

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

19 březen 2007

Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNICKÝ SMYSL A DRAMATICKÝ CIT JAROSLAV VOSTRÝ | 7

SCÉNICKÉ MYŠLENÍ VE FOTOGRAFII A SEBESCÉNOVÁNÍ
NEJENOM VE FOTOGRAFII... MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 19

SCÉNOLOGIE KRAJINY JOSEF VALENTA | 32

DIVADELNÍ POIESIS JAN CÍSAŘ | 57

LISTY EMIGRANTOV VILIAM DOČOLOMANSKÝ | 74

HERCI ČINOHERNÍHO KLUBU V ŽIVLU HRY JAN HYVNAR | 93

SCHLEMMEROVY PERFORMANCE V BAUHAUSU JÚLIUS GAJDOŠ | 118

SYMPOZIUM O JAPONSKÉM A ČÍNSKÉM DIVADLE: HERCOVO TĚLO JAKO VÝRAZOVÝ PROSTŘEDEK
TRADIČNÍCH I MODERNÍCH DIVADELNÍCH FOREM DENISA VOSTRÁ | 129

HERCOVO TĚLO V DIVADLE NÓ A ZEAMIHO TEORIE MIKIO TAKEMOTO | 137

PŘEDSTAVOVÁNÍ HERECKÝCH ROLÍ (MONOMANE) ZEAMI MOTOKIJO | 140

NÁVRAT REALISMU? ZUZANA SÍLOVÁ A JAROSLAV VOSTRÝ | 145

FOTOSALON PAVEL SVOBODA | 151

LESZEK KOLANKIEWICZ K ČEKÁRNĚ | 158

COPPÉLIA V LONDÝNĚ IVANA DUKIĆ | 163

MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM STŘEDOEVROPSKÝCH SKLADATELSKÝCH ŠKOL IVAN KURZ | 166

BRATŘI (KARAMAZOVI) DANIEL ŠPINAR | 170

SUMMARY | 191 — RÉSUMÉ | 193

Fotografie: Josef Valenta (s. 33, 37, 47, 53), Hynek Glos (s. 58, 59, 61, 63–67, 69–71), Miloň Novotný (s. 94–101, 103–110, 113), Miroslav Pokorný (s. 114, 115), Helena Gaudeková (s. 130), Tereza Nekovářová (s. 134–136), Paris Photo / Reed Exposition France 2006 (s. 153–157), Viktor Kronbauer (s. 159–162), Rob Moore (s. 165).

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 Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Disk Davle, s. r. o. V roce 2007 vycházejí 4 čísla (19.–22.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovního. Objednávky vyřizuje 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.

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665 (AMU)

ISBN 978-80-86970-34-9 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2007

<http://casopisdisk.amu.cz>

Studie Jaroslava Vostrého „Scénický smysl a dramatický cit“ souvisí se scénologickým bádáním, jehož výsledky rozvíjejí i v tomto čísle z různých hledisek také další autoři. To, co Vostrý nazývá scénickým smyslem a co souvisí s pocíťováním prostoru, tvaru a pohybu, není podle něho spojeno s jedním smyslovým orgánem; i když má tento scénický smysl co dělat se zrakem a sluchem, podílí se na něm především ‘vnitřně hmatová’ zkušenost, o níž mluvil Otakar Zich (Alexandr Tairov ji nazýval kinetický cit). Zichovy teze se v citované studii rozvíjejí kriticky, a to i v případě jeho odlišování dramatického a divadelního umění (první buduje podle Zicha na spojení složky optické a akustické, které může v druhém případě chybět) a omezování scénického elementu na to, co souvisí s optickou rovinou: Vostrý vycházející ze Zichova důrazu na vnitřně hmatové vnímání mluví o spojitosti scénického ‘jak’ s dramatickým ‘co’, která ovšem přecházejí jedno v druhé; právě v souvislosti s důsledným využitím nejdůležitějšího Zichova podnětu rozeznává Vostrý dramatickou vnější i vnitřní, jejíž dynamika se bezprostředně obráží ve scénickém tvarování: také vzhledem k tomu lze tvrdit, že scénické a dramatické vytvářejí vlastně dvě strany jedné mince.

„Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii...“ Miroslava Vojtěchovského navazuje svým způsobem na autorovu stať uveřejněnou už v *Disku* 4 a pojednávající o tzv. inscenované fotografii i na jeho článek „Portrét jako obraz procesu hledání sebe sama“, otištěný v *Disku* 17 a věnovaný výstavě portrétního cyklu Rineke Dijkstrové v Rudolfinu z léta roku 2006. Současná šíře i hlouběji založená studie překonává tradiční dělení fotografických žánrů, v nichž jsou portrét a inscenovaná fotografie vnímané jako vzdálené disciplíny, přestože portrétní fotografie vždycky představovala ten nejklasičtější způsob scénování. Na otázku, máme-li tedy vnímat proces vzniku portrétní fotografie jako jakýsi souboj sebescénování portrétovaného a inscenačních postupů fotografa, zní autorova odpověď sice šalamounsky („ano i ne“), ale je v následujícím textu přesvědčivě doložena: Dokazuje přitom, že na jedné straně tu máme určitou sumu strategií, jak dosáhnout idealizovaného portrétu, tj. představit portrétovaného v lepší podobě. A na druhé straně existují evidentní důkazy o tom, že zanedbá-li fotograf péči o idealizaci fyzické podoby portrétovaného, dosahuje hlubšího, řekněme nadčasovějšího portrétu.

Valentova „Scénologie krajiny 1“ otevírá téma scénologie životního prostředí či životního prostoru člověka. Pokouší se vyrovnat se základními pojmy týkajícími se vztahu přirozené krajiny a jevů zajímavých scénologii. Zabývá se proto vymezením jevu ‘krajina’ a zkoumáním styčných ploch mezi prostory označovanými jako krajina a jako scéna, příp. scénérie; na ně navazuje dílčí vstup na pole estetiky krajiny

a 1. část textu je pak uzavřena kapitolou zohledňující vybrané aspekty, z nichž je možné nazít krajinu scénologicky: Jeden se týká scénického vnímání přirozené krajiny sub specie psychologického typu člověka či jeho sociální role, další se věnuje metaforám typu 'krajina jako osobnost' apod., třetí úhel pohledu nemůže nezmínit v tomto časopise již zkoumaný fenomén genia loci (viz studii Jiřího Šípka „Scéničnost, genius loci a psychická distance“ v *Disku* 18). Pátý aspekt se vrací k základům estetického vnímání krajiny a akcentuje zejména ty typy estetických responzí člověka na vjem krajiny, v nichž lze spatřovat scénický rozměr. Poslední úhel se opět (a podrobněji) zabývá krajinou jako scénou i 'scénou'. 2. část studie se zaměří na aplikaci těchto východisek na krajinu Polomených hor (známou též jako Kokořínsko).

Zatímco Valentova studie směřuje tedy ke zkoumání nespécifické scéničnosti, Dočolomanského stať věnovaná dopisům, které psali z Ameriky domů rusínští emigranti z východního Slovenska, seznamuje čtenáře s jedním ze zdrojů, z nichž vznikala specificky scénická podoba inscenace *Slavi - Emigrantova píseň* souboru Farma v jeskyni (v režii autora článku). V rámci přípravy této scénické produkce se inscenátoři (z nich čtyři doktorandi DAMU) zaměřili na výzkum nespécifických scénických projevů, jak se mezi Rusíny na východním Slovensku dodnes udržují, a při jejich následném využívání při zkouškách pak na studium vztahu těchto nespécifických projevů ke specifickým, pro něž mohou být inspirací v nejrůznějších aspektech. Vedle písní a zvyků tvoří dopisy velmi speciální oblast: stať V. Dočolomanského ukazuje, jak vedle obrazu mentality i zárodků příběhů mohou inspirovat i svou 'vnitřně hmatovou' stránkou: herce i jejich režiséra zaujal nejenom 'obsah' těchto dopisů, ale i jejich rukopis, který je stejně bezprostředním výrazem pocitů pisatelů, jako je jím v případě veršovaných útvarů jejich prozodická rovina. (K další inscenaci Farmy v jeskyni, *Čekárně*, se v tomto čísle vyjadřuje Leszek Kolankiewicz.)

Studii „Herci Činoherního klubu v živlu hry“ pokračuje Jan Hyvnar v mapování významných koncepcí českého herectví 20. století a způsobů jejich realizace; řadu zahájila stať věnovaná Vojanovi v *Disku* 10 a Hyvnar v ní pokračoval studiem koncepce Hilarovy, Honzlovy a E. F. Burianovy (č. 11–13), Frejkovy a Radokovy (15 a 16) i Krejčovy (18). Tentokrát se věnuje zvláštnímu a ojedinělému fenoménu herectví souboru založeného v roce 1965, který přinesl českému divadlu originální podněty zejména ve své počáteční vývojové fázi. První část Hyvnarovy studie pojednává o všeobšhlém principu ludičnosti, na jehož základu Činoherní klub vznikl jako specifická a otevřená „communitas“ (ve smyslu V. Turnera), kde domluvit se spolu mohli jen tvůrci již předem domluvení. Druhá část je věnována režijně herecké metodě rozehrávání situací, která se zde používala na zkouškách a teoreticky o ní pojednal tehdejší vedoucí divadla J. Vostrý. Šlo vždy o situaci jako otevřenou a dynamickou strukturu, zakládající vynikající ansámblou hru souboru. Třetí část studie se pak zamýšlí nad začleněním osobnostních kvalit herců, kteří je na jevišti dokázali využít tak, že se v jejich herectví dramaticky prolínala autentická hercova existence a schopnost hraní a hry.

Pokud jde o studie inspirované současnými inscenacemi, vychází „Divadelní poesis“ Jana Císaře z jevištní adaptace románu J. W. Goetha *Smíření volbou*, kterou v Dejvickém divadle inscenoval J. A. Pitínský, a soustřeďuje se především na režisérovy scénické postupy a principy. Za jejich základ a východisko pokládá – podle vlastních slov – „scénický epifanický obraz, jenž není jen znakem, ale jako celostní, komplexní mnohostranná polyfonní entita zjevuje imaginativní symbol. Tím se inscenace přibližuje i Goethovu románu, jenž na bázi významové ko incidence pracuje s jednotlivými jevy rovněž jako se zjevením symbolu, jenž vyjevuje podstatu toho, co Goethe nazývá prafenomén. Vzniká tak inscenace, která navazuje na tradice moderního (avantgardního) poetického divadla E. F. Buriana a zároveň některými svými rysy rozvíjí tuto tradici v podmínkách ‘druhé moderny’ (postmoderny).“ Kromě této české věnujeme pozornost i některým zahraničním inscenacím (zejména *Les Éphémères* A. Mnouchkinové v Théâtre du Soleil a Lassalově inscenaci Goldonihho *Náměstíčka* v Comédii-Française v článku „Návrat realismu?“ Z. Sílové a J. Vostrého, ale i londýnské inscenaci baletu *Coppélia* v poznámce Ivany Dukicé). – O loňském pařížském fotobazaru referuje Pavel Svoboda.

Z historie čerpá tentokrát příspěvek Júlia Gajdoše zaměřený na performanční tvorbu Oskara Schlemmera za jeho působení v Bauhausu: Gajdoš tak současně pokračuje ve studiu performančního umění od začátku 20. století do současnosti (viz jeho články v *Disku* 17 a 18). Schlemmerovy experimenty vycházely z programového zaměření Bauhausu vytyčeného požadavkem *pocitování prostoru* (*Raumempfindung*). Schlemmer usiloval spojením umění a techniky o přechod od jednoho média k druhému, od plátna do prostoru, od abstrakce k realizaci. Právě tento přechod souvisel s jeho tendencí vymezit základní performanční postupy. Jako jeden z prvních tak dospěl k abstraktní performanci, kterou vnímal nikoliv jako odtrženou od reality, ale ve spojení s praktickou realizací. Pozoruhodné na Schlemmerově tvorbě je, že – ač byl, podobně jako mnoho jiných, inspirovaný německým expresionistickým filmem – nesměřoval do oblasti okultních věd a černé magie jako například Schreyer, ale do geometrického a stereometrického prostoru, do světa hmotného i odhmotněného, do kterého performer vstupuje, aby ho prozkoumal a na tom, že ho vnitřně hmatově pocítí, založil svou interakci s ním.

Samostatný blok tvoří v tomto čísle příspěvky související se sympoziem pořádaným Centrem základního výzkumu AMU a MU (výzkumu soustředěného na zkoumání techniky a/v umění) na DAMU a věnovaným japonskému a čínskému divadlu za účasti předních odborníků z Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda v Tokiu v čele s jeho ředitelem profesorem Mikiem Takemotem, profesorky Akiko Mijake z Jokohamské národní univerzity i docentky Švarcové z Ústavu Dálného východu FF UK. Kromě článku Denisy Vostré s podtitulem „Hercovo tělo jako výrazový prostředek tradičních i moderních forem“, který rekapituluje průběh sympozia i obsah jednotlivých příspěvků, uveřejňujeme v tomto čísle příspěvek prof. Takemoto

„Hercovo tělo v divadle nó a Zeamiho teorie“ a doplňujeme ho překladem Zeamiho traktátu věnovaného představování hereckých rolí, od kterého se herecká technika divadla nó odvíjela (a tak také pokračujeme v uveřejňování Zeamiho teoretických spisů, které jsme zahájili v *Disku 5* jeho traktáty „Devět stupňů“ a „Cvičení vzhledem k věku“ v překladu Petra Holého). – O sympoziu středoevropských skladatelských škol pořádaném Katedrou hudební skladby HAMU referuje prof. Ivan Kurz.

V rubrice divadelních textů otiskujeme tentokrát hru „o mládí, lásce a čertech“ *Bratři (Karamazovi)*, kterou podle Dostojevského napsal Daniel Špinar.

red.

Scénický smysl a dramatický cit

Jaroslav Vostrý

Čemu v této studii říkám *scénický smysl*, není na rozdíl od obvykle jmenovaných (vnějších) smyslů spojeno s konkrétním smyslovým orgánem. I když má samozřejmě co dělat i se zrakovým a sluchovým vnímáním, podílí se na výkonech s ním souvisejících kromě dalších smyslů včetně orientačního zejména svalové či (řečeno ve shodě se Zichovou terminologií) 'vnitřně hmatové' vnímání, kterému Tairov říkal kinetický cit (viz dále). Scénický smysl se tak aspoň částečně kryje s tzv. *kinestézií*, o které se někdy mluví jako o šestém smyslu, tj. s kinestetickou a hmatovou zkušeností spolupůsobící při vnímání prostoru, tvaru a pohybu, a rozhodně nemá daleko k tomu, čemu Deleuze (2006) říká vytváření senzomotorického obrazu či Kuspit (1993) smysl pro senzomotorické nuance.

Jde vlastně opravdu o 'šestý smysl', který dovoluje nejenom využívat informace, které nám podává naše vlastní tělo, ale i (spolu)prožívat cizí pohyby či dokonce jen impulsy k nim a s nimi spojené city a záměry, ba dokonce třeba architekturu: vzpomeňme na Johna Martina citovaného Gardnerem (1999: 248), podle kterého budova jako by se na chvíli stávala „replikou nás samých a my cítíme místa, kde dochází k nepřiměřenému napětí, jako kdybychom je měli přímo v těle“.

Miroslav Vojtěchovský mluví jistě právem o malířském zviditelňování „niterných haptických pochodů formou orchestrace více či méně barevných abstraktních ploch, linií a tónů proti rámu obrazu“:

„Moje uvažování tedy vychází [...] z neochvějného přesvědčení, že obsahem vizuálního uměleckého díla se může stát – a zhusta také stává – uvažování o bytostné podstatě zobrazovaného předmětu, o zobrazování onoho neviditelného, o ohledávání vnitřního mikrokosmu předmětu“ (Vojtěchovský 2006: 28).

Vojtěchovského příklady ze Cézanna a Mondriana nutí uvažovat nejenom o tom, nakolik právě tento způsob pocíťování předmětu zatlačuje ve výtvarném umění konce 19. a začátku 20. století do pozadí snahu o zachycení vizuální podoby předmětu, ale vůbec o podílu scénického smyslu na vzniku výtvarných děl včetně malířských. A to není řeč o Picassovi a takových projevech jeho zobrazovací vášně, jaký představuje třeba *Plačící žena* z roku 1937, kterou Alberto Manguel (2002: 185–201) dává do kontextu nejenom s jeho vztahem k Doře Maarové,

ale i s krutým zachycením samotné krutosti války a jí vzbuzované bolesti v *Guernice* (také z roku 1937).

Nepředstavují právě odchylky od realistického zobrazení plačící ženy na Picassově stejnojmenném obraze důsledek toho obratu od pouhého vidění k vnitřně hmatovému vnímání, tj. od vizuální podoby (od toho, jak se co jeví) k přímo fyziologickému pocítění tvořícímu základ celistvého prožitku (vlastně prožitku jakési vnitřní podstaty) zobrazeného? Toto 'zobrazené' má sice v případě Picassovy *Plačící ženy* svůj předpoklad či impuls (těžko říct 'referenční aspekt') ve skutečném pláči Dory Maarové, stejně jako *Guernica*, která objednavatele díla od hrdinském odporu španělských republikánů nakonec tak zklamala, v bombardování baskického městečka. V obou případech je však toto 'zobrazené' (představené, předvedené) bez ohledu na svůj podnět totožné se samotným obrazem: reálný podnět propůjčil Picassovu obrazu zejména v prvním případě jisté mimetické rysy, jejichž vizuální aspekt byl v konečném výsledku jasně podřízený vnitřně hmatovému prožitku, takže tento výsledek na obraze rozhodně nemá nic společného s požadavky klasické estetiky, protože důrazně apeluje i na vnitřně hmatový způsob diváckého vnímání.

Recepce obrazu ovšem nekončí tímto přímo tělesným pocítěním, zajišťujícím jiný a komplikovanější poměr vcítění a odstupu, než jaký bývá obvyklý při vnímání klasických děl. Nebo tím aspoň nemusí končit: u intelektuálněji zaměřených diváků může dokonce vrcholit třeba položením otázky, nakolik by toto vlastně groteskní zobrazení mohlo směřovat až někam k přijetí krutosti a jejích následků do přirozeného obrazu lidského života – kdyby ovšem nebylo právě tak groteskní. Takový způsob zobrazení se samozřejmě nemůže neprojevit i na prožitku obrazu v případě diváka, který si takovou otázku neformuluje a zůstane jím 'jen' otřesený – a to nikoli zřídkka do takové míry, že podobný způsob zobrazování prostě odmítne (i když i vlivem dalších špatných zkušeností se světem, jak ho přinesla doba po roce 1937, i dalším vývojem zobrazování na nejruznějších úrovních se to stává stále řídkěji).

Víme, že Otakar Zich (1986: 106) pojednává o vnitřně hmatovém vnímání a Howard Gardner (1999: 229n.) o tělesně-pohybové inteligenci (kromě odkazů k tanci a pantomimě aspoň také) v souvislosti s *herectvím*. Je také známo, že podle Zicha představuje herectví složku, která není od dramatického umění odmyslitelná: je jeho jedinou stálou složkou („*dramatickou v pravém slova toho smyslu*“, „*nutnou podmínkou dramatického díla*“, viz 1986: 33 a 47). Protože každý tělesný pohyb souvisí s prostorem, je jasné, nakolik je to, co je předmětem jak Zichova, tak Gardnerova zájmu, neoddelitelně spojené s *prostorovým* cítěním či inteligencí.

Specifické uplatnění takového pohybově-prostorového cítění za účelem působení na druhé (tj. koneckonců na nějaké obecenstvo) je bezesporu základem toho, čemu v rámci scénologie říkáme *scéničnost* a co nás právě při svém využívání v rámci jistých umělecky zaměřených způsobů sdělování, souvisejícího v běžném životě s vystupováním, příp. s tzv. ostenzí, o které mluví Ivo Osolsobé (1974: 206 ad.), dokonce opravňuje mluvit o specifickém scénickém smyslu.

Ve své *Estetice dramatického umění* rozlišuje Otakar Zich dvojí účinek, který má „dramatická řeč“ na obecenstvo: je podle něho přímý a nepřímý. První, přímý, vyplývá z toho, *čím* „působí každá řeč i nedramatická“ ze slovního vyjádření nějakých myšlenek, citů a snah. Druhý, nepřímý, je pro „dramatickou řeč“ speci-



fický, protože pramení z toho, že „vnímáme její působení jevištní, mezi dramatickými osobami vznikající“ (Zich 1986: 84–85). Právě vzhledem k důrazu na tento druhý účinek dramatické řeči je Zichova teorie plodem zkušenosti s postdeklamačním divadlem, jinak řečeno s divadlem ‘po Stanislavském’.

Můžeme říct, že vedle toho, *co* nějaká osoba říká, a někdy třeba i proti tomu, působí na nás také to, *jak* to říká, a to nejenom její mluvnické, ale i celkový projev v situaci; jeho prostřednictvím na nás často působí především tato osoba sama. Na jevišti je to její scénický projev, který samozřejmě příslušná slova jenom nedoprovází: i tato slova se totiž stala součástí nějakého celkového osobního projevu, resp. tento projev rozvíjejí.

Proti nějakému – a mohli bychom říct *dramatickému* – ‘*co*’ staví Zich nějaké – mohli bychom říct *scénické* – ‘*jak*’. Sám nazývá scénickým ale pouze to, co souvisí s optickou rovinou, a v tomto ohledu následuje svého učitele Otakara Hostinského, který přišel s pojmem *scénické umění*: to podle něho představuje „spolčení“ mimiky s uměním výtvarným, zatímco to, co herec mluví, pokládá Hostinský za součást básnictví.¹ Zich vyšel z koncepce ‘dramatického umění’, v jehož rámci se všechny složky včetně textové stávají součástí jednotného díla, které se odehrává a je vnímáno teprve „*po dobu představení v divadle*“ (1986: 14), a do pojmu herectví zahrnul jak tzv. scénickou, tak tzv. básnickou složku každého dramatického díla.

