hře *Dostigajev a ti druzí*.⁴⁷ Frejka s Tröstrem vynakládají všechen jevištní um, aby dodali jevištní sugesci historickému obrazu roztržitému do epizod ilustrujících příběhy jednotlivců, které spojují události mezi únorem a říjnem 1917 vedoucí k bolševické revoluci v Rusku. Revolucionáře nehraje Otomar Krejča poprvé (vzpomeňme na Marata v Lomově hře) a nebude to ani naposledy. Přemýšlivého dělníka Rjabinina, který se stane proletářským vůdcem, představuje v masce nápadně připomínající Lenina a jeho projev je „prostý a lidský“.⁴⁸ Právě pro tuto přesvědčivost obsadí si jej vzápětí režisér Jiří Weiss do připravované filmové verze románu Antonína Zápotockého⁴⁹ *Vstanou noví bajovníci* o počátcích organizovaného dělnického hnutí, aby zahrál autorova otce, dělnického předáka Ladislava Budečského.

Výběrem Gorkého zaštiťuje Frejka svůj program (*Dostigajeva* uvede k 31. výročí říjnové revoluce), o který musí od této chvíle bojovat úlitbami v podobě

47 Premiéra 21. října 1948.

48 Hana Budínová v *Kulturní politice* č. 61 z roku 1948.

49 Z odborářského předáka se po únoru 1948 stal předseda vlády a po Gottwaldově smrti prezident.



sovětských her. Jaromír Pleskot zatím ještě může režírovat Čechova, byť mu E. A. Saudek opět jako v případě Saroyana vyčítá, že podléhá nástrahám „nadsociálně a nadpolitické dušepitvy“: v Komorním divadle inscenuje Pleskot v prosinci 1948 *Tři sestry*, představení, na které nejen jeho protagonisté a režisér, ale i ostatní kolegové vzpomínají ještě po dlouhých desetiletích. Obsazení Krejčí do nešťastníka Tuzenbacha se může zdát trochu překvapivé. Jindřich Černý v dosud jediné monografii o Krejčově herecké práci píše, že „budoucí čechovovský režisér se neosvědčil jako čechovovský herec“. Na rozdíl od něho dobové kritiky, a to i ty, které mají k režisérově výkladu výhrady či jej přímo odmítají (Saudek), řadí herecký výkon Otomara Krejčí k nejlepším přínosům inscenace, i když oceňovaný je prakticky celý ansámbl.⁵⁰ Krejča prý předvedl Tuzenbacha „smrtelně vážného a k smrti komického“,⁵¹ který jakoby raněný hořem z nenaplněného života má v sobě přitažlivost, měkkost (značka bs píše, že snad příliš dbal „netykavkovité předlohy“), horoucnost milostného citu a vášnivou touhu po novém

50 Především Jaroslav Marvan za Čebutykina, Dana Medřická v Nataše, Radovan Lukavský v Kulyginovi a Zdeněk Dítě za Andreje, ale s uznáním se píše i o Jiřině Štěpničkové (Máša), Jiřině Stránské (Irina) a Marii Lukášové (Olga), jen Václav Vydra ml. budí u někoho rozpaky (za příliš patetické vyznění Veršina kárá režiséra Jiří Hájek, i Zdeňku Bláhovi se zdá, že herec s režisérem vzali postavu „příliš vážně“).

51 Cituji slova E. A. Saudka, který v *Lidových novinách* z 28. 12. 1948 režii kritizuje za „expresivní návyky“ a „čarování se světly“ – postupy, které jini oceňují pro „mistrně vytvořenou atmosféru“. Pleskot inscenuje Čechova s „clairvyským humorem“, jako komedii-vaudeville, sahá tedy v případě některých postav i k fraškovitým postupům, ironie je někdy klasifikována jako přehnaná „karikaturnost“. Podle Josefa Trágra nechybí Pleskotově inscenaci „lyrická tesklivost“, ani vynalézávé směřování k dramatickým a myšlenkovým hloubkám hry, které způsobí, že přes „komickou“ (přesněji komediální) interpretaci postavy vzbuzují nakonec „spíš soucit než odsudek“ (Jiří Hájek). Režisér tedy vzdoruje nastupující tendenci (po vzoru tehdy oficiálního vykladače čechovovského díla Jermilova) černobíle schematizovat Čechovův svět a jeho samotného vydávat za bojovníka proti životu předrevoluční ruské inteligence – a v minulém kritiku se obrází jejich přístup k tomuto problému.



GRIŠKA OTREPĚV
A. S. Puškin: Boris Godunov.
MDV 1949

světě; „jeho rozloučení před soubojem doznívá v duši jako nejjímavější hudební part“ (Josef Träger).

Především na pravdivosti herecké hry, nezakrývající, ale spíš akcentující rozpornost čechovovských postav, se podle značky bs zakládal úspěch inscenace. I v případě Tuzenbacha jde tedy herci především o hledání *pravdivého* řešení, jak sám napsal v souvislosti se zápasem o Franciho. Nejpřesvědčivější podobu dostane tam, kde se nenabízejí jednoznačná řešení, ale kde herec může ukázat rozporuplnost lidské povahy, předvést i odvrácenou tvář lidského jednání. To se může zpočátku jevit jako velké nebo naopak malé: proto tedy vždy znovu vzbuzuje otázky nad tím, kdo je vlastně člověk, zvláště tehdy, když chce být někým, kým není – tak jako v případě postavy Grišky Otrepěva v Puškinově dramatu *Boris Godunov*, malého človíčka, který využije příležitosti a vydává se za dědice carského trůnu.

Frejkova inscenace s Tröstrovou výpravou, současně káraná za „chladnou akademičnost“ i uznávaná jako „velké divadlo“, má premiéru v dubnu 1949

a Otomar Krejča umí znovu plasticky rozvinout téma mladého plebejce deroucího se na výsluní moci: „Vidím ho, jak se ve scéně s Marinou doslova opíjí volným prostorem scény, jak všechnu Samozvancovu vybuchlou vášeň, netrpělivost, nervozitu i vztek na sebe sama přelévá do kroků a půlobratřů, v nichž se rozevrlává jeho nádherný plášť,“ popisuje po letech zážitek z hercovy hry, naplněné živou bezprostředností, Jindřich Černý,⁵² a doplňuje vlastní zážitek z Krejčovy hry o názory kritiky, která si všímá přirozenosti, s jakou zní Puškinovy verše v hercově podání: předvede Lžidimitrije jako „prostého, srdečného chlapce, chvastouna a naparovače, smělého a bystrého člověka, který hraje vabank a už nemá co ztratit.“

Oč samozřejměji působil hercův projev, o to nesnadněji se někdy rodila jeho podoba při zkouškách, jak nezapomene Otomar Krejča přiznat snad vždy, když chce přiblížit způsob Frejkovy práce s hercem, v němž to hlavní bylo úsilí o živý, smysluplný tvar: „*Hlavním nástrojem proměny herce byla verbální sugesce, navození sugestivních představ. V typech otevřených jeho pronikavé, inspirativní, metaforizující fantazii uměl vzbudit nepředpokládaná hnutí a impulsy; konkretizovaly se pak v jedinečné fyzické i verbální gestikulaci. Uměl se dotknout nepoznaných pudů – hercova konvenční zkušenost o nich neměla většinou ani ponětí – a vznikal pohyb, vládnoucí skladbou i životem zároveň. Herec vnímavý pro verbální, obraznou, metaforickou sugestibilitu se měl u Frejky dobře, občas i vesele, a nevycházel z údivu nad nezměřitelnou možností herectví. Zkoušeli jsme Borise Godunova, klíčovou scénu s Marinou. Prázdna zkušebna, uprostřed křídou kruh jako zahradní rybníček. Sami dva herci. Griška Otrepěv, Lžidimitrij, plebejský velíkáš, drze míří do spleťtých bojarských intrik. A sahá po Marině. Nejde nám to. Ani poprvé, ani popáté. Režisér mlčí, dokonce se chvíli dívá z okna na ulici. Tak naposled... Ještě horší. Co to ještě potřebuje? Ptám se pokorně a tvářím se, jako bych byl něčemu na stopě, a potřeboval jen malé postrčení. Frejka ani nezvedne pohled. Přiznám se ke své prázdnotě a ptám se opravdu pokorně: Co to potřebuje? Frejka vyškrabává lulku do popelníku: puškinská oblaka, řekne sotva zřetelně; pak lulku profoukne a významně dokončí: ...to potřebuje. A má se k odchodu. Co to je, puškinská oblaka? Pokrčí rameny: Hledal bych..., utrousí, a podívá se, pousměje, jako by řekl však ty víš! To neznatelné pousmání spolu s laskavě kontrolním pohledem pro mě bývalo zárukou talentu. Pomohlo mi definitivně se rozhodnout, co chci v životě dělat. Hledal jsem tedy... jako blázen jsem hledal... Pak se mi zdálo, že jsem našel: magický obraz, krásné verše: je úplně bezvětří, ticho až k horizontu, všude boží klid a pokoj, stříbrná noc, na jasném nebi úplněk a – letí přes něj průsvitné cáry mraků, nesku-tečnou rychlostí, letí a letí, bez větru, bez blesku, bez zvuku. Zběsilé, děsivé, mocné... Víc si o potížích z jedné zkoušky nepamatuji.*“⁵³

Sezona 1949–1950, poslední strávená na Vinohradech s Frejkou, přináší Otomaru Krejčovi čtyři role. Ještě jednou se setká s Jaromírem Pleskotem při inscenaci *Veliké město pražské*. Autor hry Bohuslav Brežovský se po vzoru dramatu s revolučním konfliktem pokusil pojednat naši národní historii v období husitství a Krejča v postavě kariéristického zrádce Čeňka z Vartenberka vládne jevišti víc než představitelé ‘kladných’ husitů: Premiéra se koná 3. března 1950, v době, kdy ve Vinohradském divadle probíhá ‘revoluce’ jiného druhu, v jejímž důsledku je

52 Černý 1964: 30.

53 Krejča 2003b: 103.



VODIČKA

William Shakespeare: *Veselé windsorské paničky*. MDV 1949

Paní Vodičková: Dana Medřická

z divadla vypovězený dramaturg Karel Kraus za „úpadkovou, měšťáckou dramaturgii“, zatímco režisér Pleskot odchází sám (vyloučený z komunistické strany za to, že si dovolil z ní po únorovém převratu vystoupit z vlastní vůle, se stává nepohodlným, navíc má, podle vlastních slov, řediteli Frejkovi za zlé licitování s vládychtivými závodními výbory KSČ a ROH).

A Frejka? Sezону 1949–1950 zahájil Shakespearovou komedií *Veselé windsorské paničky*. V představení vypracovaném do nejmenších detailů všech rolí a rolíček, které se příběhem o napáleném siru Falstaffovi (Jaroslav Marvan) míhají, hraje Otomar Krejča „živelného, šťavnatého a horoucího“ pana Vodičku: „Tak pěkný chlapík, a tak žárlivý a žlučovitý,“ povzdechne si dobový kritik. A Jindřich Černý ve své monografii popisuje, jak „měšťanský, samolibý Vodička Krejčův štván neklidem žárlivé vášně měří scénu dlouhými kroky, s tragickobolestným patosem v hlase a rozmáchlých gestech přemítá o údělu paroháčů. Vrhá se ke koši, a jako by se s mečem vrhal na protivníka v souboji, s entuziasmem se noří do jeho útrob a vyhazuje špinavé prádlo, do něhož se zamotávají jeho spoluhráči...“⁵⁴

Komediant Krejča? Na materiálu veseloherní frašky může ještě názorněji – v příslušné stylizaci – předvést to, co je vlastní jeho postavám z ‘vážného’ repertoáru a čeho si soustavně všímá dobová kritika. Totiž z čeho pramení jeho schopnost přesvědčit diváky o tom, že postava na jevišti je – *on sám*. Pravdivost Krejčovy hry, díky níž v divákově představě herec s postavou jakoby splývá (a přece zůstává

54 Černý 1964: 45.



MURAVJEV

Boris Čirskov: Vítězové. MDV 1950. Líza: Antonie Hegerlíková

‘sám sebou’ – vždy je současně připomínána jedinečnost prostředků, „jasná mluva“ a „přiléhavý pohyb, gesto“, charakteristické právě pro něho), má základ ve věcném postoji, z něhož se odvíjí konkrétní jednání v dané situaci. A toto jednání je svou podstatou dramatické – ve smyslu soustavného rozhodování, vážení možností, co v příštím okamžiku jeho postava udělá. Odtud možná přesvědčení, které v souvislosti s charakteristikou Krejčova hereckého typu vyslovuje Jindřich Černý, když mluví o *racionálnosti* a *intelektuálnosti* herecké interpretace, ukryté pod chlapsky přímočarou, zemitou fyzis.⁵⁵ Zmiňovaná racionálnost vnucuje představu čehosi předem vymyšleného a aplikovaného na konkrétní postavu. – Na příkladu zkoušení Grišky Otrepěva však vidíme, že herec nevychází z apriorních řešení, ale že opravdu hledá způsob, jak zachytit a vyjádřit určitý duševní – emocionální a myšlenkový – proces. Proces, který se skládá z mnoha

⁵⁵ Černý 1964: 41–42.



PEKLEVANOV
Vsevolod Ivanov: *Obrněný vlak*.
MDV 1950



LADISLAV BUDEČSKÝ
Vstanou noví bojovníci. Režie Jiří Weiss,
ČSF 1951

často rozporuplných tendencí, pohybů, hnutí, jež se 'zhmotňují' ve slovech, gestech, mimice... Jeden z důvodů, proč Krejčův projev působí spontánně, autenticky, a proč se vždy v souvislosti s jeho výkony současně píše o stavbě či architektuře role, je schopnost herce-komedianta existovat na scéně před divákem a s divákem právě v tom daném, 'společném' okamžiku – 'tady a teď' – a maximálně se na tento i na každý další okamžik v situaci koncentrovat. Dramatickému cítění – cítění situace 'v pohybu' – pomáhá zmiňovaná věcnost, pro Krejčův příznačná stejně jako v zásadě komediální vidění světa, založené na odstupu. Tvůrčí zápas obou tendencí – okamžitého vcítění, prožitku situace a současného odstupu umožňujícího hodnocení – vyjadřuje vždy celkový postoj herce, charakteristický pro danou postavu. Na jedné z posledních společných prací Krejčí s Frejkou, v případě inscenace Čirskovových *Vítězů* (rozumí se bitvy u Stalingradu) vidíme, jak i na materiálu poplatném době a situaci, v níž se Frejka ocitl ve svém divadle, režisér s hercem usilují o přesvědčivé, pravdivé vyjádření konkrétního lidského postoje, v tomto případě 'hrdiny s posláním'.⁵⁶ Po vzoru historických pláten je ústřední postavou divadelní verze filmového scénáře o bitvě u Stalingradu vojenský velitel Muravjev, který plní svůj úkol vyhrát bitvu, která rozhodne o příštích osudech

⁵⁶ „Frejka totiž, i když inscenoval úlitebnou hru, nechtěl jenom deklarovat její ideologii. S upřímnou snahou polidštit úpornou tendenčnost a vzbudit v divákoví důvěru – dnes nám takový záměr může připadat prostoduchý – opíral se v režii o charakteristiku postav, šil jim šaty z možných a životně přijatelných vlastností, usiloval vytvořit ze schématu dramatický příběh. Herci, kteří s ním pracovali, mohou snad dosvědčit, jak byl při tom vynalézavý, jak ze zásob vlastní zkušenosti a vlastních pozorování přidoval autorovy nahé figuríny, jak se jim pokoušel vdechnout to, co na jevišti miloval a co nazýval člověčinou“ (Karel Kraus – viz Kraus 2001: 195).

země: „Od chvíle, kdy vstoupí na jeviště jakoby trochu nachýlen pod tíhou úkolu, který na něho byl vložen, vyrůstá od scény ke scéně ve vojevůdce-komunistu, pevného a rozhodného za každých okolností, hluboce lidského člověka, jemuž věříme, že dovedl zastavit a zničit Němce u Stalingradu,“ píše A. J. Liehm.⁵⁷ I ostatní kritiky, odečteme-li povinnou chválu zvolené předlohy, oceňují režii a herce za snahu dostat na jevišti z materiálu maximum.

V jednom neautorizovaném rozhovoru mi Otomar Krejča před časem řekl, že na představení a na krásnou práci s Frejkou nedá dopustit. Nosil ruku zaklesnutou na hrudi v uniformě jako Napoleon – to bylo základní gesto *vojevůdce* Muravjeva. A soustředění, neustálé směřování dopředu za tím, co kdy kde je třeba udělat, motivačně od Frejky přesně určené – mnoho lidí v kritikách to tenkrát, podle mínění Otomara Krejči, přečetlo (připomeňme si Liehmův postřeh o těle nachýleném pod tíhou úkolu). Nejpodstatnější na zkoušení v podmínkách, které se nedají označit za *tvůrčí*, byla právě *spolupráce a přednost soustředěné tvorby*, kterou se Frejka zachraňoval před náporom vnější reality. Obrážela se i v poslední Frejkově inscenaci na Vinohradech, režii hry Vsevoloda Ivanova *Obrněný vlak*,⁵⁸ dalšího příspěvku zasvěcujícího českého diváka do vzniku ruské bolševické revoluce. Peklevanov, inspirátor revoluce, získávající na svou stranu stoupence nové ideologie, má v Krejčově podání velmi konkrétní podobu: „V ošumělém kabátě, v rychlých gestech věčně pronásledovaného podzemního pracovníka poznáváme člověka, jenž je ocel a oheň. Je roztržitý vůči vlastní osobě a přísně soustředěný na svůj politický úkol,“ popisuje svůj dojem Alena Urbanová.⁵⁹ Samozřejmost a prostota, jíž podle Josefa Trágra herec obdařil tohoto revolucionáře, jen znovu potvrzuje Krejčovu schopnost předvést osud novodobého hrdiny jako něco, co je – nebo může být – dáno *každému člověku*, pokud se rozhodne napřít svou energii a vůli k dosažení vytčeného cíle. Této vlastnosti Otomara Krejči bude české divadlo a zvláště film v následujících několika letech hojně využívat.

(Pokračování)

Citovaná literatura:

ČERNÝ, J. *Otomar Krejča*, Praha 1964

FREJKA, J. „Divadelní škola“, *Železná doba divadla*, Praha 1945

KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001

KREJČA, O. „Co je režisérismus?“, „Z hercových zápisků“, *Divadelní zápisník*, roč. 1, 1945–1946; viz též *Disk 3*, březen 2003

KREJČA, O. „U Emila Františka Buriana“, *Disk 3*, březen 2003

KREJČA, O. „Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky“, *Disk 6* (prosinec 2003)

57 A. J. Liehm, „Za spravedlnost, za lepší život – za mír!“, *Kulturní politika* (?), 11. 5. 1950.

58 Premiéra se konala 5. května 1950.

59 Alena Urbanová, „Památce hrdinů“, *Lidové noviny*, 16. 5. 1950.

Franciscus Lang a jezuitské divadlo

Magdaléna Jacková

Franz Lang, narozený 7. září 1654 v bavorském městečku Aibling v rodině místního starosty a hostinského Jakoba Langa, začal jako desetiletý studovat na jezuitském gymnáziu v Mnichově. Zařadil se tak mezi statisíce jiných chlapců, kteří během prvních dvou století působení Tovaryšstva Ježíšova získali středoškolské vzdělání v ústavech provozovaných právě tímto řádem. Jejich volba, či spíše volba jejich rodičů, byla pochopitelná: ačkoliv školství původně vůbec nepatřilo k oblastem, v nichž se jezuité hodlali angažovat, tento stav se velmi rychle změnil a jezuité se v Evropě brzy stali nejvýznamnějšími provozovateli škol poskytujících střední a vyšší vzdělání.

Může se to zdát paradoxní, ale neodmyslitelnou součástí pedagogického systému jezuitů představovalo divadlo, tedy z církevního hlediska naprosto světská činnost. Jezuité však měli pro jeho provozování dobré důvody. Svou roli zde jistě sehrál vliv doby – první jezuitská gymnázia vznikala na sklonku humanismu, epochy, v níž se školské divadlo zrodilo. Jezuité tak převzali tehdejší praxi, nejspíš i proto, že se museli v konkurenci ostatních škol prosadit a divadlo představovalo výborný prostředek nejen k propagaci školy, ale v oblastech s převážně protestantským obyvatelstvem také k šíření katolictví. Uvědomíme-li si, že hlavním a prakticky jediným vyučovacím předmětem na jezuitských gymnáziích byla latina a výuka si navíc kladla za cíl rozvinout

u žáků obecné řečnické schopnosti, a připravit je tak na praktický život – výmluvnost a dokonalé vystupování na veřejnosti musel ovládat nejen kazatel, ale i soudce, úředník aj. –, je zřejmé, že divadlo mělo velký význam i z hlediska pedagogického.

Divadlo, resp. divadelní prvky tak provázely studenty jezuitských gymnázií na každém kroku. Nejjednodušší, poloveřejné divadelní produkce představovala cvičení a deklamace. Tzv. sobotní deklamace se obvykle konaly jednou za dva týdny, zabíraly poslední půlhodinu či hodinu dopoledního vyučování a texty monologů, dialogů i kratších dramatických scén psali (nebo aspoň měli psát) za pomoci učitele sami studenti. Podobné byly deklamace týdenní, které se konaly v neděli, popř. v jiný určený den. Slavnostnější charakter měly měsíční deklamace, kterých se jako diváci mohli zúčastnit i profesori a studenti univerzity. Cvičení, mezi nimiž nacházíme i vícedílné kusy provozované na pokračování, měla zřejmě velmi podobnou formu jako deklamace.

Ačkoliv jsem deklamace a cvičení označila za nejjednodušší typ divadelních produkcí, neznamená to, že by právě na nich získávali první divadelní zkušenosti nejmladší žáci – deklamace se podle předpisů naopak měly týkat pouze dvou nejvyšších tříd –, ale že se jednalo o produkce předváděné před velmi omezeným okruhem publika (obvykle před studenty jedné třídy) a navíc se nemuselo nutně jednat o dramata. Předmětem

cvičení nebo deklamace mohla být i báseň nebo řeč, kterou napsal některý ze studentů, existují cvičení tvořená z převážné části kratičkými výstupy, ilustrujícími vybraný citát nebo verš apod.

Další příležitost k provozování divadla měli žáci v tzv. akademiích. V jezuitském 'školském řádu' *Ratio studiorum* je tímto slovem označováno společenství studentů, kteří se scházeli za účelem prohloubení a procvičování učební látky. Vedle procvičování učiva se v nich žáci mohli věnovat také nějaké tvůrčí činnosti – skládat básně, řeči nebo deklamace, sestavovat různé nápisy a emblémy, nebo pořádat 'řečnické souboje'. Nejlepší z žákovských prací, jako např. deklamace nebo obrany nějakých tezí, bylo možno předvést s určitou scénickou výpravou v 'kruhu ctěných hostů'. Na rozdíl od deklamací, které, jak už jsem uvedla, měly být – alespoň oficiálně – jen záležitostí studentů dvou nejvyšších tříd, mohli si tak v rámci akademií zahrát i mladší žáci.

Tito žáci nebyli ovšem v praxi vyloučeni ani z účinkování v inscenacích opravdových divadelních her, provozovaných při každé vhodné příležitosti. Tu představoval především konec školního roku, kdy se obvykle konala slavnost spojená s rozdělováním odměn nejlepším studentům. Jejím součástí bylo předvedení hry, kterou obvykle napsal učitel rétoriky, tj. nejvyšší třídy, a na jejímž provedení se podíleli vybraní žáci z jednotlivých tříd.

Dalším vhodným obdobím pro divadelní inscenace byl masopust. Jezuité se snažili v tomto čase bujarého veselí udržet své studenty na uzdě a dopřát jim poněkud umírněnější zábavu, která by jim zároveň připomněla, k jakým koncům může vést zhyralý život. Proto se v tomto čase často uváděly hry o pokání a napravených mladících, oblíbené byly též hry varující před přílišným hýřením tím, že předváděly Bakcha a jeho kumpány, kteří byli nějakým způsobem poraženi nebo zesměšněni.

Vítanou příležitostí k uvádění divadelních her byly také různé mimořádné události,

výročí, kanonizace, příjezd významné osobnosti apod.

Také F. Lang během studií na gymnáziu získal první herecké zkušenosti, ačkoliv prý jeho herecké schopnosti nebyly příliš oceňovány a v hrách na závěr školního roku se musil spokojit s okrajovými rolemi. Po ukončení gymnázia r. 1671 vstoupil stejně jako řada jiných mladíků do jezuitského řádu, absolvoval dvouletý noviciát a po studiích na filozofické fakultě zahajuje na podzim na gymnáziu v Ingolstadtu 1677 svou učitelskou kariéru. Další školní rok strávil v Augsburgu a roku 1680 se vrátil do Ingolstadtu, aby tu začal studovat teologii. Po jejím absolvování přijímá v roce 1684 kněžské svěcení a znovu se vrací k vyučování. Nejprve působí v Eichstättu a v r. 1687 se stává učitelem rétoriky na mnichovském gymnáziu. V Mnichově pak zůstává až do své smrti – i když v roce 1695 vyučuje také na univerzitě v Dillingenu –, což je u jezuitů, kteří měnili svá působiště často, někdy i každý rok, spíše výjimkou.

Vzhledem k důležitosti, jakou mělo divadlo ve výuce na jezuitských gymnáziích, je samozřejmé, že učitelé se nemohli vyhnout povinnosti napsat pro své žáky divadelní hru, bez ohledu na to, jaký byl jejich dramatický talent. Zvláště se to týkalo učitelů rétoriky, kteří, jak už bylo řečeno, obvykle psali hry pro slavnost na závěr školního roku. V době Langova působení na mnichovském gymnáziu, tedy v poslední třetině 17. a na začátku 18. století, už za sebou jezuitské divadlo mělo dlouhý vývoj. Dávno se přestěhovalo z veřejných prostranství a dvorů do uzavřených prostor, vyměnilo terentiovské jeviště, užívané v počátcích, za jeviště kukátkové s perspektivní dekorací a strojovým parkem a vyvinulo i vlastní formu dramatu.

Podrobnější poznání jezuitských školních her nám značně komplikuje fakt, že se z obrovské dramatické produkce zachovalo velmi málo kompletních textů. Jezuité chápali tyto texty jako určené k provozování, nikoli ke čtení, proto své hry jen zřídka vydávali tiskem. Badatel se tak většinou musí spokojit s tzv. periochami, tj. programy uvádějícími

název, stručný obsah hry, údaj, která třída ji hrála a v kterém roce, méně často také měsíc nebo celé datum a jen výjimečně autora hry. Z tohoto hlediska jsou na tom zájemci o jezuitské školské divadlo v české provincii poměrně dobře: kromě perioch a několika jednotlivých rukopisů a tisků celých her disponujeme především ojedinělým souborem 66 rukopisů textů her z pražské novoměstské koleje z let 1724–1745 a přibližně stejným počtem rukopisů z koleje v Uherském Hradišti.

Na základě zkoumání rukopisů i perioch lze říci, že typická školská hra začínala předmluvou (prologus) nebo předehrou (prolusio). Pod tímto označením se většinou v rukopisech skrývá buď rozepsaný text označený jako *cantus recitativus*, v němž se střídají recitativní pasáže s krátkými áriemi a který byl očividně určený ke zpěvu, nebo stručný popis výstupu, v němž byl alegoricky znázorněn obsah hry. Jakým způsobem byl tento druhý případ ztvárněn na jevišti, není zcela jasné. Mohlo se jednat o pantomimický výstup, ale nelze zcela vyloučit ani možnost, že šlo také o zpívanou pasáž, k níž se nám jen nedochoval text. Vlastní drama se členilo na jednotlivé výstupy (*inductiones, scenae, numeri*), které se případně sdružovaly do větších celků (*acti, partes*). Hra se dále dělila mezihrami, v dochovaných textech obvykle nazývanými *chorus* (sbor). Úlohou tohoto sboru, na rozdíl od sboru v antických hrách, nebylo děj komentovat, ale znázorňovat ho a většinou i předjímat v alegorické rovině. Co se týče jeho formy a způsobu provedení, platí to samé jako u předehry. Ve většině her najdeme jeden až dva sbory, jsou ovšem i texty, které tyto alegorické mezihry postrádají. Hru uzavíral epilog, což v dochovaných textech často bývá jedna věta shrnující mravní ponaučení hry, většinou uváděná slovy *docet* nebo *docet illud* (poučuje o tom, že...). Ani v těchto případech není zcela jasné, jestli šlo o zpěv, recitaci doprovázenou hudbou nebo o pantomimický výstup.

Pokud jde o náměty her, je právě přelom 17. a 18. století dobou velké proměny, zesvět-

štění jezuitského divadla. V jezuitských dramatech ustupují do pozadí nebo z nich úplně mizí dříve oblíbené postavy zatvrzelých hříšníků, umírajících bez pokání, vytrácí se motiv marnotratného syna, autoři opouštějí také hry založené na tzv. principu *bivia*, rozcestí, jejichž hlavní hrдина musí volit mezi dobrou a špatnou cestou. Na scénu naopak vstupují nová témata a nové typy postav, např. ctižádostivec toužící po moci natolik, že se dopustí zrady. Rodí se 'měšťanská truchlohra' v jezuitském pojetí, velké oblíbě se těší dramata z manželského života, hry o křivě obviněných manželkách, o vztahu dětí k rodičům a sourozencům apod.

Jestliže některým jezuitům snad mohla povinnost psát dramata působit větší či menší problémy, F. Lang k nim rozhodně nepatřil. V době svého působení ve funkci *choraga* (tedy člověka, který měl na starosti nejen psaní her, ale i jejich nastudování včetně obstarání kostýmů, dekorací apod.) pozvedl úroveň mnichovské scény a napsal přibližně 120 vlastních her. Přípravoval i jejich vydání, ale cenzorovy výtky ho od tohoto plánu odradily. Hry tedy tiskem nevyšly, některé z nich se však zachovaly v krasopisném opisu, vyhotoveném dvorním kancléřem Ignazem Haidem, který, jak Lang tvrdí, si touto činností zpříjemňoval pobyt ve vězení, kam se dostal za účast na vzbouření proti císaři. Takto vzniklé čtyři svazky opisů her, které si Lang sám zkorigoval a opoznámkoval, obsahují 7 her pro konec školního roku, 36 deklamací a cvičení, 16 her napsaných ke každoročním volbám prefekta mariánské kongregace a 3 malé holdovační hry.

Kromě školských dramát psal Lang hry také pro mnichovskou mariánskou kongregaci, v jejímž čele stál v letech 1694–1706 a jejíž divadelní život dosáhl pod jeho vedením značného rozkvetu – mj. si bratrstvo na jeho popud dalo vystavět architektem Giovannim Antoniem Viscardim novou oratoř, sloužící také jako divadelní sál.

Langova meditační dramata, psaná pro mariánskou kongregaci, vyšla r. 1717 ve třech svazcích: *Theatrum Solitudinis Asce-*

DISSERTATIO
DE
ACTIONE
SCENICA,
CUM
Figuris eandem expli-
cantibus,
ET
Observationibus quibusdam
DE
ARTE COMICA.
AUCTORE
P. FRANCISCO LANG
Societatis IESU,
Accesserunt imagines symbolicae pro ex-
hibitione & vestitu theatri.
Superiorum Permissu,
Sumptibus Joan. Andreae de la Haye
Bibliopolae Academici Ingolstadii.
MONACHII,
Typis Mariae Magdalenae Riedlin, Viduae,
1727.

ticae (Divadlo asketické samoty), *Theatrum Affectuum Humanorum* (Divadlo lidských citů) a *Theatrum Doloris et Amoris* (Divadlo bolesti a lásky). Jedná se o soubor 'minidramat', označovaných jako *considerationes* (rozjímání), zamýšlených jako didaktické návody k duchovním cvičením po vzoru Ignáce z Loyoly a určených k provozování především v době půstu. *Theatrum Solitudinis Asceticae* obsahuje jak *considerationes* ve formě jednoduchých písní nebo dialogů se zakomponovanými áriemi, které předváděli dva herci před namalovanými emblémy, tak rozjímání vyžadující větší počet účinkujících

a bohatší výpravu. Podobnou formu, připomínající oratorium, mají i meditace v *Theatrum Affectuum Humanorum*. Hry třetího svazku, věnované Kristovu utrpení, se od prvních dvou dílů odlišují. Tyto meditace již prakticky postrádají dramatickou akci. Sodálové se nejprve tiše pomodlili, pak se rozhrnula opona a na jevišti se objevila jakási 'kompozice', skládající se z obrazů a soch a znázorňující téma rozjímání. Prefekt kongregace vysvětlil náboženský smysl tohoto obrazu, který pak sodálové asi čtvrt hodiny pozorovali a v duchu o něm rozjímali. Vše bylo zakončeno společným zpěvem. Každá meditace se skládala ze tří takovýchto kroků.

Nejproslulejším dílem F. Langa, tohoto údajně nevalného herce, však je *Dissertatio de actione scenica* (Pojednání o hereckém umění), které vyšlo tiskem až r. 1727, dva roky po Langově smrti (F. Lang zemřel 5. 10. 1725, když předtím od r. 1719 jakožto 'penzista' vykonával funkci knihovníka, kterou opět využil k práci pro divadlo, totiž k uspořádání sbírky perioch mnichovské koleje). První část tohoto pojednání, jejíž překlad přinášíme, představuje ojedinělý pokus napsat příručku herectví – a to takovou, která by se zabývala skutečně herectvím, tedy i pohybem na jevišti, nejen gesty doprovázejícími řeč – určenou učitelům na jezuitských gymnáziích. O něco podobného se před ním z jezuitů pokusil snad jen Joseph de Jouvancy (Juventius) ve svém díle *Magistris scholarum inferiorum Societatis Iesu de ratione discendi et docendi...*, ovšem v mnohem menším rozsahu: „způsob vyslovování neboli umění hlasu a gesta“ (*ratio pronunciandi, sive ars vocis et gestus*) zabírá v jeho pojednání jen jednu kapitolu.

Dovolím si tedy na závěr parafrázovat Langova slova a doufat, že případné nejasnosti, způsobené neobratností překladatelky, nebude laskavý čtenář přičítat na škodu opodstatněnosti jím hláсанých zásad.

Pojednání o hereckém umění

Franciscus Lang

I.

Co je to herectví a o jeho přednostech

O přednostech herectví je zbytečně dlouze rozkládat, vždyť se mu dostává nejvyšší chvály nejen od zkušených odborníků, ale i na základě přirozeného úsudku a obecné zkušenosti. Jestliže ho tolik velebí řečníci, kteří se – ať už vystupovali dříve na řečništích nebo nyní na kazatelkách – vystavují pohledům diváků jen polovinou těla, co potom soudit o herectví provozovaném v divadlech, které spočívá nejen v modulaci hlasu a správném ovládnutí jedné nebo druhé části těla, ale týká se jednotlivých údů i celého těla? Bez obav prohlašuji, že toto herectví má téměř zázračnou sílu pohnout lidským duchem, takže choragus,¹ který v tomto oboru vyniká a dokáže v něm náležitě vzdělávat jiné, ho může řídit podle libosti.

Abych se však nepouštěl do bezbřehých výkladů, omezím se na popis vlastností herectví. Hereckým uměním myslím vhodné ohýbání těla i hlasu, schopné vyvolat city. Herectví tedy zahrnuje ovládnutí těla, jeho pohybů a pozic, stejně jako proměny hlasu a řídí se při tom zákony umění i přírody tak, aby přineslo divákům potěšení a tím je účinněji pohnulo k citu.

II.

Je k herectví zapotřebí umění, nebo stačí pouhá přirozenost?

K dokonalému herectví je nutná nejen vrozená obratnost, ale také zvládnutí techniky. V této věci se mnou možná někteří nebudou souhlasit. Věří totiž, že stačí jen přirozenost a tvrdí, že herectví musí být přirozené. Proto prý buď žádná pravidla umění neexistují, nebo je lidé zbytečně vymýšlejí nebo jsou aspoň nadbytečná a neužitečná.

Věřím však, že jestliže to dobře rozváží, budou souhlasit s tím, co tvrdím. Podívejme se na počátek a konec všech umění. Zrodila se slabá, neohrabaná a nedokonalá, až je odborníci na základě dlouhého pozorování konečně přetvořili do podoby pravidel a předpisů, kterými se mají řídit začátečníci, aby došli jistěji a bez omylů k svému cíli. Vidíme to u mechanických i svobodných umění. U obou pozorujeme něco z přirozeného světla vrozeného lidskému duchu, které je sice nejprve slabé a nehotové, jestliže se mu však věnuje potřebná péče, dlouhým užíváním se opracuje k jisté dokonalosti. Tak nejprve někteří lidé pracovali s kladivem, pilou a dlátem, ale nešikovně, až opakovanými pokusy

1 Poznámka překladatelky: Jak již bylo řečeno v úvodní studii, slovo *choragus* označovalo toho, kdo měl na starosti nastudování hry se vším, co k tomu patří včetně zajištění kostýmů, dekorací aj., navíc byl obvykle také autorem hry [viz italský výraz *corago* užívaný ve stejném významu v akademickém a dvorském divadle už v 16. století, a jeho vazbu na označení *chorégos* užívané ve starořeckém divadle pro toho, kdo najímal, oblékal i (případně) secvičoval chór – pozn. red.]. Protože výraz *režisér* všechny tyto činnosti nevystihuje a navíc působí anachronicky, rozhodli jsme se ponechat v textu původní termín *choragus*.

vzniklo truhlářství a pak architektura. To samé platí o malířství, sochařství a ostatních uměních vyžadujících ruční práci.

Stejnou věc můžeme říci o vědách, které se tvoří v mysli. Také jejich první jiskry zažehla příroda, ale byly ještě neohrabané, dokud konečně díky úsilí odborníků nezískaly dokonalou metodu a podobu hotové vědy. Shledáváme dokonce, že každá lidská hlava je obdařena jistou vrozenou jiskrou teologie, práva, dialektiky a rétoriky, takže i lidé v těchto vědách nezkušení umí mluvit o jejich předmětech, třebaže nedokonale. Tak bude žebrák výmluvně řečnit o své bídě, aby dostal almužnu. Tak sedláci brání své právo a i kdyby neznali psaný text zákonů, hájí se v jejich duchu argumenty, které dává nevzdělančům příroda. A tak si odvodí jeden fakt z druhého a vyvodí závěry podle svých schopností. Jejich cit pro právo je darem přírody, jeho nedokonalost musíme přičíst nedostatku umění.

Přístupme nyní k hereckému umění. Obecná zkušenost potvrzuje, že člověku jsou od přírody vrozené některé pohyby rukou a jiných částí těla, pohyby, jimiž člověk oživuje svou řeč a propůjčuje jí tak větší sílu, než jakou působí pouhé vyslovování slov. Tato síla je však ještě hrubá a neohrabaná. Je proto třeba ji zjemnit a zušlechtit uměním, aby jistěji dosáhla svého cíle. Ve vědách nebo v manuálních činnostech se vrozená schopnost zdokonaluje uměním a stejně tak je tomu i v herectví, které není ničím jiným než napodobováním mravů, a sice mravů těch postav, které choragus hrou zpřítomní a předvede na jevišti. Samotná příroda však nemůže tento úkol zcela dokonale zastávat. Je proto potřeba úsilí a mnohého rozvažování, nejprve jak si v duchu představit jednání druhého a potom jak ho promyšleným přizpůsobením vlastního těla i hlasu napodobit, v čemž právě spočívá vlastní umělecký výkon.

V tomto postupu se hraní shoduje s psaním hry, kterou si básník vymyslí a zpracuje pro předvedení na jevišti. Básník totiž ve hře díky vhodnému promyšlení a rozvržení částí spojuje pěkně rozmanitě peripetie děje neboli vývoj různých událostí a příhod, které považoval za nezbytné pro důkladné vyjádření vlastností obsahu i postav. Herec pak svým uměním ty samé osoby, které vystupují v průběhu hry, představuje na jevišti v jejich mravech a jednání. Není nikdo, kdo by nevěděl, kolik umění tento úkol vyžaduje a jak je obtížný. Postavy v dramatu totiž vůbec nejsou totožné s těmi, které kdysi tvořily historii. Např. Senekova Medea nebyla ve skutečnosti onou dcerou Aieta, krále Kolchidy, ale jen jednou z jejích napodobitelek, která předváděla na jevišti to, co druhá skutečně vykonala. A básník přizpůsobil slova a skutky této vymyšlené Medey; nevlozil jí do úst to, co opravdu řekla, když zabíjela syny, ale co by měla říci v návalu zuřivé pomstychtivosti. Vystavět takové drama, v němž se po vzoru přírody střídají příčiny a z nich vyplývající následky, je ovšem podle všeobecného úsudku považováno za neobvyčejné dílo umění, kterému se v potu tváře usilovně učí nebo se v něm procvičují mladíci i muži. To, co dělá básník při psaní dramatu, totiž přizpůsobením slov pocitům postav napodobuje přírodu, to samé potom vykonává herec – aby napodobil tu samou přírodu, řídí celé své tělo a jeho prostřednictvím předvádí pocity postav na jevišti, což se musí pokládat za stejně skvělé dílo umění.

Z výše uvedeného je podle mého názoru jasně zřejmé, že herectví je navýsost umělecká záležitost, protože spočívá v napodobování, kterého nelze bez umění dokonale dosáhnout. *Postava je totiž, jak soudí Julius Caesar Scaliger ve 13. kapitole 1. knihy své „Poetiky“,² oduševnělá, vymyšlená věc, vystupující na jevišti, napodobitelka opravdové postavy.* Vykládal jsem o tom tak rozsáhle proto, aby, pokud snad budou během tohoto

2 Poznámka překladatelky: Julius Caesar Scaliger byl autorem velice populární poetiky *Poetices libri septem*, která poprvé vyšla r. 1561.

Figura I.



figura I

Figura II.



Fig. II

pojednání uvedena nějaká pravidla umění, která nejsou všeobecně známá, nebyla proto okamžitě zavržena jako vymyšlená, pomatená, přepjatá nebo málo v souladu s přírodou, když byla přece vypracována uměním k větší eleganci a souladu. Ve vši skromnosti tvrdím, že v tomto ohledu mi čtenář může bez obav důvěřovat. Považuji totiž za ověřené dlouhou zkušeností, že herci vyškolení v zásadách, které zde vysvětlím, docházeli u diváků vždy chvály. Po tomto základním úvodu přikročím k výkladu vlastních zásad herectví.

III.

Z jakých zásad vychází jevištní herectví a jaké části těla je k němu třeba dobře procvičovat

Ať tedy nikdo nepovažuje to, co bude číst, za nejapné výplody mého mozku. Odvolávám se totiž především na samotnou přírodu, společnou učitelku všech, dále na sochařské a malířské umění a přední umělce v těchto dvou oborech, které uctívá svět a zejména pán světa, Řím. Ty zároveň ustanovuji za obhájce a učitele mistrovského herectví. Jejich výtvoř, které, vyryté v mědi, vzbuzují všude obdiv a nadšení, dokazují oprávněnost mých tvrzení. Pokud tedy budu následovat zásady a pravidla, kterými se tito umělci řídí při

vytváření tělesných pozic, nemusím se snad bát, že by mě někdo obvinil z nerozvážné zbrkllosti nebo planého vtipkování.