Podle Zicha je pro *dramatické umění* příznačné spojení optického s akustickým, zatímco *divadelní umění* „obsahuje v sobě vedle něho [tj. dramatického umění] ještě obory, jimž termín ‘dramatický’ zásadně nepřísluší“ (1986: 14). Rozhodující je tu právě „nerozlučné spřežení“ složky optické a akustické (15), kterým se, jak je Zich přesvědčený, liší dramatické umění třeba od baletu, kde obě složky jako by byly sice přítomné, ale vlastně nezávislé. Je jasné, že ve scénologickém kontextu budeme balet pokládat za scénické umění nikoli proto, že si ho můžeme od hudby odmyslet: rozvíjí přece svými specifickými prostředky to, co scénického (performativního, gestického) je v hudbě obsaženo latentně a co při jejím hlubším prožitku spojuje akustický dojem s vnitřně hmatovým vnímáním.

Nejde ovšem jen o to, co je obsaženo v hudbě, ale z čeho vychází samo baletní umění jako – nejobecněji řečeno – specifický způsob (scénického) tvarování vlastního tělesného pohybu v prostoru takříkajíc na úkor zemské tíže: v tom spočívá druhá stránka tohoto specifického scénického projevu, jehož scéničnost tvoří vždy dvě stránky jedné mince s dramatičností. Dramatičnost zde spočívá právě v napětí mezi vůlí k předsevzatému pohybu i uměním, kterou vyžaduje jeho realizace, a zemskou přitažlivostí: právě působení zemské přitažlivosti dělá každý nejenom baletní, ale i taneční a nakonec každý náročnější pohyb před jeho vykonáním i při něm výsledkem rozhodování podnikaného s příslušným rizikem. I každý činohercův pohyb, máme-li ho pocítovat jako dramatický (a tedy i skutečně scénický), musí být aspoň v zárodku opakováním úsilí lidského rodu stanout nakonec ‘na dvou’ místo ‘na čtyřech’.²

Dramatičnost, o níž mluvíme ve spojitosti s baletem i obecně s tanečním uměním, nespočívá tedy primárně v předváděném ději, jako je to aspoň v zásadě obvyklé v činohře, tj. v tom, *co* se postava rozhodne vykonat v dané situaci, ale *jak* to provede (což obojí i v činohře v konečném výsledku splývá tak, že jedno od druhého nelze oddělit): V tomto smyslu můžeme mluvit o dramatičnosti *vnější*,

1 Víc o Hostinského koncepci v souvislosti se Zichovou viz Vostrý 2004: 157–160. K Zichovu pojetí viz i Vostrý 2005: 23–31.

2 Podrobněji o tom viz Vostrý 1998: 33n.

tedy dramatičnosti související s příslušným dějovým obratem, a dramatičnosti *vnitřní*, související s bezprostředním pohybem tanečníka i herce v prostoru, a to v prostoru neodmyslitelném v rámci tohoto pohybu od jeho časové dimenze, o té vnitřní dramatičnosti, kterou je od jakékoli scéničnosti nejenom těžké oddělit, ale která není vlastně ničím jiným než scéničností v pravém smyslu.

O nejužším spojení scéničnosti s dramatičností dobře věděl už Hegel, který přece také napsal:

„Nesmíme ovšem tvrdit, že by dramatické dílo nemohlo postačit básnický již svou vnitřní hodnotou, ale tuto vnitřní *dramatickou* hodnotu tvoří bytostně teprve zpracování, kterým se drama stává výborně vhodným k provedení na scéně“ (Hegel 1966: II, 335).

Dokonce lze říct, že vnitřní básnická hodnota, o které Hegel mluví, souvisí nejužším způsobem s těmi vlastnostmi, které můžeme nazývat scénické, performativní či gestické a které zůstávají v textu obsažené pouze latentně, pokud se text neinscenuje nebo pokud je ‘neprobudí’ silný scénický cit čtenáře schopného inscenovat (sehrát) si tento text ve své představitosti.

Pokud jde o Zicha, není nutné cokoli namítat, když *dramatické v užším smyslu* vyhrazuje tomu, co se na scéně děje (v nějakém časovém průběhu), zatímco *scénické* (omezené ovšem na vizuální stránku) je pro něho to, jak se to děje v nějakém prostoru. Toto teoretické rozlišení (s opravou týkající se neoprávněného omezení scénického jednání na mimoslovní) nám může být i při scénologickém uvažování něco platné – ovšem jenom v případě, budeme-li si vědomi toho, že ‘v praxi’ plynule přechází jedno v druhé. A že tedy to, co pokládá Zich za *dramatické v širším smyslu*, můžeme vzhledem ke zvolenému úhlu pohledu označit za scénické.

Důležité je, co se v Zichově knize (v dané souvislosti) říká o duševní energii „z jedné osoby vycházející a druhou zasahující“. Zpravidla se ovšem tato energie podle Zicha „zase vrací od druhé osoby k první, nebo se jakoby odráží k osobám dalším. Toť základní forma dramatické řeči – dialog“ (Zich 1986: 84–85). Mohli bychom mluvit o realizovaném scénickém dialogu, který je v (před)psaném potenciálně obsažený (jeho psaná podoba dovoluje mluvit aspoň o příslušné intenci), a o nějaké energii, která není jen ‘myšlená’, ale opravdu se (tělesně!) projevuje.

Zich se na citovaném místě odvolává na jinou pasáž své knihy, kde se píše „o motorickém základě všeho dramatického působení“ a zdůrazňuje, že

„dramatická řeč má na obecnost účinek *dynamický*. Naproti tomu nedramatická řeč, tj. ta, jež ani nevzniká z úmyslu osoby působit na druhou, ani tak nepůsobí, může na obecnost účinkovat jen sama sebou, tj. tak, jak působí každá řeč recitovaná, ba jenom čtená. Poučí nás o něčem, naladí nás nějak, obveselí nás, tento účinek je však jen statický“ (Zich 1986: 85).

Můžeme mluvit na jedné straně o „řeči“ jako takové, a na druhé straně o tom, kdo a jak tuto řeč mluví, přesněji řečeno, koho a čeho je tato řeč v příslušné situaci projevem.

Účinek dramatického projevu spojuje Zich s osobami, které vysílají svou energii i v případě zachování iluze čtvrté stěny do nějakého prostoru a ve sku-

tečnosti samozřejmě nejenom k partnerovi, ale i do hlediště. Je na místě připomenout, že to, čeho se tu Zich dotýká, není jenom působení *dramatické* (tj. působení vyplývající z děje, který může působit i sám o sobě v rámci vyprávění), ale právě i působení *scénické*, resp. že při předvádění (scénické prezentaci, ke které poukazuje i dramatikův text) nelze jedno od druhého oddělit.

Zich tu postuluje *herectví* implicitně právě jako *umění scénické* i tím, že upozorňuje na souvislost hereckého projevu s vysíláním nějaké energie do nějakého prostoru, a tedy obecně i na vztah herce a prostoru. V tom a ne jiném prostoru zaujímá tento herec nějaké postavení spojené s postojem a činí tento prostor z pouhého místa děje, který je schopné vylíčit i *vyprávění*, prostorem *předvádění*; tj. prostorem v pravém slova smyslu scénickým.

Samé podstaty *scénického* působení se ovšem Zich dotýká v pasáži o motorické podstatě „dramatického“ dojmu. Charakteristické je, že právě v této souvislosti odpovídá na otázku, „co znamená přesně vědecky estetický termín ‘dramatický’.“ Obsahová stránka tohoto termínu je podle něho stanovena pojmem „vzájemné jednání osob“ (viz 1986: 38), které se v tomto případě rovná skutečnému a nikoli pouze myšlenému jednání skutečných osob (viz Zichovo pojednání o *dramatické situaci* obsažené ve vydání z roku 1986 na s. 145n.; ta vychází z *časově prostorové pospolitosti* dramatických osob, která je „námi jako obecně vnímaná“ a která má pendant v situaci *scénické*, v níž se tato pospolitost teprve prostorově – rozuměj *scénicky* – konkretizuje: viz s. 146). Při vyšetřování podstaty „působení *dramatického*“ vychází Zich zkrátka z toho, jak si uvědomujeme vlastní jednání: to sice zajisté „trochu sami vidíme a slyšíme“, ale „to jsou jen částečné a podružné dojmy proti tomu, že při něm, populárně řečeno, sami sebe ‘cítíme’, a to *tělesně*“ (Zich 1986: 38–39).

„Pozorujeme-li jednání *jiných* lidí, ať v životě, či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevěduce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním“ (Zich 1986: 39).

Divadelním vnímáním je tu třeba rozumět vnímání ‘živě’ předváděné produkce. Ale – můžeme dodat – je to po této stránce zásadně odlišné při vnímání jednání předváděného na filmovém plátně? Nebo dokonce při vnímání televizního přenosu fotbalového utkání?

„Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme a slyšíme, a to aspoň v jakýchsi náznacích, tak řečených inervacích, jež však zúplna postačí, abychom se do jednání jiných plně [takříkajíc *tělesně*] vžili. Tato bezděčná motorická složka to je, co dodává řečeným našim vjemům ráz obzvláštní živosti, neodolatelnosti, *aktivity*. Pro dojem ‘dramatického’ je tedy příznačné, že tu vedle zrakové a sluchové složky vystupuje jako *podstatná* též *složka motorická*, rozehrávající celý náš tělesný organismus“ (ibid.).

K citovaným Zichovým slovům můžeme dodat: Je jasné, že se ani vnímání nějakého (a dokonce i jen psaného) vyprávění při silné představě, která v nás jeho dostatečně sugestivním působením vzniká, bez podobných „inervací“ či vnitřních hnutí zcela neobejde. Typické jsou ovšem právě pro vnímání předvá-

děného jednání, ve kterém se mísí zážitek z tohoto jednání samotného a jím uvolňované energie – a tato energie se uvolňuje už i při pouhém stavu připravenosti jednajících osob k takovému jednání – s naší vlastní pohotovostí jednat, vzbuzovanou předváděným (inscenovaným) dějem. Právě intenzita této naší vlastní pohotovosti jednat přispívá při nemožnosti či aspoň omezené možnosti divákova vnějšího projevu k intenzitě niterného diváckého zážitku (a po skončení třeba i k intenzitě našeho ohlasu na předvedené).

„Stačí si představit,“ říká Zich, „jakým účinkem působí na nás vylíčení hrůzného děje básnictvím, jeho zobrazení malířstvím nebo sochařstvím a konečně i předvedení na divadle, abychom poznali, že poslední z nich působí nejmocněji, že nám jde nejvíc – do slova – ‘na tělo’“ (Zich 1986: 42).

Této motorické podstatě dramatického (jak říká Zich, ačkoli by mohl stejně dobře nebo dokonce možná spíš mluvit o scénickém) „dojmu“ odpovídá jeho přiřazení herce k „tak řečenému *motorickému* čili *pohybovému* typu“ a jeho charakteristika tohoto typu lidí vykazujících „především vynikající *zájem* pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vjemy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla dovídají“ (1986: 116).³ Není tato vnitřně hmatová citlivost nejhlubším základem toho, co můžeme nazývat scénickým smyslem a co souvisí se samotnou možností i výmluvností tělesného výrazu a schopností doslova se scénicky tvarovat? A netvarujeme se tak – byť třeba bezděky a neuměle – aspoň v jistých (a ne zrovna řídkých) okamžicích také ‘v životě’? V tomto smyslu souvisí scénický smysl s mimikou obličeje i (panto)mimikou celého těla v jeho vztahu k ostatním v příslušném prostoru, tedy s mimikou a mimezí, resp. mimováním založeným na vnitřním tělovém pocitu, který utváří příslušný *gestus*, tj. tělesný postoj obsahující aspoň v zárodku zřetelnou – ať realizovanou, či nerealizovanou – tendenci k pohybu v prostoru (totožnou v daném případě s výběrem způsobu jednání, tedy se scénickým *jak*).

Motorické podstatě „dramatického dojmu“ odpovídají u Zicha „*scénické kvality kinetické*“ (viz 1986: 188). Ty souvisejí s tím, že dramatická scéna, chápe-li ji ne jako lokálně dané seskupení věcí, ale jako shromáždění živých lidí v nějakém daném prostoru, „se co chvíli mění“ (ibid.).

„Pozorujeme-li změny v tvářnosti takové scény, shledáme, že jejich příčinou jsou *pohyby* herců (resp. dramatických osob) na scéně konané [...] V této *časové změně* scény, tu nenáhlé, tu prudké, je pravý smysl její jakožto *scény dramatické*“ (Zich 1986: 189).

3 „Když udělám ten či onen pohyb, odrazí se to v kinetickém citu“, formuloval to Alexandr Tairov v přednášce z téhož roku, kdy vyšla Zichova *Estetika dramatického umění* (1931). „Díky jemu herec jako každý člověk má k dispozici jakési vnitřní zrcadlo, kde se odrážejí všechny jeho sebemenší pohyby. Úkol herce spočívá v tom, aby s pomocí tohoto svébytného vnitřního zrcadla ovládal svoje pohyby, které jsou vnější, viditelnou stránkou emocí. Říká se o některém herci, že výtečně ovládá své tělo. To znamená, že má velice jemně vyvinutý kinetický cit a díky tomuto citu vnímá i ten sebemenší pohyb, a proto dokáže dokonale ovládat svoje tělo. Nebo se říká, že herec dovede nosit kostým. To se vztahuje ke stejné sféře. Nebo naopak, herec neví, kam s rukama. To znamená, že nemá vyvinutý kinetický cit a nedovede skoro automaticky vnímat vlastní pohyby. Tudiž je neumí v dostatečné míře koordinovat. Tento proces se vyznačuje jistou automatickostí a v tom případě je nutné, aby herec dokázal natolik rozvíjet svůj kinetický cit, aby si automaticky uvědomoval všechny svoje pohyby“ atd. (Tairov 2005: 109). Snad se sluší dodat, že pod scénický smysl je nutné zahrnout také schopnost vybrat si správný kostým i zvolit místo v prostoru vzhledem k příslušné (dramaticky citěné) situaci.

Nedalo by se říct, že tato dramatická souvislost dokonce se samotnou *možností* této změny, implikující nějaké rozhodování, i když k takové změně v daný okamžik ani nedojde?⁴

Kinetické scénické hodnoty se nám podle Zicha jeví „jako *vztahy* [relace] mezi herci, přesně hereckými *postavami a scénou*, v níž se pohybují“ (ibid.). Protože herecké postavy představují dramatické osoby v nějaké situaci, která je ponouká k jednání (Zich sám mluví na tomto místě o dramatickém ději), přidružují se podle něho k vytčeným *scénickým relacím* „*tedy nepřetržitě relace dramatické*“, a tak vnikají do kinetických kvalit scénických „*dramatické kvality* (rozuměj: významové představy obrazové)“; tj. – dodejme – do scénického *jak si divák promítá dramatické co*, jež toto *jak* vyvolává v jeho představivosti a jež se k tomu scénickému má (aspoň v daném případě) jako rub a líc téhož.

Tak se do scénických vztahů dostává, jak Zich píše, *dynamický element*. Tento dynamický element vstupuje jak „do kvalit pozičních“ souvisejících s tím, jaké místo jednající osoba zaujímá (jestli vepředu nebo vzadu, vlevo nebo vpravo, v hloubce nebo co nejbližší divákovi, ve středu nebo na okraji, výš nebo níž, jestli stojí, sedí či leží, jestli je blízko druhé postavě či je od ní daleko, je k ostatním obrácená tvář v tvář nebo profilem, je jimi obklopená nebo stojí mimo atd.), tak do kvalit motorických (jestli se jednající osoby od sebe vzdalují či se k sobě blíží, naklánějí se k sobě nebo se od sebe odvracejí, případně se daná postava vyběhnutím do schodů ocitá nad ostatními apod.), ale – dodejme – i do kvalit pozičně-motorických (jestli se osoby k sobě blíží po přímce či po diagonále, tváří nebo bokem, rovnou nebo oklikou, rychle nebo pomalu atp.).

„Metaforická rčení, že někdo nás k sobě táhne, jiný odpuzuje, že spěcháme ‘na křídlech lásky’, docházejí tu pro nás *symbolického znázornění*“ (Zich 1986: 192).⁵

Je charakteristické, že o podílu vnitřně hmatového vnímání na vnímání umění uvažoval v přibližně stejné době jako Zich (přesně řečeno ve studii uveřejněné o pět let později než Zichova *Estetika dramatického umění*) také Walter Benjamin, a to – zcela příznačně – ve spojitosti s filmem, resp. se zaměřeností dadaistických provokací, kterou objevil i ve filmu:

„Umělecké dílo, které dříve vábilo k pohledu, vmlouvalo se poslechu, stalo se v rukou dadaistů projektilem. Doráželo na vnímatele. Mělo kvality taktilní. Tím příznivě ovlivnilo filmovou poptávku, neboť filmové rozptýlení má v prvé řadě rovněž taktilní charakter, vždyť se zde střídají dějiště a mění se místo záběru, což obojí doléhá na diváka jako nárazy. Stačí srovnat filmové plátno s plátnem obrazu. Obraz vybízí ke kontemplaci; vnímatel se může oddávat proudu asociací. U filmového snímku nic podobného možné není. Sotva nám padne do oka, již zde není. [...] Vskutku, jakmile člověk sleduje film, přerušuje se proud jeho asociací střídáním obrazů. Na tom je založen účinek fil-

4 Poetika japonského tradičního divadla mluví v tomto případě o „nehybném pohybu“, tj. o pohybu energie, který se vnějším způsobem neprojevuje.

5 Sergej Ejzenštejn mluvil v podobné souvislosti o realizovaných metaforách, ovšem nejméně o tři roky později v uzavřených prostorách filmového učiliště, odkud se jeho úvahy, v tomto bodu velmi podobné Zichovým a zahrnuté později do rukopisu s názvem „Režie. Umění mizanscény“ i dalších textů (např. do studie nazvané vydavateli „Montáž 1937“), dostaly na veřejnost po více než čtvrtstoletí (viz Ejzenštejn 1966: 187n., 258 aj. a 1964: 342n.; event. Vostrý 2001: 149n., 183n. aj.).

mového šoku, který si ve filmu jako jinde žádá, aby byl zachycen vystupňovanou ducha-přítomností. Film, který je ustrojen technicky, zbavuje fyzický účin šoku jeho morální nálepky, s níž šok praktikovali dadaisté“ (Benjamin 1979: 37).

Důležitá je i poznámka pod čarou, kterou Benjamin k citované pasáži ze závěru XVII. kapitoly své úvahy připojuje:

„Umělecká forma filmu koresponduje se stoupajícím ohrožením života, jemuž má dnešní člověk patřit tváří v tvář. Potřeba vystavovat se účinkům šoku je druhem lidského přizpůsobování očekávaným nebezpečím, která hrozí ze všech stran. Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercpečního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu“ (Benjamin 1979: pozn. 28 na s. 45–46).

Benjamin spojuje taktilní vnímání s šokem, a pokud jde o vnímání filmu, nachází důvody aktualizace takového druhu vnímání v jeho vnější dynamice, která podle něho znemožňuje kontemplaci a nahrazuje ji rozptýlením; film tak podle něho odpovídá požadavkům vnímání změněného vzhledem k tomu, čemu je člověk vystavený v současném světě zmnohonásobujícím jeho ohroženost. Stojí za zmínku, že na začátku 60. let bude McLuhan spojovat takový způsob vnímání s televizí, když např. v knize z roku 1964 napíše:

„Televizní obraz v každém okamžiku vyžaduje, abychom mezery v síti [poskytovaných dat] ‘uzavírali’ pomocí křečovitě smyslové participace, která je hluboce kinetická a taktilní, neboť taktilita je vzájemnou souhrou smyslů a ne izolovaným kontaktem kůže a předmětu“ (McLuhan 1991: 290).

Právě díky televizi, která se podle něho tak liší od „knižního média, v němž jsou obsah a forma tak ostře odděleny“, se podle McLuhana v tanci, výtvarném umění i architektuře objevil „nový druh citlivosti“, protože

„Západní způsob života, výsledek staletí přísného oddělování a specializace smyslů, kdy byl na vrcholu hierarchie zrak, není schopen odolat rozhlasovým a televizním vlnám, které rozrušují velkou vizuální strukturu“ a „Američané díky neodolatelné taktilní ná-povědi televizního obrazu objevují nové vášně“ (McLuhan 1991: 291–292).

Ať je to s rozdíly mezi televizí a filmem, které uvádí McLuhan, jakkoli, nejsou pro naše vlastní úvahy důležité. Je totiž jasné, že aktualizace vnitřně hmatového vnímání jako záruky vzájemné souhry smyslů, je příznačná pro všechna jmenovaná média včetně moderního postdeklamačního i tradičního komediálního divadla, když ta dvě nová z nich (film a televize) se od začátku formují jako bezprostřední odpovědi na změněnou strukturu vnímání a – řekněme to tak – prožívání moderního světa.

Znamená to, že dvě nová média a moderní (post-deklamační či post-literární resp. post-rétorické) divadlo směřují na rozdíl od literatury i tradičního výtvarného umění zcela logicky od kontemplace k rozptýlení, jak o tom na příkladu filmu mluví Benjamin? I když to takříkajíc z kvantitativního hlediska je jistě pravda, neznamená to, že je takové směřování s vnitřně hmatovým vnímá-

ním a těmi vlastnostmi, které Zich připisuje herectví, osudově spjaté. I v případě uměleckých produktů spjatých s jmenovanými médii je dosažitelný stejně hluboký zážitek, jaký se obvykle spojuje s kontemplací jako odpovědí na výzvu 'skutečného' uměleckého díla, byť vztah participace (vcítění) a odstupu je v případě takových produktů komplikovanější. Není ale metoda zvláštního spojování 'soucítí a bázně' příznačná pro divadlo (přesněji pro tragédii) už podle Aristotela, a to jako lecky trnitá cesta k následné katarzi, která jako by se rovnala v případě čisté estetické 'kontemplace' vnímatelovu stavu ducha už na samém počátku? Copak nemůže právě tato cesta (trnitá - i když v jiném smyslu - také v případě komedie), cesta otřesů vyvolávajících střídavě 'soucítí a bázeň', tj. vcítění a odstup, postupně otevírat tu třináctou komnatu dalších myšlenek, představ a vysvětlení (řečeno s Tolstým), která jedinečně vede k plnému zážitku zasahujícímu nejrůznější patra lidské bytosti?