Abychom dosáhli ladných pohybů těla a vytříbených pozic údů, je třeba se tedy podle těchto principů zaměřit především na ty části těla, které vykonávají všechny správné a přirozené pohyby. Nejprve na chodidla a nohy, potom na kolena a pozici nohou, krok a pohyb, dále na bedra, ramena a trup, konečně na paže, lokty a ruce, stejně jako na krk, hlavu, tvář a oči. Uvedu zatím pouze to, co si herec musí osvojit o pozici údů a pohybu, bez vyslovování slov, o němž bude řeč později. Nyní začnu vykládat, jak v souladu s principy výše zmíněných umění ovládat a uspořádat uvedené části těla, ať už jednotlivě nebo jako celek.

IV.

O chodidlech a nohách

Pokud tedy jde o pozici chodidel, o níž bude pojednávat první část, je třeba upozornit na to, že na jevišti nemají chodidla nikdy ukazovat stejným směrem, ale mají být od sebe odvrácená tak, že prsty jedné nohy směřují na jednu stranu a druhé chodidlo je otočeno na druhou stranu. Abych měl nějaký výraz, který by názorně vyjadřoval, co mám na mysli, dovolím si tento způsob stání a chůze nadále nazývat jevištní kříž. Pro větší srozumitelnost připojuji několik obrázků, které jasněji ukáží to, co nemá písmena nevyjádří dost zřetelně. Nejprve ukáží naprosto chybný postoj, aby z protikladů jasněji vyplynul rozdíl. Podívej se na pozici nohou u postavy na obrázku I, jak chodidla jakoby sledují stejné, rovnoběžné přímky, ačkoliv by měla být od sebe odvrácená. Z toho plyne špatný postoj celého těla, takže herec tu stojí jako pařez nebo neživá socha. Ani poloha paží, loktů a dlaní zde v sobě nemá nic uměleckého ani ladného. Později totiž uvidíme, že pohyby rukou nemají směřovat ke středu těla, ruce nemají klesat pod úroveň pasu ani být stejně rozpažené, lokty a paže se nesmí tisknout k trupu a při otevřené dlani nesmí být všechny prsty stejně natažené. Teď si však řekneme něco více o nohou, a to nejen o jejich pozici, ale také o chůzi, pohybu a jevištním kroku.

Co se týče pozice nohou, je třeba se především vystříhat toho, aby obě stály na jevišti rovně, přímo a rovnoběžně. Jedna noha bude naopak vždy šikmo odvrácena od druhé, takže jedna bude jakoby sledovat přímou, druhá šikmou linku, neboli chodidlo jedné nohy bude natočeno doprava, druhé doleva. Jedna noha bude vysunutá trochu dopředu, druhá stažená dozadu. Toho herec dosáhne, když se nikdy neotočí celým tělem přímo tváří v tvář divákům, ale bude stát šikmo a otáčet se k nim tu více, tu méně. Sama přirozenost pak zařídí, že nohy budou muset následovat pozici a postoj celého těla; je-li totiž tělo natočené šikmo, není možné (pokud nezaumješ naprosto pokřivený a nepřirozený postoj), aby nohy směřovaly rovně, ale jedna musí být od druhé šikmo odvrácená.³

Protože však příroda nedala všem mladým tělům obratnost, takže se většinou vhodný způsob stání a chůze na jevišti musí naučit jako každou dovednost, budíž mi dovoleno,

3 Poznámka redakce: Je zajímavé srovnat péči P. Langa o plastický, 'živý' postoj herce na scéně s tím, co psal o stejném tématu Sergej Ejzenštejn, který spis P. Langa dobře znal (Langův spis byl populární v ruském školním divadle 18. století, Ejzenštejna na něj zřejmě upozornila kniha Vsevolodského-Gengrosse *Istorija teatral'nogo obrazovanija v Rossii*; znal samozřejmě i sborník *Starinnyj spektakl' v Rossii* z roku 1923, kde vyšel úplný překlad Langova *Pojednání*). Srov. Ejzenštejn, S. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach, tom 4 (Iskusstvo mizansceny)*, Moskva 1966: 137–140; viz rekapitulaci a výklad příslušné Ejzenštejnovy úvahy v souvislosti s poukazem k Mejercholdově biomechanice in Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001: 195–200, event. (týž) *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1990: 49–50.

Figura III.*Figura IV.*

abych obsírněji vysvětlil svůj názor na jevištní krok neboli pohyb nohou při chůzi. Pokud se snad při tom zmíním o něčem nečekaném, co by se čtenáři mohlo zdát nové, nezvyklé nebo příliš strojené a vyumělkované, odvolávám se na praxi a doufám, že každý, kdo se k ní obrátí, bude o té věci soudit příznivěji, než snad činil na první pohled.

Pokud tedy jde o chůzi a pohyb nohou, požaduji určitý jevištní krok neboli jistý způsob chůze, který se skládá z několika kroků. Tato jevištní chůze se provádí pomocí tří nebo čtyř kroků, přičemž herec musí kráčet tak, aby stále dodržoval jevištní kříž (tento název jsem pro něj navrhl výše), čehož je třeba si stále hledět. Vysvětlím to takto: Jestliže se herec chce na jevišti dostat z jednoho místa na druhé a pohybovat se chůzí vpřed, bude jednat nevhodně, pokud nejprve v pozici, ve které stojí, nestáhne přednoženou nohu trochu dozadu. Noha, která byla vysunutá dopředu, bude tedy stažena a opět předsunutá, ale dál než tam, kde stála předtím. Pak přijde na řadu druhá noha a předsune se před první; ale ta nebude příliš otálet a opět se předsune před druhou. Při tomto pohybu je třeba mít stále na paměti, že nohy se mají klást šikmo. Po prvním kroku tedy bude následovat druhý, potom třetí a čtvrtý. Pak je třeba se na chvíli zastavit, udělat jakoby pauzu. Aby mohl herec pokračovat, aniž by se dostal mimo jeviště, musí pátý krok udělat tak, že nohu, kterou naposledy hýbal, stáhne zpět a položí ji za druhou nohu. Potom se pokračuje jako předtím až k dalšímu zastavení, kdy se nohy znovu vystřídají a herec jde opět vpřed, jak to bylo popsáno výše. Tak vznikne jevištní kříž a ona požadovaná chůze,

ketou nazývám jevištní krok, a já si jen přeji, abych byl správně pochopen. Pokud se mi to nepodařilo, prosím o shovívavost ke své neschopnosti, která mi nedovolila tuto temnou věc vyjasnit slovy, ačkoliv ji umím vykonávat.⁴

Někteří možná řeknou, že tento způsob chůze je přemrštěný a vyumělkovaný. Nazvou ho pošetilým bláznovstvím a zbytečným výmyslem pomateného ducha, kterému nikdo rozumný nebude věnovat pozornost. Já ale, čtenář promine, tvrdím, že pokud mě neklame autorita odborníků, vlastní zkušenost a úsudek a pravdivost této věci, spočívá v tomto jevištním kroku velký půvab herectví. Tento princip, který přijali a dlouho usilovně zdokonalovali nejlepší herci, mě naučil tolik, že o jeho ceně nemohu pochybovat. Přiznávám, že než se ho sám choragus i mladíci, ještě nezvyklí na takovou chůzi, vytrvalým používáním naučí, je třeba vynaložit velkou námahu na procvičování. To však nejen nepopírá jeho oprávněnost, ale spíše ji to podporuje, jak zjistí každý, kdo správně pochopí odůvodnění tohoto tvrzení, které přikládám.

Názor všech odborníků potvrzuje, že na jevišti se má stát v pozici jevištního kříže, tj. s nohama odvrácenýma od sebe. Z toho odvozují, že je třeba také chodit tak, aby se tento kříž udržel i při stání, kdykoli se herec musí během hraní zastavit, a aby nebylo nutné ho nejprve vytvořit vystřídáním nohou, jak to obvykle činí ti, kteří tento způsob chůze neznají nebo v něm nejsou dost zběhlí. Chůze a stání spolu totiž souvisí tak, že tam, kde jedno končí, druhé začíná. Přidané pohyby nohou, které nepatří k jednomu ani k druhému, musí být považovány za nadbytečné a nepotřebné, a proto nedokonalé a chybné. Nevedou totiž k cíli hereckého umění, jak ho určuje umění i příroda, která nikdy nedělá nic bez důvodu. Po tomto odůvodnění ať uvážlivý čtenář posoudí sám, jestli jsem si s jevištním krokem vymyslel něco, co si zaslouží spíš nelítostnou kritiku než usilovné procvičování a provozování. Mrzí mě jen jedno, a to že jsem snad věc nedokázal vysvětlit všem dostatečně srozumitelně, což ovšem nesmí být přičítáno na škodu pravdivosti této zásady.

Choragus, který chce jevištní krok správně předvést, se na to tedy musí připravit důkladným studiem. Aby tuto chůzi sám zvládl a mohl jí na základě zkušenosti učit jiné, ať pozoruje jiné vynikající herce nebo lidi, kteří chodí a stojí v souladu s uměním a požadavky na ladný postoj. Nebudeme ovšem vyžadovat některé afektované postupy tanečního umění, ačkoliv nejsou zcela zavrženíhodné. Často bylo mladíkům ku prospěchu, že se na základě tohoto umění naučili obratnosti, správnému postoji a pohybům nohou. Ale na jevišti se k těmto principům nemá přehnaně puntičkářsky přihlížet. Mnozí se jim totiž příliš podřizují a ztrácí tak přirozenost, která je nejlepší učitelka, a kazí správnou chůzi všelijak pokroucenýma nohama. Je také třeba mít na zřeteli a dbát na to, aby herec, stojící na jevišti s jedním nebo několika dalšími herci, nezabíral ostatním svou neohrabaností místo, nechodil sám po celém jevišti a nepřivlastňoval si příliš prostoru, pokud nehraje hlavní postavu. Jevištní krok bude moci dodržovat i mezi více osobami, ale tak, aby zabíral méně prostoru a držel se ve svých mezích. Trochu více se mu může povolit, jestliže předvádí nějaké prudší citové hnutí, takže má jeviště sám pro sebe, nebo když hraje pouze za přítomnosti jedné nebo dvou jiných osob. Nejsem také jediný, kdo dodržuje tyto věci o kříži, postoji a jevištní chůzi. I starší a svědomitější režiséři kreslili uhlím, křídou nebo vápnem na podlahu kříž a často vytrvale nabádali mladíky k tomu, aby si zvykli klást nohy do kříže. Věděli, že ne pro každého je snadné nechat se při chůzi na jevišti vést pouze přirozeností, protože ne všechna těla jsou stejnou měrou nadaná

4 Poznámka redakce: Langův 'jevištní krok' měl také velký ohlas u S. Ejzenštejna v souvislosti se zásadou tzv. 'odvratného pohybu' prosazovaného už Mejercholdem. Srov. *Izbrannyye proizvedeniya*, tom 4: 81–90; viz výklad této zásady u Vostrého in *Režie je umění*: 189–194, event. v *Předpokladech*: 57–62.

pro herectví a je třeba se mu naučit dlouhým procvičováním. Choragus, který mi bude důvěřovat, zjistí, jakmile jednou použije výše zmíněný způsob chůze, kolik krásy tím hra, která by jinak byla stále nedokonalá a neohrabaná, získala.

V.

O kolenou, bedrech, klekání a sezení

Nyní přejdu od nohou ke kolenům. Předsunutá noha, ať už je to pravá nebo levá, musí být v koleni trochu pokrčená a tak vyčnívat vpřed. Aby toho herec dosáhl, je třeba druhou nohu od stehna k bedrům poněkud stáhnout, takže horní část těla, která je nakloněná vpřed, se o ni opírá, skoro jako by na ní spočívala. Obrázek II znázorňuje tuto mou představu, ačkoliv umělcův štětec ji nevyjadřuje zcela přesně. Postava na obrázku je totiž otočena zády k divákům, ne však proto, že by to měli herci dělat, ale protože mírně pokrčené koleno by v jiné pozici nebylo tak zřetelně vidět. Na tomto obrázku je také třeba si všimnout pozice beder, paží a prstů, o níž se zmíním později. Bedra jsou prvotním zdrojem pohybu, určují sklon celé střední části těla, jak ho vyžaduje rozmanitost jednání. Ohnutím, stažením, vzpřímením nebo otáčením beder tak vznikají různé pozice pro různé herecké úlohy.

Pohybu beder musí odpovídat pohyb ramen. Tyto části těla spolu totiž tak souvisí, že pokud se jedna z nich pohne jedním směrem, musí ji druhá následovat, máme-li zaujmout ladný postoj. Právě sklon beder a ramen je pro výborné hraní mnohem důležitější, než by se čekalo. Kdo tato slova dobře rozváží a opakovaným cvičením vlastní nebo cizí tělo navykne na nezbytnou pohyblivost, sám se přesvědčí, že to, co jsem tvrdil, je čistá pravda. Proto herecké začátečníky ze všech sil povzbuzuji, aby horlivě dbali na tuto zásadu a snažili se ji ve svých pohybech správně uplatňovat, když i dvě výše zmíněná umění, myslím malířství a sochařství, jí přikládají největší důležitost.

Nohou se týkají i zásady, které je třeba dodržovat při klekání a sezení. Často se stává, že je nutné při řeči klečet, obvykle na jednom kolenu. Tehdy ať obezřetný herec dbá na to, aby si při pokleku náležitě rozložil oděv a divák nezahlédl nic, co by uráželo nebo zraňovalo cudnost. Osoby opačného pohlaví (pokud nějaké nezbytně musí vystupovat na jevišti) ať klekají vždy na obě kolena, protože pro paní a panny se hodí tento způsob, nikoli onen výše uvedený, který je vyhrazený mužům.

Při sezení je třeba se postarat, aby herec seděl na takovém sedátku, z něž dosáhne nohama na zem a neklátí jimi ve vzduchu. Kolena a chodidla mají být vsedě především uspořádána stejným způsobem jako vstoje. Aby toho herec dosáhl bez velké námahy, ať sedí na předním kraji sedátka a neleží celým tělem na polštáři. Tak snadněji dostane všechny údy do takové pozice, jakou sezení vyžaduje.

VI.

O pažích, loktech a dlaních

Nyní se dostávám k pojednání o pažích, loktech a dlaních. Zde považujeme za pravidlo, že během hraní mají být paže obvykle vzdálené od trupu a pohybovat se volně, aniž by se tiskly k bedrům nebo k bokům nebo se příliš roztahovaly nebo směřovaly hru k hlavě a k hrudi. Obrázek I ukazuje špatný postoj, kdy jsou lokty přitisknuté k pasu, zatímco mají být otočené směrem od těla. Obrázek II předvádí správnou techniku: pravá paže je

volně napjatá, levá v bok, přičemž loket míří směrem od trupu. Podobně to ukazuje obrázek III, na němž navíc stojí za zaznamenání, že paže nejsou stejnou měrou rozepjaté ani se nehýbají stejným způsobem; jedna je výš, druhá níž, jedna rovně napjatá, druhá, ačkoliv směřuje vzhůru, je ohnutá v lokti, lokty jsou vždy otočeny směrem od těla. Právě tak to má správně být a tak to dobře zachytili zkušení malíři a sochaři ve svých dílech.

Tomu, co jsme právě řekli, je třeba věnovat zvláštní pozornost a pečlivě to začátečníkům vštěpovat; totiž to, aby pohyby rukou nesměřovaly ke středu těla a aby ruce neklesaly pod úroveň pasu, nýbrž byly vždycky zdviženy nad něj. Říkám, že je to třeba zvlášť pečlivě vštěpovat začátečníkům, protože ti jsou ještě neohraní a z ostýchavosti a nesmělosti se neodvažují ruce zvednout. Dělají tedy často gesta kolem pasu, která odporují přirozenosti, a proto jsou nevhodná a nepěkná. Pokud se mladíci tento zlovyk včas neodnaučí a budou tuto chybu opakovat, časem se v ní utvrdí a nikdy nedojdou k dokonalému hereckému projevu.

Oprávněnost tohoto tvrzení dokazuje sám přirozený instinkt, který nás vede k tomu, že když hrajeme, zvedáme ruce a pohybujeme vztyčenými pažemi. Když během hraní jakoby mluvíme, ukazujeme jimi na to, o čem mluvíme, což se nám bez zvednutí rukou nepodaří. Ze stejného důvodu nikdo nedosáhne onoho vychvalovaného půvabného a přiměřeného pohybu těla, který Cicero a Quintilianus⁵ nazvali eurytmií, jestliže si nezvykne náležitě řídit tyto údy a zaujímat ladné postoje podle zákonů přírody, jak to bylo vysvětleno.

Další pravidla, která uvádějí také jiní autoři: ať paže nevisí neuspořádaně dolů ani nevystřelují vzhůru jako šípy. Pravou ruku je občas možné volněji předpažit, ale ne tolik, kolik dovoluje její délka, pokud není třeba ukázat na něco zvlášť významného. Levou paži, pokud zrovna nedoprovází pohyby pravé ruky, nejčastěji držíme tak, že ji přiblížíme k boku ohnutou v lokti, jako ucho od nádoby. S výjimkou nejvyšších citových hnutí se ruka nezvedá nad úroveň ramen nebo očí.

O rukou, protože jsou nejmočnějším nástrojem herectví, je třeba poznamenat zejména to, že v oblasti kloubu, kterým jsou spojeny s paží, mají být volné a pohyblivé. Prsty ať jsou uspořádány tak, že ukazováček je obvykle natažený, ostatní prsty se po řadě ohýbají a čím dál víc přibližují k dlani. Viz obrázek III. Tuto věc je ovšem třeba chápat tak, že prsty nedržíme stále v jedné a té samé poloze, jako by byly ze dřeva a nepohyblivé, ale musíme je při pohybu ohýbat různým způsobem, tu je pokrčit více, tu méně, napřimovat je a měnit jejich polohu, jak to vyžaduje ladnost pohybu nebo předváděný cit. A zdůrazňuji, že je třeba vynaložit co největší úsilí na procvičování, jímž se prsty dlouhou a vytrvalou pílí naučí dokonale zvládat svůj úkol a představovat postavu, kterou znázorňují, půvabnou ve všem, co činí.

V rámci tohoto pojednání krátce odbočím k otázce, zda herci mají a mohou nosit na jevišti rukavice. Tento zvyk, který se nedávno začal zavádět do divadel, naši předkové neznali a jistě neprovozovali. Já sám již více než padesát let navštěvuji divadla jako chragus i jako divák a mohu dosvědčit, že jsem ani jednou neviděl na scéně postavu, která by si zakrývala ruce rukavicemi. Proto mi nikdo z mladších nemůže vyčítat, když budu s odvoláním na autoritu svých předchůdců bojovat proti zavádění této novinky a s velkým zápalem usilovat o to, aby všichni mí nástupci vyhnali tento špatný zvyk ze svých divadel, pokud by snad někde tato novinka nebyla vyžadována kvůli účtě, která náleží výše postaveným osobám.

⁵ Poznámka překladatelky: Lang má na mysli Ciceronovo dílo *De oratore libri tres* [Voborníkův překlad vyšel 1915 a Prachův výbor 1940] a Quintilianův spis *De institutione oratoria libri duodecim* [český překlad Václava Bahníka vydalo pod názvem *Základy rétoriky* pražské nakladatelství Odeon roku 1985].

Figura V.*Figura VI.*

Kromě toho, že tento zvyk odporuje pravidlům stanoveným předchůdci a původním zvykům, kazí a ničí také samotné umění a podstatu herectví. Ruka je totiž přední nástroj herectví a jako taková musí být odkrytá, aby přítomní viděli všechny pohyby, určené zákony umění i přirozeností a skrze ně vnímali duševní hnutí. Toho žádný herec nedosáhne, když bude na jevišti gestikulovat rukama zohavenýma rukavicemi nebo když pohyby jeho prstů nebudou kvůli pokrývce ruky dost zřetelné. Vskutku, kdybych mohl bez nenávisti říct, co si myslím, prohlásil bych používání rukavic herci za nepochopení umění. Kdo mu rozumí, nepotřebuje pokrývku; a zakrývat vnějšími ozdobami skromnost svého hereckého umění je známkou ubohého neumětelství. Bylo by nemístné zakrývat si na jevišti maskou tvář, sídlo citů; a právě tak posuzuji zakrývání rukou, předního nástroje herectví.

Ostatně jak často se přihodí, že herec musí vykonávat skutečnou činnost, otevírat, psát, podepisovat dopisy, vyndávat něco z měšce, počítat peníze a dělat jiné podobné věci! Tady uváže, dokud nemá ruce opět volné a osvobozené z pout. Je to nepříjemné pro diváky a nevhodné pro divadlo, herec se dopouští neobratností a vystavuje se posměchu, než se z rukavic vyprostí. Nebo musí vykonávat své úkoly takto zahalenýma rukama, což odporuje slušnosti i přirozenosti.

Pro naše divadla také neplatí argumentace těch, kteří tvrdí, že je to tak zvykem v dvorských divadlech, kde všechny postavy vstupující na jeviště musí mít rukavice. Dvorskí režiséři nám však nesmí a nemohou být vzorem, protože v inscenacích hledí mnohem více

na nádheru a vnější okázalost, než na skutečnou podstatu herectví. Soudím, že pokud někdo považuje dvorské hry za vzor umění a chce je napodobovat, dopouští se často vážných omylů. Proto ať věci znalí kritici jeho díla zavrhnou a odsoudí do temnot, nesmí totiž být připuštěna mezi skutečná divadelní umění. Tím nechci říct, že by si některá díla tohoto druhu nezasloužila chválu jako umělecké dílo, ale že herci v nich ne vždy dostatečně dbají na zásady umění a často jim stačí, že se zalíbili očím diváků. Dopřejme tedy dvoru jeho zvyky, jiným ať se líbí skromné jeviště, zařízené podle uměleckých a vědeckých principů a možná snad tím půvabnější, čím víc se snaží vyjádřit city a následovat zákony umění i přírody.

Jestliže někdo oblečený po německém nebo francouzském způsobu bude mít během důvěrného rozhovoru na levé ruce rukavici a bude gestikulovat pravou nezakrytou rukou, jak je to vidět na obrázku IV, neodsuzuji to, ale víc neschvaluji. Tolik mé mínění o používání nebo spíše zneužívání rukavic. Někdo jiný o tom může soudit jinak. Nyní se vracím ke svému pojednání a vyložím další věci, které se týkají pohybu rukou.

Gesta se obvykle dělají pravou rukou. Tím ovšem nechceme říci, že by levá ruka měla zůstat nehybná, ale že má pomáhat druhé ruce vytvořit náležitou pozici, kterou vyžaduje obsah řeči. Občas ovšem může levice úplně odpočívat a pravice hrát sama. Jestliže se herec dotkne své hrudi, když mluví sám o sobě, dělá dobře; nebo pokud by se jí zcela nedotkl, ať to aspoň pohybem naznačí. Je třeba dát pozor na to, aby se ruce nezvedaly nad úroveň očí, jak jsme se zmínili výše, a také aby nezakrývaly samotné oči a obličej, které musí být pro přítomné vždy viditelné. Dále ať je nestrká do kapes, do měšce etc. Ruce se nikdy nemají sevřít v pěst, pokud snad na jevišti nevystupuje sedlák, což je jediná postava, které je toto hrubé a nevhodné gesto dovoleno; nebo je-li třeba předvést prudký hněv a hrozit zaťatou pěstí.

Je chybné rukama tleskat. To je možné jen ve směšných výstupech, kdy si chlapci dobírají šaška nebo podobnou postavu. Lusknutí prsty neboli zvučné střetnutí prostředníčku a palce, které provádí někdo, kdo je rozhořčený nebo druhého s pohrdáním odhání, není třeba zcela zakazovat, ale musí se používat s mírou, protože označuje buď pohrdání, a tím nevhodnou pýchu, nebo hněv, a tudíž lehkovážnost. Nejvíce ať si to berou k srdci vznešené osoby, u nichž se nemá objevit nic vulgárního nebo neslušného, ale jen vznešená vážnost odpovídající jejich důstojnosti. Tak to cítí ti, kteří správně posuzují, co je vkusné.

Ačkoliv pohyby rukou a těla mají vyjadřovat to, co se říká, nemá to být tak, jak se to děje ve skutečnosti, totiž aby se nějakým způsobem opravdu vykonávaly manuální práce. Např. štípat dříví, střílet z luku, bít holí, kopat zem, házet míčem a podobné činnosti stačí vhodným způsobem naznačit, ne je provozovat. Zvláště když ze samotných slov nebo z kontextu jasně vyplývá, o co jde, takže není zapotřebí názorné a směšné předvádění. Zejména je třeba vyhnout se činnostem, které označují něco hanebného nebo méně slušného nebo něco, co by mohlo urazit početné diváky.

Více o úlohách rukou a prstů přináší Quintilianus v 3. kapitole 11. knihy svého pojednání,⁶ Causinus v 9. knize „Paralely Výmluvnosti“⁷ a dále Voellus,⁸ Amadeus Bayocensis⁹ aj. Něco z toho nyní ve zkratce přinášíme.

6 Viz poznámku 5.

7 Nicolas Caussin, autor knihy *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, Paris 1619 (pozn. překl.).

8 Jean Voellus, autor díla *Generale artificium orationis*, vydaného r. 1613 (pozn. překl.).

9 Amadeus Bayocensis, autor knihy *Paulus Ecclesiastes sive Eloquentia Christiana...* z r. 1662 (pozn. překl.).

1. Divíme se tak, že zvedneme obě ruce a trochu je přiblížíme k horní části hrudi, přičemž jsou obě dlaně obrácené k divákům.
2. Odpor ukážeme, když otočíme tvář doleva a natažené, mírně zvednuté ruce namíříme na druhou stranu, jako by odstrkovaly protivnou věc. To samé můžeme vyjádřit pouze pravou rukou, kterou lehce ohneme v zápěstí a jakoby nejistým opakovaným odmítavým pohybem odstrkujeme to, co se nám hnusí.
3. Úpěnlivě prosíme tak, že buď zvedneme obě ruce se sepjatými dlaněmi nebo ruce spustíme dolů nebo zkřížíme.
4. Bolest a zármutek vyjadřujeme tak, že zaklesneme prsty na ruku do sebe a ruce buď zvedneme k hrudi, nebo je spustíme k pasu. To samé ukážeme mírně nataženou pravici přiloženou k hrudi.
5. Vykřikneme tak, že přiměřeně vzepneme paže, přičemž ruce jsou poněkud rozpažené, otočené dlaněmi k sobě a poněkud vytočené ven, čímž naznačujeme důležitost věci.
6. Vyčítáme tak, že vztyčíme ukazováček a ostatní tři prsty ohneme; nebo ohneme prostředníček a zbývající tři prsty vztyčíme; nebo ohneme dva prostřední prsty.
7. Povzbuzujeme tak, že trochu rozevřeme ruce a vztáhneme je k tomu, o koho se jedná, jako bychom ho chtěli obejmout.
8. Ptáme se tak, že zvedneme trochu vytočenou pravou ruku.
9. Litujeme tak, že přiložíme sepjaté ruce k hrudi.
10. Bojíme se tak, že pravou ruku přitiskneme k hrudi, přičemž první čtyři prsty jsou natažené a přitisknuté k sobě a poté ruku necháme klesnout a natáhneme ji vpřed.

Konečně k tomu, abychom správně hráli rukama, velmi přispívá znalost jistých chyb. Zde přinášíme výčet těch nejdůležitějších.

1. Je chybné a nevhodné roztahovat prsty na ruce tak, že by od sebe byly příliš vzdálené.
2. Spojovat poslední články prstů s konečkem palce, jako při psaní.
3. Natahovat a roztahovat prsty příliš přitisknuté k sobě a někdy z přehnané snahy po jejich správném držení ohnuté na opačnou stranu.
4. Zatínat ruku v pěst, není-li to z nějakého zvláštního důvodu, jak o tom bylo výše pojednáno.
5. Je neslušné mnout si ruce, čistit je, pozorovat je, čistit si nehty a škrábat se na hlavě nebo na jiných částech těla.
6. Nikdo nesmí dělat gesta jen levou rukou.
7. Tleskat je buranské.
8. Je chybné opakovat stále stejné gesto a hrát stále stejným způsobem.
9. Zvedat ruce nad ramena nebo nad hlavu, ačkoliv toto je možné při předvádění nesmírného zármutku nebo beznaděje, k níž někoho dohnaly fúrie. To ať jsou pravidla pro začátečníky. Nejlepším vůdcem je však přirozenost bez všech příkras a pozorování těch, kteří v tomto směru jednají výtečně a chvályhodně.

VII.

Jak při hraní řídit ostatní části těla, především hlavu a oči, v souladu s dokonalým uměním

Hlava a na ní umístěná tvář, z níž můžeme číst duševní hnutí, jako by byla napsaná na tabuli, jsou nejdůležitější částí lidského těla. Herec se proto musí starat především o to,

aby výraz jeho tváře vždy odpovídal momentálním okolnostem. K tomu přispívají nejvíce oči, které dovádějí k dokonalosti to, co tvář načrtne. Jediné mrknutí provedené ve správný čas správným způsobem často zapůsobí víc, než by to dokázal básník obsírnou řečí. První povinností očí tedy je, aby se náležitě obracely jak k posluchačům, tak na to, o čem se na jevišti mluví. Ať nikdy neulpí na jediné věci, jako by se nemohly otočit jinam. Tuto proměnlivost si totiž žádá látka hry, stejně jako posluchači a všechny ostatní věci, na které herec musí brát zřetel. Pohyby očí se nicméně mají vykonávat obezřetně, aby ani neškodily věci, ani nerušily diváky. V očích, které, pokud plní svou povinnost, jsou dost výmluvné i bez hlasu, se mají odrážet všechna citová hnutí.

Co se týče vstupu na jeviště, zde je třeba nejprve poznamenat, že herec se má hned, jak vyjde z kulis na jeviště, obrátit tvář i tělem k divákům a tvářit se tak, aby diváci mohli z jeho očí vyčíst, v jakém rozpoložení přichází. Zároveň ať dodržuje jevištní krok a kráčí, klade nohy tak, aby měl oči a tvář obrácenou k divákům. Ukazujeme to na obrázku V, štětec však nemůže přesně vyjádřit ani autorovu představu, ani gesta živého herce. Ať se ale čtenář na ten neumělý obrázek přece jen podívá a všimne si výrazu tváře i pozice rukou a nohou, které jsou tu zřetelně zachyceny. Tvář a oči se obrací k divákům, kvůli nimž se přece celé představení koná. Jak se herec divákům ukáže, hodně záleží na pozici nohou. Natažená pravá ruka s poněkud pokrčenými prsty dokazuje, že přichází skutečný člověk, ne neživá socha.

Nyní řeknu něco více o tváři a očích, hlavním sídle citů. Obecně je třeba mít na paměti, že se v nich má zřetelně odrážet hercův duševní stav a to, v jakém vnitřním rozpoložení se nachází nebo podle obsahu hry má nacházet, aby tak stejný pocit vyvolal i v divácích. Všeobecná zkušenost potvrzuje, že tvář a na ní umístěné oči mají největší schopnost vyjádřit vnitřní pocit. O tváři je to tak jisté, že nepotřebujeme žádný další důkaz. Když chce někdo předvést lásku nebo radost, nemůže se mračit, ale musí přívětivým, klidným výrazem vyjádřit veselost. To platí i o ostatních citech.

Oči však k tomuto vyjádření přispívají nejvíce, takže mohou být právem nazvány sídlem citů. Jsou tak důležité jako ručička na slunečních hodinách, bez níž bychom nerozeznali hodiny, i kdyby všechno ostatní bylo bezvadně seřízené a vymalované. Ony dodávají hře účinnost a největší sílu zázračně proniknout do duší přihlížejících. Vlídna tvář vzbuzuje lásku, napjatá pozornost, přísná strach, zamračená nevoli, trpící smutek. Jedním slovem, oči mluví i beze slov a často silněji než jakákoliv sebepůsobivější řeč.

Jak ale očima vyjádřit jednotlivé city, nedá se slovy tak snadno vysvětlit, což ochotně přiznávám. Každý spíš musí vyvinout osobní úsilí, nejprve dobře rozvážit, jaký výraz tváře a očí podle jeho názoru jednotlivé city vyžadují, a sám se v tom vyškolit dříve, než začne hrát nebo to učit jiné. Připojuji ještě, že je velice užitečné často pečlivě pozorovat obrazy slavných malířů nebo sochy stvořené umělci (zejména však zkušené herce a kazatele), tímto pozorováním patřičně vyškolit vlastní fantazii a snažit se obrazy takto vštípené do duše napodobit živou hrou. To říkám především pro ty, jimž chybí živější fantazie a kteří si takové věci nedokážou sami dostatečně jasně představit. Jak je tato upřímná připomínka cenná, přesvědčí se časem každý, kdo si ji vezme k srdci.

Nyní k dalším věcem. Herec na jevišti ať si dává dobrý pozor na to, aby se stále věnoval rozhovoru, který spolu mluvící vedou. Pokud to neudělá, jeho roztěkaná mysl zabloudí jinam, takže jeho výraz nebude odpovídat tomu, co se děje mezi herci. Je to obvyklá chyba dětí, které zaujatě pozorují diváky a nasazují výraz odpovídající pocitu teprve tehdy, když na ně přijde řada, aby mluvily. Působí to velice směšně a nesmyslně. Zkušený herec má být vždycky soustředěný na věc, aby divák z jeho tváře a gest pochopil, o čem přemýšlí jeho duch, zaměřený na obsah řeči. Bez toho je hra bezcenná.

Figura VII.



Fig: VII.

Figura VIII.



Fig: VIII.

Dále ať je tvář a celá hrud' stále obrácena k divákům, neboť když se celé představení koná kvůli divákům, úcta k nim vyžaduje, aby se jim ukázal celý herec. Ještě důležitější je to v okamžiku prudšího vzplanutí nějakého citu, který má herec předvést a vštípit divákům; toho nedosáhne jiným způsobem, než že jejich zrakům úplně vystaví svou tvář i celé tělo.

Netvrdím tím, že by se snad tělo nesmělo natočit na jednu nebo druhou stranu, výše popsaná pozice těla a nohou to naopak dokonce vyžaduje. Mám však na mysli, že i když herec stojí šikmo, jeho tvář má být přece obrácena přímo k divákům. Příklad ukazují na obrázku VI. Herec zde předvádí bolest a ačkoliv sepjaté ruce ani celé tělo neotáčí k divákům, obrací se k nim tvář a hlasem.

Při mluvení je totiž třeba dbát na to, aby ústa mluvícího byla obrácena k divákům, nikoliv k partnerovi, s nímž rozmlouvá. K tomu ať směřují gesta, ne však přímo tvář, a to dokud herec nepřestane mluvit. Vyžaduje to úcta k posluchačům, kvůli nimž se představení koná, a navíc je to nezbytné. Kdyby spolu totiž herci mluvili tak, jako by je nikdo neposlouchal, obrácení tvářemi k sobě, polovina diváků by byla připravena o pohled na herce. Viděli by ho buď pouze z boku, nebo zezadu, což je nevhodné, odporuje to přirozené slušnosti a především důstojnosti posluchačů. Navíc tak zvuk utíká jinam, takže ani samotná slova nedolehnou správně k uším přítomných, kteří jsou tudíž z velké části nebo úplně zbaveni schopnosti porozumět a téměř donuceni nechápat, co herec říká. Jak by

za těchto podmínek mohl být posluchač pohnut k citu, který nevyčte z hercovy tváře ani ho dostatečně nepochopí ze slov? Z toho vyplývá, že během řeči musí být hercova tvář obrácená alespoň z větší části k divákům, ruce a tělo k partnerům. Když herec domluví, otočí se k partnerům i tváří. Ať se nikdo nedá zmást přirozeným způsobem rozhovoru, kdy se ti, kdo důvěrně rozmlouvají, dívají jeden na druhého. V důvěrném rozhovoru jsou totiž mluvčí zároveň posluchači a nemusí brát ohled na nic jiného. Na jevišti je tomu však jinak, zde je třeba předat slova posluchačům, pro něž jediné se představení odehrává, a všichni velmi dobře vědí, že hercova slova patří tomu, s kým na jevišti mluví, ačkoliv k němu není otočený celou tváří. Tuto mou myšlenku snad poněkud vyjasní příložený obrázek VIII, kde rozmlouvající herci obrací tvář k divákům a tělem se mírně natáčí k sobě. To je pohodlný, i když ne jediný způsob. Víc o tom řeknu dále.

VIII.

Několik dalších postřehů o jevištním herectví, především co se týče vyjadřování citů

K dosud řečenému bych rád připojil několik dalších postřehů zkušených pozorovatelů. Jedna zásada je tato: gesto má vždy předcházet slovu. To znamená, že dříve než herec odpoví na slova druhého, naznačí gestem to, co se chystá říct. Divák tak může hned ze samotného gesta poznat, co má herec v úmyslu, co chce vyjádřit slovy. Například když jedna postava žádá něco, co jí druhá nechce nebo nemůže poskytnout, ukáže odmítnutí nejprve gestem a potom ho vysloví atp.

Že tato zásada vychází z přirozenosti, lze odvodit z toho, co se běžně děje při každém rozhovoru: ten, kdo poslouchá, ve svém nitru okamžitě postřehne přirozené citové hnutí, jímž dá najevo, jestli je mu to, co slyší, milé nebo ne. A to ještě dřív, než mu přijdou na mysl slova, kterými by svůj pocit popsal. Příčinou tohoto jevu je to, že tělesné údy se dají pohnout pocitem k činnosti rychleji než duch rozumem. Je totiž snadnější nějakou věc naznačit než ji popsat slovy, protože to vyžaduje víc duševní práce. Vždyť smysly jsou podněcovány a ovlivňovány fantazií bez přestání, zatímco slova musí být nejprve vytvořena rozumem, jakoby v dílně citů, než jsou pomocí řeči náležitě opracována a lze je vyslovit.

Vezměme si za příklad přírodu. Na cembalu nejprve zmáčkne klávesy a tím udeříme do strun, které potom vydají zvuk. Tak je to i s člověkem. Věc nejprve zachytíme fantazií, která podráždí naše smysly a tělesné údy. Teprve potom se zapojí rozum a vzniklý pocit vyloží slovy. Tento přirozený postup napodobuje herec, když gestem předchází řeč.¹⁰

Jiné pravidlo je, aby hercův výraz vyjadřoval nějaký cit i v okamžiku, kdy skončí řeč, aby herec nikdy neponechal tvář nečinnou a bez výrazu, nedovolil očím zvědavě bloumat po divácích (to je chyba dětí) nebo náhle zcela nezměnil výraz (to je chyba nezkušených herců). Tvář si má chvíli podržet výraz odpovídající obsahu právě řečeného, než ho postupně opustí a získá tak čas nasadit jiný. Jak jsem řekl: nevyjadřovat výrazem obličje nic jiného než to, co se říká slovy, je vlastní dětem nebo začátečníkům. Opravdový herec ať si tedy rozmyslí, co asi oči při které řeči vyžadují a pečlivým procvičováním je na

¹⁰ Poznámka redakce: I tato zásada vyvolala vřelý ohlas Sergeje Ejzenštejna, který v cit. knize (*Iskusstvo mizansceny*) citoval na s. 291 předešlé dva odstavce celé v souvislosti s pojednáním o technice tzv. 'hraní předem' ('predygra'; Mejerchold používal i výraz 'predgesto' a něm. 'Vorschlag'), vyloženého nejdřív na příkladu Henryho Irvinga (1838–1905), jehož stejný postup popsal ve své knize o tomto velkém herci Edward Gordon Craig; viz i kap. „Motivace a mimoslovní jednání“ ve Vostrého knize *Režie je umění*: 255–259, event s. 57–60 z *Předpokladů hereckého projevu*.

to navykne. Nejdůležitější na začátku tohoto cvičení je, aby herec častým přemýšlením a cvičením naučil své oči plnit jejich úkoly, které pak budou vykonávat na jevišti bez váhání a bez obtíží. Tímto cvičením se musí učitelé stejně jako žáci zabývat, dokud vlastním vytrvalým úsilím nezískají v tomto směru takovou zběhlost, že budou moci stát a hrát na jevišti jistě a beze strachu.

Budiž mi při této příležitosti dovoleno trochu odbočit a udělit malé ponaučení těm, kdo učí mladíky. A to takové, aby se dříve, než přistoupí k výuce, sami připravili a osvojili si ustálený herecký projev, který pak budou začátečníkům při zkouškách důsledně předvádět. Jestliže to neudělají a vrhnou se do zkoušení bez přípravy, budou jeden den požadovat jeden způsob výslovnosti a hraní, druhý den jiný, takže zmatení žáci nebudou vědět, který z nich mají následovat. Zůstanou proto neschopní a nikdy nezískají sebevědomí, zejména když učitelé příliš přísně kárají chyby, kterých se dopustí. Žáci pak nezřídká ztrácejí odvalu a neodvážejí se nic dělat pořádně, ačkoliv by z nich byli výborní herci, kdyby je nepotkalo toto neštěstí.

Toto jsem tedy jen tak mimochodem poznamenal pro ty, kdo budou vyučovat, a nyní se vracím ke svému plánu. K výkladu o očích, které jsou nejdůležitějším prostředkem při vyjadřování pocitů, dodávám, že při velkém smutku, lítosti nebo jiném silném citu není nevhodné, když herec také prolévá slzy, dovoluje-li to umění nebo přirozenost. Pokud pláč nevypadá předstíraně, je to dokonce pěkné a dojemné. Někdy je také třeba oči pozvednout, je-li řeč o nebi, nebo sklopit k zemi, když o ní herec mluví. Přitom ať si hledí toho, aby se nedopustil nějaké nepěknosti, totiž aby nenatahoval krk více, než je nutné, a přehnaně nezakláněl hlavu. V této pozici se také snadno stane, že herec nevhodně vystrčí břicho, což se považuje za velkou chybu.

Ještě poznamenuji něco k vyjadřování smutku. Při něm herec často zaklesne prsty do sebe, sepne ruce a vzepne je vzhůru nebo spustí pod bedra. V obou případech si musí dát pozor na to, aby držel sepjaté ruce vpravo nebo vlevo, podle libosti, avšak ne uprostřed těla. Pokud se to totiž stane, zakryje si tvář, kdykoli zvedne ruce, což je špatné, protože tvář musí vždy zůstat nezakrytá a viditelná pro diváky. Spustit tedy ruce přímo před sebe slušnost nedovoluje. Toto gesto ukazuje přiložený obrázek VII.

Dodám ještě několik maličkostí o citech. Především je třeba se postarat, aby v okamžiku, kdy herec rozvažuje, což se vyskytuje téměř v každé hře, všechna jeho gesta, jak je to jen možné, vyjadřovala vážnost věci s co největší živostí. K tomu nemálo pomáhá, jestliže herec pečlivě vybírá pozici, chůzi a gesta a často je střídá. Tak se herec mlčky uvažující o tom, co má říct, jak se rozhodnout, jaké opatření přijmout, může opřít o kulisu. Jindy bude stát, jednou rukou se opírat o stůl, druhou dělat gesta vyjadřující, že v duchu váhá, nebo bude mluvit a podpírat si přitom hlavu rukou opřenou loktem o stůl. Takto pomocí různých pozic vhodně a obratně vyjádří různá duševní hnutí.

Při veliké bolesti nebo smutku není nemístné, naopak je chvályhodné a vítané, když si herec na chvíli zcela zakryje tvář. Buď před ní dá ruce, nebo ji ukryje v pažích a opře se o kulisy. Může si také v této pozici zastínit ústa loktem nebo záhybem šatu a zašeptat pár slov. Ačkoliv jim posluchači nebudou rozumět, přece z pouhého šepotu, naznačujícího víc než samotná slova, pochopí sílu jeho bolesti. Tento způsob hraní však nesmí trvat dlouho, aby přítomné neunavil.

Při předvádění tohoto citu má herec víc hrát než mluvit. Proto vyslovuje slova neúplná, přerušovaná pomlčkami, useknutá, nesouvislá, protahovaná dlouhými vzdechy, což jsou znaky opravdové bolesti. Zarmoucené srdce se prozradí tím, že herec čas od času zcela zmlkne nebo pouze sténá nebo s povzdechem krátce vykřikne. To všechno jasně naznačí silný zármutek a mocně zapůsobí na diváky. Důvodem pro používání takových

prostředků je, že sama vášnivost hry působí silně na smysly, na nichž závisí každý duševní stav. A protože tedy ono neobyčejné vzrušení poukazuje na ojedinělý zármutek, vyvolá také u posluchačů ojedinělé pohnutí.

Nejen pro znázorňování smutku, ale pro herectví obecně platí, že u diváků vznikne tím silnější cit, čím silnější, živější a tudíž účinnější herectví bude postava mluvící na jevišti předvádět. Smysly jsou totiž bránou k duchu, skrze niž vstupují obrazy věcí do komnaty citů a podnicené pokynem choraga zase vycházejí.

Při vyjadřování radosti, lásky, touhy a podobných citů se děje něco zcela jiného. Při nich herec dává najevo své vnitřní naladění hovorností, veselostí, polibky a jednoduchými gesty, k nimž není potřeba zvláštního umění, a proto si další výklad o nich ušetřím.

O hněvu uvedu toto: když teprve začíná narůstat a duch ještě ovládá sám sebe, člověk obvykle svráští čelo, stiskne rty, chodí podrážděně, mává rukama. Mluví rozčileně, přerušovaně, s častými pauzami. Jestliže je nevíтанá osoba přítomná, vrhá na ni divoké pohledy, jestliže ne, vypouští ostrá slova, která jsou jí určena, jakoby do vzduchu, vzrušeně gestikuluje, luská prsty, skřípe zuby a vykonává jiné podobné věci vyjadřující hněv. Tolik o běžném hněvu. Pokud však hněv přesáhne míru a zvrhne se v zuřivost, ani hra se nedrží v mezích. Proto smí rozzuřený to, co by se pro klidného neslušelo. Uvážlivý herec se však přece jen má chovat tak, aby měl stále na paměti uměřenost, zejména když hraje vznešenou osobu. Jinak by jeviště bylo blázincem, nikoli místem, kde se předvádí moudrost.

O ostatních mírnějších citech a důvěrných rozhovorech není třeba předávat zvláštní rady, neboť ty mohou a mají být snadno odvozeny z obecných zásad, které byly v tomto pojednání zmíněny.

IX.

Dodatek: čeho si je, kromě výše řečeného, třeba hledět, pokud jde o tělesný pohyb

Správně uvažují ti, kdo označují pohyb a gesta za výmluvnost těla. Tělo totiž pohybem údů vyjadřuje, co cítí, stejně jako duch promlouvá slovy. Proto se herec musí snažit správně pochopit, jaké pohyby, jimiž by názorně vyjádřil význam slov, příroda vyžaduje. A jestliže přitom nezůstane u pouhého diktátu přírody a podřídí tyto pohyby pravidlům vytříbeného umění, může doufat, že se jeho hra bude všem líbit.

Abyste toho však dosáhl, musí si dát velký pozor, aby všechny jeho pohyby odpovídaly obsahu a smyslu řeči, bez afektovanosti nebo snahy po příliš vyumělkované hře, která pohoršuje posluchače a vede ke ztrátě jejich přízně, o niž přece herec usiluje.

Základem a cílem hereckého umění je tedy vzbudit v posluchačích ten cit, který v nich chtěl vyvolat choragus. Proto je naprosto nezbytné, aby herec na jevišti správně chápal básníkův úmysl, vyvolal v sobě stejný pocit a ten pomocí svého ducha, slov a celé hry co nejjasněji vyjádřil. V tom jediném spočívá veškerá síla hereckého umění, a to do takové míry, že kdyby snad choragus něco zanedbal na kráse řeči, výtečné herectví přece může hru pozvednout k dokonalosti a dovést ke kladnému přijetí.

Je ovšem také třeba dávat pozor na to, aby se tělo nehýbalo bez přestání, ale aby se pohyb občas pozastavil, když herec domluví. Jakmile pak přejde k novému tématu, hned ho doprovodí vhodnou hereckou akcí: pohybem hlavy dá najevo, že s řečí mluvícího souhlasí, že jí odporuje nebo o ní uvažuje. Musí to však dělat výrazněji, pokud se jedná o rozhořčení, hněv nebo jiný silnější cit.

Stále ještě zůstává otevřená otázka, jak tedy mají herci stát, aby bylo jasné, že spolu mluví, a zároveň obraceli celou tvář k divákům, jak bylo výše požadováno. Ještě větší nesnáze vzniká, stojí-li herců na jevišti víc; pak se totiž zdá přirozené, aby se rozmlouvající otočili tvářemi k sobě.

Na tuto otázku existují dvě odpovědi. Především mají gesta rukou a některé jiné pohyby těla směřovat k partnerovi, hlasem a tváří ať se však herec, alespoň během řeči, obrací k divákům. Než začne herec mluvit a stejně tak, když dokončí větu, může se na chvíli podívat na partnera a otočit tak tvář tam, kam předtím směřoval svá gesta. Posluhač tak pochopí, komu platila slova a jejich obsah, aniž by mu unikl pohled na herce nebo něco z jeho řeči. Co chci říct, ukazuje obrázek VIII, na který jsem už upozornil a který příkládám. Mluvící herec na něm směřuje gesta k partnerovi a je k němu také natočený tělem, zatímco oči a tvář ukazuje divákům.

Druhý způsob je, že ten, kdo mluví, zůstane stát krok za tím, s kým jedná. Ukáže se tak divákům ze předu, celým tělem a tváří a také hovořit bude přímo k nim, aby všechno bez překážky pochytily. Mezitím se druhý herec, který naslouchá, může na prvního trochu poohlédnout a vyjádřit výrazem tváře svůj pocit, než přijde na řadu jeho odpověď. Pak si vymění místa, takže ten, který byl původně posluchačem a stál vpředu, se nyní stane mluvčím a postaví se za druhého. Cvičením v tom herci získají zručnost, stejně jako ve všem ostatním, co jsme zde vyjmenovali a co patří k herectví.

X.

O přednesu

Přednes a herectví jsou téměř synonyma. Soares,¹¹ který vychází z Quintiliana a Cicérona, totiž učí, že mnozí nazývají přednes herectvím, ačkoliv toto slovo označuje tělesná gesta, zatímco to první vyslovování slov, které se děje prostřednictvím hlasu. Obě tyto činnosti spolu úzce souvisí a mají mnoho společného. Přesto se však jedná o dvě věci, gesta a hlas, z nichž jedna působí na oči, druhá na uši, což jsou dva smysly, kterými proniká k duchu každý pocit. O gestech jsme mluvili do této chvíle, nyní budu vykládat o hlase nebo spíše o přednesu ve vlastním slova smyslu.

Prvním požadavkem na dokonalý přednes je, aby byl přirozený. To znamená, aby ten, kdo vystupuje na jevišti, nepřednášel věty a nevyslovoval slova jinak, než by je vyslovovali muži dobrého postavení v přátelském rozhovoru. Jen je třeba kvůli množství posluchačů a jejich vzdálenosti od jeviště mluvit o něco hlasitěji a živěji.

Proto otec Juventius S. J. ve svém díle „O způsobu učení a vyučování“¹² rozumně připomíná, že mladíkům, kteří se cvičí v přednesu, velmi pomáhá, když se jim tlumenějším hlasem, jakoby v přátelském, přirozeném rozhovoru vysvětlí, co budou přednášet. První starostí herců totiž musí být, aby správně rozuměli tomu, co mají přednášet, a také aby si to, co budou později říkat latinsky, přeložili do mateřské řeči a snažili se to nejprve vyjádřit rodným jazykem. Jakmile totiž porozumí smyslu řeči skrytému ve slovech, snadno přijdou na to, jaký tón hlasu mají použít nebo jaké gesto vyžaduje příroda k vyjádření obsahu řeči. Občas je také dobré pozvat zkušenější vrstevníky, aby předvedli správnou výslovnost. Z jejich příkladu se totiž žáci často naučí víc než z hlasu učitele, na který už jsou zvyklí.

¹¹ Cyprian Soares napsal velice populární dílo *De Arte Rhetorica libri tres*, Coimbra 1563 (pozn. překl.).

¹² Joseph de Jouancy, autor spisu *Magistris Scholarum inferiorum Societatis Iesu de Ratione discendi et docendi...*, Paris 1691 (pozn. překl.).

Druhým požadavkem na přednes je, aby odpovídal obsahu slov a důrazně vryl jejich význam do myslí diváků. Aby toho herec dosáhl a jeho přednes byl v souladu s vyjadřovaným pocitem, musí tento pocit, který má stejnou silou vzplát i v posluchači, nejprve vyvolat ve vlastním nitru. Jak by totiž mohl ten, kdo sám v nitru mrzne, jiné rozehrát?

Za tímto účelem musí herec dbát na proměnlivost hlasu, aby zněl jednou naléhavě, jednou tlumeně, tu silně, tu mírně, tu překotně, tu pomalu, jak to vyžaduje rozum a příroda. Obě tyto věci totiž vedou člověka k způsobu řeči, který odpovídá citu, a herec, který se tomuto umění naučí a správně ho provozuje, může doufat, že dosáhne výsledku, ke kterému směřuje.

Je také třeba dávat pozor, aby tón hlasu odpovídal představovanému citu. Tak láska vyžaduje laskavý, vroucí tón; nenávisť přísný, tvrdý; radost veselý, vzrušený; smutek zlomený, naříkavý; přerušovaný vzdechy; strach rozechvělý, nejistý; odvaha silný, bojovný; hněv prudký, překotný, zajíkávní; opovržení uhlazený, jakoby posměšný; údiv užaslý, napl oněmělý; nárek plačtivý, hádavý, vášnivý.

Způsob, jakým se tomuto vyjadřování prostřednictvím hlasu naučit a jak ho provozovat, se však nedá zprostředkovat neživými písmeny ani ho nelze předvést pomocí obrázků, na nichž se daly tělesné pozice ukázat trochu názorněji. Chceme se pokusit odstranit několik chyb, které tahají za uši. První z nich je monotónnost neboli jeden a týž tón bez jakékoliv změny. Způsobuje divákům velké utrpení a někdy tímto neduhem trpí i kazatelé, například když předčítají z bible jednotvárným hlasem nebo používají na konci věty vždy stejný přízvuk. Hlas musí být ohebný, hned stoupat, hned klesat, být tu vzrušenější, tu klidnější. Ten, kdo se snaží hlas měnit, musí však dbát na to, aby se z jeho řeči nestal zpěv, aby neměnil tón příliš často nebo aby příliš prudce nepřecházel z jedné krajní polohy do druhé, z vysokého tónu dolů a pak zase z hlubokého k nejvyššímu a vynechal přitom střední polohu. To je opačná chyba než monotónnost. Chybují také ti, kdo nedbají na význam slov a mění hlas nepatřičně, prudce vykřikují, když by měli mluvit klidně, a mluví klidně, když si smysl řeči žádá prudší vzplanutí.

Je třeba dát pozor, aby chlapci neklesali hlasem tam, kde nemají, nebo aby toho neříkali příliš mnoho jedním dechem. Ať přesně dodržují konce vět a interpunkci a nepřeskakují zbrkle čárky, které jsou řeči postaveny do cesty jako překážky, aby trochu zpomalily její běh. Větší mezníky, kterým se říká tečky, představují hranice. Tady je třeba se zdržet déle a nabrat vzduch. Někdo se při recitaci básní v hexametru dopouští té chyby, že vzepětí a zmírnění svého hlasu omezuje právě veršem, nebo se v pentametru zarazí před césurou nebo před dvojslabičným slovem, která obvykle tento typ verše uzavírají. Musí se dodržovat pravidlo, že hlas má běžet vpřed, dokud není konec věty, leda že by se snad věta táhla tak dlouho, že by nebylo možné vyslovit ji jedním dechem – pak se ovšem lze vprostřed věty na chvíli zastavit. Není také špatné, když herec na konci každé věty klesne hlasem víc než obvykle. Obzvláštní péči a starost je třeba věnovat zřetelnému vyslovování posledních slabik slov. Herci je totiž často polykají, čímž větu těžce poškozují.

Z fotoprintu původního vydání *Dissertatio de Actione, cum figuris eandem explicantibus, et observationis quibusdam de arte comica* [...], Monachii [...] 1727, vydaného nakladatelstvem A. Francke AG Verlag, Bern 1975, a doplněného německým překladem a komentářem Alexandra Rudina přeložila Magdaléna Jacková.

Scéničnost, genius loci a psychická distance

Jiří Šípek

Tři termíny v názvu nejsou volené náhodně. Všechny mají cosi společného, i když se v textech jim věnovaných nevyskytují vedle sebe, nemají na sebe časté odkazy. Chceme však poukázat na jejich příbuznost, vhodné doplňování nebo i vzájemnou pomoc při snaze o porozumění.

Jaroslav Vostrý a další autoři volně sdružení kolem časopisu *Disk* se zabývají fenoménem scéničnosti světa divadla, fotografie, architektury i světa tzv. běžného. Za všechny ostatní uvedme několik vybraných studií: Vostrý (2004, 2005, 2006), Vostrý/Vojtěchovský (2005), Vojtěchovský (2003), Gajdoš (2007) atd.

Vostrý (2004b: 7) při definičním vymezení scéničnosti říká, že se tím rozumí „vlastnost nebo spíše soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké *diváky*“. Přesto, že definice již sama navozuje očekávání diskuse o divadle (jako kulturní instituci), rozšiřuje Vostrý chápání scéničnosti i do běžného života, kde jsme přece často svědky mnohých ‘scén’, kde si organizujeme prostředí tak, aby nás (rozuměj: naše způsoby, projevy, jednání) vhodně doplňovalo, rámovalo, posilovalo apod.

V době videokamer a pohotových fotoaparátů zachycujeme, a to i v mobilních telefonech, náš život v domech, zahradách, obklopujeme se dětmi a přes fotografii posíláme vzkaz o nás jiným nebo budoucím. Scéničnost je tedy přirozeným fenoménem našeho života do té míry, do jaké v něm má své přirozené místo smyslu-

plné jednání přirozené a přiměřeně propojené s charakteristikami prostředí a zaměřené na druhé osoby, kteří se stávají *také* diváky, a přitom se zachovávají jejich svobodná vůle sledovat. Spojovací slůvko ‘*také*’ znamená, že v běžném životě se role diváka s aktérem nezřídka prolíná a není snadné je odlišit.

Vostrý dále upozorňuje na rys dnešní doby v podobě všeobecné *scénovanosti*, která „jako by byla schopná vrhnout špatné světlo i na ‘přirozenou’ *scéničnost*, vytvářející jistý aspekt každého lidského jednání [...] nikoli vždy uvědomělý“ (s. 7). Scénovanost tedy chápeme jako neblahou podobu scénování ve smyslu ego-středného předvádění se, brutálního uchvacování pozornosti a dělání z druhých osob diváky až proti jejich vůli (viz Vostrý 2006a: 17–18).

Psychologicky zajímavá je scéničnost vztažená k nalezení, udržení, případně k předvádění obrazu sebe sama, sebepojetí, vnitřní integrity. Niterná zkušenost nám dokazuje, že vedeme průběžně vnitřní dialog sami se sebou, tvoříme argumenty, hledáme podpůrné souvislosti, emočně vše zabarvujeme – podobně, jako to děláme i v dialogu s reálnými partnery. I zde můžeme rozlišovat mezi přirozenou *sebe-scéničností* a mezi tím, co Vostrý nazývá „narcistním sebescénováním“. Lidová mluva má pro to výstižný výraz „Hraje divadlo i sám před sebou“. Předpokladem kvalitní profesionální scéničnosti, kvalitního scénického smyslu je bezpochyby také kvalitně vystavěná dovednost sebescéničnosti herce (a každého dramatického umělce).

„Takový kultivovaný scénický smysl zahrnuje i zbystrněné citění toho, co můžeme nazývat ‘duchem místa’, a schopnost ho ‘uhodnout’ a cítit“, píše Vostrý (2004b: 18) a nám tím pomáhá vtáhnout do diskuse v názvu textu zmíněný termín *genius loci*.

Genius loci, ‘duch místa’ (řecky *daimonion*), je označením sice uživaným, ale ponechávaným na čtenářově, resp. posluchačově významovém dotažení. Ve volné řeči slyšíme, že nějaké místo, ale i jakýkoliv jev má, event. nemá ‘ducha’. Když něco ‘ducha’ má, tak to volně vzato znamená, že to někam ‘směřuje’, někam nad konkrétní jednotlivosti praktického působení a fungování. *Genius loci* se již výběrem slov vztahuje k nějakému místu, které díky své historii, struktuře, spojitosti s jednáním apod. podmiňuje naše hodnotové nebo emoční prožívání. Nicméně není nutné držet se představy fyzikálně vymezeného prostoru; svého ‘ducha’ může mít situace, scéna, seskupení objektů nebo osob, a to v reálné podobě nebo zachycené na fotografii, filmu, na malířském plátně, popsané textem atd.

Na tomto místě je ještě třeba zastavit se na chvíli u termínů ‘místo’ a ‘prostor’. „Místo je prostor, který má jasně určený *charakter*,“ říká Norberg-Schutz (1994: 5). Jinými slovy to znamená, že se k něčemu vztahuje, je nějak strukturované, nese něčí pečeť a nutně je hodnotově oživeno. „Vše, co je skutečně ‘přítomné’, je vždy úzce spjato s nějakým charakterem,“ píše Norberg-Schutz o několik stran dále. Jinými slovy: vše, co je pro nás skutečné, reálné, je také pro nás významné naším vztahem. Norberg-Schutz je fenomenolog a nezapře tento způsob pojmání světa. Naším úvahám to však konvenuje. V aplikaci na místa to znamená, že „všechna místa mají charakter a [...] charakter je základním způsobem, jakým je nám svět ‘dán’“ (14). Všechna místa mají charakter také/i díky tomu, že jsou více či méně přesně vymezená, že u nich můžeme hledat a nacházet hranice. Zjevné to je právě u divadelní scény (myšleno v jejím fyzickém základě – jevišti), která má svůj specifický, připusťme, že až magický účinek díky vymezení, ohraničení, především ve směru k divákům. Jak výstižná je právě

pro divadelní uspořádání Heideggerova poznámka, že „Hranice nejsou to, kde něco končí, ale – jak chápali Řekové – jsou tím, odkud zjevující se věci získávají svůj začátek“ (Norberg-Schutz 1994: 13).

Učiňme však ještě jednu poznámku spojující výše formulované úvahy o *scéničností* s architektonickou strukturací prostoru. Psychologicky bude pravděpodobně rozdíl v prožívané atmosféře, v duchu místa, které jsem budoval sám nebo vznikalo s mou pomocí, a mezi tím, které jsem ‘pouze’ druhotně zabydloval. Bez ostychu můžeme dodat, že obojí jsem také ‘scénoval’ nebo průběžně ‘scénuji’. Rozdíl bude, jistě mimo jiné, v podobě mé *identifikace*, tedy v náležitosti k místu. Vedle *identifikace* je klíčová *orientace*. Společně tvoří podstatné aspekty našeho bytí ve světě. Norberg-Schutz shrnuje, že *identifikace* (přináležení někam) a *orientace* (umožňuje nám být ‘homo viator’) jsou základní stránky bytí člověka ve světě. „Pářit k nějakému místu znamená nalézt existenciální oporu“ (23).

Prostor je tedy potenciálem pro vznik míst jako významných a strukturovaných částí prostoru. „Prostor se ze svého středu šíří s rozdílným stupněm kontinuity (s rozdílným rytmem) v odlišných směrech“ (12). Tedy centrovanost, směr, rytmus jsou důležité vlastnosti organizování prostoru při vzniku lokalit, míst. Odpovídá to i principům organizace známým z tvarové psychologie. Norberg-Schutz zaměřoval své úvahy k architektuře. Jsou však dobře použitelné i při zkoumání veškeré ostatní organizace našeho prostředí. Scéničnost a architektonická struktura (zasvěcené a podrobně viz Lipus 2006) jsou vzájemně se doplňující a prolínající způsoby strukturování a nahlížení na prostředí. Fenomenologové spojují architekturu s *charakterem*, tedy ji také vždy tak či onak vztahují k člověku, který ji budoval a přijímal jako svoji součást bytí. Stavba mění strukturu prostoru, mění ‘hustotu’ její kontinuity. Norberg-Schutz dodává, že existenciálním účelem stavění (architektury) je tedy proměnit nějakou polohu v místo, tj. odhalit významy potenciálně přítomné v daném prostředí. Scéničnost může toto všechno použít

jako svůj účel, jako základ 'scény', jejíž přesnější, zaostřený, nebo naopak zpochybněný význam dále definuje jednání aktérů, tedy konkrétních osob pro osoby jiné, kteří výsledek více či méně dobrovolně přijímají.

Genius, 'duch' označuje, co věc je nebo čím chce být, říká Luis Kahn v citaci Norberga-Schutze. A chce-li něčím být, chce nabýt svůj charakter, který je do jisté míry vždy i funkcí času, který musíme dopřát sobě i scéně, stavbě, místu, aby se nám význam, smysl, atmosféra vyjevily.

Vostrý (2004a) onen fenomén vyjevování pěkně a zřetelně dokumentoval mimo jiné ve statí o díle Jana Vermeera. *Scéničnosť* zde vystupuje v jednom svém podstatném rysu, totiž vyjevování, které je o to působivější a řekněme ve výsledku i dramatičtější, o co je 'zdrženlivější', 'cudnější' a čím víc vyžaduje naši aktivní účast.

Základem jevu *genius loci* je nicméně jistý výrazný vztah v podobě kognitivního uchopení (co je předmětem, na co je pozornost zaměřená, co přináší a dodává vnímání, myšlení, imaginace a paměť) a emočního zbarvení.

Pro přesnější představu, jak se může *genius loci* konkretizovat, využívá Norberg-Schutz strukturu krajiny (a odpovídající podoby architektury). Tak hovoří o krajíně romantické (typicky severské), krajíně kosmické a krajíně klasické. Tak, jak je Norberg-Schutz popisuje, můžeme je bez větších rozpaků označit za archetypy našeho prostředí, spojující se s našimi prožitky, které jim odpovídají, s naším vztahováním se k nim. Jednotlivé typy, resp. archetypy přírodního místa, nám mohou pomoci 'pochopit' *genia loci* každého uměle strukturovaného místa; a tak autor také hovoří o romantické, kosmické, klasické a komplexní architektuře.

Duch místa, situace, objektů, architektury, tedy jevů jak ze světa umění, tak z běžného života je přes všechny snahy stále něčím, co nám uniká tak říkajíc 'mezi prsty', a mnohdy již rezignujeme s jednoduchým komentářem, že je to něco 'přesahujícího', 'éterického', něco 'mezi nebem a zemí'. Jsou to poetické, mnohdy snad i vyhybavé odkazy. Když se však zastavíme

u zmíněných lingvistických obrátů, můžete překvapivě konstatovat, že zhodnocování, zachycování např. estetického zážitku v umění je skutečně možné za pomoci jakési škály ukotvené na jednom pólu 'dole', v běžném vztahu k našemu já, a na druhém pólu kdesi daleko 'nahore' v úplném významovém rozostření...

Už téměř před sto lety se o něco takového pokusil švýcarsko-britský filozof a psycholog Edward Bullough. V časopise *British Journal of Psychology* uveřejnil text s názvem „Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“. Jde tedy o určitou psychickou *distanci* jako nezbytný psychologický moment při vnímání umění a estetickém prožitku.

Fenomén *distance* znamená, že s jevem, který nás osobně zaujme, jsou však přerušené bezprostřední vazby tělesné, fyziologické, tedy naší bytosti se dotýkající a ji snad i (být jen domněle) ohrožující. To je zjevně právě v umění, kde divák, posluchač apod. potřebuje být v klidné a bezpečné pozici. Bez toho nejde o umění, ale snad o druh happeningu, společné demonstrace, reality show apod., přesto je tato pomyslná hranice stále testovaná avantgardními uměleckými směry, performery atp.

Jev zaujetí psychické *distance* se podle Bullougha podobá pohledu do zamlžené krajiny, kdy nevystupují ostře kontury světa s možnou syrovou prožitkovou vztahovostí k naší bytosti. Dodejme, že ona „zamlženost“ také umožňuje práci imaginace, dokreslování, přesahování mimo vlastní jev nebo situaci. Tak se může projevit tlak symbolů, snad až archetypálních, aniž bychom si jich však byli jasně vědomi. Zde by bylo možné odkázat na jiného autora, totiž Roberta McCullyho (1984), formulujícího psychologické zákony umožňující projev archetypální a obecně se symboly spjaté energie. Právě odtažení pozornosti je jednou z podmínek umožňující průnik jevů z hlubších vrstev vědomí. (Hlouběji si McCullyho myšlenek povšimneme v samostatně zamýšlené studii.)

Distance pomáhá paradoxně úplnějšímu poznání, ale i sdílení pro svoji 'rozostřenost', resp. nezataženost zaostřením na přesně definované pole. Mimo zaostření se objevují figury

vystupující z hlubin, nabízející se k pochopení, vtažení do plného vědomí anebo pomáhající definovat kontext spočívající právě i v existenci různých vrstev vědomí. Může tak vznikat něco, čemu můžeme pracovně říkat 'psychická vrstevnatost' (3D-obraznost...).

Rozostřená pozornost, snížené uvědomování může dovolit vytvářet podmínky pro psychickou distanci, uměleckou dimenzi a také prostor pro průnik materiálu z hlubin nevědomí, tj. archetypálního materiálu, jak to píše McCully. Jsou opravdoví umělci schopní pracovat s nějak rozšířeným pásmem uvědomování, objevování oněch skrytých stránek reality, které mají psychickou distanci vůči našemu já (self)? A ještě jinak: nakolik souvisí umělecká tvorba i percepce umění s nevědomými (mimo-vědomými, neuvědomovanými) procesy, stavy, oblastmi?

Snad i některé psychopatologické stavy typu derealizace a depersonalizace jsou vlastně svého druhu psychickou distancí vedoucí k dojmu jakoby 'divadla', 'hry' kolem sebe...

Také *hraní si* s něčím nebo na něco je využívání bezpečí *distance* a její osvojování si. I v umění používáme termín *hra*; hovoříme o divadelní nebo rozhlasové *hře*, dodáváme, že *hrec* v té *hře* dobře *hraje* apod.

Vycházíme zde z pracovního předpokladu, že zážitek, který působí *genius loci*, a zážitek estetický a potažmo zážitek umělecký jsou podstatou podobné, pokud nejsou dokonce v *zásadě* stejné. V obou případech jde o *zhodnocování* (*appreciation*). Každé zhodnocování už je jistým distancováním, i když se tu stále ještě pohybujeme v oblasti 'pod-limitní', před vstupem do oblasti bezpečného hodnocení atmosféry, ducha, estetické hodnoty apod.

O čem hovoříme, když chceme zachytit prožitek toho, čemu říkáme *genius loci*? I zde platí, že musíme mít nějaký osobní zájem na kontaktu s místem, osobní apetenci, musíme být základně naladěni vnímat právě danou lokalitu, předmět, seskupení apod. Důvod může být prostý a pochopitelný – žili jsme tam, vyrůstali jsme na těchto místech, připomíná nám to čas našich lásek. Současně musí být splněna i podmínka vytvořené *distance* (bylo to už dávno, je

to teď daleko, jen se to podobá, jsou zachycené jen hlavní rysy, je to už méně jasné, doslova či obrazně zamířené...).

Nejčastěji jde o charakteristiky typu (vybíráme z nejčastějších výroků): „zvláštní, podivný zážitek, příjemná, vzrušující atmosféra, je v tom kouzlo, tajemství, [...] něco to připomíná, ale nevím přesně co, je to krásné, kouzelné, majestátní, líbí se mi to, [...] jako by se v tom odrážela nějaká podstata, [...] jako pohádka, [...] je to vystihující, strhující“ apod. Uvedené výroky jsou vybrané tak, aby byly výrazné. Ovšem ne všechny jsou takto pregnantně formulované. Jiné jsou váhavější, neutrálnější, méně expresivní. Co to znamená? Na jedné straně to ukazuje přítomnost nějakých specifických rysů daného podnětu či podnětové situace (nečastěji se jednalo o fotografie městských zákoutí, hradních nádvoří apod.) plus připravenost některých osob takovou specifickou vnímat a vyjádřit. Na straně druhé to naznačuje, že zmíněné situační i osobnostní charakteristiky jsou rozložené na škále výraznosti a výsledkem může být řada možností, jak onu zvláštnost nazývanou *genius loci* zachytit a popsat.

Zvláštní atmosféra, kterou nazýváme *genius loci*, se pravděpodobněji objevuje tam, kde přítomné či zobrazené objekty ztrácí pro nás své event. aktuální uplatnění nebo funkci a dojde k přesahu nad aktuální funkční význam. Opakujeme, že se to stane 'rozostřením' vazeb na naši osobu při zachování bazálního zájmu, díky oslovení *tématem*, základní hodnotovou orientací. Tady se projeví psychická *distance*, která způsobí přerod např. zemědělského náradí (pluhu apod.) v předmět estetický, resp. ozvláštňující pozorovaný kout zemědělské usedlosti. Představme si výtvorné zachycení takového předmětu, náradí, event. fotografii používající zvláštního nasvícení sluncem apod. Díky psychické *distanci* můžeme jinak všední uspořádání předmětů prožít jako krásné, poutavé, zasněné apod. *Distance* je příčinou takového vjemu, nikoliv důsledkem, podotýká Bullough. Stačí však relativně málo – vyobrazení stejného náradí v učebnici, komentované popisem nebo dejme

tomu vysvětlením, že s tímto nářadím se budeme muset naučit pracovat, a dojde k vymizení *distance*.

Jiří Heřman (2006) zajímavým způsobem přibližuje uvádění starých barokních oper na současnou scénu. Na příkladu opery *La Calisto* si můžeme uvědomit hned několik momentů pěkně zapadajících do našeho tématu. Sama časová vzdálenost od doby vzniku, tedy poloviny 17. století, napomáhá *psychické distance* v podobě naší obecné připravenosti oceňovat antikvární svět s jeho bezpečně 'zakletým' časem. Kromě toho jsme navyklí vnímat hudební i jevištní produkci jako svět z jistého hlediska vzdálený. To vše předznamenává naši výchozí *distanční* připravenost. Vedle toho je zde však nebezpečí jistého tematického míjení, tedy že nás vlastní syžet, výrazové prostředky, dobová atmosféra neosloví vlivem jakési své vyčpělosti apod. Erotičnost tématu může sehrát dvojí roli. Žijeme v době, kdy jsme erotikou i v podobě syrové sexuality doslova bombardováni, a může se tedy zdát, že tematicky nás opus může došti důvěrně oslovit. To však neznamená, že sexuální produkce až fyziologické obnaženosti jsme schopni zvládnout tak, abychom sice bytostně rozeznali pravdivost takových podnětů v našich životech, ale abychom od nich uměli poodstoupit a nahlédnout na ně z ozvláštňující, estetizující *distance*. Je na tvůrcích, aby to všechno uměli podchytit a vytvořit dílo, které by dnešního diváka opravdu oslovilo. Zajisté že ne každého diváka! Již jsme se zmínili, a Bullough to píše explicitně, že výsledná *distance* je záležitost jak charakteru uměleckého díla (a dodejme, že i každého ne-uměleckého jevu, díky kterému jsme schopni zažívat ono odosobnění), tak i osobnosti každého účastníka.

Pokusíme-li se tedy naše úvahy pracovně shrnout, pro výsledné *zhodnocování, spiritualizaci, estetizaci, ozvláštňení* atp. je podstatná *tematizace* vnímaného výseku světa a současně *distance* od něho ve smyslu osobní praktické nezúčastněnosti na něm, díky níž se mobilizuje naše hlubší účast či účast hlubších vrstev naší psychiky, účast, která už není účastí jen na tom, co se děje a jaké to má praktické důsledky, ale na čemsi, co to i nás samotné přesahuje.

V souvislosti se vším dosud uvedeným se můžeme ptát (a následně i ověřovat), zda místa a objekty v mlze, na mnohoznačných a neurčitých obrázcích, rozostřených fotografiích apod. budou častěji spojená s typickými hodnotícími výroky (viz výše) ve srovnání s těmi určitými. Jinými slovy vyjádřeno, jestli emotivní hodnocení se sníženou osobní angažovaností bude častější tam, kde ratio nekontroluje interpretaci prostředí za pomoci zaostřeného uvědomování, zaostřené pozornosti. Pokud by tomu tak mělo být, pak by to také odpovídalo psychologickým předpokladům, jak jsou formulované zmíněným McCullym a jak je známe např. z Rorschachova testu. Nena-hrazuje v umění tuto 'nezaostřenost' jiné, od 'skutečné' podoby daného 'předmětu' i v případě realistického obrazu odlišné uspořádání (podání) prvků?

To, že něco je, nebo není (považuje se za) umění, je dáno společenskou úmluvou (rolí tu hraje už předvedení ve výstavní síni nebo v divadle, ale i spojení s jistým jménem apod.) a nespolehá se přitom na to, že to tak vnímáme my jako konzumenti. Faktem ovšem je, že umělecké podněty, artefakty se liší mírou své *psychické distance*, podobně jako se konzumenti umění individuálně liší různou mírou připravenosti *psychickou distance* zaujímat. Bullough nadto píše o možnostech „pod-distancování“ a „nad-distancování“. Stručně shrnuto, „pod-distancování“ se vyskytuje tam, kde hovoříme o syrovém realismu a naturalismu, „nad-distancování“ naopak tam, kde přestáváme rozumět situaci díky vysoké abstrakci atp.

O situacích, kdy sledujeme a hodnotíme jev zvaný *genius loci*, platí v podstatě to samé. I zde je důležitý dotyk v čase a prostoru s naší osobou, tedy *časoprostorová distance*. V umění bývá *prostorová distance* běžná (dělení jeviště a hlediště, vystavené obrazy, fotografie, imaginované děje při četbě apod.). Podobně se uplatňuje i *distance časová*, když prezentované jevy zobrazují cosi, co již proběhlo, nebo někdy proběhne. Také představa, že dané dílo vzniklo kdysi dávno, navozuje *časovou distance*. Bullough také upozornil na zajímavý fakt, že *distance* se týká

především smyslů zraku a sluchu, ale již méně ostatních smyslů. Je sice pravda, že pachy bývají vnímané jako aktuální vazba s jejich zdroji (v libém i nelibém pojetí), ale mírné pachy mohou jakoby připomenout něco časově vzdáleného, dobou již přirozeně rozostřeného, co působí na imaginaci. Příkladem může být „milá“, „pěkná“, „jí mavá“, „krásná“ vzpomínka na dětství s vůní domu, kuchyně atp.

Metodologické principy současného studia jevu *genius loci* se projevují při běžných způsobech jeho fixace a následného zhodnocování, měření, analyzování. Často se používají fotografie vybraných míst. Z technického hlediska je to pochopitelný přístup. Prvním problémem, který je třeba uvážit, je samotný výběr lokality, stavby, prostorového vymezení (zde neříkáme *místo*, které chápeme jako více či méně ohraničenou lokalitu, spojenou s nějakým výraznějším osobním prožitkem nebo dějem, událostí vlastní nebo tradovanou z historie atp.). Někdo musel provést takový výběr a tím do celého procesu vložit vlastní hodnocení. Druhým významným okamžikem je fakt, že jev zachycený na fotografii je ve svém působení téměř vždy jiný, než je tomu v realitě. Fotografie krajiny má jiného 'ducha' než bezprostřední vnímání dané krajiny se všemi přímými kontakty smyslů. Nechceme samozřejmě diskutovat, co je hodnotnější nebo dokonce 'správnější': nelze srovnávat, protože v jednom případě jde o krajinu a v druhém o fotografii.

Výjimkou snad mohou být technické fotodokumentace, kde je téměř (či úplně) vyloučena osobní vazba toho, kdo se na fotografii dívá, k něčemu ji dále používá apod. Ve všech ostatních případech (a těch je většina) je fotografie zvláštním 'světem' majícím zcela specifickou atmosféru. Zcela evidenní je to u tzv. fotografie umělecké, u které se běžně nepochybuje, že nabízí 'cosi' nad zobrazenou realitu. Jaký je tedy, resp. o čem je a pojednává *genius loci* takové fotografie? Zde *genius loci* splývá s prožitkem estetickým, resp. uměleckým. I velmi otřesné snímky například z válečných oblastí mohou být vnímané v potřebné *distanci*, pokud jsou povýšené (všimněme si, že tento užívaný výraz 'povýšit' realitu dobře

odpovídá konceptu psychické *distance* od oné reality). V roce 1917 vystavil (vlastně inscenoval) Marcel Duchamp dnes již slavnou záchodovou mušli. Pod názvem *Fontána* ji (resp. její novou verzi) můžeme zhlédnout na fotografiích. Je však jistě rozdíl mezi reálnou situací, kdy se nepřipravený návštěvník výstavní síně prvně setkal s takovým scénovaným objektem, a situací, kdy tento objekt vnímáme na fotografii, navíc dobře seznámení s uměleckým kontextem, a něco podobného platí i pro dnešní setkání s takovým objektem, který 'vešel do historie' a my ho i v tomto smyslu vnímáme ze značné časové vzdálenosti.

Poměrně složité je hledání odpovědi, co vytváří mechanismus *distance* a s ním případně spojeného 'povýšení'. Takové 'povýšení' reality do oblasti estetična, krásy, ozvláštňení, oduševnění (anglický výraz pro termín *genius loci* je *spirit of the place*) má těsný vztah ke katarzi. Hovoříme o *katartickém zážitku*, o *očistném prožitku* atp. Jde o termín, který má v umění a ve vědě o umění pevné místo již od dob Aristotela, ale jde také o termín s velmi obtížně uchopitelným významem, jak je tomu ostatně u většiny termínů vztahujících se k psychickému prožívání. Bullough se zmiňuje o výrocích řady umělců, že umělecké ztvárnění (a můžeme mluvit o inscenaci svého druhu) bylo pro ně katarzí, tedy prostředkem zbavení se pocitů a myšlenek, jejichž akutnost původně prožívali jako druh obsese. A Bullough pokračuje, že na druhé straně máme co dělat s malou schopností průměrného člověka adekvátně předat, vyjavit druhým např. pocity radosti nebo smutku. Osobní dopady, vazby takové situace činí nemožným formulovat a prezentovat (inscenovat) pocity tak, aby je ostatní prožili s ním v celé plnosti a se všemi významy. Není to také důvodem, že tak rádi vyhledávají situace, kdy nejen tyto pocity, ale i úlevu, osvobození od nich, katarzi, mohou zažít jako diváci?

Tyto úvahy směřují také k otázce, jestli je to možné jenom při vnímání umění. Také prožitky fenoménu *genius loci* mohou mít jistě katartický (i když mimoumělecký) aspekt, očistující situaci, scénu, místo atp. od případných příliš tělesně a osobně bolavých, tíživých a zatěžujících

cích prožitků a vazeb. Zdá se, že něco podobného děláme jaksi spontánně, když unavení výstupem na kopec, skálu, rozhlednu a znejistění výškou, destabilizovaní větrem pronášíme nahlas hodnocení o kráse kolem atp. Snad je to jakási podvědomá obrana nutící nás uchopit situaci ještě v jiné dimenzi, která nám pomůže nastolit psychickou *distanci* v dané chvíli ne snad pro umělecký či skutečně hluboký estetický zážitek, ale pro prostě odtažení se od krušné reality a uklidnění se v relativním bezpečí *kontemplativní distance*. Právě tato kontemplativní distance související s (tvůrčí) činností vlastní imaginace, jejíž pomocí se člověk může dobrat prožitku čehosi archetypálního, zásadně odlišuje zážitek uměleckého díla, ale třeba i krajiny, od toho pasivního postoje, jehož trvalým zajatcem jako by se měl stát v době všeobecné scénovanosti (viz Vostřý 2006a: 15 a 17–18).

Rozvíjením těchto úvah si můžeme snad i s jistým překvapením uvědomit široké souvislosti tématu. Např. Franklův apel na nacházení smyslu životních situací může být bez většího násilí vnímaný právě jako snaha dodávat situacím zmíněnou dimenzi *duchovna*, tedy přesahu daného aktuálního. Není snad třeba zdůrazňovat, že ono duchovno není nutné spojovat s božstvím či Bohem.

Literatura:

- BULLOUGH, E. „Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“, *British Journal of Psychology*, 1912, Vol. 5: 87–117 (www.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html)
- GAJDOŠ, J. „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006): 7–18
- HEŘMAN, J. „Podněty z Mnichova“ *Disk 17* (září 2006): 90–104
- LIPUS, R. *Scénologie Ostravy*, Praha: KANT/AMU 2006
- McCULLY, R. *Jung and Rorschach*, Dalas: Spring Publications 1987
- NORBERG-SCHULZ, Ch. *Genius loci (K fenomenologii architektury)*, Praha: Odeon 1994
- PING XIN. „From Psychology Distance Theory to Dance Psychology“, *Journal of Being Dance Academy*, 2004, No.1: 9–21
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Inscenovaná fotografie?“, *Disk 4* (červen 2003): 51–65
- VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004a): 31–47
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004b): 7–29
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006a): 6–18
- VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk 16* (červen 2006b): 35–45
- VOSTRÝ, J., VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Scéna a fotografie (Capa fotografuje smrt)“, *Disk 12* (červen 2005): 7–26

Pařízkův drážďanský Princ Bedřich Homburský

Když jsme v den premiéry Kleistova *Prince Bedřicha Homburského*¹ přicházeli do sálu drážďanského Městského divadla, už na nás čekal. Na malém výběžku přední strany jeviště seděl s nohama svěšenýma do hlediště mladíček v tmavě šedých kalhotách a o něco světlejší košili. Kalhoty mu přidržoval vojenský kožený opasek se zapínáním na dvě dírky nad sebou, a když se pohodlně opřel o koleno, ze společenských kalhot vykoukly černé kanady. Štíhlý, až útlý mladý muž, Matthias Walter, v hlavní roli Prince Bedřicha, vypadal v oblečení s detaily vojenské uniformy trochu nepatřičně. S rozpačitým úsměvem a těkajícíma očima sledoval každého nového příchozího a neklidně si pohrával s větví vavřínu v rukou. Plaše se rozhlížel po hledišti, rysy jeho tváře však nedokázaly zadržet výraz potěšené chlapecké ješitnosti. V rozrušení si ani nevšiml, že se za ním shromáždila malá dvorská společnost: Kurfiřt, Kurfiřtka, Princezna Natálie a jejich doprovod, Hrabě Hohenzollern. Všichni oblečení v tmavých kabátech, pod kterými jsme mohli tušit šedé úřednické kostýmy a obleky, tyto uniformy vykonavatelů státní moci.