Mluvívá se o nezbytné přítomnosti alespoň latentního hereckého talentu či aspoň hereckého citění při všech aktivitách, které mají co dělat nejen s účinkováním v příslušných médiích, ale souvisí nakonec vůbec se sdělováním (resp. působením pomocí sebe prezentace). Takové názory mají své oprávnění zejména s ohledem na to, že co se v těchto případech přisuzuje herectví, je právě *scénický smysl* (a ten je, jak z předešlého vyplývá, jen těžko oddělitelný od fenoménu, kterému se obvykle říká dramatický cit); je jasné, že tento scénický smysl může být velmi potřebný i k úspěšnému vnímání uměleckých děl včetně Cézannových a Picassových, která také ukazují na to, jak důležitým předpokladem tohoto smyslu, resp. sjednocení smyslových dojmů na příslušné emocionálně-intelektuální úrovni, je vnitřně hmatové vnímání.

Nejvýmluvnější příklady uplatnění i reflexe scénického smyslu najdeme nejspíš také v herecké praxi a teorii, zejména je-li spojena s pedagogikou. Snad stojí za to znovu vzpomenout na Stanislavského fiktivního žáka Nazvanova, který si vysloužil chválu svého učitele tím, jak zahrál zaskočeného Othella volajícího „Krev, Jago, krev!“ V dialogu z knihy *Rabota aktera nad soboj* (v kapitole „Scénické umění a scénické řemeslo“) jde o herecký prožitek. Když Torcov (jak se v této knize Stanislavskij sám nazývá) Nazvanova vyzve, aby řekl, co zažíval v citovaném momentu „opravdové tvůrčí práce“, a Nazvanov odpoví, že si nic nepamatuje, Torcov pokračuje:

„Cože? Vy se neupamatováváte na své vnitřní rozkolísání, když jste hledal vyjádření čehosi strašného? Nevzpomínáte si, jak vaše ruce, oči a celá vaše bytost byly připraveny kamsi se vrhnout a cosi uchopit?“ Atd. (Stanislavskij 1951: 24)

Popsané fyzické jednání člověka, který jako by měl potřebu něčeho se chytit, když to, čeho se dosud držel, se náhle jeví jako beznadějně ztracené, nesouvisí v daném případě (tj. v případě opravdového herectví) jen s vyjádřením nějakého citu či (tělového) pocitu: To, co vyjadřuje, má co dělat přímo s (vnitřním) tématem a smyslem nejenom dané scény, ale celého příběhu titulní postavy. Být si vědomý toho, co v takové chvíli jako herec dělám a co v poslední fázi souvisí s nalezením definitivního tvaru, se samozřejmě neobejde bez jistého nadhledu, který vnitřní vhled neruší, ale uceluje (k tomuto nadhledu směřuje přece také Stanislavského výčitka „Copak vy se neupamatováváte“). Tak se pohybově prostorový, mimicko-gestický prožitek (odpovídající dramatickému citění situace)

spojuje s nadhledem, inspirace s techné, individuální s archetypickým a herec nabízí vlastní (spolu)prožitek ke spoluprožitku ostatním, tj. činí jisté vnitřní obsahy nahlédnutelné pomocí scénicky rozvíjeného jednání.

Už bylo řečeno, že i každý (čino)hercův pohyb, máme-li ho pocíťovat jako dramatický – a tedy i skutečně scénický –, musí být aspoň v zárodku opakovaným úsilím lidského rodu stanout nakonec (a pohybovat se!) ‘na dvou’ místo ‘na čtyřech’. V příkladu ze Stanislavského vycházejícího z citované scény z *Othella* máme co dělat se zakolísáním, ba zborcením takového lidského postoje, způsobeným ztrátou opory (opory nikoli ve fyzickém, ale v obrazném smyslu). Doslovně tu splývá s metaforickým či potenciálně symbolickým, reálný pohyb s „významovou představou obrazovou“ a tělesný (vnitřně hmatový) pocit s psychickým zážitkem, který má svou latentní emocionální a intelektuální rovinu, na základě splýnutí scénického elementu s dramatickým.

Základ tohoto splýnutí tvoří prožitek příslušného pohybu, který ani při vnímání filmu nevzniká – navzdory Benjaminovu tvrzení – automaticky díky střídání dějišť a změně místa záběru (i scéna na jevišti se, jak zdůrazňuje Zich, neustále mění), ale akcí: například (abychom zůstali u klasiky) chůzi Jeana Gabina, jejíž estetická (čistě scénická) účinnost ve smyslu výzvy ke specifickému spoluprožitku je spojená s tím, že jde také o chůzi totožnou s jednáním hrdiny, tedy s akcí, která by mohla být spojená i s jízdou na koni nebo v autě a jejíž dramaticčnost související s dějem má ovšem pendant v Gabinově chůzi jako takové.⁶

Pokud jde o dramaticčnost chůze ‘jako takové’, stačí snad říct, že jde o chůzi, která představuje jistý model překonávání překážek a souhry různých skupin svalů, mezi kterými existuje napětí.⁷ Jde o podobné napětí, jaké vzorově obsahuje proslulé Mejercholdovo ‘biomechanické’ herecké cvičení střelby z luku,⁸ v jeho rámci je to zejména napětí mezi zásadním zacílením dopředu a nutností hmatnout dozadu pro imaginární střelu, které činí hercův pohyb nejenom scénický (tj. opravdu plastický), ale i vnitřně dramatický. Tak se zaměření k účelovému pohybu, ke kterému směřuje původní biomechanika, stává u Mejercholda prostředkem ke kultivaci esteticky působivého celkového hereckého postoje i jednotlivého gesta, které se vždycky chápou jako výsledek pohybu celého těla, tj. jako cosi dynamického i v podmínkách předepisujících herci stát na místě. Pak se i za předpokladu statického postoje stává jak hrající herec, tak divák spoluprožívající hercův pohyb bytostí, jež není jen tělesem v prostoru, ale „místem, kudy proudí síly vesmíru“ (Chalupecký 1998: 155).

6 Místo hereckého jednání si lze představit samozřejmě i mimohereckou akci, která ale vyžaduje rafinovanější způsoby režijně obrazového apelu na vnitřně hmatové vnímání, než je pouhé střídání dějišť, i když v něm takové střídání může hrát nějakou úlohu.

7 Ne náhodou například Oskar Schlemmer, známý autor scénických performancí v rámci Bauhausu, mluvil o tom, že udělat krok znamená velkou událost (viz Gajdoš 2007: 127).

8 Cvičení, které popsal Mejercholdův herec Ernst Garin se dělalo s imaginární rekvizitou. „Levá ruka jako by nesla luk. Levé rameno je při chůzi i při běhu víc vepředu. Když si žák zvolí cíl, zastaví se; těžiště je přitom uprostřed. Následuje máchnutí pravou rukou za záda, kde je na imaginárním opasku upevněna imaginární střela. Pohyb ruky předává pohyb celému tělu a těžiště se přesouvá na nohu vzadu. Ruka bere střelu a přikládá ji k luku. Těžiště se přesouvá na nohu vzadu. Výstřel – a výskok s výkřikem, který uzavírá celé cvičení“ (Garin 1974: 35).

Literatura:

- BENJAMIN, W. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: [týž] *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979
- DELEUZE, G. *Film 2. Obraz-čas*, Praha 2006
- [EJZENŠTEJN, S.] ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения в шести томах, том 4 (Режиссура. Искусство мизансцены)*, Москва 1966
- [EJZENŠTEJN, S.] ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. „[Монтаж] (1937)“, in: *Избранные произведения в шести томах, том 2*, Москва 1964
- GAJDOŠ, J. „Schlemmerovy performance v Bauhausu“, *Disk 19* (březen 2007)
- GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999
- [GARIN, E.] ГАРИН, Э. С *Мейерхольдом*, Москва 1974
- HEGEL, G. W. F. *Estetika II*, Praha 1966
- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce (Duchampovské meditace)*, Praha 1998
- KUSPIT, D. *The Kult of the Avant-Garde Artist*, London 1993
- MANGUEL, A. *Bilder lesen (Eine Geschichte der Liebe und des Hasses)*, Reinbek bei Hamburg 2002
- McLUHAN, M. *Jak rozumět médiím (Extenze člověka)*, Praha 1991
- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974
- [STANISLAVSKIJ, K. S.] СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. *Работа актера над собой*, части I и II, Москва 1951
- TAIROV, A. „O tvůrčí metodě a historii Komorního divadla (Přednášky)“, in: [týž] *Odpoutané divadlo*, Praha 2005
- [TOLSTOJ, L. N.] ТОЛСТОЙ, Л. Н. „Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят? [1862]“, in: [týž] *О литературе*, Москва 1955
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Objekt ozvláštněný objektivem“, *Disk 15* (2006)
- VOSTRÝ, J. *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1991
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- VOSTRÝ, J. „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie“, in: [týž] *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie“, *Disk 9* (září 2004)
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a dramatická dramatičnost v Zichově Estetice dramatického umění“, in: *Miscellanea theatralia (sborník [Divadelního ústavu] Adolfu Scherlovi k osmdesátinám)*, Praha 2005
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění (Theoretická dramaturgie)*, Praha 1931, resp. 1986

Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii...

Miroslav Vojtěchovský

Irving Penn popsal tu událost později velmi stručně: Georgia O'Keeffe vstoupila do ateliéru a po pár vteřinách rozhlížení zamířila rovnou čarou k místu, kde byly odložené dvě velké divadelní zástěny postavené do velmi ostrého úhlu. Malířka se 'zapasovala' do uzoučkého prostoru a rezolutně prohlásila: „Tady chci být portrétována, toto je místo vyjadřující naprosto perfektně můj život...“

Nebyl to úplně rovný souboj. Přestože Irving Penn prošel školou Alexeje Brodovitche, kterému také asistoval v *Harper's Bazaar*, sbíral zkušenosti jako art director časopisu *Junior League* i slavného obchodního domu Saks Fifth Avenue a v okamžiku onoho setkání (1948) už pět let pracoval v časopisu *Vogue* pod vedením jiné slavné osobnosti vizuální kultury dvacátého století, Alexandra Libermana, byla - v té době jednašedesátiletá - Georgia O'Keeffe už dávno na vrcholu slávy a patřila už dlouhou dobu k výrazným postavám amerického moderního umění a v Pennově ateliéru tedy nepochybně kralovala.

Zkušená umělkyně věděla naprosto přesně, jak se má na veřejnosti prezentovat. Portrét byl nejspíše určený pro všechna tři vydání *Vogue* (New York, Londýn, Paříž) a více než dvě desetiletí pro-

žitá v manželství s Alfredem Stieglitzem jí jistě dala dobré školení o marketingu a roli masmediální prezentace v utváření mýtu mezinárodně uznávané osobnosti. Na fotografii se jeví vtlačena do zužujícího se prostoru, kterým je jakoby ponížována. Z jiné fotografie, dvojportrétu Georgie O'Keeffe s Alfredem Stieglitzem od Arnolda Newmana, můžeme usuzovat, že její představa nejspíše byla prezentovat se jako člověk v pozadí, jako někdo, kdo je za každých okolností potlačovaný, jakkoliv její vlastní tvorba i její životní styl svědčí o pravém opaku. Od chvíle, kdy svou prací, ale možná ještě více svým půvabem okouzila o dvacet tři let staršího Stieglitze, pořádal tento mimořádný umělecký impresáριο své doby rok co rok přehlídku jejích prací ve svých galeriích, publikoval její malby a nechal psát o jejím umění důležité kritiky. Byla tedy vše, jenom ne bytost zatlačena do 'úzkých', ale sama se chtěla takto scénovat...

Na stránkách jednoho z prvních čísel *Disku*¹ jsme již poměrně rozlehle hovořili o inscenované fotografii, tedy o fotografii scén vytvořených se záměrem pořízení fotografického obrazu, ale portrétu jsme

¹ *Disk 4* (červen 2003).



1. Irving Penn, Georgia O'Keeffe, 1948

se v tomto případě nedotkli možná proto, že jsem se já sám příliš nechal ovlivnit tradičním dělením fotografických žánrů v teorii a dějinách fotografie: v nich jsou portrét a inscenovaná fotografie zpravidla vnímané jako velmi vzdálené disciplíny, přestože je právě portrétní fotografie tou nejklassičtější inscenací; její historie se počíná téměř identicky v čase objevení 'malování světlem' a je stejně bohatá jako sama historie fotografie. Diskuse o scénologii, vedená systematicky už více než tři roky na stranách *Disku* jeho šéfredaktorem, ovšem pokročila natolik daleko, že scénologické aspekty fotografického žánru portrét, jakožto specifické disciplíny v rámci inscenačních postupů aplikovaných ve fotografii, by neměly zůstat opominuty. V návaznosti na recenzi výstavy Rineke Dijkstry v *Disku* 17 (září 2006) se proto chci v následujících řádcích pokusit o určitou analýzu vztahu portrétního a portrétovaného jak směrem k momentům scénologickým, tak k momentům sebescénování.

S popisovanou scénou v ateliéru Irvinga Penna jsme vstoupili kamsi do středu vývoje portrétní fotografie, a tak se v zájmu celistvosti pohledu budeme muset nezbytně podívat směrem zpět i dopředu, co možná nejblíže k naší současnosti. Ještě chvilku zůstaňme v ateliéru jednoho z nejslavnějších fotografů všech dob, který se věnoval nejenom portrétnímu, ale i módě, zátiší, aktu a částečně i etnografickým studiím. Mohli bychom říci, že Georgia O'Keeffe vynalezla pro Penna fotografování v onom zužujícím se prostoru, a jistě bychom se nevzdálili od pravdy, i když víme, že při některých módních a portrétních fotografiích použil Penn již v roce 1947, tedy o rok dříve než vstoupila do jeho ateliéru O'Keeffe, stavu divadelních zástěn a vytvořil tak jakýsi zmenšený prostor, scénu, respektive 'malý pokojíček', jehož tři stěny vytvářely prostor pro pózování byť jedné jediné postavy. Jenomže: triangulární prostor, přetavený do vizuálního jazyka fotografie,

je na hony vzdálený oněm pokojíčkům a dává možnost pózou i výrazem portrétovaného vytvořit obraz s takovým poselstvím, jaké ve vzájemné dohodě chtěli oba aktéři snímku. Marcel Duchamp bude poté na fotografii ve stejném klínovitém seskupení divadelních zástěn vypadat diametrálně odlišně. (Viz *Disk* 18, ilustrace na str. 11.) Na rozdíl od Georgie O'Keeffe Duchamp vymezený prostor zcela opanoval. Není jím utlačovaný, ale naopak vystupuje z něj asi stejně tak, jako individuálně vystupuje ze sevřeného prostoru poměrně úzce a nekompromisně definovaného pojmu umění na počátku 20. století, zatímco Igor Stravinský – na portrétní ze stejného roku 1948 – onen trojúhelníkový prostor zcela aktivně vyplňuje.

Irving Penn studoval u Alexeje Brodovitche design,² poslední dva roky studia asistoval jako designér svému učiteli a jako designér zpočátku působil i po absolutoriu. Po čtyřech letech praxe si udělal přestávku na to, aby mohl volně malovat, ale po roce stráveném převážně v Mexiku dospěl k názoru, že nikdy nebude více než prostředním malířem, a pokorně se vrátil k designu. Alexandr Liberman najal Penna jako svého asistenta se speciálním pověřením vytvářet obálky časopisu *Vogue*, a protože Penn se příležitostně věnoval fotografii, vyzval ho po čase, aby se ji pokusil použít pro realizaci tohoto úkolu. Opíraje se především o své malířské školení a výtvarnou zkušenost vytvořil Penn v říjnu 1943 první fotografickou obálku *Vogue* a schopnost previzualizace kompozice, stejně jako zkušenost vytvořenou desítkami či stovkami hodin pozorování modelu při kreslení a malování, najdeme u všech jeho pozdějších prací, ať už se jedná o portrét, módní snímek, akt nebo zátiší.

Ostatně, první slavní fotografičtí portrétisté – např. David Octavius Hill, Na-

2 Brodovitch vyučoval na Philadelphia Museum School of Industrial Art.

dar, Étienne Carjat a další – měli spíše malířské než fotografické vzdělání a ti nejúspěšnější byli většinou nejprve karikaturisty, to jest kreslíři schopnými vystihnout v rychlosti podstatné rysy portrétovaného a tyto rysy eventuálně zdůraznit, přehnat, respektive zveličit.

Nadar, vlastním jménem Gaspard Félix Tournachon, se proslavil celou řadou mimořádných činů i fotografií. Dovolím si tady připomenout sérii tří portrétů, které ovšem proslavily především portrétovanou osobu. Mám na mysli, samozřejmě, fotografie Sarah Bernhardtové, pořízené nepochybně v jednom dnu kolem roku 1864, tedy v době, kdy slavná herečka rozhodně slavná nebyla a kdy měla spíše pověst člověka vyvolávajícího svou existencí jenom samé problémy. Právě tři čisté, na pyramidální kompozici postavené portrétní fotografie prozrazující do posledního detailu vliv malířského přístupu, otevřely Sáře Bernhardtové, jak je historicky doloženo, cestu k hvězdné slávě.

Používám-li termín ‘malířský přístup’, nemám na mysli povrchní přejímání formy klasického malířského portrétního, ale myslím tím především usilování o zachycení čehosi hlubšího, co není většinou spatřitelné ve zlomku vteřiny, po který trvá expozice fotografického snímku, ale co se však snažil dostat do svého obrazu malíř v opakovaných ‘sezeních modelu’ pečlivým pozorováním i tendencí v delším časovém úseku zachytit charakterové vlastnosti portrétovaného. A jistě nejde jenom o pozorování, protože v dlouhém čase opakovaných střetávání se s modelem měl malíř nekonečně mnoho příležitostí propracovávat se v rozpravách ke skrytým vlastnostem modelu i k jakési vzájemně cizelované představě, jak má obraz portrétovaného v konečné podobě vypadat...

Máme tedy vnímat proces vzniku portrétní fotografie jako jakýsi souboj sebescénování na straně portrétovaného a inscenačních postupů či scénologických strategií na straně fotografa? Odpo-



2. Nadar (Gaspard Félix Tournachon), Sarah Bernhardt, 1864

věď by asi měla podle situace znít: „Ano a ne“, protože vždy záleží na tom, jestli se má jednat o poslužnou, komerční fotografii, nebo jestli má jít o hodnotný autorsky vyhraněný portrét. Existuje zde totiž na jedné straně určitá suma profesních strategií, jak dosáhnout idealizovaného portrétního, jehož cílem je představit portrétovaného – alespoň v rovině vizuální – v lepší podobě, než jaká může být odečítána z fyzického vzhledu osoby. A na druhé straně existují evidentní důkazy o tom, že zanedbává-li péči o idealizaci fyzické podoby portrétovaného, dosahuje portrétista hlubšího, řekněme nadčasovějšího portrétního. Zní vám, milý čtenáři, tento výrok hodně nelogicky? Pokusím se ho tedy v následujících dvou odřezcích textu poněkud objasnit.

I.

Po dlouhá desetiletí se budoucí profesionální fotograf seznamoval s celou řadou strategických pravidel a na ně navazujících praktických a technologických úkonů usilujících o vytvoření idealizovaného portrétu zákazníka. Takový fotografický učedník musel v první řadě hodně kreslit hlavu podle modelu i podle skutečnosti. Učil se přitom třeba aplikovat jednoduchý systém křížového modulu usnadňujícího kresbu portrétu,³ ale musel umět dobře namalovat lebku, stejně jako obličejové svalstvo. To všechno proto, aby se naučil rychle 'přečíst' hlavu zákazníka a vyvodit z ní následující postupy; tato kreslířská dovednost byla ale potřebná také k tomu, aby portrétista uměl citlivě uplatnit idealizující retuš na portrétním negativu.

'Následující postupy' se odvozovaly od dvou na sebe navazujících fenoménů: především od směru zakřivení nosu a za druhé od tvaru hlavy portrétované osoby. 'Teorie zakřivení nosu', jak bychom s určitou nadsázkou mohli první fenomén nazvat, vychází z prostého poznatku, že existuje jenom velmi malé procento lidí, jejichž nos není mírně zakřivený buď na jednu, nebo na druhou stranu. A protože se mělo jednat o idealizující portrét, musela být tato vada odstraněna třeba jenom mírným nebo větším (to podle míry zakřivení) natočením hlavy portrétovaného tak, aby zakřivení nosu směřovalo k objektivu fotografického přístroje. Tímto jednoduchým trikem se nos opticky narovnal, a tím bylo také rychle rozhodnuto, na kterou stranu se musí portrétovaný dívat, zatímco další postup určoval základní tvar jeho hlavy...

³ Giorgio de Chirico vzpomíná ve svých *Pamětech* na to, jak mu otec jako malému chlapci rychle a účinně pomohl rozřešit zásadu kresby portrétu právě aplikací jednoduchého vepsaného symetrického kříže, a z poznatku, že otcové ve 20. století už nic takového na rozdíl od vzdělaných a kulturních mužů 19. století neumějí, vyvozuje všeobecný úpadek kultury v moderní a postmoderní době...