Robustní světelné zdroje v předních rozích a po stranách jeviště přišpendlily herce na bílé pozadí jasně osvětlené scény. Právě takto, vyňaté ze složité barvnosti žité reality, můžeme do nejmenších detailů zkoumat ustrojení postav,

charakteristické znaky jejich druhu. Z postojů a výrazů žen vyzařovalo disciplinované společenské dekorum: Kurfiřtka (Christine Hoppe) a Princezna Natálie (Karina Plachetka) byly oblečené stejně jako muži v dvouřadových, jakoby vojenských kabátech a šedých, konzervativních kostýmech. Atletická postava, vyholená hlava a sebevědomý výraz ostře řezaných rysů tváře Lukase Holzhausena v roli Kurfiřta vytvářely přesvědčivý obraz 'vojáckého krále'. Na rozdíl od ostatních však jeho oděv postrádal zřetelnější znaky vojenské uniformy, které by naznačovaly, že před námi stojí nejvyšší reprezentant státní a vojenské moci. Zahalený v tmavém baloňáku připomínal spíše příslušníka tajné policie, který spřádá své všudypřítomné, a přesto neviditelné panoptikální pavučiny disciplíny skryté, vždy za našimi zády.

Názna rukou, očí a postojů skupinky příchozích odhalovaly propletené vztahy mezi Kurfiřtem, Kurfiřtkou a Princeznou Natálií a dávaly tušit milostný trojúhelník, který v podobě motivického nevědomí bude jako spodní proud procházet celou inscenací. Ocitáme se v prahové situaci, ve chvíli mezi bděním a sněním, kdy hranice vnitřních a vnějších světů se stává neostrou, sny a skutečnost, přání a realita, touha a její naplnění splývají v jedno.

Společnost se zezadu, neslyšně přiblížila směrem k Princovi. Kurfiřt mu vzal vavřínovou větev z ruky, aby ji použil jako rákosku: V jednom momentu bere Princovi vavřín z ruky, aby jej ztrestal, a v dalším mu jej s přátelským výrazem vrací. A tak pořád dokola. Jakmile však Princ sám vy-

¹ Heinrich von Kleist: *Princ Bedřich Homburský*. Režie Dušan D. Pařízek, scéna Olaf Altmann, hudba Roman Zach, kostýmy Kamila Polívková, dramaturgie Andrea Koschwitz, Staatsschauspiel Dresden (Schauspielhaus), premiéra 10. 6. 2006.



Heinrich von Kleist: Princ Bedřich Homburský. Staatsschauspiel Dresden 2006. Režie Dušan Pařízek, scéna Olaf Altmann, hudba Roman Zach, kostýmy Kamila Polívková, dramaturgie Andrea Koschwitz. Hrabě Hohenzollern: Philipp Lux, Kurfiřtka: Christine Hoppe, Princezna Natálie Oranžská: Karina Plachetka, Kurfiřt: Lukas Holzhausen

jde vstříc podávanému symbolu slávy a vztáhne ruku po vavřínu, je ztrestán s agresivitou o to větší. To se neustále opakuje až do té doby, než si Princ praviadlo zapamatuje a přestane na nabízený vavřín reagovat. Následuje další, pokročilá lekce: Princ sám musí vavřínovou větev Kurfiřtovi znovu a znovu podávat, aby mohl být potrestán. Kurfiřtovi totiž nestačí, že se Princ nebrání jeho ranám, že se mu podvoluje. Princ se musí naučit, že moc panovníka, nejvyššího reprezentanta státní moci, je mocí absolutní a její uplatnění nemusí být ničím podmíněno. To, čeho jsme byli svědky, nebyla scéna výchovy k vojácké disciplíně ani obyčejný výprask. Byla to scéna exemplárního potrestání nevinného. Preventivní trest. Jen tak lze totiž vyvolat strach a vynutit si absolutní poslušnost, jen tak

může moc manifestovat svoji skutečnou povahu a podstatu své síly. Kurfiřt si s Princem pohrává i v následujícím momentu, kdy s majetnickou nekompromisností políbí Princeznu Natálii a postrčí ji dopředu, směrem k Princovi. Na Natálii je sice znát nespokojenost, ale podvoluje se a plní Kurfiřtovo přání sehrát s Princem milostnou hru.

Vstupní obraz Princova snu, do kterého režisér vložil motiv milostného trojúhelníku Kurfiřta, Kurfiřtky a Princezny Natálie, je 'klíčovou scénou' inscenace, která ve zhuštěné symbolické formě v sobě obsahuje hlavní zápletku dramatu a anticipuje vše, co bude dále následovat. Naznačený milostný trojúhelník rozšiřuje vliv panovníka i do sféry privátní. Jeho moc je tedy nejen politická, ale skutečně absolutní. Ve chvíli, kdy do



H. von Kleist: *Princ Bedřich Homburský. Staatsschauspiel Dresden 2006.*

◀ Matthias Walter (princ Bedřich) a Lukas Holzhausen
▶ Zleva Marko Dyrlich (Obrist Kottwitz), Lukas Holzhausen, Philip Lux, Christine Hoppe, Karina Plachetka a Matthias Walter

hry vstupuje vztah Prince a Princezny Natálie, z trojúhelníku se stává čtyřúhelník a mezi postavami vzniká rozložení sil a vztahů odkazující k oidipovskému konfliktu. Kurfiřt je na místě otce a Princ na místě syna, toužícího zástupně po moci a po jedné z otcových žen. Princův zájem o Natálii tak může být výrazem milostné touhy, stejně jako sublimací Princovy ambice nastoupit na místo Kurfiřta ve společenském řádu. A když se později Princ, ve strachu z trestu smrti, vzdává Natálie, jako by obrazně rezignoval na svoji touhu po moci v rovině společenské.

V ostrém střihu následuje scéna, kdy Kurfiřt diktuje velitelům vojsk strategii následujícího boje. Princ mezi nimi rozdělaně bloudí, rozrušený nálezem rukavičky patřící dívce z jeho snu, jež propojila to, co snil, se skutečností. Ostatní vojevůdci, rozestavení v zástupech jako žáci v lavicích při školním diktátu, soustředěně zapisují přesnou strategii nadcházejícího boje. Skupinový diktát dělá z vojevůdců pouhé agenty, chapadla chobotnice státní moci.

Scéna poslušného zapisování se prolne do společné modlitby. Mnohohlasá polyfonie tichého rozhovoru s bohem se

postupně mění v jednohlasý chorál vojáků, sešikovaných v kasárnách před bojem, a vrcholí v neartikulovaném řevu zfanatizovaného davu. Sled za sebou poměrně rychle se střídajících výjevů – diktát, společná modlitba, fanatický řev – rozvíjí v lineární rovině téma psychologie davu, směřující od poddanství vojenské disciplíny přes náboženský fanatismus až k davové psychóze. Zhuštěním těchto výjevů vznikl uzavřený kruh vzájemných referencí, ve kterém se tyto obrazy navzájem zrcadlí a odhalují shodný diagram moci a kontroly, na kterém jsou vystaveny. Scéna modlitby, která je v Kleistově textu přítomna pouze jako zmínka o důvodu Princova zdržení před bitvou, se v inscenaci stává jednou ze stěžejních scén.

Princ se z davu vyděluje: svojí nepozorností při diktátu, osamělou modlitbou a zejména neposlušností, když poruší nařízenou strategii bitvy. Nečeká na příkaz k boji a přivlastní si tak vítězství nad nepřítelem jen pro sebe. Jeho vítězství je vítězstvím nad vnějším nepřítelem státu a stejně tak vzpourou. Princovu neovladatelnou touhu po moci dosvědčuje i následující scéna, kdy se dozvídá zprávu o smrti Kurfiřta a stejně ukvapeně, jako



se předtím vrhl do boje o vítězství, se nyní hlásí na jeho místo. Zpráva je v zá-pětí dementována a Princ opět odkázán do patřičných mezí. Jde vlastně o variaci na úvodní scénu výprasku, kdy si Kurfiřt s Princem zahrál obdobně trýznivou hru s nabízenou a zase odpíranou vavřínovou ratolestí. To, co v úvodní scéně bylo rozehráno v hyperbole snového ob-razu s vavřínem a rukavičkou, se vrací v realistické, i když mystifikační situaci dementované zprávy o Kurfiřtově smrti.

Princ je uvězněn – exkomunikován. Pro porušení vojenské poslušnosti? Nebo proto, že ve své reakci na zprávu o Kurfiřtově smrti, opojený válečným vítěz-stvím, otevřeně odhalil svoji touhu po moci? Propadlo, velké jako celý prostor scény, s ním sjede pod úroveň jeviště, takže z přízemí mu můžeme vidět sotva hlavu. Scéna se před našima očima mění v obrovskou jámu, kolem které se dá pro-cházet jen opatrně, po úzkém chodníku,

rozšiřujícím se na předscéně. Celý prostor je vězením, hrobem, místem izolace a ná-strojem oddělujícím viníka od ostatních příslušníků společnosti. Princ přestává být součástí vojenské mašinerie a stává se objektem, na kterém tato mašinerie bude uplatňovat a prezentovat svoji moc.

V této jámě se však neocitá zoufalý odsouzenec na smrt, ale sebejistý mla-dík, který je přesvědčený, že se jedná jen o další podobu hry, kterou s ním Kurfiřt hraje od samého začátku a kterou už dobře zná. Princ považuje vše, co se děje, včetně vynesení rozsudku smrti, podepsaného samotným Kurfiřtem, jen za protahování této známé trýznivé hry. Když posléze zjistí, že se soudní mašine-rie sune stále blíže k finále a Kurfiřt ne-zasahuje, že je to ‘doopravdy’, propadne panickému strachu ze smrti. Lehkovážný ambiciózní chlapec, snící o společen-ském úspěchu a toužící po slávě a moci, je ochotný vzdát se všeho, vojenské slávy

hrdiny i Princezny Natálie, pro záchranu holého života. Ve chvíli, kdy Princ zjistí, že jeho uvěznění nikdy nebylo nařízeno a trest tedy očekává dobrovolně, se emocionálně vypjatá scéna zlomí v kafkaovsky absurdní situaci.

Vyděšený Princ hledá přímluvu a pomoc u žen, představujících citovou a privátní protiváhu logice vojenského řádu. Kurfiřtka i Natálie jsou evidentně rozpačité z nové podoby Prince. Ten, který si svým riskantním vítězstvím získal pověst válečného hrdiny, se před nimi náhle objevuje jako vyděšený mladíček, v panické hrůze ze smrti. Zvláště Kurfiřtka, u které hledá Princ mateřské pochopení a přímluvu, reaguje až rozladěně, když se jí Princ vrhá do náruče. Christine Hoppe hraje Kurfiřtku jako první dámu státu, která si je vědoma své společenské role. Ona sama nikdy nesnímá společenskou masku i přesto, že si nemohla nevšimnout familiérních gest a poplácání, která Kurfiřt adresuje princezně Natálii. Disciplínu, podřízení se pravidlům hry vyžaduje především od sebe samotné. Princovým emocionálním nátlakem se cítí ohrožena, neboť by mohl její křehkou společenskou masku rozbít. Na Princovo 'vypadnutí z role' proto reaguje rezervovaně a chladně. Nakonec se jeho přímluvcem stává Princezna Natálie. Ta, které se byl ochotný okamžitě vzdát, když získal dojem, že právě ona by mohla být důvodem odepření Kurfiřtovy přízně. Matthias Walter sehrál tento výstup poměrně povrchně. Sledovali jsme exaltované výlevy nezrálého mladíčka bojícího se trestu, které však dobře korespondovaly s vyhubým charakterem ambiciózního Prince.

Princ spoléhá na udělení milosti absolutního panovníka – otce, boha. Kurfiřt se však staví do pozice pouhého úředníka – vykonavatele státní moci. S papírovou korunou na hlavě sehraje před Natálií šaška a jako v karnevalovém neřádu obrátí situaci na hlavu, když rozhodne, že sám Princ nad sebou vynese soud a roz-

hodne o svém trestu nebo milosti. Princ prohlédne lest dopisu. Místo odpovědi jej zmačká a tuto papírovou kul(ič)ku, posílá jako černého Petra zpět Kurfiřtovi. Přijetím trestu potvrzuje svůj respekt k vojenskému řádu, ale současně staví Kurfiřta do role tyрана, který nevyužil své pravomoci k udělení milosti. Vojenský zákon se tak stává nástrojem skrytého boje mezi Kurfiřtem a Princem. Oba se jeho pravidlům podvolují, aby jej využili ve svůj prospěch a proti sobě navzájem. Princ se po scéně 'boje o život' opět zmobilizoval ke hře a prokázal, že je Kurfiřtův silný protivník v této podívané politického zápolení.

Povahu mocenských vztahů zřetelně odhaluje další scéna, kdy se za milost pro uvězněného Prince přicházejí přímluvit vojevůdcové. Není to typický výstup přímluvy poddaných u panovníka. Rozložení sil připomíná spíše návštěvu samozvaných ochránců. Vystupují nenápadně, ale důrazně. Skupinka vojevůdců s Kurfiřtem uprostřed se přesouvá z jedné strany scény na druhou, jako námořníci na palubě lodi houpačící se na rozbouřeném moři. Dynamika scény poukazuje k přelévání působení mocenských sil, k nemožnosti detekovat jejich nestabilní rozložení v jediném bodě jako jejich původci. To, co ve scéně s Natálií hrálo Kurfiřtovi do karet, když se zbavoval své odpovědnosti, se nyní, v novém světle, obrací proti němu samotnému a ukazuje druhou stránku mince. Kurfiřt má nejvyšší místo ve státě, dokud jej na místě panovníka drží vojsko. Je zajatcem mocenských vztahů stejně jako Princ. Papírová koruna, kterou zpečetil dopis Princi a kterou si šaškovsky nasazoval na hlavu, z něj dělá karnevalového krále, který může být kdykoliv obětován pro obnovení řádu.

V nečekaném střihu následuje závěrečná scéna, oscilující mezi inscenovaným procesem a státním svátkem. Vrcholným číslem programu je totiž Kurfiřtovo



H. von Kleist: Princ Bedřich Homburský. Staatsschauspiel Dresden 2006. V popředí Christine Hoppe, Lukas Holzhausen a Karina Plachetkav

udělení milosti Princi, které odstartuje apoteózu znovunastolení pořádku, smíru a usmíření. Princ, zmučený z posledního kola trýznivé Kurfiřtovi hry, mechanicky, jakoby v posttraumatickém šoku, deklamuje fráze o státu a poslušnosti jeho zákonům. Princezna Natálie se zatím svým křikem marně snaží prolomit tuhnoucí masku velkého finále. Kurfiřt vyhrál. Samolibě se tiskne ke Kurfiřtce, která ve večerní toaletě připomínající zlatou éru Hollywoodu zpívá do mikrofonu se sentimentálním projevem filmové divy „Dream my little dream of me“. Její zpěv ukolébává Prince opět do spánku.

Nečekaný obrat děje ústí do ‘šťastného konce’ bez očistného rozuzlení. Insce-novaný proces se mění v podívanou sociálního smíru. Melodramatické gesto happyendu poslední scény je ironickou apoteózou panoptikální společnosti, oslavou disciplíny, dozoru a kontroly, stvrze-

nou veřejnou konfesí ztraceného syna, který dostal rozum. Princův návrat do snu může znamenat odpočinek zmučené oběti, na které mašinerie státní moci prezentovala svoji moc, i únik za hranice působení mechanismů moci, do nevinného území nerealizovaných snů a ne-naplněné touhy.

S Pařízkovým analytickým režijním rukopisem koresponduje obrazový purismus a architektonické ovládnutí scénického prostoru Olafa Altmanna. Pařízek s Altmannem spolupracoval již na inscenacích v Kolíně nad Rýnem (*Hamlet*, premiéra 25. 9. 2004, *Loupežníci*, premiéra 12. 3. 2005) a na inscenaci dramatizace Musilova románu *Zmatky chovance Törlesse* (německá premiéra 15. 8. 2005, česká premiéra 7. 11. 2005), vzniklé v koprodukcí s berlínským Deutsches Theater, která je známá i pražskému publiku. Pro inscenaci *Prince Bedřicha Homburského* vytvo-

řil Altmann scénu snové atmosféry. Ostré hrany architektury zadního prospektu překryl mléčně bílým plátnem, obklopujícím prázdný prostor jeviště, které se v mírně šikmém zvedalo k zadnímu obzoru. Intenzivní, a přesto měkké světlo, vycházející z velkých reflektorů umístěných přímo na scéně, vytvořilo mlžný opar snových obrazů. Světelné paprsky jakoby procházely i herci, aby je zdvojily v podobě siluet na plátně. Pro Pařízkovy inscenace již charakteristická hra stínů, která dovoluje stavět vedle sebe zároveň nepřítomné nebo učinit viditelným to, co není vysloveno, je na bílém pozadí rozehrána jen jemně a v náznacích.

Holou bílou scénu členily pouze abstraktní obrazce rozestavení herců. Na světlém pozadí vynikl každý nepatrný záchvěv ve tváři, každý pohled, gesto, držení těla. Pohyby i výrazy herců byly civilní, a přesto významově precizní. Toto uvědomělé využívání řeči těla jako by zpomalovalo pohyby herců a dodávalo každému hnutí symbolickou hodnotu a scénickému obrazu snový ráz. Kontury postav vystupující z bílého pozadí změnilly herce v živé sochy, součást krajiny scénického obrazu, zviditelňujícího trajektorie vztahů, ukrývající se pod povrchem společenské konverzace a státnických frází.

Režisér Dušan Pařízek nebyl jediným českým divadelníkem podílejícím se na vzniku inscenace. Na její realizaci spolupracoval i Roman Zach jako autor hudby, který tentokrát využil zejména upravené 'nalezené zvuky', jako v případě cvakání psacího stroje, které se ve scéně diktátu mění v dupot zástupu vojenských bot, nebo ve střelbu ve scéně psaní dopisu s milostí pro Prince. Rovněž píseň, kterou zpívá Kurfiřtka v závěrečné scéně, je vybrána, aby evokovala atmosféru určité společensko-historické éry.

Kamila Polívková vytvořila pro inscenaci jednoduché civilní kostýmy v neutrálních barvách s retro detaily odkazujícími

k začátku století. Dlouhé, dvouřadové zapínané kabáty, kožené opasky a černé kanady byly inspirovány vojenskými uniformami. Baloňáky a klobouky zakrývající tváře připomínaly oblečení policejních vyšetřovatelů a mafie. Ženy měly na sobě šedé strohé kostýmy občanek státu ve válečném konfliktu, které v závěrečné scéně vyměnily za šaty s bohatě nabranou sukní a siluetou přesýpacích hodin, inspirované poválečnou módou 'blahobytu'.

Kleist v *Princi Homburském* tematizuje samo němectví, inklinující k racionalitě, k řádu prosazovanému (až) s vojenskou kázní na úrovni státní moci a současně romanticky opěvující emoce a vášně jako hlavní hybatele individuálního jednání. Právě v rozporu individuálního a společenského se skrývá dramatický potenciál hry, prezentovaný protikladnými charaktery Prince Bedřicha a Kurfiřta.

Pařízkův minimalistický režijní rukopis směřuje k odhalení esence inscenovaného textu, k očistění ústředního rozporu dramatu od všeho nadbytečného a zdvojujícího, ke koncentraci motivů a k obnažení matrice vztahů postav jakoby v jediném okamžiku. Politicky kontroverzní titul² zbavil Pařízek historizujících a aktuálních kontextů a reálií, a rozehrál jej jako střet individua se státní mocí a současně jako drama procesu individuace. Inscenační tvar se tak prolamuje pod povrch dění, k odhalení diagramů moci, které zápletku animují. Kdo je vítěz, vítěz nebo oběť, je potom druhotné.

Jana Horáková

² *Princ Bedřich Homburský* je nejen politickým dramatem, ale i výrazně zpolitizovaným titulem. Drama bylo nejdříve uváděno u příležitosti parádních slavností pruského dvora a později se stalo součástí velkoněmecké a nacistické dramaturgie. U nás je titul spojený s dobou protektorátu, kdy se hrál v Národním divadle v Praze (1943) a získal nálepkou průšácké militaristické hry. I v německém kulturním kontextu jde o titul kontroverzní, avšak řada režisérů se jej svými inscenacemi snažila očistit a ukázat, že v tomto dramatu nejde o hold pruské slávě.

O karnevalu a karnevalizaci

Polský teatrolog Wojciech Dudzik z varšavské univerzity napsal knihu *Karnevaly v kultuře*, která přináší mnoho nových informací a současně provokuje k zamyšlení nad tímto podivným svátkem, v jehož průběhu na nějaký čas dochází ke známé inverzi, při níž se každodenní svět staví na hlavu.¹ Karnevaly jsou přitom i provokativní otázkou po naší kulturní minulosti, která se nám dnes se stále větší naléhavostí vynořuje. Odkud se v nás bere ta nekončící potřeba ritualizované iracionality, to prostě *si pořádně zařadit*? Divadlo sem patří také a mohli bychom je spolu s tanci, hostinami, kasiny nebo turnaji přiřadit k apoštolům karnevalu, kteří v určitý čas celoročního životního cyklu hlásali prazvláštní ideologii, podle níž má všechno na tomto světě nejen líc, ale i svůj rub.

Dudzikova kniha začíná hledáním pramenů karnevalu, a to hned z několika pohledů. Nejdříve se autor ponořil do etymologie slova a vyvrací některá nedorozumění starších badatelů, kteří např. odvozovali karneval od latinského *carrus novalis* (vůz na kolečkách ve tvaru lodě, odkud i ona slavná *loď bláznů*), ačkoliv pravděpodobnější je odvozenina od spojení *caro, carnis* (maso) a *levo, levare* (odstranit, odmítat). Starší badatelé si možná nevšimli rozdílů mezi *r* a *rr* a sám Dudzik víc než lodím bláznů fandí masopustu, čili oné době od Třech králů až do úterka před Popeleční středou, samozřejmě s omezením a kulminací na posledních šest dnů.

Dudzikovo etymologické zkoumání tak nejprve umísťuje karneval do rozvrhu křesťanského kalendáře, tj. před období půstu. Autor tu převzal roli historika, který kriticky hodnotí a ctí fakta, ale

jakmile si položí otázku, kdy tento karnevalový svátek vznikl, tuto roli opustí a logicky ji zaměňuje za roli antropologického strukturalisty, který se chce vyhnout bez potřebných pramenů a dokumentace zbytečným dohadům a hypotézám. Provádí metodologický obrat, který známe i z dějin divadla, pokud začneme uvažovat o jeho pramenech antických či ještě starších. Nenechává se přitom svést spekulacemi a neskrývá, že nyní operuje se strukturou karnevalu (nyní už spíše s karnevalizací), kterou jako analogii křesťanského svátku můžeme najít i v antice nebo ještě dříve. Čili v dobách pro nás temných, kde chybí prameny nebo jsou jen fragmentární, a kde je nutné vycházet z potřeby a funkcí tohoto svátku. Nedostatek dochovaných pramenů je totiž sám o sobě zrádný, protože – a to nám ukázali už naši romantičtí obrozenci a dodnes ukazují někteří pseudohistorici – vede k mýtům nebo legendám, které provádí skrytou nebo programovou destilaci na ideu (historie, karnevalu nebo divadla), často i naivní, kterou pak příští doby musí kriticky přehodnocovat. Dudzik nám předem oznámí, že jde o vydestilování určité struktury karnevalu nebo divadla s její potřebou a funkcí, kterou jsme sice podědili, ale současně ukáže, jak tato potřeba a funkce získává stále novou tvářnost v různém kulturním prostředí. Samotná esence však zůstává a u karnevalu ji Dudzik nazývá *ritualizovaným chaosem*.

Karneval je předmětem výzkumů tradičních historiků i strukturalistů nebo poststrukturalistů. K těm prvním patří i bavorský germanista a folklorista D. R. Moser, jehož práci Dudzik široce komentuje, neboť to byl právě on, kdo karneval zařadil jednoznačně do teologického kalendáře jako svátek, jenž iniciovala ve středověku křesťanská církev jako poslední možnost užít si všech

¹ Dudzik, W. *Karnawaly w kulturze*, Warszawa: vyd. Sic! 2005.

smyslových požitků před půstem. Tím byl daný také morální charakter karnevalu, neboť takto tvořil jen část z celkového plánu vykoupení. Měl ukázat nejdříve svět hříchu a následně pak dobu pokání. Určitou inspirací tu podle Mosera bylo Augustinovo rozlišování dvou zrcadlových světů – *civitas diaboli* (žít pod znakem *cupido*) a *civitas dei* (žít pod znakem *caritas*). Takto pojatý karneval ve spojení s půstem pak zkoumá Dudzik na obrazech ze 14. století, zvláště na známé malbě *Boj s půstem* P. Brueghela st., kde je zobrazen svět šesti ‘tučných dnů’ od čtvrtka do úterý před Popeleční středou. Čili svět bez boha, svět hříchů, zla, zločinu, ale i zábavy, po němž pak následuje šest ‘božských dnů’ velikonočních.

Moserova teorie karnevalu se tedy zakládá na charakteristickém křesťanském dualismu zla a dobra nebo těla a ducha, přičemž tento dramatický protiklad byl ještě ve středověku chápán v jednotě protikladů, a proto církev i papež karneval nemohli odsoudit a tolerovali jej. Na rozdíl od pozdějších moralistů, od 16. století především z řad protestantských církví, kteří již neberou karneval v jeho nedělitelné jednotě s půstem a ostře kritizují jeho excesy. Je zajímavé, že u nás ještě Mikuláš Dačický z Heslova v *Tragedii masopustu* nechává promlouvat jednu z postav takto: *Papež nám to osvobodil, k tomu Masopusta stvořil. Jezte, tancujte a píte, v půst se dosti natrápíte, ale kalvinisté z téže doby jej považují už za dílo ďáblovo. Tento vztah karnevalu a půstu jako dvou od sebe nedělitelných součástí cyklického života je vůbec zajímavý. Zdá se, že jakmile byla tato cykličnost porušena a lidé začali žít a uvažovat projektivně a historicky v daleko strukturovanější společnosti, některé aktivity, konané v rámci původního středověkého karnevalu, např. francouzské *sotties* s jejich bláznů a šašky, se z tohoto cyklického rámce vymkly, např. institucionalizací nebo profesionalizací v podobě bratrs-*

tev, která se potřebovala uživit, a tím přirozeně tato *sotties* začala podléhat různým cenzurním zákazům a šikanám. Takže ona *familia diaboli* – šašci, blázni, kejklíři či herci, mohli beztrestně existovat jako negativní zrcadlový obraz vůči svému protikladu, půstu a ctnosti, mohli dočasně zavádět chaos a výsměch proti řádu a vážnosti, vymýšlet lodě bláznů jako parodie archy Noemovy, ale nedej bože, jakmile se vymkli z cyklického času karnevalu, protože pak na ně čekalo – slovy francouzského sociologa (i sociologa divadla) J. Duvignauda – *exclu de la horde*. A pak i pro divadlo, jak to do svědčují jeho početné obrany z 16. a 17. století, nastaly časy, kdy si muselo hledat nové etické i umělecké zdůvodnění své existence.

Dudzik ve své knize uvádí a komentuje ještě i další teorie karnevalu, např. od francouzského historika ze školy Annales Le Roye Ladurie, podle něhož je přechod od karnevalu k půstu symbolem přechodu pohanství ke křesťanské víře. O ještě obecnější teorii se pokusil N. Schindler s opozicí barbarství – civilizace, přičemž pod vlivem Bachtina neklade problém v rovině hříchu nebo zla, ale jako problém těla; karneval je pak podle něj svátkem těla vitálního, nízkého či divokého. A konečně tu Dudzik uvádí i názor P. Pfrundera, podle něhož je karneval fenoménem pluralistickým, čili jakousi křížovatkou, na níž se střetává princip sakrální s profánním.

V druhé kapitole *Divadlo karnevalu: zábava, podívané* (i u nás již známé polské *widowisko*), *svátek* zkoumá autor karneval z hlediska tří základních principů – ludického, scénického a svátečního, které tu vystupují společně, vzájemně se prolínají a – se strukturalisty řečeno – různě se hierarchizují. Přičemž původní karneval byl založen na „tělesném základu“ jako nejnižším decoru a jeho účastníci se tu přejídali, opíjeli, zasouložili si do syta (ostatně původní význam slova *car-*

nelevare znamenalo, že se hosté přejedli). Kultem a symbolem tu bylo pití, jídlo a zvláště klobása – v roce 1601 neslo v Norimberku 103 účastníků klobásu, která vážila 900 liber a byla dlouhá 1005 loktů! Jak ale dokládá autor, původní „tělesné decorum“ se postupně „šlechtí“ a s touto kultivací narůstá i teatrálnost a scéničnost. Dudzik to dokumentuje na známém benátském karnevalu, kde se již masky kultivovaně zdravily: *Maschere, te salute*. Karneval se proto stal i významným iniciátorem rozvoje dobové divadelní kultury, zvláště pokud šlo o komedii dell'arte nebo operu. V roce 1637 např. vznikla v Benátkách první veřejná operní divadla a brzy tu pro 150 000 diváků hrálo až 18 divadel. Ještě nikoli repertoárových, ale jen na čas karnevalu, kdy se nastudovala jediná inscenace a uváděla se až 30krát. Poté šli diváci na ples, turnaj nebo do kasina. Nedivme se, že se benátský karneval stále rozšiřoval a rozšiřoval a brzy začínal už v listopadu. Karneval je totiž i něco jako nafukovací pytel, do kterého se vejdou všechny hry a podívané. Proto nemusí mít scénář, ale pouze organizaci. Jako svátek zůstává obecným rámcem, který podle Dudzika upevňuje a identifikuje vztahy v komunitě a k danému místu. Nedá se tedy exportovat nebo importovat a koná se prostě zde a nyní. Ale opakujme: je přitom nenasytný a pohlcuje jakékoliv hraní a nápodobu, čili akce ludické i scénické. Záleží ale na povaze kulturního prostoru, v němž se koná, na jeho expanzi až do dnešní globalizace, kdy se zvětšuje odcizující se distance mezi jeho aktéry a diváky, vlastně už turisty, nebo na vymezení tohoto prostoru jako vlastního a svojského, v jehož rámci se dá do pytle karnevalu nasbírat vždy mnoho z místní ludičnosti a scéničnosti.

Z knihy je patrné, že Dudzika nepřitahuje ani tak ona karnevalová expanze, protože je mu osobně bližší karneval, jehož příjímým nebo domácím účastníkem

sice sám být nemůže, ale také nechce zůstat jen turistou. Proto v závěru kapitoly popisuje současný karneval v belgickém městečku Birche, který je dnes chráněný v rámci UNESCO jako pamětihodnost. Kdo v tomto městě nechce být jeho účastníkem, může se zamknout doma nebo odjet z města, protože je to svátek místní *communitas*.

Ve třetí kapitole *Svět naruby aneb Jaký to má všechno smysl* autor rozvíjí dále předchozí teoretické úvahy. Karneval jako *mundus inversus* je známým sloganem a jeho pramen vidí Dudzik již v bibli, kde si můžeme přečíst, že kdo se povyšuje, bude ponížěn, a kdo se ponizuje, bude povýšen. Máme tu co činit s paradoxní logikou, u níž se kladou do vztahu extrémní protiklady, v běžném myšlení se vylučující. Odrazem toho je, že se během karnevalu lidé staví na hlavu, zatímco vleče myslivce, ryby létají nebo šašek se stává králem. Stojí za tím vlastně uznání existence ještě jiného světa, světa jako rubu, který běžně utajujeme nebo nevnímáme. Karneval, ale i divadlo, neskrývají, že takové 'možné světy' existují. A ty dnes zajímají mnoho badatelů, od psychologů či sociologů počínaje a literárními nebo divadelními vědci konče. V případě karnevalu je zajímavá jeho radikalizace čili lidská potřeba postavit na čas vše na hlavu a podívat se na náš svět z jiného úhlu. Odpovědi na to, proč se tak děje, jsou různé: může to znamenat jakýsi ventil bezpečnosti, ritualizovanou rebelii apod. U nás máme v překladu Bachtina jednu z odpovědí, dnes ve světě velmi populární; Dudzik shrnuje Bachtinovy základní teze: antagonismus kultury oficiální a neoficiální, protiklad smíchové karnevalové kultury k všednímu životu atd. Nepolemizuje s ním, ale již jeho předchozí úvahy naznačují, že bachtinovské pojetí karnevalu či už spíše karnevalizace je možné interpretovat různě. U nás se o něm, pokud vím, zatím nediskutuje, ale v cizině dnes existují jeho kri-

tici i vyznavači. Kritici Bachtinovi např. vytýkají, že s pojmem karnevalu zachází dost obecně a mnohoznačně. Za to, že jej uvolnil z vazeb na křesťanský půst, jeho pojetí odsuzuje zvláště Moser, který se tím současně snaží zpochybnit opozici karnevalové smíchové kultury vůči oficiální kultuře a nepřímou tak tvrdí, že jen elity mají kulturotvornou moc. Jiní kritici zase považují tuto opozici smíchové a oficiální kultury za únikovou utopii, kterou si Bachtin vytvořil v době stalinistické diktatury, v níž smát se bylo možné jen na povel vůdce apod.

Je pravda, že Bachtin nemluví ani tak o karnevalu jako spíše o karnevalizaci – v literatuře nebo kultuře – a v duchu strukturalistické antropologie tím poněkud vydestiloval a rozostřil hranice toho, čím skutečně byl karneval ve středověku podle dochovaných pramenů. Nepoužívá tak pojmy karneval, smích či lidovost jako historicky jednoznačné, ale jako ambivalentní a paradoxní. Uvažuje-li tedy např. o smíchu, neznamená to, že někdo se podle běžné představy někomu vysmívá, ale že jde o smích ve spirále: smějeme se tu nad něčím mimo i nad sebou samými. Smích pak něco odmítá i potvrzuje, má zpětnovazební či dialogickou povahu. Jen tak mimochodem, zajímavé echo tohoto karnevalizovaného smíchu najdeme v závěru *Revizora* v onom „Čemu se smějete? Smějete se sami sobě!“ Pojmy karneval, smích nebo lid tak patří u Bachtina do hraniční sféry, kde ještě dochází ke krátkému spojení vzdálených protikladů jako je život a smrt, komické i vážné, král a blázen, realita a sen apod. Karneval je pak jen rámcem, který tyto ambivalence spojuje, jednotí a dává jim hlubší smysl.

Ale určité námitky tu zůstávají, pokud začneme uvažovat o tom, že lidová kultura se nemusí definovat pouze jako kultura smíchu, ale možná i širěji, např. jako kultura smíchu a strachu nebo úzkosti. A to s karnevalem nějak souvisí, protože

v některých jeho aktivitách – a Dudzik na to v některých pasážích knihy poukazuje také – se vedle komična objevují také motivy šílenství nebo smrti.

Karneval, bereme-li jej spolu s Bachtinem jako karnevalizaci, jako echo, které k nám přichází z naší minulosti, je tak spojený s tajemstvím a jako takový se stává často nástrojem literárních a divadelních interpretací. Příkladem využití bachtinovské karnevalizace mohou být nedávno u nás vydané eseje M. Lukeše *Mezi karnevalem a snem*, kde autor zvláště ve dvou esejích o Shakespearově *Snu noci svatojánské* a *Bouři* využil karnevalu i snu jako určitých paradigmát (ostatně takovým se u Shakespeara a dalších stává i divadlo nebo hra) a pak ovšem nemá smysl se hádat, zda se karneval konal před velikonočním půstem, nebo v průběhu prvomájové noci plné kouzel. Karneval tu posloužil jako metafora a médium toho, aby si divák všiml, jak je svět pomíjivý, jak vypadá takový náš rub čili *mundus inversus*, jak je vše nakonec iluzí nebo dočasně jako ve snu, jak se dá spojit každodennost s věčností a naše ctihodná částečka s nějakým celkem.

Vraťme se ale ke knize Wojciecha Dudzika, který uvádí ještě i další teorie karnevalu, jež stojí za pozornost. Např. v koncepci u nás prakticky neznámého, ale ve světě o to slavnějšího (a za patrona divadelní antropologie pokládaného) etnologa V. Turnera je mnoho podobných tezí jako u Bachtina. I když jsou formulované jiným jazykem a stylem, podobnou se tu jeví základní opozice mezi strukturou a *communitas*. Struktura je silně institucionalizovaná, relativně stálá a normotvorná, *communitas* tvoří naopak nestrukturalizovaný kolektiv svobodných jedinců, který je budovaný na bezprostředních či spontánních vztazích bez všedních nebo každodenních interesů. Prapůvodní karneval by tedy tvořil v životě společnosti liminální fázi, která představuje změnu a překračování hra-

nice mezi tím, co je sakrální a co profánní, mezi sociální rolí a tím, co jí není, a to v okamžiku, než dojde k dalšímu zformování chaosu, který se tu vyvolává. Karneval by pak byl jakousi prázdnotou nebo černou dírou mezi dvěma formami společenského a kulturního rozvoje, kde se jako v přírodním cyklu musí staré rozložit a zaniknout, aby se nové mohlo začít formovat. Jenže my jsme se dnes tomu, co se děje v přírodě, už hodně vzdálili, a tak nám opět zůstává jen vydestilovaný princip či smysl. Proto používáme jen quasiformy, které Turner nazývá liminoidálními, tj. přejímáme funkce starých svátků, karnevalu nebo rituálů, ale ty už fungují více jako zábava nebo podívaná. V kultuře pak vzniká napětí a cesty se rozdvoují: většina jezdí jako turisté na quasiformy karnevalových zábav, menšina se snaží o návraty k původnímu smyslu karnevalu. Ostatně i z divadla známe ony 'teorie návratů' od J. J. Rousseaua až po A. Artauda.

V dalších kapitolách *Kulig* nebo *Stínání smrti* se autor věnuje především polské historii a současnosti karnevalu a karnevalizace. Český čtenář se tu doví, co to je kulig, který v naší historii přirozeně nenajdeme, protože nám chyběla šlechta, která by se rozjížděla v době karnevalu v převlecích na saních nebo na vozech po rozlehlých rovinatých polích, aby si pak na nějakém tom panském dvoře s potěšením a v teple zaskotačila. To stínání smrti nebo její vynášení ze vsi je nám bližší a Dudzik jej popisuje na jednom obřadu, který má v Jedličsku dlouhou tradici a dodnes se uchoval v původní podobě.

V předposlední kapitole *Karneval – nyní!* se autor zmiňuje o současných karnevalech v Evropě. Nejvíce je jich dnes ve Švýcarsku, Itálii, Francii, Belgii a Německu, zatímco u nás je to jen jediný na Moravě ve Strání. Ale karnevaly se prý ve světě množí. Jenomže se také stávají grandiózními show s televizními přenosy a ti-

sícockami turistů. Před těmi nás pánbůh chraň a přejme si raději větší a větší počet lokálních karnevalů, tradičních a pro turisty nebo televizi uzavřených. Nemusí mít už původní vazbu na církev a püst, v tom zůstanou asi už jen liminoidální, ale ať se v těchto oázách lidé méně dívají do displayů svých fotoaparátů a svátek si užijí. O to právě Dudzikovi jde v epilogu jeho knihy s podtitulem *Karneval v pústu*. Navštívil karneval, který se koná ve švýcarské Basileji a paradoxně přesahuje do pústu. Trvá tři dny, masky tu připomínají duchy a tance mají blízko k tancům smrti. Místní obyvatelé jej tvoří jen pro sebe, turisté sem nejezdí, nikdo je nezve a nejsou tu půjčovny kostýmů. Když se nějaký cizinec zapojí do jejich vlastního karnevalového reje, vyvolá přinejmenším politování, protože to je svátek Basilejanů – končí svou knihu Dudzik – a ti ještě věří v karneval.

V téže době, kdy jsem psal tuto recenzi, dostal jsem do ruky i knihu francouzského sociálního antropologa Daniela Fabra *Karneval aneb Svátek naopak*. Jde jen o popularizační knihu v rámci edice Traditions. Proti Dudzikovi má výhodu v grafice a doprovodných barevných ilustracích a s Dudzikem jednu společnou vlastnost, která je ve Fabrových popisech od slavností v Mezopotámii až po současnost více než patrná – karneval je svátek, který není daný lidu odněkud shora, ale je to lid, který si jej dává sám sobě. A to je asi ta esence karnevalu, kterou Dudzik erudovaně a daleko obsírněji zkoumá ve své knize. Karneval je pro něj svátkem, který má smysl pro život v communitas, neboť jak říká postava Šatana z Dačického *Tragedie masopustu: Jakýž by to masopust byl, kdybych já při tom nebyl, a někoho nezabili! Křivdu by mi učinili, darmo masopust strojili*. Nám historikům nebo teatrologům se už naskýtá pouze karnevalizace.

Jan Hyvnar

Jak se v Royal Albert Hall inscenoval muzikál *Show Boat*

Během své stáže na London College of Fashion v Londýně ve Velké Británii jsem měl v květnu a červnu letošního roku příležitost účastnit se příprav velké inscenace muzikálu Jeroma Kerna a Oscara Hammersteina II. *Show Boat* jako asistent světoznámé kostýmní výtvarnice Sue Willmington. Premiéra se odehrála 12. června 2006 v Royal Albert Hall. Jednalo se o zcela ojedinělý projekt, muzikál *Show Boat* se totiž stal prvním plně (tj. se scénou i kostýmy) inscenovaným muzikálem v těchto prostorách. Režie se ujala známá operní režisérka Francesca Zambello, scénu navrhl Peter J. Davison, choreografie se ujal Arthur Pita a o hudební nastudování se postaral dirigent David Charles Abell, autory bravurního lighting designu byli Andrew Bridge a Alistair Grant.

Nejednalo se jen o výjimečnou inscenaci, uváděný titul sám je ve světě moderního muzikálu zcela klíčovým dílem, protože od jeho uvedení na Broadwayi 27. prosince 1927 se dějiny muzikálu začaly ubírat zcela novým směrem. U nás je známý pod názvem *Lod' komediantů*. Za předlohu mu posloužil stejnojmenný román spisovatelky Edny Ferberové z r. 1926. Aby Ferberová zachytila atmosféru komediantské lodi co nejdříve, strávila v r. 1925 několik týdnů přímo na jedné z nich – byla to *lod' James Adam's Floating Palace Theatre* v Bathu v Severní Karolíně. K nápadu skladatele Jeroma Kerna vytvořit podle její knihy muzikál se stavěla velmi skepticky.

Muzikál na Broadwayi uvedl producent Florenz Ziegfeld ve svém Ziegfeld Theatre, které také navrhl autor výpravy muzikálu: Joseph Urban. Uvedení na Broadwayi předcházela od 15. listopadu do 19. prosince 1927 řada předpremiér mimo Broadway, např. v National Theatre Wash-

ington DC, Nixon Theatre v Pittsburgu nebo v Erlanger Theatre ve Filadelfii. Muzikál byl nový svým námětem nejen pro veřejnost, nýbrž i pro samotného Ziegfelda, který byl do té doby spíše proslulý uváděním veselých revuálních představení. Uvést v té době takový muzikál bylo velkou sázkou do loterie. Když pak při závěrečné oponě bylo užaslé publikum zcela neschopné jakékoliv reakce, obával se Ziegfeld, že se jeho nejčernější obavy vyplnily. Druhý den v tisku vyšly ty nejpozitivnější recenze. *Show Boat* znamenal největší triumf v celé Ziegfeldově kariéře. Hrál se na Broadwayi až do 4. května 1929. Ziegfeld jej znovu uvedl o tři roky později v obnovené premiéře v Casino Theatre.

Show Boat – Lod' komediantů se zapisuje do historie jako první moderní muzikál zcela odlišný od roztančených revuů se skotačivými slečnami v krátkých sukýnkách, v nichž chyběla jakákoliv hloubka příběhu, nebo kde příběh chyběl zcela. Je to první muzikál zpracovávající vážný epický příběh pomocí syntézy všech složek: hudby, zpěvu, tance a herectví. Každá píseň se svým textem zcela vztahuje k ději. *Show Boat* přivádí na jeviště prokreslené, realistické charaktery. Navíc přináší témata pro žánr muzikálu naprosto atypická, témata, která jsou aktuální i dnes: alkoholismus, nešťastné manželství, rozvod, gamblerství, mateřství za svobodna a především téma rasismu v době, kdy Afroameričané patřili k velmi utlačovaným menšinám.

Bylo to vůbec poprvé, kdy se na jevišti objevili běloši a černoši jako zcela rovnocenní partneři. V *Show Boat* vystupují jak bílí, tak černí sólisté, bílý i černý je také sbor. Autoři zde navíc obdařili černý sbor stejnou funkcí, jakou plnil sbor v antic- kých dramatech. Nejednou se stalo, že



J. Kern, O. Hammerstein II.: Show Boat / Loď komediantů. Royal Albert Hall London 2006. Režie Francesca Zambello, choreografie Arthur Pita, scéna Peter J. Davison, kostýmy Sue Willmington, světelný design Andrew Bridge & Alistair Grant, zvuk Bobby Aitken, hudební režie David Charles Abell, hraje Royal Philharmonic Orchestra. Úvodní scéna

divadlo od příprav inscenace *Show Boat* upustilo, neboť se proti němu zdvihla vlna odporu kvůli názorům, že muzikál svým námětem rasovou nesnášenlivost podporuje a propast mezi rasami ještě víc prohlubuje.

Než se dostal muzikál na Broadway, trvalo celé představení kolem čtyř hodin, broadwayská verze byla potom zkrácena zhruba na tři hodiny. Hudba zahrnuje žánry jako jazz, gospell, opera, ragtime a blues. Podoba *Show Boat* se postupem času měnila, některé písně byly v jedné inscenaci vyškrtnuty, v jiné se zase vrátily

zpět. Samotná předehra, velmi dramatická, obsahuje úryvky skladby „Mis’ry’s Comin’ Round“, která byla pro svůj příliš depresivní nádech z muzikálu svého času vyškrtnuta, aby se do něj opět vrátila až po půl století, v roce 1993 v inscenaci režiséra Harolda Prince. Dalšími melodiemi, které v předešlé zaznívají, jsou písně „Ol’ Man River“, „Can’t Help Lovin’ Dat Man“ a ke konci ještě „Why Do I Love You?“. Verze přede hry z r. 1946 obsahovala úryvky „Ol’ Man River“, „Why Do I Love You?“, „Make Believe“ a „Can’t Help Lovin’ Dat Man“. Pro uvedení v Lin-

coln Center byl v předešlé připojen ke zmíněným skladbám ještě úryvek „I Might Fall Back On You“: píseň, která bývá uváděna jen zřídka. Autorem orchestrace všech předeher je Robert Russell Bennett.

Už první scéna představovala něco na-prosto nového. Zavádí nás do přístavu, kde černí denně od rána do večera tvrdě pracují, zvedají balíky bavlny, stěžují si na špatné životní podmínky. Ustanovují tak vztah mezi černými a bílými. Původní refrén „Nigger all works on Mississippi“ byl kvůli nevhodnosti výrazu Nigger později změněn na „Colored Folks work on Mississippi“. Je to protestní píseň, která hned na počátku předvádí rasový problém jako jedno z hlavních témat příběhu. Černý ansámbl poukazuje na privilegia bílých a současně na to, že příslušníci sociálně nízkých vrstev mají v sobě víc citu a pochopení. Na následující sborové písni „Cotton Blossom“ je zajímavé to, že její nápěv je stejný jako u hymny o Mississippi „Ol’ Man River“. Byl to nápad Hammersteina, který chtěl, aby téma této velké řeky prostupovalo celým dílem. Zajímavý je i příběh písně „You are Love“: Kern ji považoval za píseň s nejhorším hudebním aranžmá a v roce 1936 se dokonce neúspěšně zasazoval o to, aby byla z připravované filmové verze muzikálu vypuštěna; píseň ale nebyla vynechána v žádné inscenaci.

Z novějších jevištních uvedení *Show Boat* vyniká především inscenace z roku 1993 v režii Harolda Prince: jedna z mála, která se velkou měrou držela literární předlohy. Prince prostudoval většinu verzí *Show Boat* a z nich čerpal podněty pro vytvoření snad nejucelenější podoby tohoto muzikálu, jaká se do té doby na jevišti objevila. Písně, které byly v jiných verzích škrtnuty, Prince znovu využil, a naopak. Vrátila se tak například píseň „Mis’ry’s Comin’ Round“: gospel, který patří k vrcholným čísům černého ansámblu, ukazuje přirozený talent černochů a umožňuje černému sboru vyniknout. Harold

Prince kladl vůbec velký důraz na rasový podtext inscenace. Afroameričané například uklízeli na jevišti po bavící se bílé společnosti, přestavovali scénu. Režie je nutila být neustále na jevišti. Například po scéně novoročních oslav zůstal celý bílý ansámbl ležet hluboko ‘společensky unavený’ na jevišti a jednotlivé členy bílého sboru museli černí odtáhnout. Tato verze byla před premiérou na Broadwayi nejprve uvedena v Torontu, v době, kdy tamější černošská komunita čelila mnoha sociálním problémům. Není proto divu, že se proti inscenaci zdvihla veliká vlna odporu. Prince však neinscenoval *Show Boat*, aby tyto problémy zvětšil, či snad dokonce pomáhal prohloubit propast mezi rasami. Inscenoval jej především proto, aby poukázal na to, čemu byli černí v minulosti vystaveni. Jeho verze muzikálu patří od té doby k nejčastěji uváděným.

Londýnská inscenace se začala připravovat přibližně na začátku roku 2005. Celé obsazení a inscenační tým se sešli následující rok, 8. května 2006 ve filmových studiích 3 Mills ve východním Londýně, kde byly zahájeny zkoušky. Celé úvodní setkání řídila režisérka inscenace Francesca Zambello. Proběhlo seznámení všech zúčastněných. Poté nás paní režisérka seznámila s historií muzikálu. Byl představený model scény a na projekčním plátně byly promítnuty simulace jednotlivých scénických proměn, které režisérka doprovázela podrobným výkladem, aby si herci a tanečníci dokázali představit, s jakými úkoly a překážkami se budou muset během zkoušení vyrovnávat. Kostýmní výtvarnice Sue Willmington pak předvedla návrhy kostýmů. Odpoledne následovala čtená zkouška a korepetice zároveň. K mému překvapení všichni protagonisté už více méně uměli celý svůj part nazpaměť. Ještě to odpoledne proběhla v šatnách filmových studií zkouška kostýmů.

Zkoušení probíhalo ve dvou obrovských pronajatých filmových ateliérech:



J. Kern, O. Hammerstein II.: *Show Boat*. Royal Albert Hall London 2006. I. akt – Parthy Ann Hawks: Jenny Galloway, Julie: Rebecca Thornhill

V hale D především zkoušky choreografie a korepetice, v přilehlých prostorách zkoušky kostýmů a hlavně jazykové zkoušky. Herci po celou dobu ‘aranžovaček’ absolvovali pravidelné hodiny u hlasového poradce, který je učil především slang typický pro oblast Mississippi v 19 století. Bylo až neuvěřitelné, jakou proměnou jednotlivé písně v období od úvodní čtené zkoušky po premiéru prošly. Ve studiu B pak probíhaly aranžovací zkoušky. Největší výhodou bylo, že už od začátku byla hercům k dispozici celá scéna včetně rekvizit, postupně doplňovaných podle denně aktualizovaných seznamů, které asistenti režie odevzdávali stage-managementu.

Od 9. května tedy nastal měsíční zkouškový maraton. Pracovalo se denně kromě nedělí od 10 do 18 hodin. Na rozdíl od na-

ších muzikálových inscenací s řadou alternací zde bylo pouze jedno obsazení. Pro případ, kdyby se někomu z hlavních představitelů něco přihodilo, tzv. ‘covers’ vybraní ze sboru studovali kromě své role ještě part některé z hlavních postav. Zkoušky s nimi probíhaly po normální zkoušce od 18 hodin.

Celý proces zkoušení se vyznačoval především obrovskou profesionalitou všech zúčastněných a systematickostí, s jakou pracovali. (Všichni aktéři splňovali nároky vyžadované tak náročným žánrem, jakým muzikál je – byli výbornými herci, zpěváky a tanečníky zároveň.) Aranžmá bylo z více než poloviny připravené předem, vždyť se jednalo o projekt s více než osmdesátičlenným souborem na scéně s komplikovanými ‘nástupy’ a ‘odchody’. Přesto dávala Fran-

cesca Zambello hercům obrovský prostor, aby se mohli sami projevit, aby situace nakonec působila co nejpřirozeněji a dramaticky věrohodně. Zkoušela se různá aranžmá jednotlivých scén, až se došlo k ideálnímu řešení. Měl jsem možnost vidět více inscenací Francesky Zambello a musím říct, že jsem se u žádného jiného režiséra nesetkal s tak bravurně zvládnutými 'příchody' a 'odchody' herců. Cit, s jakým koordinuje rozmístění herců v prostoru, osvětlení, scénu a kostýmy s hudbou, je naprosto unikátní. Během jednotlivých zkoušek také mění své staniště v hledišti, aby společně s asistenty hlídala mnohohledovost inscenace: muzikál byl inscenovaný v arénovém prostoru Royal Albert Hall, a proto scénografie musela vyhovět požadavkům dobré viditelnosti ze všech míst v hledišti.

Celá scéna měla podobu obrovské plošiny (trojdílné, jak se později ukázalo, neboť do ní byla zabudována dvě boční jeviště) sestavené z prken v přírodní barvě dřeva. Velice abstraktní a velice divadelní řešení, což není pro muzikály příliš typické, protože jejich scénografii v mnoha případech poznamenává snaha o velmi popisnou nápodobu reality. Význam scény Petera Davisona se měnil podle toho, jakým způsobem k ní herci přistupovali, s apelem na imaginaci diváků. Byla tedy přístavním molem, lodní palubou nebo třeba tanečním parketem v chicagském Trocaderu. Uprostřed plošiny byl uzavíratelný otvor, ze kterého vedlo schodiště jakoby přímo z útroby lodi, odkud vycházeli na palubu obyvatelé Bavlňového květu. Jejich diváci a hosté potom vždy přicházeli na palubu uličkami z hlediště a jimi také scénu opouštěli. Od středu nalevo i napravo byly umístěny dvě hydraulické plošiny, buď zasunuté v podlaze, nebo v různých úrovních vysouvané, takže připomínaly malá jeviště: pravé z nich plnilo ve většině případů funkci divadelního jeviště, na kterém se odehrávala vystoupení tanečnicků na ko-

mediantské lodi nebo – ve druhém aktu – představení v chicagském Trocaderu. Na levém jevišti, které bylo blíže hledišti, se pak odehrávala většina scén ze soukromého života jednotlivých postav. Celá plošina byla obklopena vodou a vodní mlhou. Francesca Zambello zvolila řeku Mississippi jako jedno z hlavních témat, které celým příběhem prostupuje. Muzikál zde začíná, a i když se druhý akt odehrává v Chicagu, je i tam téma Mississippi pořád přítomné, protože prolíná celým životem hlavní postavy Magnolie Hawksové – a její příběh na Mississippi i končí, když se Magnolia po letech opět vrací na svou loď.

K charakterizaci jednotlivých lokalit použil výtvarník Davison jen nejnútnejší mobiliář, který stěhovali především sami herci: pro každou proměnu byla vymyšlena zajímavá herecká akce. V prvním aktu, kdy se děj odehrává na parníku Bavlňový květ, byla z tahu spuštěna zhruba do výšky 7 metrů nad jeviště konstrukce připomínající balustrádu, jakou říční parníky v té době měly, a vpředu na plošině bylo přistaveno malé zábradlí – lodní příď. Ve scéně večerního představení na Bavlňovém květu byla vysunuta pravá plošina, plnící funkci jeviště, kolem kterého herci v rámci akce při předchozí písni rozestavěli pouze dřevěné lavice. Říční molo bylo zase charakterizováno různě poposedávajícím černým ansámblem, který se buď brodil ve vodě, nebo přenášel velké balíky bavlny, bedny či sudy, z kterých potom poskládal terén. Ten zase posloužil jako inspirace pro choreografii.

Druhé dějství se kromě závěrečné scény, kdy se vracíme zpět na loď, odehrává v Chicagu. K pravému okraji scény bylo směrem od publika přistavené obrovské schodiště, po kterém hosté Trocadera přicházeli. Nepřicházeli již tedy na scénu 'odkudkoli', jak tomu bylo v prvním aktu, ale pouze tímto vymezeným prostorem. Po tomto schodišti zároveň



J. Kern, O. Hammerstein II.: Show Boat. Royal Albert Hall London 2006. I. akt – ansámbl zpívá „Ol’ Man River“

Julie odchází, když navždy opouští chicagskou scénu, aby ji uvolnila Magnolii, přicházející hledat do Trocadera zaměstnání. Sál Trocadera byl charakterizovaný pouze několika spuštěnými lustry, židlemi a stoly, u kterých si posedalo publikum. Vysunutá pravá plošina představovala jeviště zábavního podniku. Po scénách v Trocaderu se děj posunuje o několik let dále. Provedení časového posunu bylo velmi nápadité: Scéna oslav Nového roku 1900 byla znázorněna tak, že po odtažení revuálního čísla zůstala na jevišti pouze jedna tanečnice držící obrovské číslice, které hlásaly příchod roku 1900. Zároveň za doprovodu písně „Ol’ Man River“ začalo defilé ostatních tanečníků a tanečnic s letopočty, které následovaly. Defilé přešlo celou scénu, která se mezitím opět proměnila v palubu komediantské lodi, ale o několik let později.

Kostýmy respektovaly dobovou siluetu. Tvořily barevný kontrast k nepříliš pestré scéně. Byly zcela oproštěny od zbytečných popisných detailů a zbavené nevkusné dekorativnosti a kýchovitosti, na jakou jsme zvyklí z naší muzikálové scény. Dělili se do několika skupin. Základní dvě skupiny tvořily kostýmy prvního dějství, které se odehrává na Bavníkovém květu, a kostýmy pro Chicago ve druhém aktu. Kostýmy prvního dějství měly především obrážet pozitivní náladu a bezstarostnost, charakteristickou pro Magnoliina mladá léta. V kostýmech druhého dějství převládaly tlumené tmavší barvy. V prvním aktu byly použity především bavlněné látky pestrých barev – tvořily základní materiál pro kostýmy bílého sboru. Kostýmy černého sboru byly odvozené od kostýmů bílého sboru, ale jeho členové a členky je nosili ‘po svém’. Navíc

měl být patrný sociální rozdíl mezi kostýmy bílého a černého ansámblu, takže ty druhé byly znatelně víc patinované a obnošené, měly také evokovat pracovní oděv. Připomínaly spíš jakousi koláž se zajímavými a netradičními kombinacemi různých oděvních součástí. Sukně byly například různě vrstvené a podkasané. Třetí skupinou kostýmů v prvním dějství byly kostýmy všech herců a tanečníků Bavlíkového květu. Jedná se o skupinu lidí, kteří mají vyvést návštěvníky Bavlíkového květu z všednosti do úplně jiného světa a pomoci jim aspoň na chvíli zapomenout na každodenní realitu. Tyto kostýmy oscillovaly mezi reálem a divadelností. Byly to kostýmy, které si herci *Lodi komediantů* sami vyráběli. Musely se tedy lišit jak od oblečení návštěvníků Bavlíkového květu, tak černých dělníků. Za tím účelem byly látky speciálně potištěné podle výtvarných návrhů, aby také navodily dojem podomácku vyráběných kostýmů.

Druhé dějství nás zavádí do dešti- vého Chicaga. Zde byly použity především těžké látky v tmavých tónech. Sbor byl pro úvodní scénu oblečený do dlouhých tmavých kabátů a klobouků. Děj pak pokračuje zkouškou novoročního přestavení v Trocaderu, kde měly kostýmy především ukázat odvrácenou stránku hereckého povolání: děravé punčochy, špinavé župany... Dekadentnost prostředí byla ještě podtržena tím, že i někteří tanečníci byli oblečeni do dámských županů. Hosté Trocadera se svým oblečením naprosto odlišovali od všech kostýmů, které mohl divák doposud vidět. Dámy byly oblečené do velkých večerních taftových nebo hedvábných toalet, jejich partneři oblékli fraky. I kostýmy trocaderských tanečníků byly navrženy podobně jako v prvním aktu – tak, aby divák vnímal současně jejich revuálnost i to, že jsou vyrobené podomácku, proto bylo záměrně použito různých směšných, naivních detailů, nejvýraznějších v kostýmu Magnolie. Konec

muzikálu se odehrává opět na palubě Bavlíkového květu. Magnolia se po letech vrací, usmíruje se s manželem a přivádí mu jeho nyní už dospělou dceru. Najednou je všechno tak jako v prvním obraze, což platilo hlavně v případě zvolených barev.

V Británii mě překvapila profese kostýmního supervizora, se kterou se u nás moc často nesetkáváme. Tento člověk (v případě naší inscenace Binnie Bowerman) má na starosti vše, co se kostýmů týká. Hlídá rozpočet, organizuje nákupy potřebného materiálu, provádí kompletní dokumentaci ke všem kostýmním návrhům, organizuje všechny kostýmní zkoušky a shání všechny výrobce kostýmů, klobouků, obuvi a doplňků. Jak jsem měl možnost poznat, není zase tak obvyklé vyrábět kostýmy v konkrétních dílnách. Výtvarník nebo supervizor zná za dlouhá léta svého působení ty nejlepší lidi z různých výrobních odvětví. Kostýmy sólistů šili různí krejčí 'na volné noze'. Bylo až legrační a pro mne velmi překvapivé, že i v tak velkém divadelním světě, jakým Londýn bezpochyby je, každý každého zná. Všichni tudíž vědí, že nejlepší uniformy a pánská saka šije ten a ten a že korzety zase nejlépe šije tamta a šaty z padesátých let zas někdo jiný. Bylo opravdu velmi zajímavé tyto lidi poznávat, a než člověk někdy konečně našel jejich dílnu v místech, o kterých byste předpokládali, že do nich nikdo ani nev kročí, docházelo k mnoha kuriózním situacím. Kostýmy černého sboru se půjčovaly v kostýmním archivu Cosprop, takže se zkoušelo střídavě na dvou místech: ve studiích 3 Mills a v sídle firmy Cosprop. Vybíral je supervizor s výtvarníkem za aktivní účasti zaměstnanců kostýmního skladu. Často jsme museli také některé kostýmní součásti dohledávat přímo před zkoušením, což nebyl problém, protože v kostýmním archivu je všechno velmi systematicky uspořádáno. Bylo svým způsobem vzru-

šující pracovat ve fundusu, kde se oblékají velké hollywoodské trháky.

U přísně rozvržených kostýmních zkoušek neexistovalo, že by se někdo z účinkujících nedostavil či přišel pozdě. Výjimky se samozřejmě našly, ale bylo možné je spočítat na prstech jedné ruky. Každý zkompletovaný kostým byl zachycený na fotografii. Tyto fotografie jsme umísťovali na zeď v hlavním zkušebním prostoru, jednak jako informaci pro režiséra, jednak jako inspiraci pro herce. Všichni herci zkoušeli od začátku v obuvi a se součástmi kostýmů, na které bylo třeba si zvyknout a s nimiž se museli naučit zacházet, pokud nějakým způsobem determinovaly pohyb. Po přesunu do Royal Albert Hall posloužily fotografie kostýmů jako informace pro pracovníky garderoby: značně jim ulehčily práci a předešlo se tak velkému zmatku.

Když se potom herci kompletně oblékli, nalíčili a nasadili si paruky, bylo to, jako by někdo mávl kouzelným proutkem. Kresby kostýmních návrhů ožily! Už kolem vás nechodila Elena Shaddow v různých částech kostýmu, ale procházela kolem vás skutečná Magnolia.

Autorem vlásenek a masek byl pan Richard Müller. Opravdu se mi potvrdilo, že dokonalá paruka udělá s jejím nositelem zázraky, takže po této zkušenosti nemohu sdílet názor, že parukám je třeba se vyhýbat. I když strach z nich je u nás oprávněný, protože se pořád ve většině případů používají divadelní paruky. Ve Velké Británii se používají i pro divadlo paruky filmové a z pravých vlasů, takže výsledný efekt je naprosto dokonalý.

Vše (kostýmy, rekvizity, osvětlení, paruky) se ladilo a každý tým 'vyčítával mouchy' až do poslední chvíle. Spolu práce na takovém projektu, umožňující poznat systém, jakým se v Británii na takových inscenacích pracuje, je nesmírně poučná. Největší dojem samozřejmě zanechává maximální profesionalita, ochota



J. Kern, O. Hammerstein II.: Show Boat. Royal Albert Hall London 2006. II. akt – Magnolia: Elena Shaddow

a upřímné jednání všech zúčastněných. Výtvarník se opravdu může u takového projektu soustředit především na svou práci, protože má k dispozici tým vynikajících odborníků z různých oborů, které nemusí učit, co a jakým způsobem se má vyrobit, ale kteří sami hledají způsoby a cesty, jak nápady z návrhů co nejlépe a nejvěrněji realizovat.

Výtvarník je nakonec za svou práci také patřičně ohodnocen. Vzhledem k tomu, že specializovaná odbornost se ve většině případů zdatně projeví na celkovém výsledku inscenace, není divu, že vzdělání v tomto oboru je divadelní veřejností velice respektováno.

Aleš Valášek

Scénické zpívání

Částečně to byla náhoda, částečně zřejmě projev jistých obecnějších trendů, že jsem během krásného babího léta v září a říjnu viděl několik 'vystoupení', která se – samozřejmě s rozdíly a variacemi – dají zařadit pod název tohoto článku. Má na tom v první řadě zásluhu mezinárodní hudební festival *Struny podzimu*, jehož zahajovací koncert Ute Lemperové nazvaný *Voyage-Cesty* dal tomuto zamyšlení rozhodující impuls. Tato zpěvačka bývá označována za šansoniérku, byť to její letošní 'vystoupení' se neslo daleko více – jak svorně konstatovaly i recenze – v duchu jazzového. Radmila Hrdinová je dokonce v titulku své recenze nazvala „Cestování od šansonu k jazzu a rocku“.¹ Příznám se, že jsem byl už předem zvědavý, jak si tato pěvecká hvězda poradí s prostorem Národního divadla, jenž je prostě divadelní – a navíc jeho klasické 'kukátko' má ještě velmi specifický rozměr díky tomu, že směřuje při poměrně malé šířce strmě do výšky. Před lety jsem slyšel od Radovana Lukavského, že herectví Národního divadla je určováno podobou prostoru jeho budovy. Přijal jsem to tehdy opatrně a nedůvěřivě. Ale pak jsem stanul jednoho dne v této úplně prázdné budově na jejím jevišti a uvědomil jsem si na vlastní kůži (či spíše vlastním tělem) neúprosnou dimenzi tohoto prostoru, která dovede přebít jakékoli jiné vjemy než ten, jež sama působí. A tak vydatně ztěžovat a komplikovat komunikaci mezi diváky a účinkujícími.

Nuže – Ute Lemperová, neokázalá, štíhlá, s blond vlasy sčesanými přes uši, v černých šatech, které za celou dobu nepřevlékla, jen jednou si přes ně přehodila černý plášť, obklopena pouze čtyřmi vynikajícími muzikanty, tento prostor od počátku naprosto ovládla a navázala s diváky komunikaci. Píšu s diváky, i když

bych měl v případě koncertu napsat posluchači. Neboť v tomto případě šlo především o projev hudebně-pěvecký, *scénický* v tom duchu, jak se o něm vyjadřuje Ivo Osolobě: „Co je to píseň? Obyčejně se definuje jako syntéza poezie a hudby. S tím bychom mohli být spokojeni, protože to vcelku souhlasí a rozhodně je to lepší než obvyklý úzus, který píseň řadí buď prostě do hudby (vokální), nebo do poezie (užitě). Ještě přesnější je však *nepokládat píseň za syntézu* – tedy za dodatečné spojení dvou umění původně čistých –, ale za *umění jednotné a jediné, za prapůvodní a prazákladní umění lidského hlasu, lidského akustického pohybu [...]*; je-li účelem hry a jazyka modelování, účelem tance a zpěvu (a hudby) je OSTENZE.“² Zdůraznil jsem pojem ostenze, protože jím se dostáváme k jádru věci. Ostenze tu znamená především to, že je dán k dispozici pro poznání *originál*; je to ostenze sebe sama, prezentace originálu. I když zase až tak jednoduché, jak uvidíme vzápětí, to tedy není. Nicméně jak píše Jaroslav Vostrý: Tahle ostenze je „neoddělitelně spojena s *prostorovým* citem či inteligencí: specifické uplatnění takového pohybové-prostorového citu za účelem působení na nějaké diváky je bezesporu základem scéničnosti [...]“ a [Vostrý] dodává, že „úvahy o přítomnosti latentního hereckého talentu či aspoň hereckého citění v povoláních, která jsou spojena se sdělováním pomocí předvádění či spíše provádění (prezentace či spíše přítomného jednání)“ jsou posléze otázkou citění, „na kterém se podílí celý člověk [...]“³

Ute Lemperová má toto citění v míře více než svrchované. Jistě, bezpečně, bra-

1 *Právo* 26. září 2006, s. 15.

2 Osolobě, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974: 84.

3 Vostrý, J. „Scéničnost a scénovanost“, *Disk 10* (prosinec 2004): 16-17.

vurně a bez zábran cestuje v různých hudebních druzích, žánrech, stylech. Začne morytátem o Mackie Messerovi, aby přinutila celé hlediště pískat tuto slavnou Weillovu melodii, pak si z tohoto hitu plynule odskočí do All That Jazz a znovu se na závěr vrátí k Mackiemu. Je to hlasová hra jako hra akustických pohybů – komunikační projev člověka, který má neobyčejně blízko k pohybu optickému. Zpěvačka tuto spojitost také názorně demonstruje. Občas udělá pár rytmizovaných kroků, přidá malé gesto rukou, položí nohu na židli, zdvihne sukni ke kolenům. Není to proto, aby vzniklo tanečně-pěvecké číslo. Jde o provázané organické spojení akustického a optického pohybu, jež scénuje píseň, činí ji něčím víc a něčím jiným než jen zpěvem. Oba ty pohyby jsou zřetelně díky tomuto spojení bytím i vědomím, nitrem i jeho projevem. Jejich společný základ je v tom, co Vostrý nazývá scénickým smyslem. Na počátku této úvahy jsem použil pojem ‘vystoupení’ chtěje se tím vyhnout pojmu koncert, protože si prostě myslím, že se pro scénické zpívání Lemperové tak úplně nehodí. Proto ‘vystoupení’ jako v zásadě sdělování pomocí provádění; v tomto případě především, hlavně zpěvu a s ním spojeného optického pohybu. Jenže – jak jsem už konstatoval – věci se komplikují. Ute Lemperová samozřejmě, nutně a přirozeně začíná ostenzí (ukazováním) sebe jako originálu, který provádí to, že se předvádí. Tím získává zajisté na prvním místě maximální prostor k tomu, aby dala vyniknout svému fenomenálnímu hlasu. V rozhovoru pro revue *Týden* ovšem řekla: „Mám sice ráda jazz, rock, není to však můj svět. Takhle stojím na pódiu a vyprávím a zpívám o životě.“ V tomto rozhovoru se Lemperová rovněž přiznává ke svému zakotvení v kabaretu výmarské republiky, mluví o „buřičských písních a divadelních písních“, o tom, že takto se v ní „utvářel určitý styl interpretace [...], ať zpívám francouzské šansony,

jazz nebo teď i vlastní písně, je interpretační citlivost vždy podbarvena písněmi Kurta Weilla a Bertolta Brechta“.⁴

Osolobě považuje za univerzum písně univerzum každodenních zájmů člověka. I odtud by se možná dalo částečně vyložit ‘cestování’ Lemperové nejružnějšími hudebními útvary. Ale podstatnější je to, že jde o sdělování, komunikaci, jež přesahuje ‘originál’ zpěvačky, chce vytvořit model; jejím slovníkem řečeno model života, slovníkem Osolobého model každodenních lidských zájmů. Koneckonců: v tomto směru jsou Weill a Brecht znamenití učitelé. Jejich teorie gestické schopnosti, kterou se vyznačuje hudba lehká, kabaretní a operetní na rozdíl od hudby vážné, je pojmenováním možnosti takové hudby zobrazovat lidské chování. V této souvislosti nutně vstupujeme na půdu modelů; komunikace písní ukazuje něco jiného než jenom originál zpěváka. Blížíme se k divadlu, ‘vystoupení’ dostává performativní rysy. Lemperová vykonává, uskutečňuje zpěvní a pohybové gestický úkon a zároveň písní formuje jakousi představu o nějakém univerzu lidských zájmů – tedy cosi představuje, reprezentuje. Když v citovaném už rozhovoru Lemperová mluví o aktuálnosti písní výmarské republiky, říká, že „nepřestávají být pro ni jako *zpěvačku a herečku* [podtrhl J. C.] úžasným darem.“⁵

To spojení zpěvačka a herečka vyjadřuje jinými slovy to, co jsem nazval scénickým zpíváním. Ale jsem-li už u performance, pak bych se nevyhnul ani tomuto pojmu. Mimo jiné také proto, že Lemperová provází své ‘vystoupení’ také slovem. Provází nás svým životem, svým pohledem na svůj repertoár – komentuje prostě sama sebe, to co dělala a dělá. Je to do jisté míry jakási umělecká autobiografie, která má vztah k tomu, co se děje na scéně, a přesně v duchu performance

4 Rauwolf, J. „Berlínské ulice touhy“, *Týden*, č. 40, 2006: 78.

5 Ibidem: 79.

činí i z tohoto slovního projevu přítomnou činnost a z ní vyplývající přítomný zážitek; zajisté by se dalo mluvit i o přítomném tvořivém aktu. Nemíním Ute Lemperovou zařadit mezi performery. Je nepochybně na prvním místě zpěvačkou – brilantní, skvělou. Ale rozumí zna-

menitě a dokonale prostoru, v němž vstupuje a umí v něm píseň provést jako vskutku veřejné vystoupení. Proto se nemohla ztratit ani v divadelním prostoru Národního divadla, naopak jej dokázala dokonale scénicky využít.

jac

Prix Europe 2006 – 20 let evropské mediální špičky

Dnes je sobota, program festivalu skončil včerejším večerem. Když jsem odcházel po posledním poslechu, měl jsem na konci festivalového maratonu nesnesitelný fyzický pocit, že mi zvuk vylézá ze všech otvorů a pórů mého těla. Snad i to by mohlo být důkazem, že intenzivní ponoření do současné mediální produkce (byť více či méně standardizované) umí generovat slušnou dávku emocí... Rád bych se pokusil osobní zdroj těchto emocí stručně zrekapitulovat a zprostředkovat, a to zejména z pohledu na tu část festivalu, která se týkala žánru *radio drama*, tj. široké oblasti toho, čemu jsme v Česku zvyklí říkat rozhlasová hra.

Zkusme si ale nejprve krátce osvětlit kořeny i současnou povahu festivalu Prix Europe, který má letos na pomyslném narozeninovém dortu dvacet svíček. Velmi podrobná dokumentace festivalu je pečlivě zpracována na festivalové home page, www.prix-europa.de, zde se tedy zaměříme na několik klíčových okamžiků bohaté festivalové historie, která sahá hlouběji, než je oněch 20 let v záhlaví letošního ročníku.

Dnešní podoba festivalu vznikla v průsečíku dvou festivalových tradic, jejichž kořeny sahají do roku 1962. Tehdy se v okruhu významného berlínského hudebního festivalu Berliner Festspiele zrodila ve spolupráci s Zweites Deutsches

Fernsehen a rozhlasovým a televizním domem Sender Freies Berlin doprovodná soutěž televizních programů. Velký zájem o soutěž přerostl v roce 1969 do založení téměř třicetileté tradice bienále **Prix Futura Berlin**. Ten se vyvíjel jako festival současné televizní tvorby až do roku 1979, kdy byly k televizním kategoriím přidány kategorie rozhlasové. Poslední ročník festivalu se pod hlavičkou Prix Futura Berlin uskutečnil v roce 1995.

V roce 1987 vznikla pod záštitou Rady Evropy zcela nová festivalová platforma, jejíž hlavní vizí bylo vytvořit kvalitativní značku s názvem „made in Europe“: Zrodila se **Prix Europa** jako festival dokumentárního filmu.

Paralelní existence obou festivalů se protnul v roce 1997. Prix Futura Berlin ve svém názvu zanikla, své třicetileté know-how však přidala k tehdy již deset let existující Prix Europa, která pod tímto názvem trvá dodnes a jejíž v pořadí dvacáté ceny byly v Berlíně předány 21. října tohoto roku, a to v kategoriích televizní fikce, televizní dokument, televizní 'current affairs', internet, rozhlasové drama a rozhlasový dokument.

Sám jsem měl možnost třetí rok za sebou jako pozorovatel podrobně sledovat průběh festivalového dění v kategorii rozhlasového dramatu, a tak se –

troufám si říct – snad s touto víceletou zkušeností nedopustím banální jedno-
rázové dojmologie.

Organizačně probíhá dění v jednotlivých kategoriích velmi obdobně. Po celý den se konají veřejné poslechy či promítání, po nichž vpoledvečer následují opět veřejné diskuse všech zúčastněných, týkající se programů každého jednotlivého dne. Filmy se promítají s anglickými titulky, rozhlasové pořady se poslouchají se zrcadlovými scénáři v originálním jazyce a v angličtině.

Ti z přítomných, kteří se festivalu účastní jako tzv. delegáti (vedle 'pozorovatelů' a 'akreditovaných novinářů'), mají poté hlasovací povinnost a každý den hodnotí jednotlivé pořady na stupnici 1–10, a to paralelně v několika hodnotících aspektech. Hodnotí se především kvalita textové předlohy, respektive zpracování dané tematické předlohy, technické (technologické) zpracování ve vztahu ke specifiku daného média, schopnost mediálně komunikovat s posluchačem/divákem/uživatelé a také komplexní dojem. Má účast na festivalu byla v posledních letech vázána vždy na účast v soutěži kategorie rozhlasové hry.

Příznačným rysem festivalových diskusí vycházejících z účasti převážně slovesných dramaturgů či producentů byl poměrně silný akcent na kvalitu a zpracování textu a potažmo jeho potenciál ve vztahu k dalšímu realizačnímu zpracování. Přesto se zaměřím na přehled dojmů z *poslechu* čtyřiceti her, které byly zaslány prakticky z celé Evropy, v původní produkci veřejnoprávních rozhlasových domů i privátních subjektů, a které jsem vnímal z pohledu skladatele sledujícího radiofonické parametry zvukové kompozice s (více či méně) dramatickým textem, včetně jejího technologického zpracování a – snad možná zejména – přístup k rozhlasové hře jakožto tvaru, který má ze všech rozhlasových žánrů snad největší potenciál k budování virtuálních komu-

nikativních prostorů v poli mezi posluchačem a éterem.

Při zpětném přehlednutí všech soutěžních titulů jsem jich napočítal více než dvacet, které kladou velmi rozmanitý akcent na způsob zvukového zpracování výsledného tvaru. Bylo by asi dobré říct, že velmi historické vize dělení vyjadřovacích radiofonických prostředků na slovo, hudbu a ruch (a které dodnes velmi úspěšně v některých kruzích přetrvávají) jsou v pozorovatelném evropském kontextu dávno za zenitem. S tím 'biologicky' souvisí zcela zřejmý fakt silného odklonu od 'rozhlasového realismu', který často měl (a – pravda, místy dodnes stále má) svou živnou půdu v hledání nového rozhlasového repertoáru v divadelním prostředí.

Je příjemné si tato fakta uvědomit v trochu širších relacích významných proměn estetiky zvuku, k nimž postupně v několika vlnách došlo během 20. století a které – zdá se – poměrně neochvějně zakotvily či zakotvují v mainstreamové produkci, za niž lze žánr rozhlasové hry zajisté považovat. Uvědomme si celou onu dlouhou genealogii procesů v oblasti soudobé hudby přes zvukovou kompozici a performanci, elektroakustickou kompozici až po radikální estetickou emancipaci zvuku, která významným způsobem proměnila sluchovou zkušenost napříč 20. stoletím. Sledujme procesy od rozkladu tradičního systému funkční harmonie přes hlukové manifesty italských futuristů, Busoniho, Cage až k poválečnému boomu elektroakustické hudby v prostředí rozhlasových studií v Paříži, Kolíně nad Rýnem, Varšavě a dalších centrech. A udělejme ještě další krok v této retrospektivě – není snad podstatné vyjmenovat, co všechno znamenala v prostředí estetiky zvuku proměna analogového paradigmatu na digitální (a – snad bychom mohli být i skeptičtí a pravit, že nic hodnotově nového nepřinesla), jisté však je, že přinejmenším umožnila sestoupit na mikroskopickou úroveň zvuku v té

nejobecnější myslitelné úrovni, že umožnila 'biologicky' propojovat zvukové události dříve těžko propojitelné. Přinesla však také možnost radikálního zpřesnění a větší komplexnost procesů, na jejichž konci vnímáme akustický tvar – tvar znějícího slova, budující příběh, tvar libovolné akustické informace, budující virtuální komunikativní prostor, v němž buď začneme, nebo nezačneme být schopni či vůbec ochotni onomu příběhu (narativnímu či velmi abstraktnímu) naslouchat.

Tyto kontexty se mi 'odvíjely před očima' při poslechu (a vybírám zde svou osobní top-třetinu) chorvatské realizace Schimmelpfennigovy *Arabské noci*, skvělého německého hőspielu Antje Vowinkel (další tituly uvádím v anglickém překladu) *Call Me Yesterday*, zvukově nokturnově magických produkcí *Standstill* (NL) či *Nightblind* (CH), výjimečně radiofonického i herecky výrazově vystavěného bulharského titulu *Death Shade Halley – Ivan* na motivy Dostojevského *Bratři Karamazovových*, podivně pateticky ironizující ruské produkce *Deadbeat*, fatálního psychologizujícího dramatu mladického autora s tématem školního atentátu v německém Erfurtu v roce 2002 (*Running Amok – My Child's Game*), vítězná a strhující dánské hry s motivy útoků na WTC *The Work of Wonder*, ale také velmi nápadité a drsně hravé slovenské *Call Girl*, či komiksově laděného irského seriálu *The Last Harbinger* jiskřícího lehkou energií.

Měl bych zmínit ještě dva tituly, které jsem vnímal jako velmi pečlivé realizace mířící dvěma odstředivými směry od pomyslného centra mainstreamu rozhlasové hry. Tím prvním je rakouský *Tournante* Ebenharda Petschinky, v němž se čistou dokumentární formou popisuje příběh mnohonásobně znásilněné dívky, která se rozhodne jednotlivé násilníky zavraždit. Je to realizace, z níž prýští přímá, nezkráslená emoce, neuvěřitelně silná, jakoby skutečná, při níž si nejsme jisti, zda jsme součástí příběhu, či si na ten příběh hrajeme.

Druhý titul by snad bylo možné nazvat rozhlasovým akčním filmem. Pochází z dílny švédské sekce finského rozhlasu YLE: *Orienteering in the Dark* byl realizován v multikanálovém systému 5. 1. a je zcela nesporným důkazem dlouholeté zkušenosti realizátorů nejen s takto pseudorealisticky pojatým dramatickým tvarem, ale zejména právě se zcela špičkovou výstavbou zvukového designu, zde navíc v technologickém formátu současného filmového zvuku.

Z výše uvedeného by nemělo vyplývat, že více než polovina prezentovaných titulů vyvolala větší či menší míru fascinace. Snad sám pro sebe se snažím poskládat mozaiku dílčích inspiračních momentů, ze kterých mám pocit, že jsou svým způsobem výjimečné, protože jsou relativně nové ve vztahu k domácí scéně rozhlasové hry. Je jistě do značné míry vzrušující, nechat se unést na příjemné soutěžní vlně silné mezinárodní přehlídky (mimochodem, nejvíce cen napříč kategoriemi putovalo do skandinávských zemí), zdá se mi však, že to hlavní, co může každá podobná přehlídka vnímavému účastníkovi přinést, je vědomí jistého kontextu, korekce vlastních zaběhnutých myšlenkových postupů a vlastně i podněty a nemalou míru inspirace k novému přemýšlení o tom všem, o čem jsme si mysleli, že v tom máme jasno.

V kontextu domácí uměnovědné reflexe i oborových diskusí napříč žánry lze sledovat jistý – snad ne příliš pozitivní, avšak poměrně neochvějný – stav: praktickou neexistenci diskurzů, které by udržovaly myšlenkovou pohotovost a snažily se jaksí v reálném čase reflektovat, stimulovat, vyvracet, posouvat, provokovat, dráždit a nově podněcovat. Zdá se mi, že se často přespříliš utápíme v pocitech osobních útoků na úkor profesionální debaty, která může přinést mnoho plodného – tedy alespoň těm, kteří nemají ve věcech jasno...

Michal Rataj

Sympaticky nenápadná oslava reálné utopie

Český člověk nemá příliš mnoho příležitostí k pocitu hrdoosti. Pokud zrovna neumí nebo mu není dvakrát do zpěvu a pokud mu přitom navíc není třikrát do skoku s davem, nezbyvá mu než lovit z paměti se stále větším úsilím vzpomínky na ty chvíle, kdy někdejší prezident dával národu nálepku rozvážné, přemýšlivé a demokraticky vyspělé společnosti. Jenomže každodenní realita marasmu stále masivněji přehrnuje bahnem okamžiky vedoucího projevu (např. pro americké kongresmany), v němž artikule myšlenek – přesahujících nejenom horizont jednoho malého národa uprostřed Evropy, ale zhusta hranice kontinentu a možná ještě dále, myšlenek dávajících pocit, že jsme součástí čehosi mimořádně velkého – je dávno zasuta do kulisárny dějin, odkud už zřejmě nemá šanci dostat se zpět na scénu.

V této tísnivé situaci se mohla jevit letošní výstava *Modernismus* ve Victoria & Albert Museum jako sympatická poklona nejenom osobnostem a idejím avantgardy prvních dekád 20. století, ale i podílu českých tvůrců na tomto nepřehlédnutelném, jakkoliv dost vágně definovaném a přes – nebo možná právě pro – množství dostupné literatury de facto nejasně a zmateně teoreticky zpracovaném období.

Slavné a úctyhodné londýnské muzeum věnovalo v minulých letech systematickou péči významným směrům konce 19. a počátku 20. století (např. Art Nouveau a Art Deco). Díky neobyčejné péči a pečlivosti vedoucího oddělení nábytku, textilií a módy, někdejšího kurátora MoMa v New Yorku Christophera Wilka, přineslo v letošním hlavním výstavním termínu expozici propracovanou, přehlednou a v jistém směru i 'osvětovou', protože pečlivě a důsledně vřazující výtvarné dění do kontextu hlu-

bokých společenských a politických vlivů. Výstavě podávající jasně definice dala vizuálně-prostorovou podobu paní architektka Eva Jiříčná. Pro Čecha respektujícího svůj národ, avšak zbaveného přehnaného nacionalismu mohla prohlídka výstavy nebo přečtení textu objemného katalogu jistě znamenat přinejmenším pohlazení rozbolavené duše.