V tomto směru byl fotografický učedník seznámen s jednoduchým dělením obličejů na tři skupiny – na obličejy úzké, vertikálně protáhlé; na pravidelné 'ovoidy' a v posledku na široké, kruhovitě, koláčovitě, respektive dýňové typy hlavy, jakou se vyznačuje například pisatel těchto řádků. Toto rozlišení poté generovalo typ osvětlení portrétu. Osvětlení portrétu patří teoreticky do oblasti nazývané Metoda stylizované světelné reality, respektive do podskupiny této metody, zvané Metoda profesionální konvence. Metoda stylizované světelné reality, na rozdíl od Metody primární světelné reality, evidentně, očividně neseleduje cíl vytvořit ve studiu iluzi, resp. logiku přírodního osvětlení s jedním jediným světelným zdrojem (sluncem), a tedy i jedním stínem na objektu a jedním vrženým stínem za objektem. Metoda profesionální konvence takový 'nelogický' model osvětlení posléze uzákonuje a činí z něj určitý kánon.

Po dlouhá desetiletí platil v podstatě mezinárodně kánon fotografického portrétu postaveného na čtyřech více či méně silných světelných zdrojích, o čemž se můžeme přesvědčit rychlou inventurou rodinných fotografických alb jdoucích zpět po generace. Osvětlení portrétu tam je většinou vybudováno na dvou téměř statických pomocných světlech. Jedno z nich směřovalo na pozadí a vytvářelo za rameny portrétovaného světlý oblouk, který postupně tmavnul směrem vzhůru, aby někde ve výšce uší portrétovaného přešel do tmy. Tím vytvořil prostor pro efekt druhého pomocného, tzv. vlasového, světla. 'Vlasovka' byla dost často umístěna na jeřábovém stojanu, slangově nazývaném 'čáp', vytvářejícím podle povahy účesu a barvy vlasů jemnější nebo hrubší osvětlení horní partie hlavy. Nasazení těchto dvou světél se příliš nevážalo na typ hlavy portrétovaného a síla jeho efektu se měnila spíše podle názoru té které portrétní dílny nebo podle užití

portrétu. Utilitární potřeba fotografie do identifikačních dokumentů většinou tlumila dramaturgizující vášně portrétisty, zatímco glamour si vyžadoval dynamické efekty načechrávající vlasy fešand a hladící sametově broskvovou pleť (tady si zpravidla retušér negativu hodně zařádl, aby dotáhl to, na co před rozvojem kosmetické chirurgie, respektive kosmetické chemie, 'nedosáhl' make-up).

Strategický důraz světelné konstrukce však ležel na hlavním a doplňkovém světelném zdroji, které se výrazně měnily právě podle toho, do jaké z výše naznačených tvarových skupin zákazníkova hlava patřila. Pokud se jednalo o protáhlý obličej, volilo se tzv. ploché osvětlení, jehož úhel dopadu na fotografovaný obličej se jenom velmi málo odchyloval od optické osy objektivu a které vytvářelo kratičký stín pod nosem modelu. Osa doplňkového světla – vždy měkčího, často nepřímého, resp. svítícího z velké plochy intenzitou v rozmezí 40–75 % světla hlavního – potom svírala s osou hlavního světla úhel maximálně 90 stupňů, aby se osvětlení 'nerozlomilo'. Doplňkové světlo má vždy víceméně technické poslání. Jeho úlohou je změkčit stín, a tedy přinést dostatek rozlišitelných detailů do stinných partií. Snad proto je pro jeho účel deskriptivnější anglický profesní termín: *Filling Light*.

Ploché 'přední' osvětlení mělo za úkol co možná nejvíce rozšířit úzký obličej, zatímco k osvětlování pravidelného obličej se používalo tzv. 'plastické osvětlení', které osvětlovalo nepatrně více jednu polovinu obličej a na druhé polovině vytvářelo charakteristický světelný trojúhelníček. Hlavní světelný zdroj se tedy posouval dále od optické osy aparátu a svíral s ní úhel někde mezi třiceti až padesáti stupni. Odstup hlavního a vedlejšího osvětlení (opět v rozmezí oněch 40–75 %) byl zpravidla determinovaný potřebou zdůraznit jemnost nebo naopak potlačit drsnost obličej.

Pro osvětlování třetí, poslední skupiny kruhovitých obličejů se hlavní světlo posouvalo ještě více do strany z pohledu fotografického přístroje, takže svíralo až téměř 90 stupňů (tím se samozřejmě doplňkové světlo zase přisouvalo směrem k aparátu) tak, aby byla osvětlena jenom jedna polovina obličej. Není snad ani třeba připomínat, že se tím obličej opticky zužoval, ale je nutné ještě podotknout, že ono teoretické rozdělení obličejů do tří skupin je přece jenom příliš zjednodušující a že fotograf měl ještě možnost variovat hlavní typy osvětlení pomocí užití tzv. 'širokého' nebo 'úzkého' světla. Poslání úzkého světla, které osvětlovalo intenzivně část obličej, která byla vzdálenější od objektivu – viz teorii natáčení hlavy podle zakřivení nosu – je zřejmé, zatímco široké osvětlení dopadalo na 'přivrácenou' polovinu obličej a působilo tedy zcela opačně než předchozí.

Navíc ke dvěma základním fenoménům – zakřivení nosu a tvaru hlavy – připojovali fotografové ještě celou řadu drobných, ale přesně nacvičených 'figlů', jak navodit v ateliéru příjemnou a uvolněnou neformální atmosféru zaměřenou k vytvoření lichotivého portrétu zákazníka – přesně podle zásady snad nejlépe a řízně formulované protagonistou někdejší 'Zpěvohry Činoherního klubu' Janem Vodňanským v představení – jestli se nepletu – *S úsměvem idiota: „...Vaše spokojenost, naše budoucnost...“*

II.

Řekl jsem už, že velcí fotografičtí portrétisté začínali jako malíři, nebo dokonce – v ideálním případě – jako úspěšní karikaturisté, a počínali si tedy zcela jinak než komunální portrétisté. Zhusta zdůrazňovali právě ony fyzické anomálie i nedokonalosti osob před objektivem jejich aparátu, i když jejich práce byla také vět-

3. Étienne Carjat, *Gioacchino Rossini*, 1877



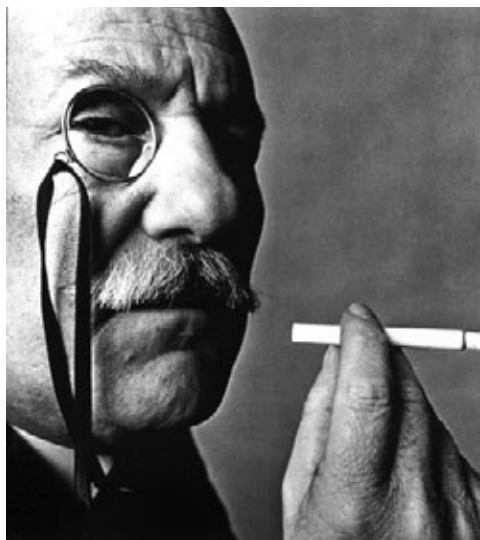
šinou – o tom netřeba pochybovat – reakcí na nějakou objednávku, ať už měla soukromý či společenský charakter.

Například ve shora zmiňovaném portrétu Sarah Bernhardtové Nadar zdůraznil právě to, co bylo čas od času posměšně komentováno, totiž hereččinu příliš mohutnou kšticí, se kterou se právě zakázkoví fotografové pokoušeli většinou nějakým způsobem vypořádat (třeba i svázáním a stažením úcesu do copu). Ovšem síla tohoto portrétu je postavena zejména na podtržení jisté pozoruhodné tajuplnosti půvabu tehdy dvacetileté herečky.

Ještě výrazněji ale působí – ve snaze dobrat se hlubšího smyslu portrétu – ona strategie, která jde proti idealizaci portretovaného. Vidíme ji na snímcích jiného

francouzského fotografa, Étiennea Carjata. Rozhodující období Carjatovy práce spadá v podstatě do období, kdy už Nadar ukončil aktivní práci portrétisty a do svého studia docházel jenom čas od času, aby kontroloval jeho chod. Na rozdíl od Nadara, který se stal známý spíš cyklem litografických portrétů,⁴ Carjat se proslavil především karikaturami a z jeho fotografií je tato skutečnost velmi zřetelně cítit. Nad jiné výstižně dokumentuje moje tvrzení portrét Gioacchina Rossiniho, který představuje slavného a uctívaného skladatele v póze a výrazu připomínajícím ze všeho nejvíc titulní postavu jeho asi

4 Nadarův *Pantheon* obsahoval 300 litografií s portréty příslušníků francouzské inteligence.



nejznámější opery. Zahlubáme-li se do tohoto veselého a ironizujícího portrétu, vyplývá nám snad ze všeho nejjasněji, že skladatelův posez stejně jako jeho tvář ilustruje posun Beaumarchaisova životem zkoušeného hrdiny do polohy Rossiniho vychytralce, schopného, ale také 'všehoschopného'... Ve světle tohoto pohledu nás asi ani nepřekvapí, že fotografie byla zveřejněna devět let poté, co se skladatelova životní dráha uzavřela.

Vraťme se ale ještě jednou k Irvingu Pennovi. Z celé řady jeho fotografií porušujících všechny zásady 'dobrého zákazkového portrétu' můžeme uvést třeba portrét abstraktního expresionisty Barnetta Newmana, jehož masitý obličej je rozválcovaný 'širokým' nasvětlením od objektivu přístroje a navíc je doslova vepchaný do formátu fotografie tak, že přetéká daleko za hranice obrazu. Podobně se Penn 'vyrovnal' i s aristokratickým profilem Josepha Brodského na fotografii z roku 1980. Brodského ostře řezaný profil jakoby vypadával z obrazu a vše, co je za ním, jako by bylo nepodstatné – fotografie tak svědčí jak o autorově schopnosti vyjadřovat se vizuální zkratkou, tak o velikosti portrétované osobnosti, která



bez rozpaků připustí, že ji slavný fotograf možná poněkud dehonestuje, aby vytvořil skutečně hodnotný, osobitý portrét.

III.

Mou snahou v tomto článku je ale také poukázat na vývoj inscenačních tendencí v portrétní fotografii během 20. století, jakkoliv si jeden článek nemůže činit nárok pořídit vyčerpávající výčet. Rýsuji tedy pro sebe prostor zvící plochy třikrát dvě, to jest po dvou fotografiích od tří fotografů.

Yousuf Karsh, kanadský portrétista armenského původu, se proslavil tím, že jako jeden z prvních fotografů začal používat cíleně a tvůrčím způsobem elektrické osvětlení v ateliéru a pro čtenáře *Disku* možná nebude nezajímavé, že možnosti této techniky si uvědomil při fotografování v ottawském Národním divadle. Ještě více se ale proslavil svou fotografií Winstona Churchilla nazvanou *Řvoucí lev*, z roku 1941. Churchill tehdy podnikal svou legendární španilou jízdu burčující národy proti Hitle-

◀◀ 4. Irving Penn, Barnett Newman, cca 1960

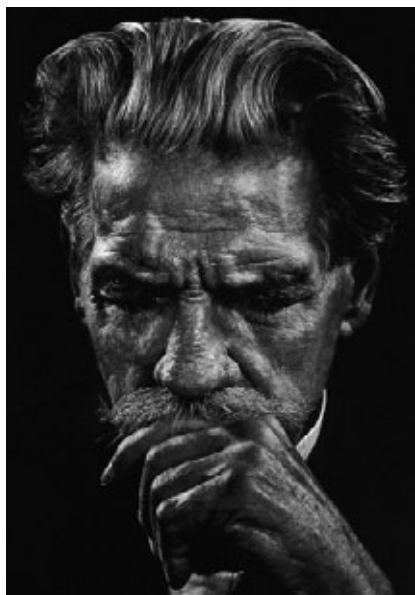
◀ 5. Irving Penn, Joseph Brodsky, 1980

▶ 6. Yousuf Karsh, Řvoucí lev – portrét Sira Winstona Churchilla, 1941



rovi a Karsh byl vyzván, aby po projevu v kanadském parlamentu pořídil politikův portrét. Jenomže Churchill, který o ničem takovém nebyl dopředu informován, byl příliš pohroužený do myšlenek na úspěch svého momentálního diplomatického posláání a neměl nejmenší chuť pózovat před aparátem. Karsh tak musel vynaložit obrovské úsilí a spotřeboval nekonečně mnoho času, aby se mu podařilo Churchilla přimět ke spolupráci i k tomu, aby ho přesunul do místa, kde měl připravený aparát. Jenomže když už měl tuto nesnadnou práci za sebou, zjistil, že Churchilla vůbec v aparátu nevidí, protože byl zahalený do husté clony dýmu svého oblíbeného ‘dortíčku’. Po

chvíli nerozhodného čekání se najednou cosi v Karshovi zlomilo a znenadání přiskočil k Churchillovi a s výkřikem: „Promiňte, pane“ vytrhl politikovi doutník z ruky a zamáčkl ho do popelníku. Když se Karsh vrátil ke svému aparátu, uviděl přesně ten výraz, který vystihoval momentální Churchillovu roli ve světové politice. Stiskl tedy rychle spoušť a v té chvíli se ukázala pravá Churchillova velikost. Do nastalého mrazivě zděšeného ticha se hlasitě rozesmál a řekl: „Karshi, vy jste veliký fotograf. Vy byste dokázal přinutit řvoucí lvy, aby postáli v klidu před vaším aparátem. Udělejte ještě jednu fotografii...“ Karsh onu druhou fotografií okamžitě udělal, ale použil ji jenom pro



▲ 7. Yousuf Karsh, Albert Schweitzer, 1954

▶ 8. Arnold Newman, Alfried Krupp, 1963

▶▶ 9. Arnold Newman, Igor Stravinskij, 1948



rodinu anglického premiéra, zatímco tu první, s názvem *Řvoucí lev*, opatřenou později nálepkou nejpublikovanějšího fotografického portrétu, použil v tisku.

Jestliže Churchillův portrét se zrodil díky příznivé shodě okolností a značně dávce štěstí v několika málo momentech, je druhá Karshova fotografie postavena na maximálním efektu jistého promyšleného fotografického minimalismu. Portrét Alberta Schweitzera pořídil v roce 1954. Zatímco zakázkový portrét by se snažil vytvořit lichotivý obraz významné osobnosti, zapojuje Karsh všechnu svou osvětlovací dovednost i technickou expoziční zkušenost do úlohy vyjádřit strukturu pleti skutečného hrdiny moderní doby, aby vyjádřil jak hloubku jeho sou-

citu a porozumění problémům a bolestem třetího světa, tak dramatická jeho životního rozhodnutí odvrhnout úspěšně rozjeté kariéry varhanního virtuóza i teologického teoretika a odejít na onu temnou řeku Ogowe s cílem sloužit těm, o kterých je přesvědčený, že jeho pomoc potřebují. Schweitzer se na obraze tedy projeví nikoliv jako mediální celebrita, ale jako ten, kdo bere na svá ustaná bedra bídu druhých.

Americký fotograf Arnold Newman, který zemřel uprostřed loňského léta, se svou schopností inscenovat portréty v prostředí dokreslujícím osobnost portrétovaného proslavil jako 'environmentální portrétista'. Jistě nejlepším příkladem stylu jeho práce je, podobně jako



předchozí Karshův, minimalistický portrét Igora Stravinského z roku 1948. Největší část plochy obrazu vyplňuje otevřené víko koncertního piána, které spolu s tóninou obrazu, zjednodušenou do tří tónů – neutrální šedé, černé a bílé – vyjadřuje vizuální formou podstatu Stravinského přínosu moderní vážné hudbě, a skladatel sám je téměř neuctivě vytlačen k hraně záběru jenom proto, aby se vizuálně akcentovalo to nejdůležitější v jeho životě.

O sedmáct let později byl Newman vyzván k jednomu z nejtěžších úkolů své dlouhé kariéry portrétisty, když měl pořídit portrét essenského oceláře Alfrieda Kruppa. Newman napřel všechny své síly k tomu, aby tento úkol odmítl. Na otázku šéfredaktora, proč nechce tento úkol splnit, odpověděl fotograf, jehož většina příbuzných byla zabita v nacistických koncentračních táborech, stručně, ale jasně, „Protože ho vidím jako ďábla.“ Šéfredaktor ovšem takovou odpověď očekával a řekl: „Ano, já ho vidím také tak, a proto chci, abys jel do Essenu ty a vyfotografoval Kruppa jako ďábla...“ Newman se tedy podvolil, ale krev se mu va-

řila v žilách, když průmyslník, který vyráběl zbraně pro Hitlera a který využíval otrocké práce totálně nasazených a posílal je – když jejich pracovní schopnost byla oslabena – do plynových komor koncentračních táborů, rezervoval pro Newmana v nejdražším essenském hotelu prezidentské apartmá a dal mu k dispozici prezidentský mercedes se šoférem. Newman se prostě nemohl v takovém prostředí cítit dobře a do práce se mu vůbec nechtělo. Musel v sobě aktivizovat všechnu morální sílu, aby si prohlédl fabriku a nakonec nechal postavit jakési malé lešení tak, aby za Kruppovými zády byla vidět těžkotonážní výrobní linka, ale když došlo k samotnému fotografování, stále nebyl se svou prací spokojený. V určitém okamžiku požádal Kruppa, aby se trochu předklonil dopředu a podepřel si hlavu o ruce, a když průmyslník učinil tento pohyb, fotografovi se téměř zastavil dech: Světlo od dvou studiových blesků se najednou ‘rozlomilo’, průmyslníkův obličej se ještě více protáhl a zešpičatěl a na matnici fotografického přístroje se objevil Krupp v podobě ďábla.



▲ 10. Philippe Halsman, Salvador Dalí, 1953

▶ 11. Salvador Dalí, *Léda Atomica*, 1947

▶▶ 12. Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, 1948



Tato fotografie by nepochybně mohla posloužit učíteli zakázkového portréту jako příklad, jak se portrét rozhodně dělat nemá – pokud by se tím nesledoval cíl, jaký právě Arnold Newman sledoval. Jako důkaz, že fotografie působila zcela jednoznačně, může posloužit i to, že sám Krupp se proti této fotografii dlouhou dobu marně odvolával...

Philippe Halsman se spřátelil se Salvadorem Dalím někdy okolo roku 1945, ale k podnětu vedoucímu ke vzniku fo-

tografie *Dalí Atomicus* došlo v roce 1947, když Dalí vystavil obraz své ženy, který pod názvem *Léda Atomica* namaloval na námět klasického mytologického tématu. Na tomto obraze se všechny předměty, včetně Dalího paní, vznášejí ve vzduchu. Tento moment Halsmana zaujal, ale Dalího poněkud ‘velkoústá’ odpověď ho do slova nadchla: „Protože v atomu je vše v pohybu a protože já jsem malíř atomové éry, musí být vše na mých obrazech také v pohybu...“ Od tohoto výroku byla už je-



nom poměrně krátká cesta k vytvoření scény, v jejímž středu byl malířský stojan zavěšený od stropu, na jedné straně vstupovala do obrazu židle připevněná za okrajem scény, na druhé straně byl podobně připevněný 'jako ve vzduchu' stojan s obrazem *Léda Atomica*, asistenti házeli ze stran kočky z věder plných vody a uprostřed toho skákal Dalí s paletou v ruce šťastný jako malé dítě. Posléze vybral Halsman s Dalím jeden jediný negativ a zatímco ostatní byly zničeny, tento jeden byl ponechán, aby už jednou provždy mohl sloužit jako dokonalý příklad scénického myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii...

Seznam zdrojů, z nichž byly citovány ilustrace k tomuto článku:

- Irving Penn, *A Career in Photography*, Chicago 1997: obr. 1, 4, 5
 Hans-Michael Koetzle, *Slavné fotografie (Historie skrytá za obrazy I)*, Taschen / Slovart, Praha 2003: obr. 2
 Étienne Carjat, *1828–1906*, katalog výstavy v Musée Carnavalet, Paříž 1982: obr. 3
 Yousuf Karsh, *a fifty-year retrospective*, Boston 1983: obr. 6, 7
 Robert A. Sobieszek, *Arnold Newman*, Milán 1982: obr. 8, 9
 Philippe Halsman, *a retrospective – photographs from Halsman Family Collection*, Boston 1998: obr. 10, 12
 Jean-Louis Ferrier (editor), *Art of the 20th Century*, Chene-Hachette 1999: obr. 11

Scénologie krajiny 1

(Estetické aspekty)

Josef Valenta

Začnu příhodou. Jednoho pozdního letního odpoledne, bylo po prudkém lijáku a vše bylo ponořeno do teplých par zrozených ze setkání prohřáté země a chladivého deště, kráčet jsem sám po úzkém hřebínku vycházejícím východně ze Zbrázděného vrchu v Polomených horách. Počasí přálo samotě. Všeobecné vlhko a nejistota, zda nebe nepustí další příval vody, obvykle nelákají ke skotačení na lesních cestách.

Bylo to tak i lepší. Neskrýval jsem se před lijákem, a tak jsem s batohem na zádech, v mokré košili a s deštěm zplihlými vlasy až na krk vyhlížel jako vojenský zběh z dávných časů.

Z oparů se po stranách vysoko položené pěšiny vynořovaly palce jednotlivých pís-kovcových skal, věží a věžiček a vše bylo uzavřeno do světa o průměru nějakých 10 m kolem dokola. Pro srázy nedalo se jít ani vlevo ani vpravo, kde se jen daly tušit hluboké rokle. A k tomu praskání, ještě neroztržitých vodních kapiček klouzajících z mokrých listů na zem. Zdálo se mi – ač jsem bezpečně věděl, kudy jdu – že jsem opravdu na útěku či v poněkud 'bezvýchodné' situaci. Nesl jsem s sebou jakousi prosvětlenou otevřenou, ale těsnou věžeňskou kobku, balancoval jsem na úzkém pruhu vysoko posazené země – inu, leckterým způsobem bych ještě mohl popsat, jakým pocitům jsem se tehdy oddával.

A tu ucho zachytilo zvláštní hluboký, tlumený a pravidelný zvuk, který nabýval na síle. O vteřinu později bylo jasné: blíží se cválající kůň. A než stačila myšlenka odplynout, mlhu proti mně protrhla dopředu natažená koňská hlava a za ní hřívá. Či přesněji řečeno, dvě hřívky. Kůň byl černý a hnal se mlhou. Na jeho hřbetě seděla mladá dívka. Její hřívka byla zlatá, ovšem dvoudílné plavky, to jediné, co ji 'halilo', byly černé jako ten kůň. Dívka měla ostrý, bojovný, skoro 'mužský' výraz v obličeji.