Ve výčtu autorů vystavených děl se objevuje celá řada českých, nebo v českých firmách působících tvůrců. Jistě není pro nás překvapením, že velmi čestné postavení – i co se týká počtu exponátů – mezi nimi zaujímá Ladislav Sutnar či Karel Teige, mnohokrát zmiňovaný a v katalogu¹ i často citovaný. Rozhodně českého čtenáře katalogu zahřeje, že v souvislosti s pracemi Jaroslava Rösslera, paralelně tvořícího v Praze i v Paříži, je konstatováno, že Československo jako jediný ze středoevropských států vytvořených po roce 1918, nezávislý primárně na zemědělství, se vyhnulo velké inflaci v letech 1922–1923. Jména Bohuslav Fuchs, Jiří Kroha, Antonín Kybal v kontextu výstavy představují nejenom výtvarnou kvalitu, ale především nový názor na životní styl. Plakát pro firmu Aero Františka Zelenky spolu s dalšími pracemi už zmiňovaných Karla Teigeho a především Ladislava Sutnara naproti tomu odkazují k poznání, že česká grafická tvorba modernismu byla ne-li na výši, tedy rozhodně na úrovni doby. To ostatně dosvědčují částečně fotografie Václava Jírů a zcela bezezbytku práce Josefa Sudka. Výstavě stejně jako katalogu potom dominuje salonní Tatra T87 Hanse Ledwinky, jakkoliv prezentovaná s německou státní poznávací značkou. Takový výčet, byť sebedelší, by ale byl pouze pandánem národních spor-

¹ Wilk, Christopher (editor). *Modernismus 1914–1939, designing a new world*, Victoria & Albert Museum, Londýn 2006.



◀ Jaroslav Rössler: Radio Marconi, 1926

▶ Jiří Kroha: *Hygiena těla a Lidé bez šatů* ze série *Sociologický fragment bydlení*, 1930–1932

tovně-alkoholických orgií ponaganovského typu, jenom snad určených nebo vnímaných mnohem menší cílovou skupinou, řečeno s 'kreativci' marketingu. Takové vypočítávání by bylo stejně pošetilé jako matoucí, kdyby za významem české účasti v kontextu mapované tvorby zejména v evropských zemích nebylo cosi podstatnějšího. To se skrývá podle mého názoru v podtitulu výstavy i jejího precizně vypracovaného katalogu: *Utváření nového světa*. Při hledání pregnantní odpovědi na základní otázku, čím vlastně byl modernismus definovaný, odpovídá kurátor Christopher Wilk jednoznačně: Byl hledáním těch idejí, které by určily kontury nového, tj. jiného, lepšího světa.

Právě tady, mezi exponáty, stejně jako mezi řádky – v tomto směru ještě mnohem detailněji propracovaného katalogu – odkazujícími k hledání utopie, budování utopie, stejně jako v opatrných i mírně zašifrovaných zmíenkách o pro-

blémech utopických plánů, se nalézají sympatická poklona těm idejím, které vedly k vytvoření československého státu a které vyznačily veškerému konání zejména na území Čech, Moravy a Slezska nejenom směrníky, ale daly mu především řád a smysl a ve smyslu prostor pro tvůrčí myšlení. Právě oním jasným konsekventním programem, vycházejícím ještě před masarykovskou první republikou z idejí sokolského, vpravdě demokratického hnutí a posléze tedy právě Masarykovým programem, vystavěným na jasnozřivě vytyčených základech odvozených od americké Deklarace nezávislosti, se prvorepublikové Československo, jako jediný nově utvořený evropský stát, přiblížilo bouřlivé dynamice rozvoje Spojených států, přičemž si při všem snění o budoucnosti podrželo jistou zemitost a strohost vkořeněného protestantismu, která ho upevňovala a dávala mu stabilitu v čase nepohody.

HYGIENA TĚLA

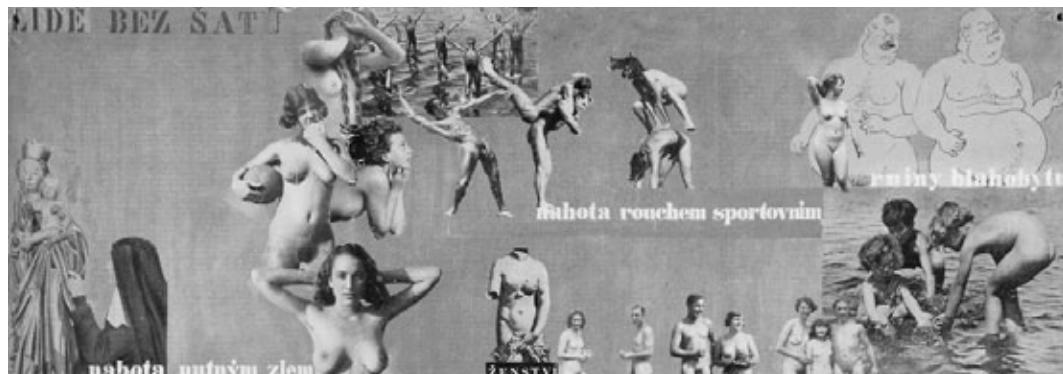


HYGIENA JE PÉČE O ZDRAVÍ
 OUBEN ŮKONŮ, JIMIŽ REGULU-
 JEME FUNKCE HLAVNĚ POKY-
 DŮVŮCHY ORGÁŇŮ A ŠKODLIVÝ
 TLIV NEČISTOTY JEŽ JIMI PRO-
 BLÁŽÍ

MYTÍ JEŠT ČISTĚKĚ A ME-
 HANICKĚ OBSTRANOVÁNÍ NEČI-
 STOTY S POMOČKY JIMĚ SE U-
 MENŠÍ PRŮCHODY KTERÝMI TĚ-
 LO KOMUNIKUJE S VNĚJŠÍM



NAHOTA BEZ SATU



nahota nutným zlem

nahota rouchem sportovním

nahota blahobytná

ŽENSTVÍ

nahota kouzlem pohlaví



nahota

péčou krásy

nahota slyšnostním ŽENA MODEL EM



Ladislav
Sutnar:
obálky knih
G. B. Shawa,
1932



František
Zelenka:
plakát pro
firmu Aero,
1932



Hans Ledwinka: Tatra T87 salonní automobil, 1937

Uvažování o modernismu z pohledu organizátorů londýnské výstavy nás tak mnohem spíše než k přemýšlení o jistě důležitých záležitostech výtvarných, respektive designérských, vede k porovnávání naší horké současnosti s podmínkami a zejména s politicko-spoločenským zázemím utváření první československé republiky. Důležitý oddíl, nesoucí v rámci výstavy titul „Kultura zdravého těla“, vidí význam existence československého Sokola, založeného jako výraz upřímného, nefalešného nacionalismu v době, kdy mohli Češi a Slováci jenom snít o vlastním státu. Vazbou na kulturu zdravého těla i ducha se však Sokol především hlásil k odkazu antické kultury, jejíž demokratické principy byly i úhelným kamenem stavby sokolského dění. Důraz na demokratický základ, strukturu a organizaci téměř každodenního kulturního i sportovního dění i v těch nejmenších obcích se stal neodmyslitelným akcelerátorem a hybatelem společnosti, která v době vzniku prvního československého státu už měla toto dění v krvi tak dokonale, že mohla bez jakéhokoliv umělého a neorganického činu sociálního projektování adaptovat ideje Sokola do svého programu. Nebo ještě lépe: právě demokratický model Sokola a jeho cíle se staly jedněmi z nosných idejí, na kterých se kotvila konstrukce vnitřní struk-

tury společenského i politického života nového státu.

Christopher Wilk při uvažování o ideálu kultury zdravého těla navíc podtrhuje, že sokolské slety, ta vystoupení završující sokolskou činnost, která byla viditelná zvenčí i z poměrně značného odstupu, ovlivnila vznik podobných vystoupení i v dalších zemích, kde se ovšem výsledek vzdálil od sokolských ideálů tím více, čím povrchněji, to jest čím zejména za účelem reprezentace (nebo přímo propagandy) byly tyto aktivity přejímány, a kdy chyběl právě ten přirozený a osvícený každodenní základ sokolského počínání.

Výstava věnovaná budování nového světa je ale především mapováním procesu hledání idejí pro konstrukci nového světa. Utopie spirituální, utopie dionýsovská, utopie 'racionální', politická, sociální, socialistická i komunistická jsou těmi modely, které byly zkoumány, konzultovány i – byť mnohdy v bolestech a křečích – uváděny do praxe stejně jako byly odvrhovány, zapomínány nebo naopak uvedeny do života v podobě tak zkarikované, že jejich autoři se sami nemohli, či spíše nechtěli s nimi ztotožnit.

Christina Lodder, autorka oddílu „Hledání utopie“, cituje v úvodu své stati v katalogu výstavy Le Corbusiera, vykřikujícího, že „je to nový duch konstrukce a syntézy, akcelerovaný jasnými koncepcemi. Ať už si o tom člověk myslí cokoliv,

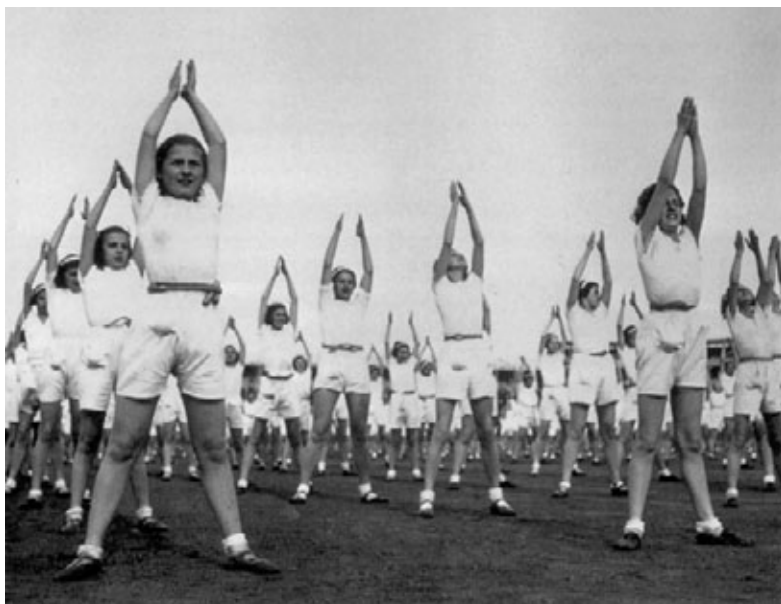


je to nový duch, který aktivizuje značnou část současných humanistických aktivit. Úžasná doba [...] začala“,² aby mohla konstatovat, že na počátku onoho hledání utopií bylo Kandinského akcentování ducha, myšlení člověka, jeho duše, intelektu a imaginace. V opozici k materialismu doby a jejímu pozitivismu hovoří jeden z pionýrů symbolistických proudů abstrakce o tom, že linie a barva vytvářejí obtisk v divákově duši, zdůrazňuje muzikální a emocionální rezonanci, jenomže sám musí konstatovat na prahu první války, že to, čeho těžce dosáhli, je převráceno vzhůru nohama. A tak nabývají na významu mnohem spíše destruktivní tendence dadaistů, přehlášující smysl pro naslouchání jemným záchvěvům duše, a další cesta se rýsuje spíše podle halasného křiku velkorysých futuristických plánů obřích struktur mrakodrapů oslavujících sílu a dynamiku moderních strojů, obalujících obyvatele

2 Le Courbusier. „L'Esprit Nouveau Programme“, *L'Esprit Nouveau*, č. 1, říjen 1920.

měst budoucnosti silou a energií. Spirituální utopie byla tak zaměněna za utopii dionýsovského rozměru, jenomže smělé a odvážné plány architektů opo- jených přísliby enormní síly moderních technologií dostávají během první války vážné trhliny. Utopické plány jsou mnohem více formovány racionalismem pramenícím ve skepsi nad sopečnými výbuchy zvrhlého a zvlčilého lidství, demonstrovaného v nedávno skončené válce. Tvůrci typu Le Corbusiera proto hodlají použít vědu, techniku a technologii k uspokojování všech lidských materiálních potřeb, k levné výrobě zboží produkovaného v mnohem větší kvantitě. Corbusier zdůrazňuje čistotu matematiky, racionalitu stroje a vidí architekturu jako čistou tvořivost ducha. Na inspirativnosti a pozitivním charakteru těchto myšlenek neubírá nic ani poznání, že postupem času se sama Corbusierova architektura stále více dostává pod vliv mechanismu sociální kontroly (konec konců i dadaisté stejně jako učení Bauhausu se stále více orientují na řešení so-

◀ ▶ Neznámý autor:
10. Všesokolský slet,
stadion na Strahově
29. 5. 1938



ciálních otázek) a pozbývající liberálnost směřuje k jakési dystopii.

Možná se toto sumarizování utopií hledaných a přetavovaných v období mezi oběma světovými válkami zdá být podobným procesu přenášení sov do Atén, ale chtěl bych pouze poukázat na jedno: Stojí za to si všechny dosud jmenované utopické projekty, stejně jako ty ještě nezmiňené, jakkoliv neméně důležité, protože politické – utopii sociální, respektive socialistickou a komunistickou –, prostě narýsovat do jednoduchého a přehledného schématu, a přitom si uvědomit, že na malém území první československé republiky všechny tyto vysněné utopické modely měly svoje určité místo, ale že byly všechny nějakým způsobem přetavovány (možná někdy i přistřiženy) politickým a společenským klimatem země. I ty nejradikálnější Teigeho názory otevírající okna do světa, a někdy i trochu násilně vnucující sepětí se světem, jsou v dobrém smyslu toho slova ohraničeny podmínkami a – především – možnostmi mladého státu. Ani Krohova tabla, ani Sutnarovy grafické a výstavní projekty při vší

exkluzivě výtvarné neztrácejí kontakt s realitou okolního života. Je dobré si uvědomit, že všechny utopické ideje zde byly, ale že nabíraly jinou podobu. Ale je také třeba si na druhé straně připomenout, že si čeští tvůrci uvědomili, právě ve chvílích, kdy slavili mimořádný úspěch na výstavě dekorativního umění v Paříži v roce 1925 (československá expozice zde po Francii získala největší počet medailí), jak konstatuje Alena Adlerová,³ že ten právě tak úspěšný český dekorativismus, prosazovaný jako umění nového státu, nemá východisko a že je tedy nutné nastoupit novou cestu. Ta se především spatřovala ve funkcionalismu, který měl právě díky českému naturelu rozhodně mnohem rozsáhlejší živnou půdu než třeba konstruktivismus. V Čechách bylo vždy místo spíše pro Palác Pražských vzorkových veletrhů Oldřicha Tyla a Josefa Fuchse než třeba pro Buckminstera Fullera.

Masarykovské ideje demokratického státu prohlubovaly ony ideje sokolské

3 Adlerová, Alena. *České užité umění 1918–1938*, Praha 1983.

a dávaly jim ještě jasnější a reálný cíl, ale ten nový cíl měl smysl také právě v tradici tělovýchovně-kulturní instituce a živnou sílu bral z jejích kořenů, v době vzniku nového státu už velmi silných a pevných. Je dobré si při uvažování o inventuře tvůrčí práce československých autorů meziválečné éry připomenout, že tvůrčí klima země dávalo stabilitu postoje, ale že současně inspirovalo k odrazům do vyšších sfér. Byla tu totiž ona vize cílů na vzdálených horizontech a spirituální i mravní síla těch,

kteří kráčeli před národem jenom v takové vzdálenosti, aby s ním neztráceli kontakt, ale přitom v takovém odstupu, aby mohli dohlédnout k oněm vzdáleným horizontům. Při všem uvažování o uměleckých směrech, výtvarnosti, estetice a umění, kterému se neustále dokola věnujeme, si asi chtě nechtě máme uvědomit, že jsou věci mnohem podstatnější než tenze a 'starosti' obvyklé a neustále omílané v uměleckých kruzích...

Miroslav Vojtěchovský

Srbsko a scénologie emocí

V průběhu čtení srbských literárních děl jsem mnohokrát narazila na motiv zrady a hrdinství, už od národních písní z kosovského cyklu, kde je Vuk Branković „nevěrník“ a zrádce Srbstva a Obilić „lesklé slunce“ symbolem autentického srbského hrdinství té doby, až po reminiscence na tyto motivy v srbské moderní literatuře. Je málo dalších motivů, které by se v ní vyskytovaly v takové míře jako tento, kosovský. Tma a světlo – zrada a hrdinství: stačí zapnout TV a zjistíte, že i dnes v Srbsku o tom vedeme dialog...

Existuje tedy něco, čemu se říká kosovský mýtus. Nejde o historická fakta, i když mnozí učitelé dodnes učí děti, že Vuk Branković utekl z bitevního pole a Obilić rozsekal Murada, takže není divu, že více než polovina srbského obyvatelstva v to věří a v tomto mytickém světě dodnes žije. Jak už bylo řečeno: zapněte televizi a uvidíte, že to téma se ani dnes v nejmenším nebere na lehkou váhu. Jsou lidé, kteří ten mýtus hlídají jako srbskou svátost, zneužívají ji a dělí nás na zrádce a hrdiny. Mýtus a dějiny jsou pro ně neoddelitelné.

Kosovo... Nejlépe začít od 15. století, kdy se tento mýtus zrodil a způsobil

ztrátu paměti v srbském vědomí: jako bychom dříve neexistovali – národní epos je vyjádřením srbského morálního kodexu. Národní píseň zprostředkovávala to, co si myslí lidový zpěvák, tj. to, co si myslí kolektiv a tudíž celý národ. Srbské kolektivní myšlení se bez větších ideologických změn v takovýchto ústně tradovaných písních zřetelně projevovalo až do 19. století. Tento jev je zvlášť zřetelný v národních písních „Kneževa večera“:

*Svátek oslavuje srbský kníže Lazar
V Kruševci tajném městě
Všechnu šlechtu do křesel posadil
Všechnu velkou i malou šlechtu...*

Lidový zpěvák dál vypočítává feudální hierarchii, která se uplatňovala na dvoře knížete Lazara. V prvním plánu se v ní uplatňuje bohatý a mocný Vuk Branković, který sedí hned vedle knížete. Mezi velkou šlechtu ještě patří Ivan Kosančić, Milan Toplica a Miloš Obilić. Scénický rozvrh totožný s rozesazením hrdinů je daný dvorním protokolem. Píseň pokračuje tím, že kníže Lazar vstává, připíjí nej dřív Vukovi Branković a dále všem pří-

tomným hostům. Na konci písně o této dvorní oslavě vyslovuje kníže podezření, že ho Obilic v nadcházejícím boji proti Turkům na Kosovu polí zradí. Proti tomu se Obilic ostře ohradí a podezření přeměruje na „tamtoho, co nejbliž Lazara sedí a studené víno pije“ (Vuk Branković): dá také čestné slovo, že zabije Murada „zítra na Kosovu polí“ a že se pomstí Brankovićovi, kterého podezřívá, že ho u knížete pomluvil. V písni to zní přibližně takto:

*Ať mě moje víra nezabije
Já jsem zrádce za života nebyl
Proto zítra na Kosovu míním
Pro křesťanskou víru zahynouti!
Zrádce ti po boku sedí
Z poháru víno si nalívá
Proklínám tě Vuku Brankovićí*

Už byla řeč o scénickém rozvrhu totožném s rozesazením hostů. Všimněme si, jak se k tomu vyjadřuje lidový pěvec tlumočící národní mínění: jeho nesouhlas s dvorským rozmístěním je zřejmý, stejně jako antipatie k feudální šlechtě. Vuk Branković, který sedí vedle knížete, jako by se za něj schovával; proto klidně pije své „studené víno“, což má nepochybně znamenat, že je k probírané budoucí bitvě lhostejný. Proti sobě na druhý konec stolu umístil vládce Lazar vojvodu Obilice, který je v národním pojetí centrem dění a představuje největší srbskou hodnotu (a padne na Kosovu polí spolu s ním). Proč národ neměl rád vysokou šlechtu, je jasné: šlechtici byli bohatí a mocní, ale když došlo k boji, přihlíželi zpovzdálí. Národ si víc vážil vojvodů jako je Obilic, protože nasazovali život. Vysoká šlechta si cenila peněz a moci, tj. toho, co se dědilo, a národ naproti tomu hrdinství, tedy hodnoty, kterou musel jedinec sám prokázat.

Po kosovské bitvě se zrodil kosovský mýtus, jehož scénická podoba byla odvozena z křesťanské šablony: spasitel a jeho

zrádce (Ježíš a Jidáš). Lazar byl označený za vůdce, který vedl hrdiny do říše nebeské. Když byla takto zvolena nejvyšší svátost, musel se vybrat zrádce Jidáš, jehož role připadla Vuku Brankovićovi. V 19. století se však zjistilo, že Vuk Branković nezradil ani neutekl z bitevního pole, nýbrž že ho zajali Turci.

Proč si ho národ vybral za nezapornější postavu v tradici srbských mýtů, přestože z historického hlediska se Branković sice stal tureckým vazalem, ale jen díky tomu zachránil půlku srbské šlechty? Snad právě za to ho chtěl lid potrestat, a tak z něho udělal zbabělce a zrádce. Ostatně, některé písně z kosovského cyklu svědčí o tom, že má být prokletý každý, kdo se z boje navrátí živý.

Ale k čemu vlastně toto povídání? Kvůli jedné písni z 15. století? Ano, protože tato píseň stále zní a protože stále žijeme v mýtech a hledáme zachránce a zrádce, jidáše a hrdiny.

Srbsko

Novi Sad

Březen 1999

(Bylo to podobné v Bělehradě v dubnu 1941?)

Velké divadlo v plenéru

Okna se náhle rozevřela a dlouhé závěsy se vzněsly nad hlavou mého syna, hrajícího si uprostřed obývacího pokoje. Bylo po večerních zprávách. Babiččiny kroky se zastavily v půli schodiště. Vrhly jsme na sebe rychlé pohledy, které našly odezvu v slzách dítěte, tázavě se otáčejícího po nás obou.

Maminko, co se to stalo?

To nic, to víš, když letadlo letí rychleji než zvuk, rozráží zvukovou bariéru...

Na televizní obrazovce se začal odvíjet modrý proužek s nápisem: Z důvodu agrese NATO na Svazovou Republiku Srbsko a Černá Hora vyhláší Republiku Srbsko a Černá Hora válečný stav. Z důvodu agrese NATO na Svazovou Republiku Srbsko a Černá Hora vyhláší Republiku Srbsko a Černá Hora válečný stav. Z důvodu...

Venku bylo slyšet rozpačité lidské hlasy, podivný zvuk nad střechami mizel. Vyšli jsme před dům a připojili se k lidem, kteří zírali na noční oblohu, jako by nevěřili svým očím. Po nějaké době plné otázek jsme se s podivným mravenčením v podvědomí rozešli.

Následující den plynul ve vzduchoprázdnu a lidé se snažili si nastalé události racionálně vysvětlit. Vzduchem se nesla věta: Žádná válka nebude, však ONI to vyřeší.

Soumrak se však rozezněl mňoukáním sirén, šířícím se okolím jak echo a přivolávajícím hukot hrozícího hejna. Svěží jarní vzduch začal houstnout. Vyšli jsme na ulici viditelně rozrušení a pobouření. Většina přítomných se snažila přehlušit hřmící mraky, mezi kterými zářil jediný bod... Avax (satelit).

Lidé na něj křičeli: Pojd'te dolů, zbabělci!

Po dvaceti minutách se draci vzdálili. Ulicemi se nějakou dobu prolínaly lidské hlasy se zvuky, které někde v koutech vydávali psi a kočky. Po půlnoci vše ztichlo, ne však na dlouho. Kolem třetí hodiny ranní se opět ozvaly sirény a na nebi zesiloval hukot valící se na rozespalé město. Znova jsme se ocitli na ulici a jako v poblouznění komunikovali pomocí nervózních gest.

Následující den jsem se hlásila na pracoviště v divadle. Slunce zahřívalo chodníky ulic a otevřená okna všech okolních domků. V divadle se jednalo o počtu lůžek v atomovém krytu a vaření. Kolegové si vyměňovali pohledy plné pochopení, a to i ti, kteří se dřív navzájem pomlouvali. Dostali jsme bony na benzin a bylo zapotřebí vyzvednout je v Domě sportu nedaleko řeky.

V úzkých střevecích jsem kráčela na určené místo. Čekali jsme ve frontě lidí, kteří sdíleli myšlenku, že si benzinem pojistí možný útek. Najednou nedaleko výbuch, zvuk lámající se oceli, praskání těžké konstrukce a dopad hmoty do vody. Ze zdi budovy, u které jsme stáli, se vysypalo sklo z oken. Na krásném modrém Dunaji utonul Most svobody s bolestným řevem. Klečeli jsme u zdi a rukama jsme si zakrývali hlavy. Lidé řízení podvědomím s nepořiznou mířili ke svým bydlíštím.

Spala jsem tvrdě. Před úsvitem z okolních kopců zavál čerstvý jarní vítr, hladící tváře města a aleje bílých poupátek... Sirény zazněly, nálet se blížil. Ohnivě koule rozsvítily polární noci nad městem. Praskaly jiskry hořící rafinerie, dva domy byly zničeny. Z východní strany města svištěly v půlkruhu k obloze svítící oblázky. Náhle hřmící praskot ve výšinách hřavě rozcinkal střechy a olověný déšť zaplnil díry v okapech. Lidé si jím plnili kapsy na památku. Usnout se nedalo.

Další den jsme strávili v divadle, smáli jsme se a zpívali. S příchodem večera dobrá nálada jako by nabírala na intenzitě. Někdo řekl: Stále nic? Nejdou? Snad se jim nic nestalo!

Včera se naši kluci trefili! Prý nevěděli, že je neviditelný!

Zasmáli jsme se. Přece i Egypt zanikl. Proč ne Jugoslávie?

Většina lidí si přeje zažít silné emoce a strach je jedním z nich, říká Alan Hilfer, psycholog z Maimodides Medical Centre v NY. „Rovnováha mezi vytvářením možnosti, aby si divák strach vyvolal v představě, a uváděním ingrediencí strachu je komplexní fenomén. Měli bychom umět dávkovat. Představa v hlavě diváků je mnohem silnější než jakýkoliv zvláštní efekt. Divák se bát chce, ale zároveň chce vědět, že mu reálné nebezpečí nehrozí. Skrze empatii divák čistí vlastní afektivní stavy a dosahuje uklidnění organismu. Subjektivní zážitky se zmenšuje a davový zážitek nabírá na intenzitě.“

Dávkuji dobře ve svých choreografiích?

Dávkovala jsem dobře v popisu scén, který tu předkládám?

To není jisté.

Jisté je, že každou první středu v měsíci v pravé poledne zažívám minutu zvláštních pocitů obav při vzpomínce na události z roku 1999.

Ivana Dukić

Osoby

Filip 26ročný

Mira 25ročná

Rudo 30ročný

Hamrová 60ročná

Mira (*pospevuje si*) Každý jednu veľkú lásku potká...

Zvuk: domový zvonec - dlhý.

Mira Kdy a kde, to nevie nikto sám...

Zvuk: pád škatule, rozbitie skla, rozkotúľanie hrncov, otvorenie dverí.

Mira Preboha!

Filip (*hovori s námahou*) Ani sa ma nepýtaš, ako som zazvonil?

Mira Ani k tomu nejdem. Asi sa to zosunulo.

Filip Čelom.

Mira Čosi sa rozbil.

Filip Asi zrkadlo.

Mira To vieš tak isto?

Filip Aha, sklíčka sa trblietajú na zemi.

Mira To sa nebude dať vyzbierať. A budem musieť aj zájsť k očnému.

Filip Aspoň sa netreba vyzúvať.

Mira Si sa zbláznil. V topánkach po vyleštených parketách...

Filip Môže to byť nebezpečné.

Mira Treba chodiť opatrne. Na čele máš červenú bodku.

Filip Od zvonenia.

Mira Ešte to nám chýbalo...

Filip To mi zmizne.

Mira Rozbité zrkadlo... sedem rokov nešťastia.

Filip Prosim ťa... sedem rokov. Tárane tu dve hodiny... mne sa už ruky trasú.

Mira Tak polož škatule a pod' sa najesť.

Zvuk: položí škatule, vysypú sa príbory.

Mira JEŽÍŠKRISTE! Fifi, ale toto sa nedá vyzbierať!

Zvuk: Filip zbiera a replikuje.

Filip Čo máme na jedenie?

Mira Všeličo... (*Zaváha*) chlieb, vajička, maslo...

Filip Niečo teplé sa nenájde?

Mira Vajička.

Filip Niečo k chlebu.

Mira Maslo...

Filip Nejakú zeleninu alebo čosi, nemáme?

Mira Niekde v škatuliach.

Filip Bolo by dobré to nájsť.

Mira Keď je tu všade okolo sklo. Sedem rokov nešťastia. To sa nebude dať vyzbierať.

Filip Za ten čas to vynosíme na podošvách. Hlavná vec, že máme to, čo potrebujeme.

Mira To akože nám už nič nechýba?

Filip Nechýba...? Chceš povedať, že nie si šťastná? Teraz, keď sme dostali byt?

Mira Keď dole je ešte toľko škatúľ...

Filip Už som všetko ponosil. A som rád. Môžeš mi veriť.

Mira Zvyčajne si nervózny. Keď dlho pracuješ.

Filip Iba... keď dlho nejem.

Mira Postavím na vajička?

Filip Čože?

Mira Vodu... Postavím vodu na vajička.

Filip Nemusíš. Stačí chlieb... s maslom.

Mira Fifi, akoby si vedel, že je po ruke.

Zvuk: hovoria s plnými ústami.

Mira Rýchlo si to všetko...

Filip Ušlo to...

Mira ... ponosil.

Filip Chutí ti...?

Mira ... hm.

Filip Aj bez soli...?

Mira ... áno... teda...

Filip Ale mne nie! Bez soli sa chlieb s maslom nedá jesť!

1 Stereohra byla realizována ve Slovenském rozhlasu v Bratislavě v roce 1991. Autor, který hru také režíroval, se rozhodl využít akustický stereoprostor, který toto médium nabízí jako prostor scénický. Součástí hry byl také technický stereoscénář. Na základě tematické roviny byly zvuky a hlasy herců rozmístovány do čtverců, v prostorách A, B, C, D... G, vždy po levé a pravé straně, podobající se šachovnici, s označením každého čtverce od levého a pravého středu [L (A1, A2, A3,... A5; B1, B2, B3,... B5; C1, C2, C3,... C5); P (A1, A2, A3,... A5; B1, B2, B3,... B5; C1, C2, C3,... C5)] Současně využíval zvláštní efekt tzv. protifáze (PF), např. v případě náhlého padání věcí, simultánních dialogů apod. (Na rozdíl od ostatních hlasů a zvuků přicházejících k posluchači 'zepředu', protifáze působí dojmem, že zvuky přicházejí 'zezadu'.)

Mira ... Niekde tu je... mala by tu byť. Sám si povedal, že si ponosil všetky škatule...

Filip Povedz v ktorej! Povedz... v tej... tuto... stačí povedať...

Zvuk: Filip chodí po svojej 'lavej strane', otvára škatule a vysypáva veci, od kníh cez porcelán, sem-tam zaznie zvuk detskej hračky, zvonček, brum plyšového medvedíka.

Mira Nie! Nemáme to označené. Nie! Soľ nemáme! Nemusíš hľadať! Som si istá!

Filip Ale bez soli sa to nedá jesť.

Mira Potom vajčička...

Filip Vajčička sa bez soli už vôbec nedajú.

Mira Čo potom?

Filip Čo potom? Čo teraz? Treba požičať! Zohnať! Čo ja viem?

Mira Od koho?

Filip Od susedov.

Mira Myslíš?

Filip Miri, prosím ťa, uvažuj trochu, veď ty nemáš v poriadku kuchyňu.

Mira Dobre. Idem, keď myslíš.

Zvuk: dvere. Filipov výdych, otváranie balkónových dverí a okien. Počas monológu v priestore vzniká slabý prievan.

Filip (kladie si otázky a štylizovane odpovedá) Nakoniec to nie je tak zlé...? Čo vravíš, Fifi? Byť je dobrá vec, len to chce pevné nervy. Inak nemám šance. Tu hore človek už na blbosti nemyslí. Ten priesotor, balkón, len sa dobre nadýchať a aj na relax dôjde. – Len by to chcelo trochu zmeny, nie? – Viac svetla by to chcelo. Vybúrať kus stropu, keby len to, kus strechy, sŕhnuť komín, strešné okná, krb... hotová fantázia. Večer sa posadiš, pozeráš do ohňa a oheň... rozpaľuje... rozpaľuje v človeku čosi. A to potrebujeme všetci.

Zvuk: búchanie dvier, okien – prievan.

Mira Filip, ty si spal? Prievan ťa zobudil.

Filip Slzia mi oči.

Mira Čo si robil?

Filip Vieš, dobre, že ma boli križie... Z toho nosenia.

Mira Z toho, že si hladný. Poďme sa konečne najesť.

Filip Od koho máš soľ?

Mira Od Hamrovej.

Filip Od akej Hamrovej?

Mira Od susedy.

Filip Od ktorej?

Mira Od vedľa.

Filip Od ktorej vedľa?

Mira Nepoznáš!

Zvuk: rozprávajú medzi prežúvaním a prehltávaním.

Filip A čo povedala?

Mira Nič.

Filip Nič?

Mira Zdráhala sa.

Filip Čože?

Mira Nechcela požičať soľ.

Filip Nechcela požičať obyčajnú soľ?

Mira Povedala, že požičaná soľ prináša nešťastie.

Filip Komu?

Mira Komu asi?

Filip (prehltne) Odkiaľ ju teda máš?

Mira Od nej.

Filip Od Hamrovej? Od susedy? Od tej z vedľa?

Mira Aj tak ju nepoznáš. Celý čas rozprávala iba o tom ako kedysi, tam kde bývala alebo kde to bolo, jeden spadol v kuchyni, druhému tiež čosi... vyklbil si sánku a tretiemu... Hrmo sa volal... Hrmovi niečo strhlo... odkvapovú rúru... to všetko kvôli požičanej soli. Vravela som jej, niekde tu je. Aj my máme.

Filip Hm...

Mira Ani ona nič nepovedala. Len mávala rukami... a v jednej ruke vrecko soli. Chcelo to len dobrý postreh. Škoda, že si to nevidel. Na stotinu sekundy jej ruka zostala. Vrhla som sa na ňu a vzala si soľ.

Filip Hm... a soľničku si tam nechala.

Mira Ááá... to sú drobnosti...

Filip Aké drobnosti?! Oberieš hocikoho o soľ, čo hocikoho, hneď susedu od vedľa... Hamrovú, či ako sa volá, a ešte tam aj necháš soľničku.

Mira Veď tu býva, môže...

Filip To nám naozaj môže priniesť iba nešťastie.

Mira Sám si hovoril, že je to obyčajná soľ.

Filip Obyčajná soľ prináša nešťastie... Veci nám už začínajú miznúť.

Mira Chvíľu bez nej vydržíme. Ako keby bola tu niekde... aj je... v škatuliach. Stačí si to len predstaviť.

Filip To si iba myslíš. Tá baba sem vbehne kedy sa jej zachce. S tým, že vracia soľničku. A už sa jej nikdy nezbavíš. Ostane tu sedieť. Naveky! Zarastie nám tu pavučinou. Mira, spamätaj sa. V týchto veciach musíme byť zajedno. Držať spolu. Rozumieš. Nesmieme pripustiť, aby k nám niečo vniklo, čo by nám pokazilo... to čo sme sem priniesli... sem do tohto nášho bytu. Veď je to v podstate obrovské šťastie, že ho máme. Šťastie a nikto nám ho nesmie narušiť...

Mira Aby som nezabudla, má prísť Rudo.

Filip Kedy?

Mira Hocikedy...

Filip To ani nepovedal kedy?

Mira Čo ja viem... vlastne povedal. Áno, povedal... asi som zabudla.

Filip Máme nový byt, tak si z neho hneď urobíme korzo.

Mira Ale veď Rudo môže hocikedy.

Filip To je pravda, ale nie vtedy, keď jeme.

Mira Ale veď nepovedal kedy.

Filip Pravda že nepovedal.

Zvuk: domový zvonec.

Filip Stačí čosi povedať a vlk za dverami.

Mira Len nech sa preboha, nevyzúva.

Zvuk: Mira predstiera spev – Každý jednu veľkú lásku potká... a načúva, spev do clony. Dvere.

Hamrová To ste vy všetko ponosili, sused? To ste sa museli narobiť. Poriadne narobiť. Ešte sa nepoznáme, pravda. S vašou manželkou sa už poznáme bližšie. Tak ste to ponosili. Treba si pomáhať. Viete, ako sme si my pomáhali? Ešte keď jsme jadro murovali. Každý deň som vám v batohu doniesla vrece cementu. Žena s takým vrecom na chrbte, to viete, že si ma chlapi všimali... *(Do clony pokrývať spevom)* ale nikto si nedovolil... raz prišiel taký ako vy... ale ináč to bol fešák...

Zvuk: pobrumuje až spieva a prekryje zrozumiteľnosť rozhovoru, zatvorenie dverí.

Mira Fifi, budeš musieť s tou babou niečo urobiť.

Filip Čo? Hlavne si ich netreba znepriateliť.

Mira Vrátila soľničku?

Filip Najlepšie je, keď sa s nimi človek slušne porozpráva.

Mira Soľničku nevráti, ale vystávať vo dverách dokáže celý deň.

Filip Čo sa čuduješ? Vzala si jej všetku soľ. Musel som ju upokojiť. Len pokoj, v podstate o nič nejde.

Mira Nejde? Na také baby si treba dávať pozor. Stačí, aby si si ich všimal a sú ochotné tu vystávať celú večnosť. Ona nemá iné starosti, aj soľ môže zháňať, ale my sme sa nestačili ani len vybaliť. Takáto suseda hotové nešťastie. Postaví sa do dverí a nikto sa cez ne nedostane...

Zvuk: zvonec, spadnú škatule, vysypú sa guľičky.

Spolu ... Rudo...

Filip Tie guľičky sú z čoho?

Mira Z čoho preboha? Z mojich náhrdelníkov.

Filip To ich máš toľko?

Mira Na každom náhrdelníku je spustu guľiek. Ak si si to ešte nevšímol. Ale už nie je čas ich vyzbierať.

Filip A čo keď je to suseda?

Mira Ešte to nám chýbalo.

Filip Treba otvoriť.

Mira Kvôli nej sa ponáhľať nemusíš. Stúpiš na guľičky a...

Zvuk: opäť zvonec, ale jeho intenzita slabne.

Filip Tak čo mám podľa teba robiť?

Mira Nemal si už toho všetkého dost? Len si spomeň, aké to bolo. Priváty. Nikto k nám nesmel. Už na-

ozaj stačilo. Teraz si môžeme pozvať, koho chceme. Nemusíme sa hneď trhať kvôli nejakému zvoneniu. Nie je to fajnt?

Filip Lenže ľudia chodia aj sami od seba.

Mira Preto treba byť pripravený. Ale ja nič doma nemám. Keby bola aspoň fľaša vína.

Filip Niekde vraj hostiteľ ponúka aj ženu.

Mira Asi tam nepijú.

Filip U nás keď sa na návštevu chodí kvôli žene, tak to smrdí všeličím. Nevera je vlastne dobre využitá príležitosť. Nemyslíš, Miri. V tom by sme si mali rozumieť.

Zvuk: zvonec.

Mira Ale ak je to Rudo, tak je najvyšší čas otvoriť.

Zvuk: dvere.

Rudo Ste doma? Prepáč, ale k vám sa dostať.

Mira Len sa preboha nevyzúvaj.

Rudo Naozaj sa k vám nedá dostať.

Mira Filip chcel... hore... tak vysoko.

Rudo Dobrovoľne na siedme poschodie. Vy nie ste normálni.

Mira Keď nemá nikoho nad sebou, má pocit väčšieho súkromia.

Zvuk: splachovač WC.

Filip Pohybuj sa opatrne, Rudo. Všade je tu sklo.

Mira Už som mu to spomínala. A guľky...

Rudo To ťa preháňa hneď po novom byte?

Filip Niečo so žalúdkom.

Mira Možno to máš z nosenia.

Filip Máme niečo okrem chleba?

Mira Všeličo. V chladničke.

Filip Myslím niečo teplé.

Mira Nemám to v čom držať.

Rudo Nič sa nebojte. Chce to čas.

Mira Iba ak v škatuliach... len kto to teraz nájde.

Filip Veď sme traja.

Mira Hádám si nemyslíš, že budeme Ruda nútiť, aby...

Filip Veď nie samého.

Rudo Tak si sadni a nikam nechod', Mirka. Neviem, či mi veríte, ale väčšinu dňa je človek obklopený samými debilmi... akoby ani iní neboli. Tak si teraz doprajme trochu pokoja.

Mira Rudko, ty vieš byť veľmi milý.

Rudo To je tá hlúposť, rozumieš. Hľadáme niečo iné, iný život a iný ani nie je. Niežeby nebol, v tom je tá trafennosť... ale preto, že treba žiť a nie uvažovať o hovadinách. Nakoniec všetci máme svoje problémy, ja svoje... vy máte nový byt.

Mira Ani sme to ešte neoslávili.

Rudo Prosím ťa.

Filip Možno aj ty by si také niečo potreboval.

Rudo To by som musel kúpiť dom. Nikde na lazoch.

Kúpiť zem, na ktorej stojí dom. Nadýchaš sa, vojdeš dovnútra, založíš oheň, nezatváraš sa. Krásny pocit. A tu zamkynaš dvere, spúšťaš rolety, len aby sem niekto nevošiel. A si rád, keď prší, lebo nikam nemusíš. Ale to sú všetko hovadiny. Treba žiť a nie šprtať sa v...

Mira Asi máš pravdu, Rudo. Vieš to tak povedať... asi áno.

Rudo Nemám pravdu a keď mám, tak na ňu kašlem. Povedz svojmu mužovi jednu veľkú pravdu. Všetko, po čom tak túžime, aj tak príde neskoro. To je klasika. Zapamätaj si to, Filip.

Zvuk: Rudo sa počas replík prechádza, zabalancuje na guličkách a vracia sa.

Rudo Čo je to za sklo?

Mira Gulky. Sklenené gulky, Rudko.

Filip To mi teda nenahovoríš...

Rudo Hovorili ste iba o skle, a že tu máte gulky...

Filip Ty vlastne chceš povedať, že sa treba vzdať ideálov?

Rudo Prosím ťa pekne, koľko máš rokov?

Filip Prečo? Tridsať ešte nemám.

Rudo No vidíš. Dostal si byt a tešíš sa?

Filip ... Áno...

Rudo Hovno sa tešíš. Iba sa robíš. V tvojom veku sa človek nemôže tešiť z takých vecí.

Mira Ale Filip už má o tom svoje predstavy. Chce to tu zmeniť. Vymurovať jadro... ja si to viem predstaviť... obkladačky. Začínajú bielou a končia až tmavohnedou. Ako káva. Všetok Fifi, a keď budeš mať viac času... tak to tu môžeš... ja viem, iba ak ti nejaký čas vôbec ostane. Ako si to povedal? Švihnúť, áno, môžeš tu švihnúť. Nikoho už nad sebou nemáme. A túto krb. Večer, keď prídeš, založíme oheň, otvoríme fľašu...

Filip A môžeme sa spolu pozeráť do ohňa.

Rudo Viem si to predstaviť.

Filip To zasa nemáš pravdu. Aj ja som realista. Aj ja mám isté obavy. Niekedy mám strach aj z tých najobvyčajnejších vecí. Ale nie stále.

Mira Mne niekedy stačí, aby vrzli dvere.

Filip Niekedy sa prebudím a už mám strach. Obyčajný strach, že sa zlomí vzduch, ktorý dýcham... a ja zostanem ako kapor s otvorenými ústami... S tými lazmi si to dobre povedal. Nadýchaš sa a vojdeš dovnútra. Možno preto sme prišli až sem hore, vysoko.

Rudo Ale jasné! Máte balkón, môžete dýchať, koľko chcete.

Mira Ale sme sa zarozprávali, čo poviete? Už si niečo zahryzneme aj keby som to mala hľadať do rána.

Rudo Urob kávu, ak máš.

Mira Kávu? Ale to musím v kuchyni... *(Kričí)* Urobím kávu, ale vy musíte poriadne kričať, aby som mohla s vami rozprávať.

Zvuk: štrnganie šálok a pospevovanie „Každý jednu veľkú lásku potká...“

Filip...*(hovorí tichšie)* K lazom, čo si hovoril... Raz som sa na takúto samotu vybral. Nikto o tom nevie, ani Mira. Kamarát mi požičal kľúče. A tak ako si hovoril. Nikoho nikde. Zrazu ti ma prepadla taká úzkosť. To s tým vzduchom, že sa zlomí. Vieš... strašne som potreboval byť s ľuďmi. Porozprávať sa len tak o ničom. Ťahalo ma to za nimi: Tak som zišiel dolu. Šiel som do krčmy a tak som sa ti tam ožral, že ďalšie tri dni som sa hanbil ukázať ľuďom na oči. Čo na to povieš?

Rudo Poznám... len si myslím, že už treba konečne žiť a nefantazirovať.

Filip Trochu fantázie nikdy nezaškodí. Taký pocit, že sa niečo zmení.

Rudo To si iba nahováraš.

Filip Hovoríš, ako by človek nemohol byť sám sebou.

Rudo Iba ak z donútenia. Komín, krb, dívaš sa do ohňa... Máš už tridsať rokov...

Filip Iba dvadsať šesť.

Rudo Aj tak už je neskoro. Musím už ísť. Koľko je hodín?

Filip Len dopovedz, keď si začal. Pozerám sa do ohňa...

Rudo Kam?

Filip Ty si povedal, že sa dívaš do ohňa a čo?

Rudo A hovno ti napadne. A je po príležitosti. Ak budeš mať to šťastie, že sa ľudský vek aj u nás začne predlžovať, tak môžeš pri krbu sedieť aj do osemdesiatky. Možno raz na niečo prídeš.

Filip S tebou sa nedá rozprávať.

Rudo Mal by si s tým počítať, kým začneš šviháť komíny. K zemi, chlapče, k zemi.

Filip ... Tak sa nedá žiť.

Rudo Ty máš strach, že sa zlomí vzduch a zostaneš s otvorenými ústami, nie ja. Kapor!

Zvuk: Rudov a Mirin smiech z odlišných priestorov.

Rudo Prepáč... vlastne máte balkón, nič iné nepotrebuješ, môžeš sa nadýchať, koľko chceš. Už pôjdem.

Filip Počkaj! Mira by sa hnevala. Nemôžeš odísť. *(Spomenie si)* Ešte si nemal kávu.

Mira Kávu som našla...

Zvuk: Mira zabalancuje, padnú jej šálky na zem.

Mira Šálky sú... Už len zápalky treba nájsť.

Filip Ale Rudo už sa chystá preč.

Mira Veď si ešte nevyпил kávu. Alebo chceš víno? Nikde v škatuliach máme aj víno.

Filip To sa nepodarí nájsť.

Mira Ale bez zápaličiek sa káva nedá...

Zvuk: zosypávanie vecí, Filipove nadávky.

Rudo Len pokoj. To všetko chce čas.

Mira Vlastne sme sa ešte nevybalili, preto.

Rudo Vypijem kávu a pôjdem.

Mira Nemôžeš ešte chvíľu zostať?

Filip Zápalky tu nie sú.

Rudo Už je veľa hodín.

Mira Kam by si šiel?

Rudo Hovoriš, že ste sa ešte ani nevybalili.

Mira Teraz, keď máme nový byt, môžeme sa na všetko vykašľať. A môžeme si konečne dovoliť rodinných priateľov. Takže už musíš chvíľu vydržať.

Filip Možno by sa skôr dalo nájsť nejaké víno. Len by to chvíľu trvalo...

Mira Prosím ťa, keď nie si schopný nájsť ani zápalky... Aspoň si pustíme hudbu. Fifi, ty si zhodil aj gramofón.

Filip Aj zo škatuľou. Nič sa mu nestalo.

Mira Túto platňu som našla medzi kávu. Prinajhoršom si môžeme zatancovať.

Filip Na toto?!

Mira S Rudom, keď nechceš... nemusíme dlho.

Zvuk: zvonenie.

Mira Môžeš zatiaľ otvoriť. Asi vieš komu.

Zvuk: šmyklavé kroky po guľičkách, balancovanie do clony. Otvorenie dverí.

Hamrová Sused, do tej vašej soľničky, keď ju teraz nepotrebuje, lebo však viete, teraz je u mňa, už som tu raz kvôli tomu bola, vaša žena mi vzala celé kilo, ale mne do toho stačí... A vy ste sám? Ale to nie je dobré. Treba byť s ľuďmi, sused. Viete, ako ja som rada s ľuďmi. A vaša žena...

Filip Varí kávu.

Hamrová Keď ja veľa kávy už nemôžem.

Zvuk: vzdychy z platne „Je t'aime“.

Hamrová ... Vaša žena... varí kávu... a plače?

Filip Málokedy.

Hamrová Nepočujete?

Filip Nie!... To speváčka... z pesničky.

Hamrová Má hlas ako vaša žena... podobný. Nechcela by som byť speváčka. Tá musí plakať, aj keď sa jej nechce. Ako to v sebe dusí...

Filip Kto?

Hamrová Tá vaša... speváčka. Nehovorila som? Požičaná soľ. A plač je tu. Len, aby horšie nebolo. Viete čo, sused, radšej si ju nechajte celú. Aj tak už nikto nevie, či je vrátená alebo požičaná.

Zvuk: dvere, niekoľko zabalancovaní, začne preskakať platňa – opakované vzdychy Miry a Ruda, hovorja pod tlakom, Mira nemôže zvládnuť dych.

Mira Chceli sme si to vypočuť do konca... preskakuje to... vidíš...

Filip Teda... musím ti povedať... ťažko sa tu tancuje... niežeby sa to celkom nedalo, ale nie je kde.

Mira Mal si pravdu, Fifi... pri tomto sa dá len... nedá sa pritom tancovať.

Filip (*pre seba*) Pri tomto sa dá opakovať len isté pohyby.

Mira (*pokúša sa o vtip*) Nie je to smiešne?!

Zvuk: nepríliehavý Mirin smiech.

Mira jediná platňa, ktorú som našla, aj tá sa nedá... vypočuť do konca.

Rudo Ako si hovoril... naozaj tu máte všade okolo samé sklo. (*Paenza*)

Mira Preboha, Filip! Rudo je len v ponožkách.

Filip Si pri ňom, nie...

Mira Rudo, ak stúpiš na sklo, celkom nám dokrvavíš parkety. To sa nebude dať umyť, pravda, Filip?

Rudo Máte nový byt... myslel som si, že sa to má...

Mira Fifi, prečo tak čudne stojíš?

Filip Pozerám sa!

Mira Tak čudne?

Filip Udržiavam rovnováhu!

Mira Viem, že stojíš na guľičkách, ale to sú moje náhrdelníky. Zničíš ich. Počuješ! Zídi z nich dole!

Filip Kam!? Sú všade!

Zvuk: balancovanie na guľičkách.

Mira Fifi!

Filip Ak prestanem, padnem...

Mira (*chlácholivo*) Prestaň... bojím sa, že padneš.

Filip Klameš!

Rudo Ale no ták... Celý čas si bol preč a teraz tu hráš divadlo. A za celý ten čas, čo si bol preč, sme sa konečne dobre porozprávali. Kde si vlastne celý ten čas bol?

Filip ... Otvoriť dvere!

Rudo Otvoriť dvere? Vidíš a Mirka mi zatiaľ porozprávala všelijaké tvoje nápady, čo vám chýba... o jadre a tak. Dokonca mi prezradila tvoje tajné túžby...

Filip Tajné túžby...

Rudo Ale tak zasa nie... čo jej chýba a tak, pravda, Miri? O tom, že každý má svoje miesto, podľa svojich možností...

Mira Myslíš, Fifi, že obývaciu stenu vymysleli u nás? Myslím to tak, či to vymyslel nejaký Slovák alebo družstvo... keď má toľko skriniek. Myslím takú, čo má, podľa možností, čo najviac skriniek, všetko má svoje miesto. Vieš, čo kde patrí, nie ako u nás.

Filip U nás vymysleli žiarovku...

Rudo Počkaj, ako sa volal... také známe meno... niečo so skriňou... alebo s drevom... sss... áno... Sto... Stodola sa volal.

Mira Vieš, takto sa nedá nič nájsť. Akoby ani nebolo. Aj ty si sa akoby stratil... na celý ten čas...

Filip Možno stačí si na seba posvietiť. Navzájom! Toto sa nedá počúvať!

Mira Prečo! (vykrikuje)

Zvuk: vypne gramofón.

Mira Čo je na tom zlé? Rozprávali sme sa. Sám si hovoril, že trochu fantázie nezaškodí.

Rudo Nerob sa, že nevieš, o čo ide. Jednoducho ti chce povedať, že treba myslieť reálne a nefanta... a nevymýšľať hlúposti.

Filip Myslím, že ich tu už bolo dosť... a nie odo mňa!

Rudo Práve preto tu treba konečne urobiť poriadok a hotovo. – Ale nemusíš, ak máš strach... aj z obyčajných vecí. Začneš čosi robiť a zlomí sa vzduch a tak... kapor. (Smiech) Treba si vopred zrátať sily a nefantazírovať.

Filip (pre seba) A dávať pozor na jazyk.

Mira Ako to myslíš, Fifi!?

Filip Že treba držať hubu! Aby človek nedopadol ako ten... blbec... chvostok.

Rudo To si na koho teraz myslíš.

Filip Ani netušíš, o čom je reč.

Rudo Len pokračuj. Preto, že v každej slušnej rodine majú rodinného priateľa doktora, len my máme idiota.

Mira Tak to si prehnal, Fifi.

Filip Veď ani nevieš, o čom hovorím.

Rudo Len ho nechaj, Miri. Vidíš, že nám chce robiť prednášku. Myslím, že o chrobáčkoch... alebo to boli nervy?

Filip Uhádol si! Kedysi dávno žil jeden blbec – chvostok a mal krídla a dokonca aj lietal. Ale to ty asi nepochopíš.

Rudo Nie, je to naozaj nebezpečné, že to my nepochopíme. Ale pokračuj.

Zvuk: hrkotanie vecí, riadu.

Rudo Miri, čo robíš, prosím ťa!? Teraz...

Mira Aby sa tu dalo aspoň bez úrazu prejsť.

Filip Zdá sa to, že je to neuveriteľné, ale ten chvostok mal krídla a lietal.

Mira Rudo, nepočúvaj ho! Filip si často vymýšľa len, aby... Filip! Prestaň si vymýšľať!

Filip Presne to isté mu vyčítali: aby si nevymýšľal, pretože ak je chvostok, tak nemôže mať krídla, ale chvost.

Mira Prestaň! Filip, okamžite prestaň! Rozumieš!!

Filip A aby ho donútili prestať si vymýšľať, povedali mu: budeš sa musieť pozrieť pravde do očí. A pozrieť sa pravde do očí, pre teba znamená, pozrieť sa za chrbát. Potom sa uvidí. A kto z nás si vidí za chrbát? Takže nijaká krídla, ale chvost. No a na chvoste sa dá asi ťažko lietať. Ak tak skákať a aj to sa treba dlho učiť.

Mira Ja už toto nebudem počúvať.

Rudo Len nech dokončí, keď začal.

Filip A tak je rád, že mu zostal aspoň chvost. A môže šťastne skákať, kým nezomrie. Aha!

Mira Fifi!!

Zvuk: rozbeh, rozbitie skla – let. Nasledujúci dialóg ako v sne.

Mira Rudo, máš... máš ma rád?

Rudo ... Hm...

Mira Ale, fakt?

Rudo Fakt.

Mira Ako fakt?

Rudo Normálne.

Mira Fakt?

Rudo Fakt!

Mira Nie si hladný?

Rudo Čo máme?

Mira Všetličo... preboha soľ.

Rudo Žiadne strachy. Soľ máme.

Mira Fakt...?

Zvuk: let do clony.

Koniec

Setkání

Osoby: On, Ona

On a Ona volně přecházejí po nijak zvláštní místnosti, není nutné vědět, kde přesně. Jeden stolek. Na něm sklenka vína. V jednoduché váze před ním je ve vodě růže. Zjevně nepatří k ozdobě stolu, ale je jeho. Oba zjevně přehlížejí rozložení celé situace, kontrolují 'scénu', do které za chvíli vstoupí.

Ona Asi takhle. Jo. Je to všechno...

On Takže můžeme, hmm?

Ona (zasměje se) Klapka!

Ona odejde ke dveřím. On si sedne, nasadí zamyšlený, soustředěný, až zarputilý výraz, občas se kolem sebe rozhlédne. Ona vstoupí pomalu, nese si čaj. Zastaví se, rozhlídá se, kam by si sedla. Nakonec trochu podmračeně, jakoby otráveně pomalu přichází ke stolu, kde sedí On.

Ona Volno? (Říká to stroze, jakoby nerada)

On (vzhlédne k ní překvapeně. Pak se podívá kolem. Vidí, že tam jsou ještě volná místa. Dokonce to rukou mírně naznačí, jako by chtěl říci „Tady kolem máte spoustu volna...“) Hmm... (Nejdřív rezignuje, ale nakonec ukáže rukou, jakoby pánovitě, až nerad, vztekle)

Ona (pomalu sedne, upíjí čaj. Je ticho, ale je zjevné, že oba jsou otráveni, že tam je ten druhý. Postupně se pohledem zaměří a bezmyšlenkovitě se dívá na růži)

On (postřehne její pohled. Chvilí se rozmýšlí, jestli má něco říct) Líbí se vám?

Ona (rychle odvrátí oči. Zjevně si nechce zadat) Kytka, no...

On (pořád ještě neví, jestli se má zaplést do konverzace) Růže. To je růže. Žádná „kytka, no“! (lmituje její tón)

Ona (chvilí mlčí) No a? Prostě jste koupil... růži, no.

On Protože je nepěstuju ani nekradu. Tak koupil. (A v duchu vidí scénu kupování té růže. Asi je to nějak obvyklé, vždy stejné...)

Ona Hmm... Někdo přijde? (Kývne směrem k té růži)

On (neví, jak reagovat. Vlastně ani moc nechce. Udělá neurčitý posunek)

Ona Jinak to nešlo. Opravdu. (Má na mysli fakt, že si přisedla k němu. Je znát, že se musela přemáhat si k němu sednout. A taky chce omluvit drzost, za jakou to asi pokládal, když si přisedla)

On (to pochopí) Někdo si přisedá v domnění... bláho-vém domnění... že za něho někdo vyrovná účty.

Ona (pomalu) Ta sprostota... (Syčí) Poslyšte, kdyby to šlo jinak... k vám bych si nesedla ani kdyby... (Neví, co by dodala)

On (ted' je 'na koni'...) No ale... (A naznačuje, že si přece přisedla, tak co...)

Ona Nepřerušujte mě laskavě! Víím, co byste řekl. Že jsem si prostě přisedla... (Snaží se zase uchopit svoji vnitřní pozici) I když je tady spousta místa kolem... (Ukazuje na volná místa. Takového gesta by si event. hosté kolem určitě povšimli a podívali by se. To ona nechce, gesto stahuje a snaží se to jakoby 'smazat' a směrem k nim vysílá pohled „Ne, nic, nic...“ Křečovitě se na některé z nich usměje... a rychle se zase vrátí k němu, aby ji nepřerušil)

A že jste to jistě věděl od začátku, když jsem přišla... (On se chystá s úsměvem něco říct a přitakat) Ne, počkejte, nemyslím tenhle scénář... (Zavrčí vztekle, ukazuje na sebe, na něj, na okolí...)

On Jo... věděl. (Ted' se baví on)

Ona Lžete. Strašně lžete!

On Ale nekradu...

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou. On se snaží uklidnit, pak se to podaří jí a oba sedí nehnutě. Potom on dá najevo, že je ted' v klidu. Jako kdyby se mu povedl dobrý tah.

Ona (zase se zadívá na růži) Ano... nepřisedla jsem si úplně náhodou...

On To jsem postřehnul. Nebo myslíte, že jsem úplně hloupej?

Ona Inu... pravda, zdání může klamat. (Ted' toho využila zase ona a má pocit uspokojení) Třeba ne úplně... (Nechává to vyznít) Já jsem si přisedla... k té růži. (Není to pravda, ale ted' se jí to zdá být dobrý nápad)

On (rychle, jako by se bránil) Ta je moje!

Ona Snězte si ji... vegetariáne.

On Mám náhodou docela rád maso. (Napadla ho nějaká chytristika, dvojsmysl) Bílý masíčko...!

Ona Óó... (Nenechá se překvapit)

Chvilí je opět ticho. On popíjí víno, ona cucá čaj a vlastně mu to víno závidí. Jenže si nechce zadat tím, že by si dala také víno.

On Líbí se vám? (Trochu jiný tón, než před chvílí. Jakoby smířlivý)

Ona (chvilíčku váhá, jestli by neměla přiměřit přimout. Jenže pak v ní zase vzkypí nějaké její zklamání a odsekne) Ne!

On Promiňte. (Není úplně jasné, jestli to myslí vážně, nebo ne)

Ona (zkoumavě si ho prohlíží. Vlastně teď poprvé od začátku jakoby více do hloubky) Nemyslela jsem to tak.

On (vlastně neví, jak to myslela či nemyslela. Uchechtne se) Ženu za slovo nechtej...!

Ona (naznačuje, že tak nějak. Vypadá to jako dobré vyklíčkování ze situace)

On (dodává) Na to má jiné partie... hm. (Sleduje efekt své drsné provokace)

Ona (nemůže potlačit pobavení, ale nechce se jí tak přirozeně zasmát, jak jí to nutí. Přemáhá se)

On Je pěkná... Chtěla byste ji?

Ona (velmi udivená) Blázníte? Není pro mě... přeče. Co já s ní?

On (neví, jak se tvářit. Neudělal chybu? Je nejistý) No... co se asi dělá s růžemi? (Najednou rázně, chce překonat rozpaky) Vezmou se... poděkuje se... vrazej se někam do vody... (Trochu polevuje v drsnosti) A... voní se k nim. Co jiného, ne? (Už skoro nesměle a tiše. Je v rozpacích) K ničemu jinak nejsou. (Je cítit jeho hořkost)

Ona (snadno to prohlédne. On se asi už popíchal. Ona pokračuje v asociacích a symbolice) Inu, taková růže chce péči, jinak... (Dotahuje si to v duchu) A nakonec se stejně vyhodí. (Jako by říkala: „Vidíte to, tak to přeče dopadne vždycky!“) Zvadne... (Jako by z ní mluvila nějaká hořká zkušenost)

On (asi ji chápe a nechce ji zraňovat! Snaží se najít šetrné východisko) No právě... uvadne. Žárlivka.

Ona (nerozumí. Je udivená)

On No, jak bych... Uvadne. Žárlí (teď je opatrný), že ta, které byla věnovaná, je krásnější než ona. Tak uschne. (Teď ona těžko skrývá údiv) Kdy jste naposledy dostala takovou růži? Takhle pěknou. No schválně... (Snaží se zase o nadhled a trochu frajerství)

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou.

Ona (jakoby zafuněním si povzdechne. Už možná ani neví, kdy dostala kytku. Ale přeče to nepřízná!) Raděj půjdu. (Zvedá se. Rozhlíží se jako po vrchním, aby zaplatila)

On (skoro proti své vůli vyhrkne) Ne, nechoďte... Prosim. Chci vám to vysvětlit.

Ona (skoro bezmyšlenkovitě si zase sedne a bezmyšlenkovitě vezme jeho sklenku vína do ruky, aby se napila. V poslední chvíli se zarazí. Nemůže se ubránit smíchu – a on zrovna nasadil tak vážný tón...)

On (se trochu otráveně zvedne a přinese pro ni sklenku vína)

Ona Díky. Opravdu se omlouvám. (Tutlá smích. Vezme víno, zvedne, naznačí přípitek a lehce upije)

On (usměje se, opětuje přípitek. Mlčí. Nedávají se na sebe. On po chvíli pokračuje. Vlastně není jasné, jestli to patřilo do výstupu, nebo to bylo mimo) No... občas koupím pěknou růži, najdu stolek pro dva a... čekám. Představuji si, že přijde. Objeví se ve dveřích, rozhlédne se, uvidí mě a... s tajemným úsměvem zamíří ke mně. Chápete? (Ona na něho zkoumavě hledí) Já ji pozdravím, políbím jí ruku a požádám ji, aby si přisedla... (Vzpamatuje se a zase se snaží získat nadhled a trochu ironický vztah k celé situaci) No a pak... znáte to.

Ona (upřímně, pomalu, posmutněle) Ne... To neznám. To by bylo... (Nedopoví...)

On Jsem blázen, že? No klidně to řekněte. (Ona vrtí hlavou) Jen klidně, jsem zvyklý...

Ona (až vztekle, že na ni nereaguje) Nejste, sakra! (Zasměje se, když se uslyší, jak vykřikla) Ječím... já vím.

On A potom se zvednu, odejdu a květinu nechám na stole. Pro někoho, pro ni... Někdo ji třeba najde a je rád. Říká si, kdo že ji tady nechal, jak vypadal, jestli to byl dobrý člověk... a má takové malé tajemství a třeba pěknou chvíli.

Ona (smrká a není jasné, jestli to není aspoň hrané dojetí) Vlastně možná jste blázen. Lidi jsou blázni. Hrajou divadlo sami pro sebe. Aby měli na chvíli nějakou iluzi. Chtějí... (opraví se) chceme se sami obelhávat a snít, když už nemáme skutečnost. Zdá se nám to jako ta nejlepší možnost v dané situaci. Trochu chudé a kruté divadlo.

On Ha, Grotowski... Artaud! Jste znalkyně!

Ona (nelibě zavrčí) Já vám tedy taky něco řeknu, pane... Je to trochu složité.

On (ironicky) No jo, je to složité.

Ona (netrpělivě, až vztekle. Snaží se uklidnit) Nepřerušujte mě! Já tady taky nejsem náhodou, víte?... No právě tady u toho stolku, co sedíme teď my, jsme sedávali s jedním... Až jednoho dne z ničeho

nic řekl, že se stáhnul, že je unavený a že prý je to 'over'... Bylo to... no kolikátého je dnes? (*On neví, dívá se na hodinky, přemýšlí, než si vzpomene, ona to řekne*) Jo, čtyřicetátého to bylo. (*Hluboce vzdychne*) Čtyřicetátého sem chodím a tady na tom místě dumám, koumám, co se to vlastně stalo. Snažím se to pochopit.

On Chápu.

Ona (*unaveně*) Houby chápete!

On Nechápu jeho... ale to je teď úplně jedno. Chápu vás! Jste stejný blázen jako já. Hrabete se v popelu. To jsme celí my. Bud' přebíráme minulost a hledáme, co jsme udělali špatně – a vlastně ne proto, abychom se nějak poučili, ale abychom to tam... tehdy... napravili. Abychom teď byli šťastnější. Blbost! Anebo sotva dýcháme někde v budoucnosti a sníme. Sníme a sprádáme sny. Přehráváme si divadlo našeho snění. Jsme komedianti. (*Je na sebe naštvaný*)

Ona Nemáš koho milovat? Tak si ho vymysli...

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou...

On Co ta kytky? Nechcete ji... přece jen? (*Hlavou udělá výraznější pohyb, aby ukázal na růži a asi ho po tom kývnutí zabolí za krkem. Sykne a rukou se chytí vzadu za krk*)

Ona (*zatváří se tajupně, naznačí, aby mlčel, pak mluví pomalu, jako spiklenecky*) Psst... Necháme ji tady. Pro někoho... Třeba si bude říkat...

On (*přijme tu hru*) Že tady taky nezapomněli i hlavu... Na co asi mysleli?

Ona To ano...

On Ale to víno... toho by bylo škoda. (*A drží se pořád vzadu za krk, protože ho asi od toho extrémního kývání pořád bolí*)

On bere sklenku, ona taky. Ukloní se sami sobě. Smějí se.

Dva na place

Osoby: Gwen, Kwen

Scéna je prázdná, je šero. Někde v prostoru jsou dvě postavy, které snad ani samy nevědí, kde to jsou, proč tam jsou a jak by tam měly být.

Kwen Já se chci jen na něco zeptat. (*Zarazil se. Jako by říkal: „Já pouze procházím, prosím.“ Odpoví mu někdo? Ticho...*) Jak je, chaso? (*Zní to prázdně*)

Gwen Jsem tu sáááám. (*A nechává to znít. Patrně*

chce, aby se aspoň zvuk chvíli udržel v prostoru)

Sááááááám. (*A chvíli se zvukem experimentuje*)

Kwen Tak jak je, človíčku?... Jo, pravda... není nijak... vůbec nijak neníííííí. (*Také zkouší, jak to může znít. Pohne se, překulí se*) A kde jste?

Gwen Kde jsem, kde jsem... copak já vím? Ani nevím, jestli vůbec jsem. (*Opatrně zkouší různá gesta do prostoru kolem, tápe, zkouší prostupnost...*) Ale tak to je asi psáno, tak to má být. Mají se prostě objevit dvě osoby... a zažít něco Vypadá to jako záměr docela slibně... A co z toho?

Kwen Paskvil, človíčku, úplný paskvil! Však já vím. (*A také se opatrně snaží vyznat v prostoru kolem, vlastně ho nějak vnímat*) Človíčku, tady není vůbec nic. Ani žádná bedna, praktikábl nebo blbý štokrle... nic.

Gwen No vždyť jo, no... Je to tak dané, poslouchajte: „Scéna je prázdná, je šero. Někde v prostoru jsou dvě postavy, které snad ani samy nevědí, kde to jsou, proč tam jsou a jak by tam měly být.“ A víc nic není. Ti dva tady zůstali. Vlastně my. (*Chvilku dumají*) Já jsem... Co jsem? Já jsem Gwen. Asi jméno nic moc, co? A vy jste?

Kwen Kwen.

Gwen No... vždyť jsem to říkal, tady to máte (*ted' se rozčílí*) Gwen... Kwen... To je skoro to samé. Jako bláá ... blééé. Blbééééé. A z toho by měly být dvě postavy, jo? Tedy z nás...? Jste chlap, nebo ženská? Já... jo, jsem chlap. A vy? (*Ten druhý se pomalu vydal na prozkoumávání prostoru. Tápe, zkoumá, hledá, ale nemá se čeho chytit. Čichá do vzduchu. Soustřeďuje se na svoje okolí*) Povidám, halóóóóó...

Kwen Nojo, neřvěte tak. (*Chvilí ticho. Kwen pořád sahá do prostoru*) Vlastně jo, zařvěte. Dělejte, zařvěte!

Gwen (*jen středně*) Halóóóóó!

Kwen Pořádně, chlapě!

Gwen (*tedy pořádně zařve*) Halóóóóóóóóóóó!

Kwen (*se lekne, prudce sebou škubne, překulí se a rukama se zapře o 'zed', kterou vyhmátne, otočí se k ní zády a sesune se podle ní do sedu. Úlevně vzdychne*) Úúúúúú!

Gwen Co je?

Kwen Zed'. Zídka... pevná, konečně...

Gwen (*začíná také tápat, hledat... a také najde, hladí ji, plácá do ní, vztyčuje se proti ní, opírá se o ni, sedá si atd.*) Já taky! Zed'! A teď zjistíme, kde máme kout, koutek. To je taky móóóó důležité, mít se kam schovat, kdyby něco...

Oba hledají... a skutečně vyhmátnou v prostoru místo, kde se zdí sbíhají. Teď se přetlačují, skoro perou, kdo bude mít kout pro sebe, křičí při tom, až se unavují

a sesunou se na zem, každý blízko konce jedné zdi, kout je mezi nimi.

Gwen *(ještě oddychuje, funí)* No... jako blázni... pe-reme se o místo v koutě. Je tady pro nás oba, ne? *(Ale není si moc jistý)* Ale že to byl kravál... Já teď dejchám jak...

Kwen Taky funím... cítím každý sval v těle. Vlastně docela dobrý... Ještě by to něco chtělo.

Gwen Copak?

Kwen Je tu skoro tma.

Chvilí je ticho a pak se jako na domluvu oba téměř vy-mrští vzhůru a vykřiknou.

Oba Světloóóó!

Postupně se rozjasní. Gwen i Kwen začnou pobíhat, honit se jako děti a jako by se v tom světle koupali.

Kwen A sem víc! *(Na místo, kam ukazuje, se zaměří bodový reflektor)*

Gwen A teď sem! *(A opět se to stane)* Máme zdi a světlo... a šero... a tmú... a vidíme se... a potkáme se.

Kwen Co jste to řek? Potkáme se? To by šlo, poslyšte. My se máme potkat. O tom to celé je. Já a vy. Vy a já. Abych nezapomněl – jsem taky chlap. *(A po-dává mu ruku)*

Gwen No teď to vidím, ne? *(Na podanou ruku nereaguje)* I když vlastně nemám co vidět. Nikde to není napsané. Jenom „Osoby: Kwen a Gwen“...

Kwen Tak se ještě můžete rozhodnout, že jste třeba ženská. Můžu vám říkat Gwena. Docela dobré jméno. Ale já zůstanu chlapem. Jsem chlap!

Gwen Neblbněte mně tady, heleďte. Já jsem taky chlap. Víím to... a jsem si za to zodpovědněj. Dva chlapi na place, kolem jsou pořádný zdi, dobře postavený, je tu světlo...

Kwen Stůůůů! *(A ukazuje na jedno místo)*

Gwen A dvě židlééé! *(A také ukazuje do středu prostoru)*

Na chvíli se zatmí, a když je opět vidět, tak na tom místě je obyčejný stolek a dvě židle. Oni jako bleskem přiskočí, zasednou, zaklesnou ruce a začnou s přetlačováním... Opět funí, brunátní, ale žádný evidentně není výrazně silnější.

Gwen *(náhle svoji ruku vyškubne)* Dost! Nechci, abyste prohrál.

Kwen Ne, já nechci, abyste prohrál vy. *(Chvilí mlčí a pak se začnou chechtat a chechtají se...)*

Gwen Ježíši, to jsou kecy, my jsme volové. Já jsem vůl...

Kwen To jo!

Gwen *(rychle je zase v opozici)* Tak hele, bacha, jo? *Chvilí zase mlčí a pak se usadí na zem před stůl, opření zády k sobě.*

Kwen Normálně by si chlapi už asi začali tykat.

Gwen No tak...

Kwen ...si budeme vykat.

Gwen Je to vznešenější.

Kwen Máme svoji hrdost. Právě proto, že jsme chlapi.

(A vychutnávají si to další své rozhodnutí) Dva chlapi na place. Dva chlapi, co se potkali na place.

Gwen To je ono. Stop! My jsme se tady opravdu měli potkat. Je to docela obyčejné. Možná že...

Kwen Jo, možná že to tak má být, abychom se potkali, aby to bylo setkání a...

Gwen A chce se po nás, abychom nebyli jen loutky. Abychom si to vymysleli, jak to chceme my. Abychom se tady uvnitř nějak... sestavili, udělali, do-dělali, domysleli... *(Pruďce vyskočí, až se ten druhý lekne)* Světlo sem!

Bodové světlo mezi ně, rozdělí se tím výrazně ozá-řené místo a temno kolem. Oba teď stojí mimo vý-razné světlo.

Gwen *(pomalu vsune ruku do kuželu světla a na-táhne ji k podání)* Pane!

Kwen udělá totéž, natáhne ruku, aby uchopil Gwe-novu. Ten ji však těsně před stiskem pruďce stáhne.

Kwen Zrada, pane!

Oba oběhnou kolem světelného kužele, potom proti sobě, udělají kotoul ve světle podél sebe.

Gwen Boj, pane!

Několikrát proti sobě vběhnou do nasvíceného místa, podobně jako když vyjždějí rytiři s dřevci. Nakonec se asi unaví a s oddychováním se složí na zem. Do světla vysunou jen hlavy a část trupu.

Kwen Už mám, pane, boje plné zuby. *(A čistí si je sly-šitelně jazykem)*

Gwen *(chechtá se, převaluje se na záda a dívá se v této otevřené, jakoby bezbranné pozici s mírně vyvrácenou hlavou na Kwena)* Tak tedy...

Kwen *(udělá to samé, napřáhne vleže ruce ke Gwe-novi)* Tak tedy... tak tedy mír!

Pružně se zvednou a zůstanou sedět, opření zády, ještě trochu oddychují.

Gwen Něco vám řeknu. Leda houby „Dva na place“. To se jmenuje „Jak se dva potkali“.

Kwen Potkali se u Kolína. To už tady bylo, to nejde.

Gwen Tady se potkali dva lidi.

Kwen Jo, to je dobrý. *(Pomalu, nechává to vyznít, za-tímco oba se zvedají na nohy)* Tady se potkali dva lidi... Kde vlastně?

Gwen Tady, tady, všude, kam se koukáte. Tady se jen tak potkali dva lidi... A byli to náhodou dva dobrý chlapi.

Kween Potkali se a...

Gwen A? A to je všechno. To snad stačí.

Kwen Trochu škoda. Potkali se...

Oba A šli zase dál... (Podají si ruce, až to práskne, chvíli je drží a je to pevné chlapské držení, potom se už beze slova otočí a jde každý jinam)

Anima

Osoby: Ona, On

Scéna je co do konkrétního místa neurčitá. Asi dva stoly jako v kavárně. Na nich pár sklenic, otevřená láhev vína a rozhozená kytky květin, jako když se rozsype nebo když ji někdo po někom hodil. On sedí u stolku, hlavu v lokti na stole a pospává. Přijde Ona, dívá se kolem, snad zklamaně, špičkou střívice posunuje květiny na zemi, přichází k němu a dlouze se na něho dívá. Nelíbí se jí tady. Už už chce odejít, potom se ale vrátí...

Ona Haló, člověče... haló. Už zase sníte? Ach jo...

Haló! (Nic se neděje. Ona se dívá, je asi zklamaná. Potom se nadechuje, aby spustila znova a pořádně hlasitě)

On (probírá se, dívá se kolem. Kde jsou ostatní hosté? To už zavřeli a jeho tam nechali?) Ano? Copak je, madam? Kdo jste? A kde jste se tu vzala? A kde jsou...

Ona (je opravdu otrávená. Jako by tady musela být a přitom nechtěla. Zjevně se přemáhá. Snad opravdu musí. Přitahuje si jednu židli, opárá se z ní nějaké drobků) No jo, to je typické. Pánové si nás vysní (a rozhlíží se... poukazuje asi na to prostředí), vytvoří, ale potom nás nepoznávají. Jak běžné. Já jsem přece vaše Anima, vaše duše, váš sen o ideální ženě. (Upravuje se. Nevypadá právě jako ideál ženství, je taková jako zaprášená, zašedlá. A taky mluví, jako když jen musí. Bože to je otrava...)

On Hm, a kde jsme se, jaksi...

Ona Seznámili? Ach bože, s vámi chlapy je kříž.... Už sama vlastně nevím. Byla jsem u vás skoro odjakživa. No, to vlastně ne, ale... heleďte, vzpomínáte si třeba na ty svoje klukovské sny? No... o takové té krásné dívce, statečné, co chtěla kamarádit jen s vámi...?

On (dívá se skoro vytrštěně, asi přemýšlí, asi si i opravdu vzpomněl a chce něco říct)

Ona (přeruší ho) Vlastně bych ti měla tykat, hochu – tak to jsem byla já.

On (to neslyší rád jako žádný chlap. Musí si chytit sebevědomí. Neví pořádně jak, tak aspoň zpěvňuje hlas. Ale pořád neví, jak) Trochu jste povyrostla.

(A to je všechno, co od něho uslyší?) Taková jste...

No, taková jste. (Hledá slova, patrně se jí nechce dotknout, protože zatím k ní nic vlastně necítí, jen se začíná víc ovládat)

Ona (že by se začala bavit? Jaká 'taková' je?) Pravda, jsem opravdu trochu... (Pohledem posoudí své porce) jiná, ale pořád ucházející, ne?

On (je ve střehu. Začíná mít výraznější mimiku a celý je takový 'oživlejší') Ó ano, což o to... (Skoro znalecky si ji začíná pořádně prohlížet) A... ta dívka, co jsem o ní... no dobře... básnil, to jste jako vy? (Sní, či bdí, zní to přece dost bláznivě, ale začíná opravdu zkoumat a jakoby přistoupil na tu hru) Hmm, a máte... nebo... měla jste nějaké jméno?

Ona No zdali, tenkrát (vzpomíná, anebo ho jen napíná?) se ti, hochu, líbilo jméno Silva.

On (opravdu překvapený) Ježíšmarjá, to je fakt... krásné jméno. (Zjevně se mu nelíbí, jak s ním ona svrchu zachází, že mu tyká. Chtěl by se jí postavit, ale pořád to ještě nejde, začíná ho to i štítat. Ale současně se nemůže ubránit zvědavosti. Pořád sedí, ona je nad ním. To není asi moc příjemná pozice)

Ona No, když už jsme u toho, nic moc. Vždyť jsi mě pojmenoval po tom psovi... tedy po té fence tam z té Zahradní ulice.

On Tedy pardon. No ale to byl pěkný pes, takový divoký, lidi se ho dost báli. (A chystá se vstát)

Ona (se ale postaví těsně k němu, převyšuje ho a jeho to zase zarazí) Ty ses ho možná bál, hochu. A proto jsi mně dal i to jméno. Toužil jsi po silné, nebojácné holce. Úplněm opaku toho, co jsi... byl ty.

On (se kroutí, jako by ho smažili, přemáhá se, snaží se získat pozici, místo) Uf... Není moc příjemné to poslouchat. A kdo ví, jak to bylo! (A teď už to prorazí. Snad čeká odpor z její strany, ale ona ho kupodivu teď nechává vstát. On je docela překvapený)

Ona Anebo – vzpomínáš si, jak jsi kradl kvůli té spolužačce? Vlastně ji jsi okradl... tak.

On (rád by se dostal ještě někam 'nad' ni, ale kam a jak? Takhle to přece nejde, to ho přímo dusí!) Ale to snad... vždyť jsem jí to vrátil! A byla to jen taková tužka. Chtěl jsem mít u sebe něco, čeho se Marta...

Ona (nechce ztratit tu docela příjemnou 'nadvládu'. Není to ostatně nadvláda docela přirozená?) Marta, no jistě, Marta... to jsem taky byla já.

On (neví, co si má o tom myslet. Ona je ona i každý jiný... a tak snad utéci k té vzpomínce. Je příjemná, vždyť ji miloval) Čeho se Marta dotýkala. Chtěl jsem jí být blíž. (Vždyť dotýkat se je tak příjemné, slastné a tak nějak prastaré... podobně jako cíchání)

Ona "Vrátil... dotýkala ... být blíž". Maminka ti na to večer přišla a nakázala ti druhý den jí to vrátit do penálu.

On No tak promiňte, no! (*Už se docela chytil a dokonce se vyhoupnul na stůl a sedá si na něj. Je v tom sice kus křeče, ale on to potřebuje*) To je křiku kvůli obyčejné tužce. Vždyť to bylo tak krásné, romantické, snívá a vy z toho teď děláte málem kus psychoanalýzy.

Ona No ale tak to je, no. Co naděláš. A klidně mně tykej, hochu. (*Jestlipak se jí ho podaří zase dostat dolů, aby jí zase podléhal?*)

On Mně to tak rychle nejde. A pak... (*Dívá se na ni dlouze*)

Ona Co?

On ...No ... teď už vypadáááá...š docela dospěle, hmmm.

Ona (*jako by o tom taky přemýšlela. I když je to Anima, tedy něco jako Bohyně. Anebo bohyně nepřemýšlejí?*) Chceš říct, že mám prsa, boky jako velká ženská?

On (*pokrčí rameny*) Hmmm...?!

Ona Mimo chodem, s těma prsama ses moc nevytáh.

On Já? (*Seskočí se stolu, je dotčený a chvíli to zpracovává*) Vlastně jo, chápu. Já tě vytvořil, že jo? Tedy pánové, já jsem jako nějaký bůh stvořitel... (*Opravdu příjemný pocit!*)

Ona No, ale zrovna nejčistší představy jsi nemíval... (*Naznačuje přivřeným okem*)

On Kdybyste se teď viděla, ten lascivní úsměv, jak... (*Vychytává si to, že už ona nemá navrch. Aspoň si to myslí. Ale vždyť on nemá šanci zvítězit. To je jako chtít vyhrát nad podstatou přírody*)

Ona Nerozčiluj se. Jsem taková... taková, jakou mě právě chceš, tak se pak nediv, hochu.

On Už toho mám dost. (*Skoro mu přeskakuje hlas*) Jednáte, vlastně jednáš tady se mnou jako s klukem, který... a vůbec... já se vždycky snažil, chtěl jsem se přizpůsobit... musel jsem se přizpůsobit. No a nakonec jsem to byl já, kdo to jako zkazil. Ta druhá strana se nikdy neptala, co ona dělá špatně. Já si připadal jako kazisvět. A když jsem se ptal, co se děje, tak se řeklo 'Je to over'. Jako by se nechumelilo.

Ona To máš teda těžké. (*Je ironická*) Jednám s tebou jako s klukem, který...

On Který co?

Ona Tys to řekl. Který...?

On ...Neví, co chce.

Ona No a ne?

On Jak to „no a ne?“ (*Že by rezignoval? Snad má pocit 'šlapání vody'. Má to všechno cenu někoho*

takhle přesvědčovat?) Jedna se mně posmívala, že neumím chodit po schodech. Že jdu tak nějak opatrně, pomalu. Hlavně dolů. Jak to jen dělají ti ostatní, co letí dolů jako ptáci a po několika schodech najednou? Párkrát jsem si to jen představil a málem jsem spadnul. Dal jsem si indiánské jméno Tenconeumíchoditposchodech.

Ona Dobrý... (*A čert ví, jak se to stalo, opírá se zády o jeho záda a poslouchá*)

On (*je tak trochu mimo. Nebo sní?*) Postavil bych si schodiště sám. Pozvolně, se širokým nášlapem s malým stoupáním. Schody musí člověk vychutnat. Stoupání je moc důležité. Kam až asi schody vedou? Vysoko, vysoko. Jaký tam bude rozhled? Daleko, daleko. Jako v životě. Kus života stoupáme, potom sestupujeme. Proč se dolů hnát jako blázen? I v tom by měla být důstojnost. Po svých pozvolných schodech bych sestupoval vznešeně. Vlastně by to ani nebyl sestup, klesání, ale pokračování v pouti, jako po krajině. Jako ten klášter, tady kousek... Tam je dlouhé schodiště a věřící po něm vystupují pomalu a na každém schodě se pomodlí. Žádný spěch, ale soustředění, vychutnání. Nahoru i dolů. Kdo vychutná každý krok nahoru, nemůže dolů běžet jako blázen. Každý krok nahoru i dolů bych na svém schodišti vychutnával. Nikdo by se mně nepletl do cesty.