Přehnali se kolem mne a kůň ocasem zase zavřel mlžnou oponu.

Čtyři vteřiny a byl jsem sám.

A tu jsem si povšiml, že stojím na kraji cesty, napolo objímám borovici nad srázem a opatrně se dívám směrem, odkud dívka přijela. „Tak,“ blesklo mi hlavou. „A teď se jich vyrojí ještě celá švadrona. Bože, hlavně aby neměly meče...!“

Dobře to dopadlo. Nebo špatně? Chci říci: Nevyrojlil se nikdo... Ale zážitek scéničnosti a dramatickosti toho okamžiku, ten zůstal.

Východiska zkoumání; scéničnost a otázka č. 1

Téma, které tu chci otevřít, je zřejmě na samém okraji scénologického zkoumání. Je-li scéničnost ve své základní definici opřena o fenomén lidského chování,



Laskavá scenérie malého pohorí Houseckých vrchů od jihozápadu

resp. jednání v určitém prostoru, chování, které vybízí ke sledování, tj. je zaměřeno na diváky (Vostrý 2004: 7), pak krajina, a mám na mysli především krajinu neopracovanou člověkem, přirozenou, de facto postrádá právě základní atribut 'scénického'. Krajina se nechová. Krajina nejedná. Krajina (toliko) je.

Samozřejmě, pustíme-li se cestou metafor, pak můžeme prohlásit, že i krajina se nějak chová. Za chování můžeme označit proměny související s počasím, vulkanické procesy či dlouhodobé procesy geologického, klimatického atd. vývoje. Můžeme i říci, že krajina 'nutí' člověka k tomu či onomu (tedy jedná?). Můžeme dokonce téměř opustit pole metafor a spolu s geology si říci, že krajina skutečně má 'chování', tj. schopnost reagovat na změny hodnot vstupu a výstupu v geosystému; „chování má tři aspekty: fungování, dynamiku a vývoj geosystémů (krajiny)“ (Krajina 2006: 1).

Ale cestou metafor či přísně geologického pohledu bych v tuto chvíli kráčet nerad. Nositelem či 'uskutečnitelem' scéničnosti je – podle základní definice – člověk. Ten může mimo jiné i v souladu se svými scénickými city a vizemi krajinu přetvářet. Ale co 'může' z hlediska scénologie krajina sama o sobě, krajina bez člověka, krajina přirozená? Může – ve smyslu základní definice – vybízet ke sledování. Hůře už ale můžeme tvrdit, že je zaměřena na diváky. Nebo: Je nepochybně i oním 'prostorem' pro lidské jednání. Ale sama krajina nejedná.

Takže otázka č. 1 pro tuto stať: Co vlastně lze scénologicky zkoumat, bude-li předmětem tohoto zkoumání krajina?

„Krajina je určitý výsek souše, který má nějaký střed, určitou hranici či okraj a uvnitř té hranice leží pole nějakých víceméně jednotných vlastností. [...] Vědecká definice krajiny by mohla znít, že krajina je dlouhodobě stabilizovaný soubor přírodních a antropogenních charakteristik vázaný na určitý reliéf a mající nějaký společný historický základ [...] V přírodních vědách [pojem krajina] částečně nahradil pojem ekosystém a v humanitních disciplínách se stal trochu nostalgickým povzdechem nad světem, který ztrácíme“ (Cílek 2004: „Co je krajina?“).

Povšimněme si v Cílkově výkladu slova ‘antropogenní’. Vrací do hry mnou (přechodně) vypuzeného člověka, resp. jeho chování. Další vybrané definice jsou v tomto smyslu ještě výraznější:

„Prakticky by mohla být krajina definována jako množina reálně existujících kulturních a přírodních objektů, které dávají zemskému povrchu charakter a pestrost (Roberts, 1987)“ (Zvelebil 1994: 20).

„Krajina patří mezi jevy na pomezí přírody a kultury. Oba tyto aspekty jsou na sobě nezávislé, jeden nelze z druhého odvodit; zároveň jsou obě složky silně provázané v tolika úrovních, že není možné je plně oddělovat.“ (Gojda 2005: 17).

„Na nejobecnější rovině je pak krajina téma, v jehož rámci lze řešit notorický spor mezi přírodou a kulturou: obojí ukazuje v lůně krajiny svoji svébytnost, ale také vzájemnou odkázanost a možnost spolupráce; kultura a příroda jsou v krajině do sebe navzájem vrostlé“ (Škabraha 2006: 5).

Pro scénologii může být zajímavé i následující:

„Krajina – místo, kde se setkává příroda s člověkem, prostor stýkání přírody s člověkem a jeho kulturou, kde se z přirozeného prostředí stává artefakt“ (Gojda: *ibid.*).

Povšimněme si, že tady se člověk vrací do hry dokonce jako tvůrce krajiny, kterou Gojda označuje za *artefakt*. Tento pojem ve vztahu ke krajině užívá i geolog a klimatolog V. Cílek (Cílek 2005: 84). Je-li artefakt (v souladu se slovníkovou definicí) lidský výtvar, resp. umělecký výrobek, pak se aktivní role člověka ve vztahu ke krajině stává více než důležitou.

M. Gojda je archeolog a ‘čte’ krajinu prizmatem svého oboru. Nicméně pro scénologii je jeho pohled příznivý. Může-li být krajina (lidským) artefaktem, může snad být i artefaktem scénickým. Blízko ke studiu tohoto fenoménu se dostává R. Lipus ve své *Scénologii Ostravy*. Neboť takový kulturní zásah do krajiny, jakým je město, N.B. město doplněné haldami jako svého druhu novým a do značné míry přírodním útvarem, nasvícené jednou z ‘pralátek’, ohněm atd., je vskutku fenoménem scénickým. Je to – mimo jiné – potenciální, ale i ‘realizovaná’ scéna postavená člověkem.

V definicích krajiny se objevují polarities. Jsou reprezentovány např. pojmy: abiotická – biotická složka; přírodní – antropogenní; příroda – kultura; přírodní – socioekonomické; biofyzikální prvky – kulturní prvky; ekosystémy – civilizační prvky atd. Druhé části těchto polarit nám vrátily do hry člověka. První polovina (biofyzikální; přírodní; ekosystém) však odkazují ke krajině, v níž člověk nemusí jednoznačně hrát roli tvůrce, ba dokonce v ní ani nemusí být. Dokonce i u nás lze takové krajiny najít...

Na druhou stranu však o vztahu přirozené krajiny a krajiny, která je kulturním artefaktem, platí nepochybně, že „obě složky jsou provázány tak silně a v tolika úrovních, že je stěží dokážeme plně separovat“ (Sádlo et al. 2005: 17). Lze jen souhlasit.

Nicméně v této stati bych přece jen rád přesunul pozornost ke krajině, která je primárně tvořena faktory geologickými, botanickými, klimatickými, zoologickými a pokud vůbec, pak teprve sekundárně jevy antropogenními. Až druhotně tedy chci vzít do hry to, co v krajině udělal člověk.

A znovu otázka: Může být i taková krajina (vzdálená tvořivé, měnicí, destruktivní atd. činnosti člověka) označena např. jako scénická? Můžeme ji zařadit mezi jevy, u nichž můžeme studovat jejich scéničnost? Nejspíš odpovíme, že ano. V tom zřejmě problém není. Je však takové ‘ano’ oprávněné? A co se za ním vlastně skrývá (či snad ukazuje)?

Scéna

Ve slovech scéna a scéničnost rezonuje původní řecké *ή σκηνή*. Nese několik základních významů. Prachův řecko-český slovník uvádí tyto: stan, ležení, tábor, hostina ve stanu, lešení, jeviště, divadlo, obydlí, chrám, stánek úmluvy, loubí, alej (Prach 1942: 473). Různé současné zdroje vč. běžného diskurzu říkají, že jde o prostor pro hru; prostor pro vystupování; jeviště; stavení v pozadí jeviště; výjev; výstup (založený na expresivně apelativním jednání jedince, určený ostatním přítomným); metonymicky může pojem označovat divadlo, často i konkrétní divadlo, a dokonce veřejnost či určitou skupinu vesměs nějak jednajících lidí (politická scéna).

Ryze utilitárně si vytkněme na základě těchto charakteristik určité společné atributy krajiny a scény: Scéna v širokém smyslu má ‘něco společného’ s lidským jednáním, tedy i expresí prožitku, s chováním, které může mít i podobu hry, které je nějak vystaveno, příp. nabídnuto zrakům (a dalším receptorům) dalších lidí (diváků), přičemž to vše se odehrává v prostoru, který má pro ono jednání tu větší tu menší, ale vždy nějakou důležitost.

Pokusme se předběžně najít možné souvislosti mezi těmito charakteristikami ‘scény’ a krajinou.

V obecném smyslu je krajina prostorem, v němž lidé prožívají a jednají. Tady bude však zřejmě nutné předběžně rozlišit, které jednání člověka v přirozené krajině můžeme (opatrně řečeno) ‘již/ještě’ spojovat se scéničností a které ne.

Krajina jistě může být prostorem pro hru či pro vystupování, tedy pro chování, v němž lze rys scéničnosti očekávat (ale nechci automaticky ztotožnit ‘scénické’ a ‘herní’ – to je věc jiné studie).

S diváctvím je to zřejmě složitější. Nepochybně není vázáno jen na lidské jednání v krajině (dívat se na lidi v krajině).¹ Můžeme se dívat i na krajinu jako prostor

¹ Chováním/jednáním může být leccos: třeba průjezd jezdců na koních soutěskou; postup rojnice myslivců krajinou; člověkem řízené opracování vytěženého dřeva moderním lesním strojem, které může být – rozhodneme-li se na ně dívat – skutečně úchvatnou podívanou. Toho všeho můžeme být diváky. Dívat se můžeme na důsledky lidského jednání v krajině (města; přehrady; hrady; změny reliéfu krajiny; spaleniště), dokonce i bez momentální přítomnosti lidí. Civilizační artefakty bohatě zastoupí i právě nepřítomného člověka.

sám o sobě – dívat se na krajinu bez vidění člověka (v ní), bez vidění jeho zásahů (staveb apod.). I tak může být krajina zřejmě scénou svého druhu, prostorem pozorovaným divákem.² Podoba ‘scény-krajiny’ vyvolá více či méně zúčastněné (či distancované) reakce, které – řečeno volně s prof. Vostrým – začínají u vnímání/diváctví krajiny a vedou dále až k aktérství. Popsat by se daly zřejmě ve škále či i v matici: na jedné straně je vnitřní prožitek krajiny; ten však – na další straně – už obvykle provází viditelná exprese našeho prožitku vnímané krajiny (výraz třeba v obličejí); na jiné straně může být krajinou vzbuzená představa (fantazie) toho, co se v krajině může odehrávat; na další straně může být zřetelné scénické jednání inspirované krajinou.³ I některý přírodní prostor se – stejně jako scénografy/lidmi vytvořené scény – „přirozeně domáhá rozehrání“ (Vostrý 2004: 24).

A tím výčet nebyl zdaleka vyčerpán. Jazykem blízkým divadlu můžeme – opět s prof. Vostrým – pojmenovat obecnější princip vztahu člověka a takto pojednané krajiny a říci, že „scéna do značné míry rozhoduje o pocitech herců (a tedy přinejmenším spoluformuje jejich chování)“. Platí to nejen pro herce, ale pro lidi v krajině obecně.

A navíc – složitost diváctví a jeho přeměny v aktérství v těchto situacích může podtrhovat i to, zda ‘expresivní divák’ či aktér v krajině má sám ještě svého diváka, jemuž vědomky či nevědomky adresuje svou expresi či své jednání, nebo zda ho nemá.

Vraťme se ale ještě k dalším souvislostem mezi výše uvedenými charakteristikami ‘scény’ a krajinou: A co krajina jako jeviště? Snad ji lze v řeči označit za jeviště: 1. v přeneseném smyslu slova – je ‘jevištěm’ dobových změn, jako třeba Podkrušnohoří s jeho uhelnými pánvemi, nebo je ‘jevištěm’ bitvy či jakousi ‘arénou dějin’ atd. (Cílek et al. 2005: 12); 2. ve zcela věcném smyslu může být skutečně ‘plenérním’ jevištěm pro sehrání divadelního kusu. Může být jakýmsi přirozeným scénografickým artefaktem.

Ale i spojení ‘krajina-výjev’ je možné. V bodech předchozích byly zmíněny v krajině lokalizované lidské výjevy. Pakliže slovo opravdu pochází od vy-jeviti se, tedy býti jevem, býti k vidění či i jinému smyslovému vnímání, ba dává-li mu prefix ‘vy-’ ještě ráz něčeho vý-raznějšího, pak opět jistě můžeme říci, že i sama krajina se může ‘vyjevovat’ a může tvořit svého druhu výjev nebo výjevy. Spatříme je, díváme-li se na kombinaci různých krajinných prvků a složek, jejich konfiguraci, vzájemné vztahy, případné pohyby atd., ale také cítíme-li odér krajiny, slyšíme-li její zvuk a tak dále. Opět se zdá, že jsme velmi blízko scéničnosti. Ostatně, J. Gajdoš ve své studii (2005: 93) píše:

„Mluvíme-li obecně o scéničnosti, je třeba si všimnout její souvislosti s *výjevem*, *výstupem*. [...] Přírodní výjev také nazýváme scénérií.“

Ani v tomto případě se krajina nechová. Vybízet ke sledování ovšem může! Avšak sama své chování divákovi záměrně neadresuje. I ‘krajinný výjev’ – jako

2 Ostatně, pakliže je pojem ‘prostor’ součástí výše uvedené základní definice scéničnosti, pak – byť v oné definici není označen jako scéna – scénou svého druhu alespoň potenciálně nepochybně je.

3 V podobě třeba na nějakém vrchu improvizované a pro přítomné dokonce zábavné scénované parafráze výroky našeho Praotce nebo naopak v podobě ryze soukromého pohybového rituálu (dialogu) vítání se s krajinou, do které právě přicházíme.



Staří obři

všechny předchozí možnosti – je závislý na tom, zda o jeho existenci rozhodne člověk. Je to člověk, kdo rozhodne, zda krajina bude jevištěm nebo výjevem a tak dále.

Ve smyslu definice scéničnosti ale přirozená krajina, myslím, sama o sobě scénická v ryzím smyslu slova není. Sama není schopna scénického chování. Ale může být kontextem ‘scénického’ jednání člověka; může být scénou, dokonce scénou ovlivňující přítomného člověka tak, že se stane aktérem; ba dokonce jí mohou být člověkem jisté parametry scéničnosti připsány.

Scénérie

Pokud by krajina (a budu opět mínit zejména přirozenou krajinu) postrádala potenciál scéničnosti, pravděpodobně by se v souvislosti s ní neužíval pojem ‘scénérie’. Ale on se užívá. Opět stejný slovní základ upozorňuje, že scénérie může

být i pojmem divadelním. Když ne zrovna v češtině, pak jistě v angličtině, kde se pojem 'scenery' (s přívlastkem 'theatrical') užívá též pro označení jevištní výpravy či scénografické složky divadla.

Ale scénérie je definována i jako **vzhled místa** či jako **'vidění' charakteru krajiny**. A to jak celkový vzhled či vjem, tak i uspořádání jednotlivých krajinných prvků zejména v přirozené krajině (prvky se obvykle mívají tvar krajiny, její vegetační pokryv, typ vodstva a kulturní elementy). Zdá se tedy, že scénérii může být krajina jako momentálně viditelný celek, ale také, že v určité krajině mohou být scénériemi jen její určité partie.

Pojem scénérie se obecně pojí spíše s pozitivními konotacemi. Scénérie bývají nádherné, zajímavé, ale i dramatické. Za poznámku tedy stojí názor, že „na scénérii můžeme reagovat 'esteticky'; na krajinu 'trénovaným okem'“ (Zvelebil 1994: 20). Pro scénologický pohled je sice nepřekvapivá, přesto však poměrně důležitá poznámka – scénérie má (mívá) **estetický rozměr**.

Zastavme se na okamžik u studií Galliana a Loefflera (2000) a Prestona (2002), které nás upozorňují, že krajinná scénérie může být předmětem jak strohých empirických výzkumů, tak managementu zachování jejích kvalit. Na management mohou být různé názory, ale vztah ke krajině je asi leckde jiný než u nás. My zhusta krajinnými scénériemi mrháme ve prospěch pochybné kategorie zvané 'rozvoj'. Ta bývá v českých poměrech ekvivalentem destrukce stávajících hodnot nezřídka právě krajinného rázu a ekvivalentem korupčního chování politiků, úředníků, investorů atd.

V souvislosti s výzkumem a managementem scénérií krajiny se objevuje ještě další pojem, totiž adjektivum 'scenic'. Přeloženo značí 'scénický' v divadelním smyslu. Dalším významem tohoto slova je pak cosi jako 'ukazující krásné pohledy na krajinu' či 'nabízející vysokou přírodní, estetickou, kulturní, rekreační, historickou atd. hodnotu krajiny'. Odpusťte komplikované překlady: 'no single definition exists for the term', praví jeden z internetových zdrojů. Obsah pojmu se skutečně posouvá do roviny propagace určitých lokalit atd. 'Scenic' může být tak koneckonců i silnice ('scenic road'), i když 'scenic' jsou především 'výhledy' ze silnice a její umístění v přirozené krajině. Zjevné je, jak pojem svou povahou blízký divadlu zcela samozřejmě přechází k jiným jevům, totiž tam, kde 'je něco k vidění'.

S adjektivem 'scenic' se pojí i řada substantiv. Tak nalzáme spojení typu 'scenic beauty' (krása) odkazující na estetický rozměr scénérií (ta se dokonce měří – viz Brown a Daniel 1984 – např. právě za účelem managementu krajiny); 'scenic integrity' (míra narušenosti či nenarušenosti přirozeného prostředí kulturními vlivy); 'scenic charisma' (snad cosi jako genius loci); 'scenic resources' (možnosti nabízené krajinou lidem, zdroje její 'scéničnosti' a jejich management /vč. stanovení cílů managementu krajiny na dalších 100 let apod./); 'scenic amenity' (krása; příjemno); 'scenic values' (scénické hodnoty, mezi něž patří mj. právě ono 'příjemno' apod.), ale dokonce 'scenic idea' (jako zajímavá idea).

Na scénérii se pohlíží analyticky. Kvality scénérií se měří na základě dvou indikátorů. Ve výzkumech se sleduje: charakter krajiny a scénické podmínky. Charakter krajiny je 'obecný dojem' konkretizující se v kategoriích 'krajinných témat' (jimiž jsou míněny ekosystémy jako typy krajiny: lesní krajina, stepní krajina, zemědělská krajina apod.). Scénické podmínky se měří ve stupních scénické integrity. Ta je tím vyšší, čím méně je krajina narušena lidskými zásahy

(a pokud, pak jen pozitivními). Opakem je krajina s neadekvátními zásahy člověka, která není pohledově pěkná.⁴

Můžeme pracovně resumovat, že jestliže je něco scénérie, je to nějak scénické. Co ale může být ve scénérii skutečně scénické(ho)? Snad můžeme říci, že scénérie je nějaký, často 'před sebou' viděný prostor, který bývá zajímavý či lahodný pro oko i duši, a je proto i nabízen k dívání rozhodnutím jak nás samých jako pozorovatelů, tak třeba cestovní kanceláře (a může být v tomto smyslu i analogií jevištní scénérie, které se 'na pohled' taková krajinná scénérie může dokonce velmi podobat). Bude-li mít toto vidění ještě další scénické důsledky v jednání diváka, není z hlediska pojetí 'jevu scénérie' až tak důležité. Tím není řečeno, že scénérie nemůže být prostorem ovlivňujícím jednání člověka.

Vnímání scénérií

Jakkoliv je to samozřejmé, přesto si řekněme, že v souvislosti s vnímáním scénérií se používají v anglicky psaných pramenech pojmy 'view' (pohled; rozhled, ale také obrazová reprezentace či dokonce scéna, což však v angličtině obvykle neznačí 'jeviště', nýbrž spíše část dramatické práce nebo prostě akci), 'appearance' (vzhled; objevení) a 'see' (vidět). Dále: Zadáte-li jako klíčové slovo ve webovém vyhledávací pojem 'scénérie', pak se objevují velmi často sady fotografií krajiny (a oblohy). Nebo i další zdroj, jako je např. běžná čeština používaná při charakteristice nebo ukazování scénérií („podívej se...“), ukazuje, že scénérie se chápe běžně jako záležitost především vizuálního vnímání, tedy jednoho z tzv. distančních smyslů.

V souvislosti s hledáním přístupů ke scéničnosti přirozené krajiny narazíme na požadavek komplexnějšího (nejen vizuálního) vnímání. Nicméně vizuální vjem zůstane nepochybně klíčovým. Na to ostatně implicitně upozorňuje i samo slovo 'jeviště' nebo slovo 'divadlo'. Divadlo je

„vždycky především vizuálním uměním, zatímco audiální složka není bezpodmínečně nutná. Neboť bez vnímání divadelního prostoru zrakem nemáme ani nejmenší šanci vnímat divadlo“ (Císar 2000: 95).