Ona Jednou jsem se seznámila s nějakým chasníkem, silně nábožensky založeným. Jeli jsme tam taky a on hned k těm schodům. A na každém se modlil. Trvalo to půl dne, než jsme došli nahoru. Párkrát už bych do něj nejraději kopala, aby se hnul, pacholek. Nebo se skutálel dolů. Co s takovým?

On Jsi drsná.

Ona Asi ano. Jinak by to ani nešlo.

Ticho. Oba o něčem přemýšlejí, anebo jen tak zírají. Teď by to všechno mohlo skončit. Snad to i oba cítí. Ale něco je přemůže a zase pokračují v tom setkání, souboji, nebo co to vlastně je...

On Hele... (*Smířlivě*) Nic jsem ti neudělal. Jako ta fena nevypadáš, tužku jsem vrátil a ta prsa (*dívá se na její prsa*), no... no to je pravda. (*Jakoby omluvně*) Velká prsa se mně nikdy moc nelíbila. Ovšem kdyby to jinak nešlo, no tak taky bych...

Ona Ale tak ne... Máš prostě touhu, hochu, a tak jsem tu pak já, abych ti vyšla vstříc. Nechceš být sám, chceš milovat, být milován, dobývat a dobýván být.

On To by teda znamenalo... Sleduj, ano? To teda znamenalo, že podle toho, jak se cítím, jak mně je, to co já právě chci... tak i ty jsi podle toho potom nějaká... prostě pokaždé jiná?

Ona Bingo! No, to jsem. Konečně ti to dochází.

On A co když potkám nějakou skutečnou ženu, která se mně líbí?

Ona V tom okamžiku jsem tady, stavím se mezi tebe a ji a začínám tančit. *(A tančí... a dělá jí to dobře, je to znát, vyskakuje, běhá dokola, staví se těsně k němu, dívá se mu zblízka do očí)* Ty jsi uchvácený, líbím se ti, toužíš po mně.

On Po tobě... přelude? *(Teď odstupuje on, vlastně skoro odskakuje. Ale neleká se, chce udržet svoji pevnou roli v té hře)* A co ta skutečná žena? To jste tady dvě najednou? Říkáš, že toužím po tobě... ale skutečná je přece ta druhá... *(Jako by říkal: No, co na to řekneš teď?)*

Ona Opravdu?

On No jasně, že skutečná je ta druhá... nebo vlastně ta první. Tě dávám lásku najevo, s ní se miluju. Když už... A tu si třeba dokonce беру za ženu. A kde jsi potom ty, no? Co ty potom děláš? *(Triumfuje)*

Ona Co já dělám? *(Ne, ne, tu nic nevyvede z míry)* Když se unavím, tak přestávám tančit a... a odcházím.

On Odcházíš... přestáváš tančit. *(Zamyslí se)* To by znamenalo...

Ona Jen to domysli! Když přestávám tančit, tak máš možnost vidět tu druhou. V její skutečné... skutečnosti. Mokrát jsi to přece zažil, příteli. *(A zase se nejdříve staví těsně k němu, vlní se svůdně a potom najednou uhýbá, aby on mohl jakoby vidět něco za ní)*

On To vystřízlivění, zklamání. Ty jsi ale pěkně krutá...

Ona Já? Krutá? Ha, ha... Já jsem přece kus tebe sama, já k tobě patřím. Ty jsi mě pilně tvořil, živil, že jsem nakonec tak silná. *(Uraženě)* Ale už mě to tady teď nebaví. Teď odcházím.

On Ale no tak... stůj... sakra! Proboha ne, počkej, nechod pryč, teď to začalo být zajímavé. Jak se vlastně jmenuješ? Tedy... teď jak se jmenuješ?

Ona Já mám všechna jména, která mně dáš. Hmm... koho máš právě teď rád...?

On Koho já teď... *(Ne, neřekne žádné jméno. Snad si ho jen myslí. Nakloní se k ní a šeptá jí něco do ucha)*

Ona No vida... taky pěkné jméno, držím palce. *(A směje se. Tak trochu škodolibě?)*

On *(nalévá do pohárků, vyzývá ji k přípitku. Směje se také)* No a já... Já? Inu, já se tedy přiznávám, že po schodech fakt moc rychle neumím. Tak se teda překřtím na Tenconechodírychleposchodech...
Pijí spolu, on opět usíná... Ona tančí... tančí... tančí ...

Na rozhledně

Osoby: dva páry (Dita a Václav, Veronika a Tomáš), zhruba stejného věku mezi dvaceti a třiceti

Scéna představuje horní ochoz rozhledny. Je to jakási plošina, kde je dost místa i na několik židlí, na které si lidé sedají, aby se dívali a odpočinuli si. Nikdo zde právě není. Výhled je daleko do kraje. Právě je polojasno – chvíli svítí slunce, ale pak také přichází kus mraku a dokáže přinést zvláštní mlhu. Je poměrně vítr. Na okraji scény je točité schodiště dolů. Střed rozhledny, která má nad plošinou ještě pokračování vzhůru, je naznačený jakýmsi tubusem. Občas je slyšet nějaké ptáky a zahučení větru.

1

Je slyšet silné dupání po schodišti. První vyběhne na plošinu Dita.

Dita Dělejte lenoši, jste pomalí. A já jsem prvníiiiií, hurá! Jé, to je krása. Já vidím až... až...

Veronika *(vyjde po schodech, na posledních zůstane stát, jako by váhala, jestli má vystoupit až opravdu nahoru, chvíli se dívá na schody a poslouchá)* Tak jsme nahore? To je asi dobře. Výš to už asi nevede, že? *(Vyjde na plošinu a zůstane stát uprostřed)* Tady jsem byla naposled jako malá. Kde jsou? *(Naslouchá na schodech)* Jsou v pořádku? Tomáš není ve své kůži.

Dita Prosím tě, Věrčo, oni vylezou, pojď se koukat. Vidíš tu věžičku tam vzadu? To je sedlecký kostel. *(Hihňá se)* Je pěkný. Má taková vyřezávaná vrata, víš. Ale vevnitř jsem ještě nebyla, bylo tam zamčeno. Chtěla jsem si ho prohlídnout, když... no, to je tajemství.

Veronika *(se pousměje)* Ale vždyť to každý už ví, Ditko. *(Dita se zarazí a zamračí)* Poslouchej, nic se neděje. To neutajíš. A z tebe to úplně vystřeluje. Nikdy se nic neutají. A kdy to chystáte? To je tak krásný. Já ti závidím. Vašek říkal...

Dita Cože, on to vykecal? Néééé, já ho snad zabiju, to je taková kecna. *(Opravdově se rozčiluje. Asi se to dotklo něčeho pro ni důležitého)* Chlapům nemá cenu něco říkat, jsou horší než staré báby, jsou to děsný drbný... *(A otráveně se jde opřít o zábradlí a trucovitě se odvrací)*

Veronika Neblázni. On to nemyslel zle. *(Jde k ní a chce ji pohladit, ta sebou ale cukne)* Měl jen takovou radost, no. Je to dobrý chlap. Dnes takového těžko hledat... Ditko, no. *(Dívá se směrem k věžičce kostela)* Taky jsem tam jednou byla. A taky bylo zavřeno. Škoda, ráda si posedím v kos-

tele... když je tam klid a prázdno. Říkám si vždycky, kolik lidí už tak sedělo a přemýšlelo o svých radostech a starostech. V těch kamenech to nějak musí být zachycené. No a když už jsem chtěla jít pryč, tak jsem si všimla takové cedulky na těch velkých vratech. Byl tam nějaký citát... hmm... jo. Asi takhle: „Sníl jsem a zdálo se mně, že život je radost. Probudil jsem se a zjistil jsem, že život je povinnost. Začal jsem plnit povinnost a zjistit jsem, že to je radost.“ Pěkný, že jo?

Dita (se na Veroniku nechápavě dívá a potom se nahlas rozesměje)

Veronika Ty se pěkně směješ, Ditko. To je dar.

Dita Díky, díky. Ráda se směju. Vaškovi se to ale někdy nelíbí. Říká, že se směju jako blázen úplně všemu. A má pravdu... Pojď sem, ten vítr tak správně fouká. (Stojí u zábradlí, nastavuje tvář větru, zavírá oči a setrvává v jakémsi blaženém stavu. Veronika jde blíž, posadí se na lavici u ní a dívá se na ni) Ty, Věřčo... jsi tady? (Stále se nehýbá, tváří se labužnický a oči má zavřené)

Veronika (jen kývne hlavou, nahlas nic neříká, podepřela si rukou hlavu a je stále ponořená do pohledu na Ditinu tvář)

Dita Ty jsi nešťastná?

Veronika (zmatená, neví, co říct) Nešťastná? Proč si... Já? Ale ne. Ne, ne, to přece ne. (Vyskočí, upraví se, otočí se v rozpacích jinam, snad aby jí Dita neviděla do tváře, a odvrácená mluví) Ty, Dito, vypadáš moc pěkně, víš... to je hned znát, že... (Mluví překotně) Já jsem tak ráda, že jste s Václavem... Je takový... a ty taky... už když jste se seznámili tenkrát... víš, že já jsem si už tenkrát říkala...

Dita (prudce Veroniku přeruší, ale pořád vychutnává vítr ve tváři) Mlč, prosím tě... To jsou přece kecy.

Veronika To ne, já to myslím vážně!

Dita Tím hůř.

Veronika Dito!

Dita (trochu otráveně otevírá oči) Ach jo...

Veronika Dito, Ditko, co to...?

Dita Aááách jo, Věřčo, áááách jo... Ty jsi taková (hledá slova)... taková andělská koza, promiň, prosím tě. Pořád jsi strašně, strašně hodná a obětavá. Ty... ty si úplně říkáš o to, aby tě někdo kousnul. Ještě tě nikdy nikdo nepraštil? Tomáš třeba?

Veronika Ale... (Je zmatená, snad má v očích slzy)

Dita Promiň... fakt.

Veronika Tomáš je strašně hodnej... strašně hodnej... on to nemá lehký... asi se trápí. On za to nemůže. Na chvíli se sešeří tak, že scéna je skoro temná, není téměř nic vidět, hučí vítr.

2

Viditelnost se opět zvětší. Na ochoz se supěním skoro vyběhne Václav. Volá někam dolů.

Václav Dělej, Tome. Nesmíš se zastavovat, to je ještě horší. (Obrací se k Dítě a Veronice) Tak co tady je?

No nic moc. Mlha jak mlíko, žejo, vítr, skoro tma. Jak na majáku v bouři. Co tady děláme! Kdo měl ten blbej nápad? Týýýýjó... ono se to fakt hejbá... (Kroky naznačuje, jako že se podlaha naklání) No Tom se zblázní. (Po schodech vystupuje pomalu Tomáš, zjevně mu není dobře) Tak pojď, lez, marode...

Tomáš Nechte mě bejt. To bude dobrý, asi jsem se přecpal v tý hospodě. (Dívá se do podlahy a rychle jde do středu, aby se tam opřel, otírá si obličej. Veronika jde k němu, chce ho podepřít)

Veronika Já ti pomůžu, Tomáši, chyt' se mě.

Tomáš Říkám ti, nech mě bejt! (Prudce se jí vyskubne, chvěje se, drží se zábradlí u schodů dolů, supí) Tys měla ten blbej nápad sem lízt... (Sesune se a sedne si na zem. Veronika nad ním bezmocně stojí) Co tady stojíš? Jdi se koukat!

Václav Anebo vycpat... (Chechtá se) Je ti blbě, brácho, co? Chceš loka? (Vytahuje láhev a sám se napije. Potom podává Dítě, ta se napije také)

Dita Wow, to je síla. Co to je za kořalku? Na, Veruno, dej si a neber si to všechno tak.

Veronika Ne, já nechci. A Tomášovi nedávejte, on není moc zvyklý, bylo by mu špatně.

Dita Vždyť se na něj koukni, jak vypadá. Je mu blbě jak... Na, Tome, dej si! (Sehne se a koulí láhev k Václavovi. Ten se pro ni napřáhne, ale vtom zasáhne Veronika a láhev odkopne stranou)

Veronika Ne, to mu škodí, dejte to pryč, já to nechci. Tome, já ti namasíruju krk vzadu a bude ti líp, pojď.

Tomáš Dej pokoj... ty krávo! Podej mně tu flašku! (Veronika stojí zkoprnělá. Vašek i Dita se docela baví. Dita se najednou vytáhne a sedne si na zábradlí na okraji plošiny. S Tomášem to úplně zacloumá, rychle začne dýchat, odvrátí se, aby to neviděl, a cosi neartikulovaně vykřikuje) Já... neblbni... rychle... to nééé... pryč, jdeme pryč... (Teď už křičí) Slez dolů!

Veronika Tomáši... Ditko... Co je? Vašku, udělej něco!

Václav Nespadni mně tam, kočko, letěla bys dloúhu a udělala bys bááác!

Václav se nahlas směje, Dita se směje taky, klátí nohama a pak vykřikne, jako by se lekla a bála. S Tomášem to kroutí, cvaká zuby.

Veronika Slez, Dito, dělej, Tom to tak nechce! No tak dělej!

Dita se zjevně k ničemu nemá. Veronika se rozbíhá k ní, aby ji stáhla dolů, a nebezpečně se na zábradlí přetahují, obě křičí. Teď křičí i Tomáš.

Tomáš (úplně v panice) Já už to nechci, já chci pryč!

Dita (konečně seskočí ze zábradlí a pere se s Veronikou) Ty seš teda blbá, blbá, blbá. Málem jsi mě fakt shodila, ty náno. Co to do tebe vjelo?

Veronika (se sesula na zem, popadá dech, brečí) Proč, Dito? Vždyť já... Tomášovi není dobře. Vy nám dejte pokoj!

Václav Ty seš ztřeštěná. Vždyť Tom je hotovej strachy!

Veronika Jak to? Co to říkáš? Tome, ty máš opravdu strach? Proč? Kdo ti...?

Dita Bojí se vejšek, ty to nevíš?

Veronika Nevím... (Opravdu je udivená) Ale vždyť... nikdy jsi nic neřekl, Tome... Kdybys něco řekl, vždyť mě znáš...

Dita (otráveně) No právě, že tě zná. Asi bys ho udušila tou péčí.

Veronika (skoro se vrhá k Tomášovi, aby mu pomohla, ten ji ale začne bít, postaví se a kope do ní, když je teď na zemi) Tome, Tomičku...

Tomáš Tady máš, abys mně konečně dala pokoj, jsi otravná, nesnesitelná...

Mezitím Václav pokrčí rameny, pokyne Dítě a po schodech odchází dolů. Dita pokývne, ale ještě zůstává.

Tomáš (cosi vykřikuje, prodýchává se a jako by mu najednou bylo v tom vzteku lépe) Tak... abys věděla. (A rychle pospíchá na schody za Vaškem)

Veronika (ponižená, uplakaná, choulí se na zemi a vztahuje ruce k odcházejícímu Tomášovi) Tome, počkej na mě... prosím! Dito!

Dita Seber se a polez dolů. (Jde na schody a odchází)

Veronika (teď sedí opřená o zábradlí) Dito... co jsem mu udělala? Dito...

Dita (se ozývá už ze schodů) Nic... vlastně celkem nic. Veronika zůstává sedět. Po chvíli se natáhne k láhvi, která tam zůstala ležet, otevře ji, chvíli váhá a potom zhluboka pije, obličej ukazuje, že jí to nechutná, ale pije. Opět se začíná šerit, asi přichází mrak, zvedá se vítr, ozývají se výrazně ptáci. Veronika se pomalu po zábradlí zvedá, zůstává stát a dívá se nepohnutě do šera. Postupně se setmí úplně, jen křik ptáků je silný.

Vzdělanci

Osoby: Ona, On

Je večer. Lavička, vedle je popelnice, pouliční lampa, která bliká. Je to někde stranou, kudy moc lidí nechodí, kde není na co popatřit, určitě ne na něco pěkného a povznášejícího. Na lavičce sedí Ona a On. Za-

braní každý do sebe. Jsou ošuntělí, je jim zima. Patrně nikam nepatří. Ani jeden ke druhému. Jsou to, jak se zdá, oba bezdomovci. Zdáli je chvílemi slyšet hudba, snad z nějakého nočního podniku.

On Je pozdní večer... (To je konstatování) První máj. (To dodal jakoby z recese)

Ona (úkošem se na něho podívá a říká si něco pro sebe, snad že blázní) Blbnete zimou. A hladý... První máj... první máj. Taková kravina. Heleďte, že takový ptákoviny ve škole někdo učí. Večerní máj... Je zima jak v psinci. (Tulí se do chatrného kabátu a přidupává nohama)

On To je fakt. (A taky se halí a choulí. Zase je slyšet nějakou pomalejší, tklivou taneční nebo snad jazzovou hudbu) Byl lásky čas. (To už řekl procítěně, ne ironicky. Ale vrací se zpět k realitě) Na co ty lidi taky mají čas. (Myslí tu hudbu. Choulí se do otrhaného pláště, odfrkne, pročistí si nos a krk) Hrajou. (A zase se na chvíličku naladí) Hrdliččin zval ku lásce hlas...

Ona (vážně a procítěně odpovídá. Přitom se na sebe vůbec nepodívají) Kde borový zaváněl háj. (Chvilíčka ticha) A asi tancují. Třeba... blues. (Na okamžik se snad zasní)

On No to bych chtěl vidět. (Rozčiluje se) Viděla jste, ženská, někdy ty floutky tancovat blues? Oni se přitom t a n c í válejí po zemi, jako když vy tady hledáte vajgla...

Ona (uchechtne se) Jo, to je dobrý. Vono kloudnej vajgl (rozhlíží se kolem po zemi) to je štěstí a musí se dávat pozor. (Toužebně) Nemáte cigáro?

On Zbláznila jste se? Kde bych ho vzal? Sám bych potřeboval. (Bručí pro sebe) Cigáro... To je nápad. Já bych hulil, až bych brečel.

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou...

On Vidíte?

Ona Copak? (Hlavou naznačuje směr někam mírně nahoru)

On Tamhle, jak svítí to velké okno. No, v tom baráku v zahradě... To je ženská, že jo?

Ona Hmm. (Nemá o to moc zájem. Ale za chvíli ji tam něco zaujme) Ještě někdo tam je... Koukněte! Ale... No někdo ji tluče! Určitě chlap. Necháš ji, ty pacholku! (Zakřičí, jako by ji mohl slyšet. Prudce se otočí k němu) Dělejte něco! Neseďte tady jako pecka, vy...! (A začne s ním cloumat a bušit do něj, prostě jako by za to mohl on. Tak se rozčílila. On se vztekle brání. Skoro se poperou)

On Hergot, nechte toho... Co mám proboha dělat, osobo? Mám jako volat poliše? Byl bych první,

koho by zavřeli. *(Oba funí, on ukazuje na svůj zevnějšek)* A taky jsme nic neviděli. Jen dva stíny. *(Zase do něj vjede vztek)* Jste normální blázen, ženská! Už máte stihu... z toho všeho tady. *(Má na myslí ten jejich způsob života)* Jo, jo, člověk člověku vlkem... dneska.

Ona A chlapi zvlášť! *(Aspoň svoji zášť vrazí jemu. Prudce oddechuje)* Já bych taky mohla vyprávovat!

On *(podívá se na ni pozorněji)* Bil vás? *(A už je znát soucítění)*

Ona Ále... *(A není jasně jestli ano, či ne, je to takové mnohoznačné)* Dělal jsem s lidma, no... Jo, to bylo příběhů. Kolikrát bych, pane, ty chlapy nechala lámat v kole za to, co těm nebohejm ženskej provádějí! *(Říká to tvrdě, až jeho určitě zamrazí. Zase se tak vztekle zadívá na něj, potom to ztlumí a stáhne)* A když už už se s nima dopracujete k tomu, že by jim bylo líp samotnejm... tak se často rozbrečely. A že by pak byly úplně samy. *(Odplívne si)*

On *(pokývne a naznačí, že tak vlastně dopadla také ona. Je úplně sama. Sama na ulici. Ona to taky pochopí a jen mnohoznačně zavřčí)*

Ona Hmm, nedopad jste líp... I když jste chlap. *(Po chvílce)* Bil jste někdy ženskou? *(Pozorně sleduje jeho reakci, jako by stejně čekala, že bil)*

On *(po chvíli, protože ho překvapila tou otázkou)* Ženu? Bít? To tedy ne! *(Najednou mluví nějak vznesněji, zaujme hrdou pozici)* Jsem přece chlapeček a vím, jak se chovat k holčičkám. *(Čeká, jak to vyzní)*

Ona *(zasměje se)* Chlapeček jo? Tak mně sežeň cigáro, ty chlapečku, nebo aspoň slušnýho vajgla.

On *(se tváří uraženě)*

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou...

Ona *(po chvílce)* Jo, to už dnes skoro nikdo neumí. Chovat se k holčičkám. *(Už mluví vážně a posmutněle)* To jste řekl pěkně.

On Mluvit se musí umět. Já teď mluvím jako kanál. *(Zesmutní)* Bohužel. Řeč a pohyb dělá člověka. To se vědělo už dávno. Nějak se na to zapomnělo. *(Zasní se a po chvíli pokračuje neurčitým povzděchem)* Měl jsem rád divadlo... *(Pomalou začne dělat ladné pohyby rukama, nejdříve náhodně, potom systematictěji, postupně vstane, pomaličku začne*

tančit, tančí. Ona ho okouzleně pozoruje. On po chvíli přestane, pomalu k ní přijde, klekne na jedno koleno a recituje)

Proboha, řekni mně, paní,
Jsi božstvo, či smrtelný člověk?
Jsi-li však jedna z těch lidí,
Co na zemi mají své sídlo,
Pak třikrát je blažená matka,
Třikrát tvůj otec a bratři.

Ona *(prozářeně, užasle a dojatě na něho hledí. Najednou si všimne, že je asi někdo pozoruje a zavolá jeho směrem)* Co čumíš, kreténe? Vodprejskni!

On *(také se otočí tím směrem)* Idiote. *(Potom se zase otočí zpět k ní a naladí se rychle na předchozí atmosféru)* Vergilius.

Ona *(pokývne)* Božský Vergilius.

Ticho. Nedá se říct, jak dlouho. Třeba na chvíli zazní hudba. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou...

On Už asi budu muset jít.

Ona Kam? *(Je jí jasné, že není kam jít)*

On *(to také ví, tak udělá jen takové neurčité gesto, spíše aby si zachoval hrdost. A zůstane sedět)*

Ona *(dívá se někam před sebe a jako by to nebylo nikomu určeno, anebo někomu v jejím nitru)*

Vy odcházíte již?

A já jsem zase sama,
Tak sama a jako vždy

Vydaná napospas

Smrtícím bolestem,

Které mám jenom z vás.

(Ted' je překvapený, téměř ohromený on. S údivem a úctou k ní vzhledne. Ona se mírně a jakoby tajemně usměje) Gaspara Stampa. Renesanční Itálie.

On *(obdivně)* No, klobouk dolů. Klaním se vám, dámo. *(A udělá gesto smekání klobouku, který nemá)* Vy jste vzdělaná. Vás je sem až skoro škoda. *(Je v tom asi kus ironie, ale ne zlé, vůči ní)*

Hudba je najednou zřetelnější. On se postaví a s úklonou, beze slova ji vyzve k tanci. Ona s mírnou úklonou přijme. A nakonec ti otrhaní bezdomovci pomalu tančí a něco si neurčitě beze slov propěvují... A konečně ticho. Nedá se říci jak dlouho. Hudba zní dál. Bylo to minutu, nebo deset? Oba se ani nepohnou. Vlastně úplně ztuhnou...

Once we decided that Miroslav Vojtěchovský's contribution *In Contemplation* – written on the occasion of the unostentatious presentation of Joseph Beyus in Kampa Museum – would get feature in this issue – we have a justified reason to do so. In his article Vojtěchovský compares Joseph Beyus with Marcel Duchamp, referring to two important, nevertheless, different concepts of so called western art or the end of art with the outcome of a final artefact (both of the concepts are iconoclastic in principle).

Such a confrontation is challenging even when considered from a wider point of view, such as is a purpose and boundaries between various arts, particularly in the 'period after the raids of avantgarde', when the transformation of art into market products seems to be accomplished. Symptomatically, such a transformation is connected with stageness and self-staging of the originators as well as with stageness of their products, often resembling the stageness of products displayed in supermarkets; or with stageness referring to a scenic character of every art (or what is ex-post labelled as art). All this is highly accentuated in our era of 'universal stageness' characterized by a rapid development of techno media when the market is oversaturated and to draw attention to one's goods and oneself through advertising seems inevitable.

Vojtěchovský refers to two different concepts: one showing the relation between Beyus' concept and (utopian) effort to get beyond the bounds of art gearing it towards a creative concept of life; the other one (Duchamp's) as if tended (regardless the original intention) towards the exploitation of all the new means of stageness with a view to establish new forms and approaches linked with the artist's effort to substitute man-made artefacts for the arranged displays of the finished objects and, in particular, towards stageness of

the artists who in this way decided to put their heads over the parapet.

In order to be able to consider the potential risks and prospects of both the concepts, all the nuances related to scenicity and stageness in various areas of life should be explored. Moreover, no less attention should be paid to the consequences of these tendencies, including miscellaneous forms of art and their links to human needs which crave for some deeper satisfaction than entertainment. Regardless of some of our mass media and their manipulators (including political) conspiring backstage who would be delighted to keep us within such confines.

Also the next contribution entitled *Performance: Staging of Present Experience* attempts to identify the mentioned nuances, particularly in the context of new technologies development. The issue of interrelationship between arts and technologies in various contexts is presently being explored in our Centre of Fundamental Research and thus the author of the study Július Gajdoš proceeds with his analyses commenced in the previous issue of this journal. He submits his comparison of avantgarde performance with the new forms and semblances of this phenomenon in the seventies, referring both to similar and distinguishing features displayed in the context of a present experience.

One excursive remark to Gajdoš's article: It seems that the boom of performance art which might have been brought about at the expense of traditional drama could be explained just by the tendency to focus on the mentioned present experience which is, naturally, easier to achieve in the virtual environment of digitalized mass media. It seems that drama as a genre is handicapped just by this constitutive property, no matter that up to a certain time the potential of drama to confront the past with present and future - all as if in one moment (the very fundament of a traditional con-

cept of drama) was considered to be its virtue.

Our discourse on 'present experience' and corresponding tendency 'to enjoy the moment in full', both in real-life and substituted by media (if the real life does have not enough to offer) leads to a theory of so called 'aesthetic distance', which might be worth mentioning. It is just the mentioned distance which, strangely enough, does not stimulate emotional indifference but – vice versa – a sort of deeper contemplative and reflexive concern allowing to see the present tendencies from a different viewpoint. This brings us back to our key theme of stageness, this time treated in the paper *Scenicity, genius loci and mental distance* by a psychologist Jiří Šípek.

In order to clarify the very nature of the current concept of stageness and its impact on art (in the sense of specific products exceeding the framework so called everyday life), it is crucial to distinguish these products from the non-specific scenic and staging manifestations typical for everyday life. This seems all the more important since both the manifestations are often mistakenly confused: the question raised by Josef Valenta in his paper *On Scenicity of Teacher's Profession* acquires in this context some more general implications. While opposing a rather simplistic belief that "a teacher is after all also an actor", his arguments stem from his long experience of an expert on drama in education.

A thought-provoking material to ponder on contemporary scenicity and stageness of the events bordering between specific and nonspecific manifestations was inspired by the event "Banquet in Honour of the of Sovereigns and Their Company Arrival", organized in Starý Bohumín on 26 August 2006. In his article *Scenicity and Indentity* Radovan Lipus points out that although the project itself was not organised as scenic (i.e. organised by an agency),

it reflected the inherent liking for scenicity on the part of the local community. Understanding that the flair for scenicity can motivate the natural need of community to identify themselves with their location is significant not just from perspective of theoretical scenology.

The complicated relations between scenicity and mere stageness on the background of 'natural' or 'authentic' (deliberate or quasi deliberate) acting, such as within a theatrical illusion may be performed and perceived as 'real', is the subject matter of Jaroslav Vostřý's contribution *Scenology of Brecht's The Beggar's Opera*. Using the example of the play by the playwright with such a refined sense for theatre and theatricality, the author of the article shows how the very substance of theatre refers to the 'intricate relations' and how such relations can create a principle, subject matter and a magic of the play. As well as, how in this case, social criticism so closely connected with the playwright's name can also be staged in a scenic manner. The criticism is, of course addressed to burgher middle class people, and were it not for Brecht's scenic feeling and his ability to turn criticism into a deeper, and at the same time, more entertaining picture of his (but not only his) times, this play rated as one of the most successful in 20th century, would just maintain the standards of the first plays by G. B. Shaw.

The lack of ability to distinguish between non-specific, 'real life scenicity' and stageness from its specific manifestation is a frequent problem when assessing acting. The consequences can be all the more serious, since acting can easily be mistaken for a mere self-staging. The space for theory and history of acting in this issue was given

to the famous *Discourse on the Art of Acting* by P. Francisco Lang, translated by Magdaléna Jacková (who also wrote a foreword dedicated to Jesuit theatre to which P.Lang belongs to) and to the articles on Otomar Krejča. The reason why we pay so much attention to this extraordinary personality is clear: his highly consistent concept of acting and directing, his activities in the position of the artistic director of the drama ensemble of the Prague National Theatre at the turn of fifties and sixties of the last century and his activities in Divadlo za branou.

In the first part of the study called *An Actor in Krejča's Art Theatre* Jan Hyvnar holds forth on Krejča's actor-character programme concept, later theoretically elaborated by a dramaturg of his theatre, Karel Kraus. Krejča's concept laid the foundations for a systematic development of personality acting. In the second and third part of his study Hyvnar refers to the impact of Chekhov's drama work on polyphonous compositions staging, conceived of as a resource of possibilities designed to encourage actors' team work composed of intricate network of interpersonal relationships. An actor in Krejča's production was not only supposed to render a fundamental gestic image of a character, but also to elaborate it by means of a large scale of details. Despite such a complicated and intricate polyphonous composition which often resembled structured chaos, Krejča's actors managed to come up with a spontaneous team work which amazed the audiences both at home and abroad.

Despite most favourable reception of Krejča's directing work in the National Theatre, despite his activities after he set up the Divadlo za Branou or while he only could work abroad, no

appropriate attention – with the exception of the Jindřich Černý's book from 1964 – was paid to Krejča – as an actor, although he is one of the most distinguished personalities of his generation in the field. Zuzana Silová in her study *Otomar Krejča As an Actor* holds forth the method of his work, results and established tendencies which stood out among the other members of his generation. The author of the study analyses Krejča's characters dating to the period of his cooperatin with E.F. Burian and mainly with Jiří Frejka.

Out of productions staged abroad we would like to focus the readers' attention to the Dresden production of *Prinz Friedrich von Homburg* by Henrich Kleist in Pařízek's direction. The production is reviewed by Jana Horáková. Aleš Valášek had an opportunity to participate in the rehearsal of the musical *Show Boat* by Jerome Kern and Oscar Hammerstein II and writes about the production directed by Francesca Zambello in London's Albert Hall. Jan Cisař elaborates, in his unique way, the theme of scenicity in his article *Scenic Singing* covering the Prague performance of Ute Lemper called "Voyage".

The remaininig space in this issue was given to Vojtěchovský's review of the exhibition *Modernism* in London's Victoria & Albert Museum, which accommodated an outstanding selection of exhibits dating back to the period of the first Czechoslovak Republic and Hyvnar's review of excellent monography dealing with the phenomenon of carnaval and carnevalisation. Ivana Dukic in her article treats scenology of emotions. Jiří Šípek's 'dramaclips' and the radio play by Július Gajdoš makes us contemplate on scenicity and stage-ness both in 'life' and drama texts.

Avant toutes les autres contributions de ce numéro, nous plaçons l'analyse de Miroslav Vojtěchovský *A méditer* écrite à l'occasion de la modeste présentation de Beuys au Musée de Kampa, et nous avons une bonne raison de le faire. Dans son article, Vojtěchovský compare Joseph Beuys à Marcel Duchamp, et montre ainsi la différence entre deux concepts importants de l'art occidental ou de la fin de l'art (les deux concepts sont à vrai dire fondamentalement iconoclastes), en tout cas de la fin de l'art liée à la notion d'oeuvre créée.

Cette confrontation est aussi intéressante du point de vue de la problématique plus large du sens ou des limites de l'art 'après les combats de l'avant-garde': cad. au moment où s'est accomplie la transformation de l'art en article de marché. De façon significative, cette transformation est liée à son indispensable mise en scène et à la mise en scène des auteurs de ces produits respectifs, nullement différente de la mise en scène des marchandises dans les hypermarchés. Cette mise en scène a fortement attiré l'attention sur le caractère scénique ou la possible mise en scène de tout art (ou de ce qu'on appelle de l'art) devenue si actuelle à l'époque du 'mettre en scène' général. Quel autre caractère pourrait avoir cette époque déterminée dans une grande mesure par l'impétueux développement des techniques médiatiques et (du fait de la saturation du marché) par la nécessité d'attirer l'attention sur soi et sur ses productions au moyen de la publicité?

En reliant l'un des concepts exprimés (celui de Beuys) à l'effort (utopique) pour déplacer la frontière de l'art en direction d'une conception créatrice de la vie, Vojtěchovský montre que le deuxième concept (celui de Duchamp) vise, sans tenir compte de l'intention d'origine, à utiliser tous les nouveaux moyens de mise en scène dans le but d'établir de nouvelles approches et de nouvelles formes, liées non seulement

au remplacement (artificiel) de l'oeuvre par l'utilisation d'objets tout faits, mais surtout à la mise en scène des artistes eux-mêmes, lesquels se sont décidés à donner de leur personne.

Pour qu'il soit possible d'évaluer le danger éventuel et les perspectives des deux concepts, il est bien sûr nécessaire de discerner toutes les nuances de la problématique qui se rapporte à la scénicité et à la mise en scène de tous les domaines de la vie. Il faut de même discerner les effets de cette problématique, dont les différentes manières d'exister de l'art et leurs liens avec des besoins plus profonds que le simple besoin d'être amusé, auquel les médias semblent vouloir nous condamner définitivement (au profit des manipulateurs de toute sorte, en particulier de ceux qui sont cachés derrière la scène, même politique).

L'identification de ces nuances – en accordant toute l'attention nécessaire au développement des techniques et des technologies, comme c'est le cas dans notre Centre de recherche fondamentale, dans son étude des rapports entre l'art et les techniques, dans les différents sens du mot – fait l'objet de l'article *Performance: mettre en scène le vécu présent*. Son auteur, Július Gajdoš qui poursuit son analyse commencée dans le dernier numéro, compare l'étape avant-gardiste du développement de l'art 'performant' avec son essor à partir des années 70 du siècle dernier et met en évidence non seulement leurs analogies, mais aussi la différence fondamentale qui apparaît en se concentrant sur le vécu présent.

En marge de l'article de Gajdoš, nous pouvons en toute conscience nous demander si l'art de la performance n'est pas au préjudice de l'essor traditionnel du drame, ce qui est explicable par cette concentration sur le vécu présent (plus facilement accessible dans l'espace virtuel des nouveaux médias digitalisés); comme si le drame aujourd'hui était handicapé par sa ca-

pacité constitutive, qui a été considérée jusqu'à une certaine époque comme sa supériorité, à savoir la capacité de confronter le passé, le présent et le futur dans un seul moment, capacité reconnue pour être le fondement du modèle classique du drame.

Par ailleurs, s'il est question du 'vécu présent', cad. de la tendance à profiter du présent, qu'il s'agisse d'émotions réelles agréables ou bien d'émotions (dans la vie réelle pas aussi nombreuses que souhaitées) que nous procurent les médias, il n'est pas inutile de se rappeler la théorie de la 'distanciation' esthétique. Cette distanciation, qui mène non pas à une indifférence émotionnelle, mais à un vécu plus profond (dans la contemplation et la réflexion), peut aider à considérer la tendance actuelle d'un autre point de vue, qui nous ramène à la problématique de la mise en scène: c'est ce que montre l'essai du psychologue Jiří Šípek: *Scénicité, genius loci et distance psychique*.

Si l'on veut clarifier le caractère du 'mettre en scène' contemporain et de son influence sur l'art (dans le sens de produits spécifiques qui sortent du cadre de la dite vie pratique), il est naturellement très important de distinguer ces produits des manifestations (non spécifiques) de nature scénique et théâtrale, qui sont bien connues dans la vie pratique. C'est d'autant plus important qu'elles se mélangent (par erreur) avec des activités spécifiques: dans ce contexte gagne naturellement en importance la question que se pose Josef Valenta dans son article: *De la scénicité du métier d'enseignant*. Quand il s'inscrit en faux contre la conviction simpliste que „l'enseignant est aussi un acteur“, il peut s'appuyer sur sa propre expérience d'enseignant renommé dans le domaine de l'art dramatique.

Un matériel intéressant pour la réflexion sur le 'mettre en scène' contemporain est fourni par les rares manifestations des domaines qui sont à la char-

nière du spécifique et du non-spécifique, comme l'a été l'action „Dîner solennel en l'honneur des souverains et de leur suite“, réalisée sur la place de Starý Bohumín le 26 août 2006. Il s'agit, comme le montre l'article de Radovan Lipus *Scénicité et identité* d'un événement nullement mis en scène (cad. organisé par une agence), mais qui est la manifestation du sens scénique des simples citoyens: reconnaître que le besoin naturel d'identification avec le lieu et en tant qu'habitants de la commune, a motivé cette application du sens scénique, cela a certainement de l'importance et non seulement du point de vue de la scénologie théorique.

L'article de Jaroslav Vostrý *Scénologie de l'Opéra de quatre sous de Brecht* traite des rapports complexes entre la scénicité et le simple fait de 'mettre en scène' en s'appuyant sur la relation entre l'action scénique et l'action naturelle ou authentique, (qui a pour ainsi dire une finalité), laquelle est présentée et perçue comme effective pendant quelques instants au moins (dans le cadre de l'illusion de la scène).

L'exemple de la pièce de cet auteur, qui avait le sens du théâtre, montre que la substance même du théâtre est étroitement liée à ces rapports complexes, lesquels peuvent former le principe, le thème et l'attrait de la pièce orientée par l'auteur principalement vers la critique sociale (ou bien présentée comme telle par l'auteur sur la scène culturelle). Il s'agit naturellement de la critique de l'esprit petit-bourgeois, avec laquelle l'un des plus grands succès du 20ème siècle serait resté au niveau des premières pièces de G. B. Shaw, si Brecht n'avait pas rendu, dans le cadre de sa critique, l'image du monde de son temps et au-delà plus profonde et plus divertissante en même temps.

L'incapacité de distinguer la scénicité non spécifique et le 'mettre en scène' dans la vie de leurs manifestations spécifiques, apparaît le plus souvent dans le cas du jeu dans la vie et du jeu de l'acteur. Elle a pour conséquence la difficulté de juger le jeu de l'acteur, que l'on peut confondre avec le 'mettre en scène' de soi-même.

Dans ce numéro, nous nous consacrons à la théorie et à l'histoire du jeu du comédien avec *L'essai sur l'art du comédien* du Père Franz Lang dans la traduction de Magdaléna Jacková (avec son introduction au théâtre jésuite dont le Père Lang fait partie), ainsi qu'aux articles sur Otomar Krejča. La raison de l'attention accordée à cette personnalité hors du commun est claire: nous trouvons dans ses créations en tant qu'acteur et metteur en scène, pendant ses activités de directeur de la section dramatique au Théâtre National au tournant des années 50 et 60 du siècle dernier, ainsi qu'au théâtre Divadlo za branou, la conception du jeu du comédien considéré systématiquement et quasi obstinément comme un art.

Dans la première partie de l'étude *L'acteur dans le théâtre artistique de Krejča*, Jan Hynar examine la conception programmée du contact de l'acteur avec son personnage, laquelle a été développée sur le plan théorique par Karel Kraus, le dramaturge du théâtre de Krejča, et qui a été le fondement de la comédialité tournée vers le personnage dans le théâtre de Krejča.

Dans la deuxième et troisième partie de son étude, l'auteur indique l'influence du drame de A. P. Tchekov dans les créations scéniques polyphoniques qui étaient conçues comme des possibilités d'expression pour le jeu de la troupe de comédiens, se composant d'un réseau complexe de relations interhumaines. L'acteur, dans ces mises en scène, devaient avoir la capacité d'une part de prendre le profil gestuel du personnage, et d'autre part de le concrétiser par une grande abondance de détails. Malgré la complexité de cette composition polyphonique qui faisait penser à la structuration du chaos, les acteurs de Krejča atteignaient un accord spontané que les spectateurs du monde entier admiraient.

Par rapport à la résonance de l'activité de réalisateur de Krejča, à laquelle il s'est consacré prioritairement comme directeur de la section dramatique du Théâtre National, et exclusivement à partir de la création du théâtre Divadlo za branou (à une exception près,

pour ne pas parler des années où il a travaillé à l'étranger), on n'accorde malheureusement pas une attention suffisante à l'acteur Krejča après la parution du livre de Jindřich Černý en 1964: et pourtant il faisait sans conteste partie des acteurs dominants de sa génération.

Dans son étude *Otomar Krejča acteur*, Zuzana Sílová examine, à partir des personnages interprétés à ses débuts et pendant sa collaboration avec E. F. Burian et surtout Jiří Frejka, la manière dont Krejča accomplit le travail du comédien. En comparaison avec les autres figures de la 'génération de 1945', elle mérite une attention exceptionnelle, non seulement du point de vue des performances, mais aussi des tendances (dans la mesure où elles pouvaient se manifester).

Parmi les mises en scène à l'étranger qui valent la peine d'être connues des amateurs de théâtre, nous avons choisi la pièce de Heinrich von Kleist *Le Prince de Hombourg* réalisée à Dresde par D. Pařízek et présentée par Jana Horáková, ainsi que le musical *Show boat* de Jérôme Kern et Oscar Hammerstein II, dans la réalisation de Francesca Zambello à l'Albert Hall de Londres, dont fait le compte-rendu Aleš Valášek, qui a eu la possibilité de participer activement à la préparation du spectacle.

Le thème de la scénicité est traité à sa manière par Jan Čisář dans son article *La scénicité du chant* consacré au spectacle pragois d'Ute Lemper intitulé *Voyage-Cesty*.

Il nous reste à signaler la critique par Vojtěchovský de l'exposition *Modernisme* au Victoria & Albert Museum avec un fonds important d'oeuvres du temps de la Première République tchécoslovaque, ainsi que la critique par Hynar de l'excellente monographie polonaise sur le carnaval et la tendance carnavalesque. Mentionnons encore l'article intéressant de Ivana Dukáčková sur la scénologie des émotions. Pour ce qui est des relations de la scénicité et du 'mettre en scène' dans la vie ainsi que dans le texte dramatique, il faut prendre en considération la pièce radiophonique de Július Gajdoš et les dramolets de Jiří Šípek.

Studie doprovázené vzpomínkovými komentáři umělců a bohatým fotografickým materiálem sledují vznik legendárního školního divadla DISK a další osudy osobností generace, jejíž umělecký vývoj neobyčejně tvrdě ovlivnil historický kontext: německá okupace, únorový převrat 1948, léta padesátá i šedesátá, normalizace i období po listopadu 1989.



V Nakladatelství KANT – Karel Kerlický vychází

Soubor unikátních salonních fotografií Josefa Sudka, z nichž většina nebyla dosud publikována!