Ať se tedy budeme v dalším textu obírat krajinou či jevištěm či krajinou jako jevištěm, ba trochu i jevištěm jako krajinou, **vždycky půjde o důležitý 'vstup' informací prostřednictvím vnímání zrakem (vizuálního vjemu), ale i o představení (si) zrakem (vybavení vizuálního vjemu, příp. i jeho rekonstrukci).**

Avšak o vjemu krajiny se obvykle v literatuře mluví – bez ohledu na naše momentální výkladové zájmy – jako o vjemu komplexním. A chceme-li zůstat

4 Autoři tu upozorňují na zajímavý problém vyplývající z výzkumů: Ekologicky hodnotná/integrovaná krajina se totiž nemusí lidem jevit dostatečně 'scenic'. Převedeno do našich poměrů: I zde existoval a existuje odpor proti tomu, aby les, který prošel kůrovcovou kalamitou, zůstal ležet 'tam, kde padl'. Místo toho se doporučuje naopak napadený les vykácet a osadit novou kulturou. Jeden z argumentů (vedle těch, za nimiž stojí zisky dřevařů) je ten, že les ponechaný přirozenému vývoji nebude dosti 'scenic'. V bezzásahové zóně je sice na zemi změt padlého dřeva a místo zdravých stromů se zde tyčí stříbrošedé soušky, ale v nejnižším patře pod nimi vyráží nové stromy-přirozené nálety a les se sám regeneruje. Řešení má ekologickou hodnotu. Nicméně – parafrázuji některé odborníky: „**Tohle přece nemůžeme ukazovat [sic!] turistům!**“ Scénické by naopak bylo les po kůrovci pěkně uklidit... Američané k tomu poznamenávají, že jde o výchovu lidí schopných i v těchto případech vidět 'vnitřní krásu' příslušného ekosystému (Galliano / Loeffler 2000: 12–13).

u scénického vnímání krajiny, musí vstoupit do hry i další smysly a rozhodně též scénický smysl.

Řekněme tu jen velmi obecně, že je-li spjata scéničnost s jednáním, pak jednání (ať již 'konané' či pozorované) je spjata s interocepí, tedy, řečeno se Zichem, s vnímáním vnitřně hmatovým (Zich 1986: 39). Krajina sice nejedná, ale může přimět k jednání člověka, který do ní vstupuje a vnímá ji. Pokud se obvyklý vizuální vjem přetaví v takovou reakci, kterou vnímáme sami v sobě interoceptivně, pak již v této úrovni vnitřních procesů můžeme (snad) spatřovat vjem scénický, krajinou vzbuzený.

Estetika krajiny

Scénérie se pojí obvykle s pozitivními denotacemi i konotacemi. Znovu a znovu se v pramenech setkáváme s tím, že jevy, k nimž náleží přídomek 'scenic', se považují za jevy obdařené estetickými kvalitami a 'scénickou krásou'. Jedná se tedy o krajinu, která je pěkná, zajímavá, vzrušující atd. Podívejme se nyní na témata estetiky krajiny (v zahraničních pramenech lze dohledat pojmy 'landscape aesthetics' nebo i 'environmental aesthetic': Routledge Encyklopedia). Nepůjde o systematický výklad teorie estetiky krajiny, ale o selekci témat, která mohou být – podle mého názoru – pro scénologické zkoumání krajiny zajímavá.

I. Míchal v r. 2000 upozorňuje, že estetika krajiny u nás není konstituována. V zahraničí je téma zřejmě přece jen více strukturováno, ačkoliv i tam se před časem hovořilo o problému definovaném jako: „landscape [aesthetic – J. V.] evaluation: the theoretical vacuum“ (Appleton 1975: 120). Mezery se však zaplňují.⁵

Míchalův přístup k potřebě konstituování krajiné estetiky je velmi pragmatický. Říká:

„My [...] chceme prosadit u racionálně uvažujících partnerů respekt vůči estetickým hodnotám krajiny, a k tomu musíme nejprve doložit, v čem tyto hodnoty spočívají.“

Podle Míchala by tedy studium estetiky krajiny mělo napomáhat ochraně krajiny. Avšak i bez zřetele k tomuto cíli se v jeho článku otevírá další závažné téma estetiky (nejen) krajiny.

„Zde nepomůže intuitivní estetické hodnocení, které je výsledkem celostního prožitku krajiny, ale není podepřeno racionální analýzou, neopírá se o myšlení v pojmech vyjadřovaných slovy a vede jen ke generalizovanému estetickému soudu *to se mi líbí – nelíbí*. Potřebná racionální analýza však v případě krajiny následuje až po globálním estetic-

⁵ Viz tituly: Berleant, A. *Aesthetics of Environment* (1992); Bourassy, S. *The Aesthetics of Landscape* (1991); Kemal, S. / Gaskel, I. (eds.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (1993). – Obtížnost oboru spočívá mj. v jeho interdisciplinaritě. Podstatná a současně znovu se opakující témata jsou např.: vědecký, racionální (na teoretických konstruktech založený) přístup a naopak empirický a subjektivní (na percepci a imaginaci založený) přístup k estetice krajiny; přirozená a člověkem tvořená krajina (vč. tématu krajina a architektura); vliv rozmanitých cílů, s nimiž člověk do krajiny vstupuje, na jeho vnímání krajiny (viz dále úhly pohledu), biologické, psychologické a kulturní rámce estetického přístupu ke krajině; smyslová, formální a symbolická úroveň estetické zkušenosti s krajinou; recepce, imaginace, responze v kontaktu s objekty potenciálního estetického vnímání a samozřejmě otázky metodologie vědeckého výzkumu estetiky krajiny atd. I my se některých těchto témat dotkneme.

kém soudu. Jestliže krajíně přiznáváme osobitost a elementární vlastnosti, shrnované v běžném intuitivním vnímání pod pojmem *genius loci*, nazíráme a hodnotíme krajinu (většinou podvědomě) celostně a přímo, nikoliv prostřednictvím podřízených složek (Sádlo 1994). V takovém vnímání a hodnocení fungují obě hemisféry našich mozků – nejen levá, která je nositelkou center řeči, logiky a abstraktních forem myšlení, ale i pravá, která je nositelkou konkrétní prostorové představivosti a emocí. Ta zvládá informace sice celistvě, ale neostře, přičemž pracuje intuitivně s konkrétními představami (Koukolík 1995). To vše samozřejmě nevylučuje následnou racionální analýzu, činí ji však krajíně obtížnou“ (Míchal 2000: bez paginace).

Za pozornost stojí tyto dva body: Jednak upozornění na zmíněný **dvójí přístup k estetickému uchopení krajiny** (a/ přístup celostní, smyslový, ‘vezavující’ člověka do krajiny; b/ přístup kognitivistický, spíše distancovaný, ovlivněný předběžnými kulturními či osobně zkušenostními kritérii selekce krajinných jevů apod.). A dále: závěrečná věta o **krajíně obtížnosti racionální analýzy ‘v blízkosti’ globálního estetického soudu**. Jsem přesvědčený, že různé formy pohledu na krajinu jako ‘jev scénický’ vyžadují oba tyto přístupy.

Estetika krajiny spadá do oblasti estetiky mimouměleckých jevů či se zabývá tzv. mimouměleckým estetičnem. I tady ovšem zůstávají základními kategoriemi krásno, resp. ošklivost. Ty nejsou předem definované a vznikají vždy na místě **specifickou interakcí konkrétního subjektu/člověka a konkrétní krajiny v konkrétním časovém úseku**. Člověk může vnímat estetickou kvalitu krajiny v souladu se svou náladou, v souladu s momentálním pragmatickým vztahem ke krajíně (jdu se sem rekreovat nebo tu chci obchodovat s pozemky), měnícím se hodnotovým žebříčkem; jak říká V. Cílek:

„velká část lidí, která žije ve městech, už má novou estetiku. [...] Jejich svět je jiný, než náš [‘my’ znamená nepochybně generaci dnešních padesátníků a starší – pozn. J. V.]. My v sobě máme estetiku české krajiny v té mánesovské, alšovské podobě [...] Tohleto přestává fungovat. Dochází ke zlomu“ (Cílek 2005: 107–108).

Ale i naopak: I přirozená/přírodní krajina může ukázat své vlastní vnímatelné varianty související s ročními obdobími, momentálním počasím nebo v souvislosti s povodní, sesuvem půdy atd., bez ohledu na úhel pohledu člověka.

Úhly pohledu

Opět otevřeme tuto část ‘výkladem samozřejmého’:

„[...] na ‘čitelnosti’ [krajiny] se podílí jak objektivně existující podoba krajiny, tak subjektivní **dispozice subjektu**, často podstatně ovlivněná jeho existenciální situací (viz ‘*krajina je stav duše*’ romantiků). Jde o záležitosti citového vztahu (kladného – neutrálního / lhostejného – záporného), který nenavazujeme s objektivními daty, ale s významy-hodnotami. A ty nejsou zdaleka jen odrazem přírodních daností a dobových estetických norem, ale korelují také s jevy a hodnotami ekonomickými, sociálními, politickými a obecně kulturními“ (Míchal 2000: bez paginace; zvýraznění – J. V.).

Cílek dokonce přímo definuje „Pravidlo různých pohledů“ na krajinu a vybírá již z méně širokého spektra možností, nám snad bližších: někdo vnímá krásu, jiný mýtus či poezii, další náboj a proudění energií. Podotýká však současně: „Málokdo je ustrojen tak, aby naslouchal více múzám“ (Cílek 2005: 214).

A pak je tu ještě druhý (v Míchalově textu první) faktor, totiž „objektivně existující podoba krajiny“. I ona sama je s to nás 'přimět' k určitému úhlu pohledu, aniž bychom si takový úhel pohledu předem plánovali. Krajina se nás ujme a my ji začneme prožívat, necháme se jí prostoupit, inspirovat, necháme ji, aby vyvolala před naším vnitřním zrakem rozmanité (i scénické) obrazy a pocity, aby nás přiměla jednat (i scénicky).

Teorie estetiky podobně hovoří o „estetickém objektu“ a „estetickém vnímání“ (Zuska 2001: 28), kteří jsou na sobě závislí a neexistuje-li jeden, prakticky neexistuje druhý (ba i umělecký artefakt je do okamžiku, než začne být esteticky vnímaný, považovaný pouze za potenciálně estetický objekt). Na zaměření úhlu pohledu se tedy podílejí oba faktory.

A ještě pozor – „když vnímáme prostředí, jednáme“, praví psycholog J. Černoušek (1992: 48) – viz též výše J. Vostrý o tom, jak prostor spoluformuje chování. Více či méně explicitně budeme tedy pojednávat nejen o pohledech, které mohou lidé mít ve vztahu ke krajině, ale i o potencialitách lidského jednání vyvolaného tím či oním úhlem pohledu.

Zkusme se tedy u některých 'úhlů' zastavit. K tomuto zastavení mne přimělo několik možností nahlédnutí krajiny člověkem, na které jsem narazil při studiu literatury i v praxi při hledání scéničnosti krajiny. Netvoří nějakou logickou řadu, ani nejsou kategoriálně vyrovnané. Každý z nich mi ale připadá tak či onak zajímavý a snad i důležitý pro scénologický přístup k přirozené krajině.

A ještě poznámka terminologická. Ačkoliv byl vizuální vjem výše označený za klíčový vstup a ačkoliv je v titulu této části našeho textu slovo 'pohled', berme je, prosím, jako zástupný pojem pro 'vnímání' vůbec (tedy i jiné než vizuální).

První úhel pohledu: Endomorf, developer a ti další

„Není snad třeba dodávat, že každý čtenář čte krajinu trochu jinak (myš, orel, houbař, projektant železnice, malíř), což neznamená, že ji čte libovolně, právě naopak: musí ji zcela konkrétně respektovat a zohledňovat její a svoje možnosti; krajina není nikdy 'krajinou o sobě', ale i určitou tradicí vnímání této krajiny – a naopak“ (Škabraha 2006: 9).

Citát se vrací k výše 'probranému' a připomíná, že nejen různé živočišné druhy, ale i 'různé varianty' člověka podmiňují úhel pohledu. Ony varianty vnímání přírody nechť nám reprezentuje jednak psychologický typ člověka a jednak jeho sociální role.

Vše nasvědčuje tomu, že někteří z nás jsou typově lépe vybaveni pro (estetické) vnímání krajiny. Jejich 'úhel pohledu' při vstupu do přírody je směřovaný jejich osobnostním nastavením. M. Černoušek ukazuje základní obecné přístupy lidí k přírodě na pozadí Sheldonovy typologie. Berme to jako inspiraci:

Ektomorfní typ člověka „terén vnímá tak, jak odráží jeho nálady, nikoliv tak, jaký skutečně je, [...] krajinu používá jako projekční plátno pro vlastní duševní pochody – místo,

aby terén vnímal, chce, aby ho prostředří respektovalo“. Dalším typem je mezomorf. „Je to typ člověka, pro něhož příroda a životní prostředí vůbec představuje hrozenou rukavici soutěživosti, a proto také chce terén ovládat, exploatovat, dobývat, vlastnit.“ A konečně je tu endomorf: „Přírodu vnímá tak, že ji nechává na sebe působit. Připomíná básníka, který si lehne pod strom, aby terén kontemproval a smyslově prožíval. Vnímá všechny její nuance, ať již fyzikální nebo estetické“ (Černoušek 1992: 51).

Jak je patrné, jednotlivé typy se pojí obvykle s cíli vnímání krajiny nebo cíli jednání v krajině. To se týká i určitých sociálních rolí (tradičně: sociální role = ‘očekávané chování’ člověka).

Co je pro nás krajina z hlediska naší sociální role? Jiné to bude, jsme-li developeři. Krajina je prostor naší budoucí investice. I tak oceníme její estetické kvality a můžeme mít vize změny této krajiny jako ‘scény’.⁶ Jiné to zase bude, jsme-li lesníci (hospodáři) či geologové (výzkumníci) – vnímající jak profesně, tak poeticky.

A jiné jsme-li turisté – ti asi nejčastější vnímatelé krajiny jako estetického objektu, nejběžnější diváci krajinných scenérií i krajinných výjevů. Turista buď pro nás jakýmsi prototypem či optimálním typem vnímatele. Aniž by bylo řečeno, že domorodec, lesník nebo strážce přírody nemůže vnímat krajinu stejně jako turista. Může. Ba i musí. Ostatně, možná právě proto je domorodcem, lesníkem či strážcem přírody. Avšak turista má nesporně méně pragmatických úkolů než ostatní role. A přidejme: zvláště pěší turista. Nechci být staromilský, ale to, co je přirozené pro člověka jako pro zvíře, je pěší pohyb krajinou. Cesta autem, ale svým způsobem i na dnes oblíbených kolech, mění percepční podmínky (na cyklistech to dokonce můžeme pozorovat) a mění i typ zážitku. Čím rychlejší a čím zaměstnanější při pohybu v krajině jsme, tím méně s námi krajina hovoří. Pěší turista je prostě na cestě a je na ní proto, aby se díval, aby viděné zažíval (jde si pro zážitek z toho, co uvidí) a prožíval, aby reagoval, ale reagoval jako ten, kdo je na oné cestě bez dalších povinností...

‘Uchopení’ (i estetické) krajiny tedy záleží i na cíli, s nímž do krajiny přicházíme. Jdeme se opájet její krásou (krásou jejích scenérií) jako turisté? Jdeme ji malovat jako výtvarníci? Jdeme ji měřit jako projektanti? Nebo dokonce hledáme kulisu pro záběr ve filmu? Nebo hledáme místo, kde provést představení v pléneru? Nebo krajinu vhodnou pro edukační ‘outdoorové’ drama?

Druhý úhel pohledu: Krajina jako interpretovaný text a jako osobnost

„Jsou dva základní způsoby pohledu na krajinu [...] Buď krajinu nechápeme jako samostatný jev, nepřiznáme jí osobnost. Tehdy je krajina slovo k označení epifenoménu nižších struktur, je pasivní výslednicí věcí, sil a vztahů, které se v ní nacházejí. [...] Nebo je krajina svébytným fenoménem s vlastními zákony a její substrukтуры jsou pouze důsledkem, vyjádřením těchto zákonů. To jest, přiznáváme krajině osobnost. Tento přístup [...] nazírá krajinu přímo, nikoliv prostřednictvím podřízených složek“ (Sádlo 1994: 47–48).

⁶ Třeba si vytvoříme představu hotelu, který chceme do krajiny umístit. Hotelu, který bude novou kulisou údolí, v němž se začnou odehrávat nové děje. Hotelu, který bude současně rekvizitou označující naše bohatství nebo naši developerkou dovednost, tedy instrumentem našeho sebescénování...

Krajinně tedy můžeme přiznat ‘osobnost’. To je kategorie povýtce psychologická a běžně se s ní operuje jen u živých tvorů. V jakémsi ‘vlastním’ slova smyslu zejména u člověka. Absolutně vzato je na krajinu neaplikovatelná. Nicméně je to příměr, který nás upozorňuje, ‘co lze vidět v krajině jiného, než co krajina jest’.

Možná by se pojem osobnost ve vztahu ke krajině dal nahradit jiným pojmem – třeba blízkým pojmem ‘bytosť’ (bytosť krajiny, Cílek 2005: 118) – viz též níže ‘genius loci’; nebo pojmem ‘téma’. Nebo bychom mohli užít stejného pojmu jako Norberg-Schulz (1994: 13), pojmu ‘charakter’.⁷ Ale J. Sádlo jistě ví, co činí. Ostatně, i osobnosti mají svá témata a mnohdy je osobnost charakterizovatelná právě svým osobním tématem. A z druhé strany: Není pro nás vůbec od věci podívat se na krajinu jako (opravdu) na člověka. Jakou osobnost mají Krkonoše a jakou sousední Jizerky?

Sádlo (ale např. i Cílek) hovoří též o ‘paměti krajiny’. Paměť je opět pojem psychologický – je to kognitivní proces. „Paměť je schopnost regenerovat někdejší stav“, říká Sádlo v kontextu výkladu o paměti krajiny (Sádlo 1994: 50). Co se stane s člověkem, ztratí-li paměť, je známo nejen z literatury odborné, ale i z literatury krásné. Co se stane, když ztratí paměť krajina, to můžeme vidět v Podkrušnohorské pánvi...

Můžeme ale vyjít i z titulu Sádlovy statě: **Krajina jako interpretovaný text**. Můžeme v krajině číst? Nepochybně. „Krajina [...] obsahuje významy“ (Norberg-Schulz 1994: 23). Ovšem opět záleží na tom, kdo v krajině čte: Můžeme v ní číst jako rodáci, jako stopaři, jako geologové, můžeme v ní číst jako – jako divadelníci. Kam budou směřovat vizualizace a asociace rodáka? K rozbitým kolenům, klidným večerům s vůní posekané trávy, k prvním láskám? Co uvidí stopař? Samozřejmě stopy, či chcete-li indexy. Co uvidí geolog? „Výše položené mladotřetihorní, pliocenní plošiny, některé kryté spraší“ (Pořízek et al. 1998: 17).⁸

Ale nerad bych nechal odeznít bez povšimnutí ještě jednu Sádlovu poznámku: Jsme nejen čtenáři, ale i tvůrci, a dokonce jsme sami částmi knihy ‘krajina’, ba jejími písmenky. Je to pro scénologické zkoumání krajiny důležité? Jeví se mi, že ano. A nepochybně bychom pro to našli řadu argumentů historických, antropologických, ekologických a jiných. Vnímáme to, čeho jsme sami součástí; interpretujeme a sami jsme součástí interpretovaného.

Třetí úhel pohledu: Genius loci

Ačkoliv jsme velmi blízko tomu, o čem bylo pojednáno o pár řádků výše, přesto chci, aby genius loci stál v tomto textu samostatně.

„Genius loci: pojem ve střední Evropě často a intuitivně užívaný – je kategorií [...] čtení krajiny. Bytosťnou povahou genia loci je, že je pojmem ontologickým i epistemologickým zároveň – je to duše krajiny i způsob, jak krajinu vidět,“ opět poznamenává J. Sádlo (1994: 49).

7 ... který se koneckonců blíží někdy užívanému označení postav dramatu.

8 Mimochodem – muž jménem Freeman Tilden ve své knize *Interpreting Our Heritage* (1957) rovněž hovořil ve vztahu ke krajině o interpretaci. Definoval ji jako „činnost odhalující návštěvníkům, kteří po této službě touží, něco z krásy a kouzla, inspirace a duchovního obsahu, jež leží za tím, co návštěvník může sám vnímat svými smysly“ (překlad: Český svaz ochránců přírody). I to snad pro nás při hledání scénického rozměru přirozené krajiny může být povzbudivé? To, že i interpretace krajiny může nabídnout krásu, kouzlo a inspiraci?

O tomto jevu v *Disku* pojednal podrobně J. Šípek (2006: 117n.). Definuje ho takto:

„Genius loci, ‘duch místa’ (řecky daimonion) je označení sice užívané, ale ponechávané 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“ (Šípek 2006: 118).

Opět z metodologického hlediska ne nezajímavý moment: Slovo ‘genius’ skutečně značí ducha (dokonce strážného ducha, prostupujícího objektem svého ‘zájmu’, někdy dokonce zobrazovaného jako hada). Jeho užití tedy jakoby ‘animizuje’ krajinu. Nejsem dostatečně fundovaný k tomu disputovat na téma, zda ‘duch jest živoucí čili nic’. Jeví se mi však, že duch místa nepochybně není zcela totéž, co místo samo.

Nenápadná, ale metodologicky zajímavá je i poznámka, že **genius loci je instrument epistemologický**. Vyložím si ji tak, že krajinu můžeme užitečně a zajímavě nazírat prostřednictvím pojmů označujících jevy zcela jiného řádu. Můžeme usoudit, že má osobnost, že má duši, můžeme nahlédnout bužka, který krajinu prostupuje či objímá... a snad s ním můžeme vést i dialog?

„Genius, ‘duch’ označuje, co věc je nebo čím chce být, říká Luis Kahn v citaci Norberga-Schulze. 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“ (Šípek 2006: 119).

Ryze osobní ‘epistémé’, jež nabývám nejčastěji ve skalách Polomených hor, je takové: Genius místa je cosi, co v okamžiku, kdy do jistého místa přijdu, pociťuji zcela zřetelně nejen v okolní krajině, ale i v sobě samém. Jako by mne ten duch zahrnul do prostoru, jako bych se stal jeho součástí. Genius loci té či oné partie Polomených hor ke mně promlouvá ze mne samého.

Ale zkusím jít ještě o krok dále. V. Cílek užívá pojmy „vnější a vnitřní krajiny“. Vnější je ta krajina, která se – řekněme – nachází kolem nás. Vnitřní krajiny Cílkovi odkázali umělci (anglický básník Hopkins a český spisovatel Holeček).

„[...] krajina vždy ovlivňuje duši člověka, ba národa, takže charakteristiku jeho vlastností je nutné začít popisem krajiny, ve které člověk žije“ (Cílek 2005: 5).

Hovoří se tu o duši, v tomto případě tedy ne primárně o tom, že prostředí ovlivní naše jednání, ale právě i duši. Má-li celá česká krajina svého genia (a Cílek to de facto připouští), pak tento genius zřejmě prostupuje nás, kteří tu žijeme, a nutí nás k jistému jednání zobecnitelnému např. jako ‘národní povaha’. Konkretizovaná v převažujících tendencích, jakémsi souhrnném jednání složeném z konkrétních jednání jednotlivců (a z jejich individuálních vnitřních krajin). I tuto povahu je možno zkoumat jako předmět scénického zájmu. Kupř. proto, že v našem případě je (myslím si) jejím rysem i jakési její ‘vystavování’ (patrně ‘na odiv’).

Avšak panuje tu nesporně jistá dialektika: krajina ovlivňuje člověka, člověk vytváří krajinu k obrazu svému a ta jej pak zpětně ovlivňuje a „dotváří“ (říká Cílek tamtéž). A tak to pokračuje. Dopustíme se simplifikace, ale řekněme: pokud

platí, že nás bude ovlivňovat ta krajina, kterou se snažíme nyní pilně přetvářet k obrazu svému (svému?), pak nám bůh budiž milostiv...

Čtvrtý úhel pohledu: Estetická recepcce krajiny a estetická responze

Na úvod citáty předznamenávající obsah této části:

„Příroda sama o sobě svou obrovskou inspirativností vytváří možnost odklonu od slova a spíše než racionální vnímání iniciuje vnímání smyslové, intuitivní a citové“, praví J. Šesták (2006: 19).

A Zich říká, že účinek estetický = „citový účinek“ (Zich 1986: 188). Ale pozor, J. Šípek a J. Vostrý (2005: 7) dodávají:

„Současné, řekněme moderní studium a chápání emocí se děje ve stále těsnější vazbě na kognitivní procesy (myšlení, vnímání, fantazii) a na chování (pohybové vzorce a podobně).“⁹

Zmínili jsme výše, že snad nejcíleněji turista, ale neméně jistě umělec nebo krajinný ekolog a de facto též kdokoliv další, může nahlédnout krajinu jako objekt estetický. Ať již proto, že chtějí, nebo proto, že jim to krajina nabídne (atd.). Oč tedy jde?

Definujme nejprve **základní pojmy týkající se tohoto úhlu pohledu**. Při estetickém vnímání, či přesněji řečeno (s V. Zuskou) při 'estetické recepci' nastává „takzvané přepnutí, to je přesun pozornosti od běžné percepce, pocitů atd. k reakci estetické. Je to tedy i přechod, přeskok od běžných vlastností objektu k jeho vlastnostem estetickým“. Tak uvádějí Jůzl a Prokop V. Zuskou navržený a užívaný termín 'přepnutí' (Jůzl / Prokop 1989: 294; Zuska 2001). O tom zřejmě hovoří O. Čačka (1994: 86–87), když říká ve vztahu k recepci architektury, že tu jde jak o vnímání na úrovni sémantického invariantu a denotace, tak na úrovni imaginativně emoční. Troufneme si aplikovat, že 'přepínání' při estetickém vnímání architektury probíhá mezi těmito dvěma úrovněmi. Může to tak být i v případě krajiny?

Zuska též upozorňuje, že pojem 'estetická recepcce' se v zásadě kryje s pojmem 'estetický prožitek'. Při estetickém prožitku vstupují do hry takové faktory jako je 'sebereflexe', kterou se míní uvědomění si vlastního estetického vztahu k určitému objektu („předmětem reflektujícího vědomí je vztah reflektovaného vědomí k jeho předmětu“, Zuska 2001: 42); dále jako je 'nezainteresovanost' estetického prožitku („Ztráta zájmu o praktickou, užitnou či třeba ekonomickou hodnotu objektu znamená při estetickém zaměření nabytí zájmu o jeho hodnoty estetické“, Zuska 2001: 46); dále jako je 'estetická distance'. O psychické distanci pojednal v *Disku* 18 podrobně a poučeně J. Šípek. Pokud jde o 'odvozenou' distanci estetickou, říká Zuska toto:

„Tak jako u zraku i sluchu existuje určité rozpětí vzdáleností jasné, neurčité až nulové vnímatelnosti, v přeneseném slova smyslu, tedy metaforicky, platí totéž i pro estetickou distanci“ (Zuska 2001: 52).

⁹ 'The rationality of feelings' ostatně není – např. v eto-didaktice nebo estetické výchově – pojmem neznámým.



Začátek (zámecké) cesty Černým dolem, lokality mnoha 'kulis'

Všechny tyto faktory jsou zajímavé i pro zažívání či hledání scéničnosti ve vztahu k přirozené krajině. Ačkoliv: pojem estetické distance v tomto smyslu se mi jeví jako vhodnější pro výklad estetického prožitku vázaného na umění, na umělecký artefakt. Ve vztahu k přirozené krajině je vhodný zejména tehdy, když ji jako artefakt nahlédneme (ať již jím je, nebo není).

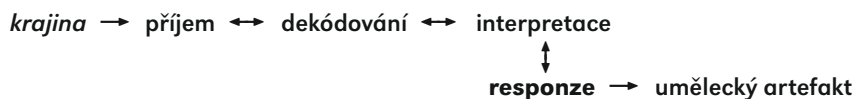
V této souvislosti stojí za zmínku koncepty týkající se estetického pohledu na přírodní prostředí. Zaujal mne Carlson (1979). Říká, že z estetického úhlu pohledu je možné nahlížet na krajinu buď jako na umělecké dílo – artefakt, nebo jako na přirozený jev s estetickým rozměrem.¹⁰ V environmentální estetice Carlson preferuje druhý přístup. Ten vnímám jako základní přístup k ocenění estetických kvalit krajiny, neboť ho uplatní člověk vnímavý vůči krajině (a nikoliv vnímavý pouze vůči vlastnímu vkusu).

¹⁰ Carlson zmiňuje dvě tradiční paradigmaty estetického ocenění přírody, založená právě na tom, že přírodu nahlédneme jako artefakt, jako umělecký výtvar, a pak na ni jako na artefakt aplikujeme estetické hodnotící kategorie. V prvním případě tak činíme s určitým objektem, např. se skálou, na kterou můžeme nahlížet stejně jako na sochařský výtvar. Přímo našeho tématu se týká druhé paradigma, „scenery or landscape model“ estetického hodnocení (Carlson 1979: 270). Na krajinu se díváme jako na obraz či jako na scénu, hledáme v ní kvality obrazu. Obvyklý je tento přístup právě pro turisty hledající scénérie (zřetelně se tento přístup promítá např. ve výběru toho, co takový turista fotografuje nebo filmuje – hledá pozici, světlo, barevnost atd.). Vyhlička ('prospect') má pro tohoto turistu větší hodnotu než samotné přírodní formy nebo procesy. V kritice tohoto přístupu Carlson ale upozorňuje, že redukuje krajinu na 'pohled' či na 'scénu' ve smyslu statického obrazu. Doporučuje třetí, „přirozeně environmentální model“, při němž stále uplatňujeme vůči prostředí estetické soudy, ale ty se neopírají o pohled na krajinu jako na artefakt, neopírají se o hodnoty v krajině hledané, nýbrž o vnímání těch hodnot, které krajina sama nabízí, neboť v ní skutečně jsou.

Avšak scéničnost má osu svého ‘pohybu’ mezi běžným životem a jeho uměleckou reflexí (nespecifická – specifická). A pokud přistupujeme ke krajině z blízkosti některého umění, pak bych se nezdálal zcela onoho luxusu pohlednout na krajinu též (mimo jiné) jako na (ostatně již několikrát zmíněný) artefakt (viz o tom dále).

Další téma se týká právě reagování navazujícího na estetické vjemy. Naznačili jsme, že scénické reagování člověka na přirozenou krajinu, scénické prožívání této krajiny či jednání v ní může mít řadu podob. Byla řeč o škále či matici – o prožitku i o ‘rozehrání’ výjevu. Podívejme se teď na výklad estetiků či psychologů umění o reakcích, jejichž součástí je nějaký výsledný ‘produkt’.

Studium fází procesů estetické recepce vyústilo v definici dvou základních etap (Šlédr tu odkazuje na Jůzla a Prokopa 1982): fázi **estetické reakce** (okamžik kontaktu s objektem vnímání, v našem případě s krajinou) a fázi **estetické responze** (zpracování, zapamatování, hodnocení estetických vjemů atd.; viz též Zuska 2001: 73). J. Kulka (1990: 394) vidí jako součást estetické responze i motivaci k „dalšímu komunikativnímu aktu“. Proces kontaktu s vnímaným objektem má fáze patrné na níže uvedeném schématu. Především jen, že Kulka má, namísto mnou na samém začátku schématu vloženého pojmu ‘*krajina*’, pojem „umělecký artefakt“. Takže:



Čili zdroj vjemu, resp. vjem sám se stává (novou) inspirací, **startuje svého druhu ‘autorský umělecký proces’**. Ten je podle toho, co říká psychologie, opřený současně o **imaginaci**, tj.

„schopnost vyvolávat v duchu obrazy ať přímé, nebo jako symboly, schémata atp. Tento proces je imaginativní činností, která však může být součástí nejrozmanitějších aktivit“ (Čačka 1994: 7).

Imaginace a představy se mi jeví být velmi podstatné pro některé formy scénického vnímání či přístupu ke krajině. Např. E. Bradyová (1998) označuje představy za klíčový nástroj subjektivistického přístupu k estetice přírody a rozlišuje čtyři typy (a de facto i úrovně) imaginace jako základního nástroje „non-scientific“ přístupu k environmentální estetice. Prakticky všechny mohou oživit scénické obrazy proměňováním a doplňováním percipovaných objektů.¹¹ Význam představ v estetické recepci popisuje i O. Zich.¹²

¹¹ Bradyová hovoří o ‘exploratory imagination’ (pomáhá lépe percipovat objekt, lépe vnímat jeho vlastnosti atd.); ‘projective imagination’ (je spojena s ‘viděním jakoby’, reálné vidění je spojeno s obrazy jiné skutečnosti, transformováno do jiné skutečnosti atd.); ‘ampliative imagination’ (akcent na kreativitu umožňuje domyslet okolnosti a děje atd.); ‘revelatory imagination’ (vede k dotyku se základními hodnotami života).

¹² Následovat bude dlouhý citát ze Zichova textu. Hovoří o estetické recepci scénických předmětů, resp. scény. Jde o estetickou recepci scénické výpravy v divadle. Jakkoliv je to smělé, zkusme pohlédnout na jeho výklad tak, jako by se vztahoval k uspořádání a recepci určitého výseku krajiny. Text považuji za poučný právě ve vztahu k jedné (ne jediné!) z možností, jak vnímat scénicky i krajinné scenerie: „Co se týče *estetického*, tj. citového účinku předmětů scénou plnicích, platí to, co jsme shledali v kapitole o dramatických osobách. *Dramatické působení* všech těchto předmětů pramení z citového účinku *významových představ* obrazových, jež v nás vybaví. Vybaví je na základě našich zkušeností životních, jimiž se nám s vjemy určitých předmětů sdružily určité představy ba celé skupiny představ, citově tak a tak zbarvené.

Šlédr cituje českého badatele J. Fischera, který – tentokrát na adresu fantazie – poznamenává, že jde o

„formu adaptace a vyrovnávání se s prostředím přírodním i společenským [...] činnost, v níž se subjekt tvůrčím způsobem **odpoutává od toho, co je, a směřuje k tomu, co by mohlo nebo mělo být**“ (Šlédr 1991: 47).

Read pro změnu cituje Hardingovou, která podává ne nejnovější definici inspirace (tedy možného způsobu responze na estetický vjem): Inspirace je

„výsledek neznámého činitele, který náhodně zapůsobí na vědcova nebo umělcova ducha v onom zvláštním okamžiku, kdy je uzavřen až do určitého napětí způsobeného buď nahromaděním ‘viděných věcí, barev, tvarů’, nebo fakty a uvažováním o nich“ (Read 1967: 132).

Estetický úhel pohledu na krajinu může znamenat nejen vlastní prožitek, ale také produktivní reakci.

„V produktivní estetické reakci [druhým typem estetické reakce je reakce ‘receptivní’ – J. V.] se podstatně více uplatňuje i fantazie, zejména svou obrazotvornou a imaginacní stránkou, ale i další struktury, jako je intuice, schopnost improvizace, kombinování, hledání a objevování, vč. racionálního poznání, i když to funguje spíše v předpokladech tvůrčího procesu... Podstatné však je, že produktivní estetická reakce je dovršena specifickým výsledkem, totiž estetickým objektem, výtvorem. Je tedy tento proces i specifickou prací, a to nejen duševní [...] Každé estetické hodnocení a prožívání, každá estetická reakce, produktivní i receptivní, má své aspekty vnitřní, to, co se děje v naší psychice, a své aspekty vnější, to je projevy estetické reakce v našem chování. [...] V produktivní estetické reakci je zde však navíc i vytvořený objekt“ (Jůzl / Prokop 1989: 324–325).

Jeví se, že: **Krajina, je-li vnímána/prožívána člověkem, může (ba, někdy musí) vyvolat i responze, které tu pracovním označíme jako scénické: prožitek a jeho vnější expresi či přímo určité jednání, nebo obraz/scénickou vizi dění v této krajině.**

A ještě poslední z úhlů pohledu na tento úhel pohledu. Opět typologie, tentokrát souhrn typů estetického vnímání (Kulka 1990: 395n). Typologie německého filozofa a psychologa Müllera-Freienfelse ukazuje de facto dva, resp. pět možných ‘úhlů pohledu’, které lidé nepochybně uplatňují i vůči krajině:

Jeden typ recipienta je „spoluhrač“ (dionýský sklon), u nějž převažuje vnímání ve třech základních typových variantách: motorický typ reaguje na vjem kinesteticky, pohybem či alespoň pohybovou představou; imaginativní typ reaguje asociacemi, představami, fantaziemi; emocionální typ reaguje vnitřním citovým prožitkem. Druhý typ recipienta je „divák“ (apollinský sklon). Může být senzoric-

Jinými slovy řečeno: o dramatickém účinku scénických předmětů rozhoduje opětně nikoli přímý, nýbrž *asociativní* činitel našich vjemů. Pokud se týče podmínek zajišťujících dramatickost tohoto účinku, jsou dvě. Buď se musí tento jejich účinek včlenit do dramatické situace. [...] Nebo, což platí o předmětech, jež mají charakterizovat místo děje, **musí asociativní jejich působení zesilovat dramatické výjevy v tomto prostředí se odehrávající.** [...] jiný citový přízvuk mají stromy a křoví krajiny než paluba lodí se svým zařízením. Protože ovšem **citový dojem takového pevného ‘scénického obrazu’ je neproměnný, tvoří vlastně stálý průvod k proměnlivému účinku té části dramatického děje, jež se v něm odehrává**, časem se s ním shodujíc, časem s ním kontrastujíc. **Označíme tudíž asociativní kvality (ideové i citové) této relativně stálé výplně scény, určené k charakterizaci místa děje, jako scénické kvality statické**“ (Zich 1986: 187–188; tučná zvýraznění J. V.).

kým typem – je fascinovaný samotným vjemem, strukturou pozorovaného atd.; nebo/i intelektuálním typem, který má tendenci analyzovat, interpretovat apod.

Pro scénické vnímání krajiny či pro scénické reagování na ni je nepochybně potřebné dát průchod motorickému ‘úhlu pohledu’ našeho organismu na krajinu. Avšak netroufl bych si v tomto okamžiku odmítnout ani další typy – nepochybně užitečné strategie aktualizující se zřejmě právě podle toho, kdo jsme, s jakým cílem do krajiny přicházíme nebo co v nás krajina sama vyvolá.

Pátý úhel pohledu: Krajina jako scéna

J. Sádlo nabízí krajinu jako text. Nás zajímá její scéničnost. Výše jsme nastínili, co může mítjev krajina společného sjevem scéna. Uvedli jsme, že ‘scénérie’ (v angličtině) označuje nejen viděnou krajinu, ale také to, čemu říkáme např. ‘scénografická složka inscenace’ apod., tedy komplexní umělecké řešení prostoru, v němž budou inscenovány jednotlivé části dramatického díla. Řešení, které můžeme označit též jako ‘výtvarné’. Při pohledu na krajinu řekneme: „To je krásná scénérie“, při pohledu na dobře udělanou scénu řekneme: „To je moc pěkná scéna (příp. scénografie)“.

Oba jevy jsou si v některých parametrech blízké. Pohled na krajinu podobně jako na scénu může znamenat pohled na nějak vymezený prostor, definovaný určitými ‘krají’, tvary, barvami, světlem, blízkostí a vzdáleností objektů, vzájemným vztahem těchto objektů, subprostory existujícími uvnitř prostoru, ba i nevizuálními smyslovými podněty. Optický vjem scény-místa dramatu se podobá optickému vjemu místnosti, krajiny atd. (Zich 1986: 40).

A oba prostory jsou též prostory, v nichž lze jak scénovat lidské děje, tak dívat se na ně, tak v nich lze prožít nebo i scénovat své vlastní ‘příběhy’. V obojím případě tedy můžeme být již zmíněnými diváky a v obojím případě se můžeme stát i aktéry. Ba dokonce jsou oba prostory lidmi dotvářeny či přetvářeny – můžeme se (opět obecně řečeno) stát v obou případech scénografy.

Jako scénu v divadle nahlížíme znakově, i přirozená krajina se může v našem vidění stát symbolem. Pak můžeme při pohledu na erozí vypreparovanou výplň přírodního kanálu terciárního vulkánů, známou obecně jako hora Říp, k této technické, vjem doprovázející představě přidat významové „oj, toť symbol našeho národa!“ Či můžeme vidět v komplexních rysech české kotliny znaky našeho více uzavřeného češství a v rysech moravských ‘průchozích’ úvalů znaky více otevřeného moravanství (Cílek 2005: 104).

Víme též ale, že krajinná scénérie a scéna ve smyslu divadelním nejsou totéž. Divadelní scéna je prostor ‘pravý i nepravý’.

„Na rozdíl od obrazu nebo divadelní scény je však krajina skutečně živoucím organismem, ne stylizací či výtvarným vyjádřením nějakého tvůrčího záměru. Krajina je přírodním a případně lidskou činností upraveným předmětem, jevem, samovolně vzniklým a dlouhodobě se přímo v realitě vyvíjejícím, nikoli jednorázovým dílem autora“ (Šamánek 2005: 1).

Přirozená krajina je prostorem ‘pravým’. Scéna jako artefakt je záměrně uspořádaná, je estetizovaná, v jejím ‘vytvarování’ je určitý záměr, nese téma –

‘má vůli’ ovlivnit toho, kdo ji vidí. To přirozená krajinná scénérie nemá (nemluvíme o krajinně člověkem upravené!).

Rozdíl je i v tom, že v krajinně jsme velmi často hýbajícími se subjekty. Strídáme scénérie a vjemy svým vlastním pohybem. Ten není nepodstatný. Činí nás součástí scény. Zahrnuje nás do krajiny jako další její prvek. Připustíme-li to, pak právě pohyb v krajinně je jakýmsi (nepřesně řečeno) katalyzátorem našeho bytí v ní. Či – materialisticky řečeno – pohyb může otevřít náš organismus (přirozenou aktivaci dýchacího systému, krevního oběhu, svalů, smyslů) nejen vjemům, představám, reakcím, ale – nematerialisticky míněno – i prožití krajiny v sobě samém, třeba i identifikaci s krajinou, cítění jejího genia.¹³ Jsme sami jedním z objektů scény/přirozené krajiny, stejně jako můžeme být jejími pozorovateli nebo dokonce i tou samou scénou inspirovanými herci.

Zichovy úvahy scénografické mohou být inspirací i pro úvahy nad scéničností krajiny. I tím, že jeho teorie je ‘percepčníalistická’ – významně nazírá dramatické umění z hlediska vnímatele. To je pro naše zkoumání výhodné. Neboť právě vnímatel je nepochybně ten, kdo rozhodne, zda krajinu uvidí či prožije jako scénickou. Máme-li se ptát po tom, jak spojit krajinu a scéničnost, pak zřejmě nejspolehlivější může být to, když se budeme ptát, zda, resp. jak krajina může být scénicky vnímána. Nuže:

„Scéna je prostora představující místo dramatického děje. Žádná jiná prostora architektonická nemá tuto vlastnost, [...] zasedací síň např. nepředstavuje zasedací síň, nýbrž je jí – a nepředstavuje vůbec nic“ (Zich 1986: 177).

Podobně krajina primárně nepředstavuje nic jiného. Krajina – jak jsme již rekli – je. Nicméně víme, že pojem ‘scéna’ přesahuje hranice divadla.

Viz např. J. Vostrý (2004/10: 15): „Pokud jde o scénu ve významu prostoru, můžeme za ni považovat i taková místa, kde se shromažďují davy, které se stávají jak diváky, tak aktéry“; nebo R. Lipus (2006: 67): „Jak vidno, celá Elektra [palác s kavárnou a barem v Ostravě] byla scénou sui generis“.

A tak, aniž bychom se podle mého soudu protivili autoritě O. Zicha, můžeme připustit, že zasedací síň může být nazřena též jako scéna, zejm. pokud se v ní nějaká ‘scéna’ odehraje... A můžeme jít ještě dál a říci, že takto se může scénou stát i krajina? Krajina, v níž se například (!) ‘odehraje’ toto: Vojevůdce jedné strany nahlédne prostor budoucí bitvy jako vhodnou scénu pro scénování mohutnosti svých vojsk. Vhodným rozestavením a pohybem své armády vyvolá u nepřátel dojem, že má mnohonásobnou přesilu. Pole zůstane polem, ale těžko jednoznačně odmítnout tvrzení, že nenabude pro nějaký čas charakteru ‘jeviště’...

I přes Carlsonovo upozornění není také těžké představit si, že určitá krajina je dílem scénografa, třeba ‘scénografa přírody’. Nejde o skutečného scénografa. O tom, bude-li krajina vnímána jako ‘scénografie’, ale rozhoduje divák, po-

¹³ Zřejmě jsme nablízku i tomu, co J. Sádlo nazývá topologickou dimenzí krajiny: „Nikdy nemám krajinu k dispozici celou zároveň: podle toho, kudy jí procházím, ji určitým způsobem poznávám. Vystoupiv z nížiny do hor, touž cestou se vracím. Ale sestup není reverzním dějem k výstupu, ale nový pocit, nová interpretace krajiny“ (Sádlo 1994: 49).

zorovatel, vnímátel krajiny. Rozhodne-li se, opět platí Zichovo „Scéna, je prostora představující místo dramatického děje.“ Aby prostor měl šanci stát se scénickým, mělo by se v něm něco dít... Jinak viděná krajinná scénérie nabude hodnoty ‘to-liko’ *malebné* malby krajináře, hodnoty výtvarného artefaktu... Je snadné ji tak vidět – krajinu, skutečnou scénu či krajinu jako scénu. Jako krásný obraz. Zich (ve vztahu k divadelní scéně, ale hypoteticky snad i ve vztahu ke krajině, na kterou nahlížíme jako na ‘scénografii’) hovoří o nutnosti

„odlišit *přímé* náladové účinky, jimiž na nás řečené scénické předměty působí *bezprostředně*, tedy ne tím, že to a to představují, nýbrž pouhými kvalitami optickými, barvami, světlem a tvary. [...] Protože tedy tyto přímé účinky neplynou z významové představy, nejsou řečené čistě optické kvality *kvalitami dramatickými*, přestože na nás ze scény působí; nazveme je *scénickými kvalitami malebnými*“ (Zich 1986: 188).¹⁴

Pokud ale chceme nahlédnout krajinu jako scénu (či dílo scénografa, byť je jím příroda), pak se věc poněkud mění:

„I kdybychom uvažovali o scéně s vyloučením herců na ní hrajících (což samo již je nepřipustné) a omezili se jen na její *pevnou výplň*, musíme z hlediska diváka vnímajícího ji jako ‘místo děje’ prohlásit, že přestože je útvarem optickým a stálým, *nepatří do umění výtvarného*, nýbrž do dramatického tvořic jeho složku“ (Zich 1986: 186).

Pokud tomu dobře rozumím, pak lze na základě tohoto východiska říci, že krajinu můžeme vidět tak či onak jako scénu, pokud ji spojíme s nějakým děním, nejlépe lidským děním. S J. Vostrým můžeme říci, že jako scéna může být chápán i prostor, kde se lidé setkávají a kde se jejich jednání stává veřejně sledovatelným.

Lze konstatovat, že prostor se stává scénickým ‘přidanou hodnotou’ lidských dějů, lidského jednání, lidských situací. Co to ale znamená? Veltruský říká:

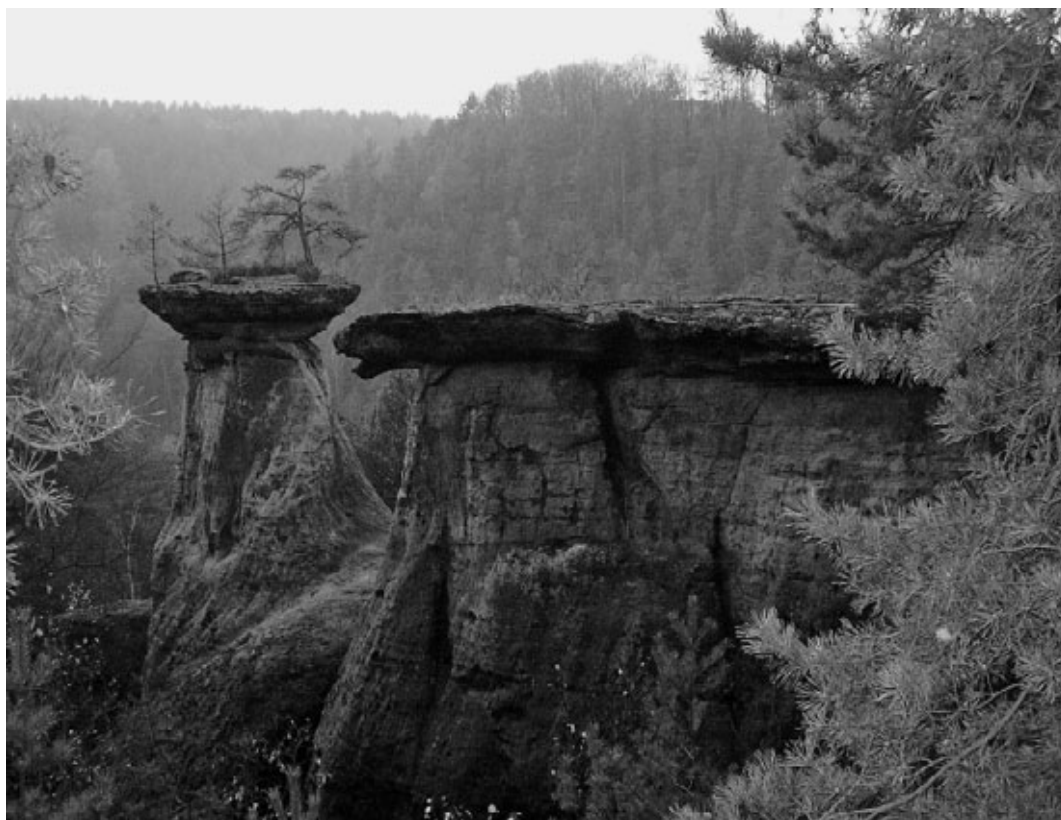
„Divadelní prostor je spíše závislý na dramatické struktuře než naopak“ (Veltruský 1994: 81).

Zvolíme-li si úhel pohledu zaostrující na krajinu jako jevištní výpravu, pak – nemáme-li vidět jen onen krásně výtvarný prvek krajiny – můžeme ve fantazii otočit úhel pohledu a na základě toho, jak krajina působí, hledat, vidět, dosazovat či konat ony dramatické děje, onu strukturu?¹⁵

A ještě jinak. Víme, že vstoupíme-li do určitého místa, může nastat ‘událost v nás’. Konkrétní krajina se stane scénou exprese pocitu, který vyvolala, rezonance (dizonance) jejího genia a naší osobnosti. Divákem vlastní exprese mohu být koneckonců i já sám. Nebo: je-li výraz patrný, mohu přilákat pozornost pozorovatele.

14 Snad právě tyto kvality vedou Američany k tomu, že krajinu či prostě jistý venkovní prostor označují jako ‘scenery’ a jako ‘scenery’...

15 Ostatně, doplníme ještě předchozí jedním pohledem: „Když se v angličtině i v jiných jazycích má vyjádřit, že se někde odehrává (*sic!*) nějaká událost či jednání, říká se doslova, že *zaujímá místo* (takes place). Ve skutečnosti si nelze představit událost, jež by neměla vztah k nějakému místu. Místo je bezpochyby integrální součástí existence“ (Norberg-Schulz 1994: 6).



Mšenské pokličky

Může ale nepochybně i nastat událost v mé fantazii. Krajina jistě může být místem, 'do nějž' si dokážeme představit postavy a děje. Tak jako si někdy před začátkem představení v 19.27 při otevřené skutečné scéně v divadle představujeme, co znamená a co se na ní objeví.

Výše jsme také řekli, že je možné považovat (někdy) krajinu za scénu nejen pro náš divácký zážitek či pro 'divadlo' našich představ, ale za skutečné jeviště. Můžeme ji považovat za skutečnou scénu pro skutečné lidské děje či aktivity?

Nepochybně (někdy) ano. Krajinu lze považovat za scénu např. zcela jednoznačně, pokud se v ní odehraje skutečné divadelní představení. Ale přece jen použijeme Lipusova spojení (z jiného kontextu) a řekneme: za scénu svého druhu.

„[...] některé jevy tvoří prostředí jevům ostatním“, říká Norberg-Schulz (Norberg-Schulz 1994: 6). I bez divadelního představení se zdá, že krajinu lze považovat za 'scénu', za prostor pro skutečné scénické chování skutečných lidí. Skuteční lidé pro své scénické jednání nepotřebují vždy jako prostor právě krajinu. Prostorem jim může být kuchyně jejich bytu, (onen) jednací sál na radnici, školní třída, kancelář či exteriéry měst: ulice, náměstí (a o nich víme z analýz J. Vostřého a R. Lipuse) apod. Prostorem jim ale může být i přirozená krajina. Tyto prostory si člověk tvoří, resp. uspořádává sám. Je tedy on sám svého druhu scénografem pro svůj prostor – s výjimkou právě přirozené krajiny.

Není opravdu tak velký problém prohlásit krajinu za scénu či za kulisu příběhu dvou zamilovaných, a dokonce ji tak i vnímat.¹⁶ A lze se zas zastavit u teze, že prostor ovlivní chování člověka (a divadelní prostor má vliv na prožívání a jednání hrajícího herce).

„[...] v každém prostoru se projevují nějaké síly, které mají na vztahy osob vyskytujících se v tomto prostoru určitý vliv. Bylo už také řečeno, že osoby si existence těchto sil, které do té či oné míry určují jejich jednání, mohou, ale nemusejí být vědomy; jejich povědomí o těchto silách bývá neúplné a různým způsobem zkreslené“ (Vostrý 2001: 100).

„Donedávna vládlo mínění, že krajina, aspoň ta kulturní, je výsledkem lidských aktivit. [...] Dnes, z pohledu obecné ekologie a evoluční biologie, je vztah člověka a přírody koevolucí, tedy vývojem, během něž se aktéři navzájem přizpůsobují [...] Stejnou měrou, jakou člověk měnil prostředí, nutilo jej prostředí k novým strategiím“ (Sádlo et al. 2005: 14–15).

Oba, režisér a scénolog i expert na krajinu, upozorňují, že prostor má vliv. A navíc: mívá vliv na člověka, který jej ovlivnil... Má vliv např. na instrumentální (technické) jednání (před průchodem říčkou zouvám boty), a na pocity a představy, které je doprovázejí. Ale má vliv také na estetickou recepci, na neinstrumentální exprese a reagování (prožitek mystické krásy místa a jeho výraz). V tom případě i své scénování nebo sebescénování, má-li se odehrávat v krajině, člověk zřejmě tak či onak přizpůsobí právě jí. Přizpůsobí tomu, jak prostor zorganizoval 'scénograf příroda'. A když nepřizpůsobí, alespoň s ním musí počítat.

Jiné to začíná být, chceme-li v krajině hospodařit (kamenité políčko – symbol dřiny a bídy), 'budovat' či v ní vést válku... Tady se pak konají zásahy, které mohou být za určitých okolností viděny velmi zřetelně scénicky. A mám na mysli opravdu scénické aktivity, nikoliv aktivity jakékoliv, pro něž může být krajina též 'scénou' (zamilovaní na horách). Podívejme se na to tak. V určité krajině se v průběhu 2. světové války strhne bitva. Je nečekaná, bez přípravy. Lidé střelí, umírají. Krajina je svého druhu scénou této bitvy. Ještě než bitva začala, byla již krajina zničená, vypálená, rozrytá granáty, s polámanými stromy. A tak ji může vidět pozorovatel (ukrytý vesničan; pozorující generál nebo v tu či onu chvíli 'přepnutý' i bojující voják). Krajina je tu svého druhu scénou pro spíše (základní povahou) nescénické aktivity člověka...

O nějaké století dříve by ale táž krajina mohla být svědkem nejen stejné vraždící nescénické mašinérie, nýbrž před tím ještě (zmíněné) scénické manifestace síly obou vojsk. Barevné uniformy, poskakující chocholy, pochod řad z místa na místo, korouhve a jejich rituální opečování, i ta 'vysoká' jízda umístěná navíc na malém návrší, aby nepřítel viděl! Ostentační strategie obou stran mají v jisté fázi směřování k bitvě rozhodně scénický rozměr. To vše se děje na místě k tomu zvoleném (přizpůsobení se krajině), které odpovídá strategickým principům válčení. A navíc, vykope se okop pro dělo (zásah – přizpůsobení si krajiny), aby se pekelný stroj ochránil před jinými pekelnými stroji druhé strany.

Ale pryč od války. Vliv krajiny samozřejmě nekončí u divácké exprese či spontánního zareagování na prožitek krajiny. Vede dál – k tomu, proč někdo odchází žít do nějaké krajiny, proč v té krajině začne hospodařit, proč se postaví

¹⁶ Jak blahodárná může být pro vznik citu mezi dvěma lidmi romantická horská scenérie, která je obklopuje (při týdenním rekreačním pobytu)! Jak scénické může být (pro někoho!) vidět je odcházet při oranžovém západu slunce horskou loukou proti tmavnoucí hradbě hor...

kaplička právě na tom či onom místě. Jde o trvalý zásah do krajiny – tady již vstupujeme do tématu krajiny kulturní (Sádlo et al. 2005: 17n). Těžko ale neuvažovat o tom, že na samém začátku nesporně stojí (stál) často i scénický aspekt (ač jistě zdaleka ne vždy reflektovaný rozumem).

K věci je i následující situace. Symbolem (i součástí loga) Chráněné krajinné oblasti Kokořínsko jsou skalní útvary zvané „pokličky“. Skály jakoby (sic!) s klobouky na hlavách. Jejich nejznámější skupina však postupně obrůstala borovými lesem a i skály samotné náletovými stromy. Po nějakém čase přestaly být pokličky viditelné. Okolo symbolu zastupujícího celou tuto partii Polomených hor (znaku Kokořínska) se zavřela zelená opona. A vyvstala otázka, zda člověk (resp. správa CHKO) má být v tomto případě do jisté míry ‘scénografem’ a současně organizátorem prostoru pro podívanou na pokličky, tedy zda má vykácet některé stromy tak, aby tím provedl ‘ostenzi pokliček’. Tedy jejich ukázání turistům. Pokličky tu jsou, avšak (nyní) vidět nejsou. Upravíme tedy jejich okolí tak, abychom je ukázali. Stalo se. A magický, zábavný, monumentální i fantazii provokující pískovcový útvar má opět své potlesky na otevřené scéně (nebo jako otevřená scéna?).

Krajinu tedy jistě můžeme nahlédnout jako scénu (i jako scénu *sui generis*; *quasiscénu*). Jako scénu prostupující nás samé, jako scénu našeho jednání, jako scénu pro naše představy...

V dalším pokračování se pokusíme zde uváděná východiska zkonkrétnit a využít při pokusu pohlédnout prizmatem scénologie na české Polomené hory.

Literatura:

- APPLETON, J. „Landscape Evaluation: The Theoretical Vacuum“, *Transactions of the Institute of British Geographers* 66 (listopad 1975): 120–123
- BRADY, E. „Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, 2 (jaro 1998): 139–147
- BROWN, T. C. / DANIEL, T. C. *Modeling Forest Scenic Beauty: Concepts and Applications to Ponderosa Pine*. Výzkumná zpráva, Fort Collins / Colorado: Rocky Mountain Forest and Range experiment Station 1984 [online, cit. 12. 1. 2007], dostupné na: http://www.fs.fed.us/rm/pubs_rm/rm_rp256.pdf
- CARLSON, A. „Appreciation and the Natural Environment“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, 3 (jaro 1979): 267–275
- CARLSON, A. „Environmental aesthetics“, in: Craig, E. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London 2006 [online, cit. 20. 11. 2006], dostupný na: <http://www.rep.routledge.com/article/M047SECT1>
- CARLSON, A. „The Aesthetics of Landscape by Steven C. Bourassa – review“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, 4 (podzim 1992): 343–345
- CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*, Dokořán, Praha 2005
- CÍLEK, V. / MUDRA, P. & al. *Vstoupit do krajiny*, Krajský úřad Středočeského kraje, Praha 2004 [CD-ROM]
- CÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*, Institut sociálních vztahů, Praha 2000
- ČAČKA, O. *Psychologie imaginativní výchovy*, Masarykova univerzita, Brno 1994
- ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*, Karolinum, Praha 1992
- Český svaz ochránců přírody. *Naučné stezky* [online, cit. 20. 11. 2006], dostupné na: <http://csop.ecn.cz/stezky/interpretace.php>
- FALTÝNEK, V. *Od počitku ke katarzi* [diplomová práce], Katedra výchovné dramatiky DAMU, Praha 2001
- GAJDOŠ, J. *Od techniky dramatu ke scénologii*, AMU, Praha 2005
- GALLIANO, S. J. / LOEFFLER, G. M. *Scenery Assessment: Scenic Beauty at the Ecoregion Scale*, Portland (Oregon) 2000

- GOJDA, M. *Krajinná archeologie (prezentace)*, Západočeská univerzita, Plzeň 2005 [online, cit. 16. 10. 2006], dostupné na: http://www.kar.zcu.cz/studium/prezentace/KRAJ1/KrajArch_1-2.pdf
- HARTL, P. / HARTLOVÁ, H. *Psychologický slovník*, Portál, Praha 2004
- JŮZL, M. / PROKOP, D. *Úvod do estetiky*, Univerzita Karlova, Praha 1982
- JŮZL, M. / PROKOP, D. *Úvod do estetiky*, Panorama, Praha 1989
- Krajina jako systém (geosystém)*, Univerzita Palackého, Olomouc s. a. [online, cit. 29. 11. 2006], dostupné na: http://oldwww.upol.cz/resources/geography/predmety/KGG_KRAJ/KGG_KRAJ_09.rtf
- KULKA, J. *Psychologie umění*, SPN, Praha 1990
- LIPUS, R. *Scénologie Ostravy* AMU / KANT, Praha 2006
- LOŽEK, V. / KUBÍKOVÁ, J. / SPRYŇAR, P. a kol. „Střední Čechy“, in: Mackovčín, P. / Sedláček, M. (eds.) *Chráněná území ČR, svazek XIII. Agentura ochrany přírody a krajiny ČR / EkoCentrum, Praha / Brno 2005*
- MÍCHAL, I. „Ke konstituování estetiky krajiny“ *Životné prostredie* 5, 2000 [online, cit. 15. 11. 2006], dostupný na: <http://www.fns.uniba.sk/zp/index.htm>
- NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci (K fenomenologii architektury)*, Odeon, Praha 1994
- Northern Highland-American Legion State Forest: Master Plan. Chapt. 2 – „The Plan“* [online], dostupný na: http://dnr.wi.gov/master_planning/NHAL/pdfs/final/NHALPlan-Chap2-D.pdf
- PAVLOVSKÝ, P. (red.) a kol. *Základní pojmy divadla*, Libri, Praha 2004
- PORÍZEK, L. a kol. *Plán péče o chráněnou krajinnou oblast Kokořínsko na období 1999–2008*, Správa CHKO ČR – Správa CHKO Kokořínsko, Praha 1998
- PRACH, V. *Řecko-český slovník*, Springer a spol., Praha 1942
- PRESTON, R. *Lockyer SA report – Apendix 1 – Background to the scenic amenity methodology* [online 2002, cit. 23. 11. 2006], dostupné na: <http://www.oum.qld.gov.au/docs/landscapes/register/p00640ba.pdf>
- READ, H. *Výchova uměním*, Odeon, Praha 1967
- SÁDLO, J. / POKORNÝ, P. / HÁJEK, P. / DRESLEROVÁ, D. / CÍLEK, V. *Krajina a revoluce*, Malá Skála, Praha 2005
- SÁDLO, J. „Krajina jako interpretovaný text“, in: Beneš, J. / Brůna, V. (eds.) *Archeologie a krajinná ekologie*, Nadace projekt Sever, Most 1994: 47–54
- ŠAMÁNEK, J. „Estetika a dotváření krajiny“ *Jevy, konání a díla* 3, 2005 [online, cit. 29. 11. 2006], dostupný na: http://fast10.vsb.cz/cssi/3_2005/infcssi_2005_3_6.doc
- ŠESTÁK, J. „Divadlo v přírodním prostoru“, *Disk* 16 (červen 2006): 18–34
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychologická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006): 117–123
- ŠÍPEK, J. / VOŠTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk* 14 (prosinec 2005): 6–26
- ŠKABRAHA, M. *Filosofování nad krajinou*, b.d. [online, cit. 12. 11. 2006], dostupné na: http://kfil.upol.cz/mskabraha_cv.html
- ŠLÉDR, J. *Psychologie umění*, Karolinum, Praha 1991
- VELTRUSKÝ, J. „Divadlo a dramatický text“, in: [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Divadelní ústav / DAMU, Praha 1994: 77–94
- VOŠTRÝ, J. *Režie je umění*, AMU, Praha 2001
- VOŠTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10 (prosinec 2004): 7–29
- VOŠTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006): 6–18
- VOŠTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk* 16 (červen 2006): 35–45
- VOŠTRÝ, J. *Co je scénologie*, rkp.
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha 1986
- ZVELEBIL, M. „Koncept krajiny, šance pro archeologii“, in: Beneš, J. / Brůna, V. (eds.) *Archeologie a krajinná ekologie*, Nadace projekt Sever, Most 1994: 20–36

Divadelní poiesis

Jan Císař

Dejvické divadlo uvedlo inscenaci románu J. W. Goetha *Spříznění volbou*.¹ Nabídlo tak svým divákům náročné představení, neboť neobvyklou podobu Goethovy literární předlohy ještě umocnila režie J. A. Pitínského. Porozumět této inscenaci může opravdu být pro řadu diváků nesnadné. Saša Hrbotický tuto obtížnost doložil záznamem jedné situace: „Inscenace Pitínského nejsou snadným oříškem pro běžného diváka a někdy ani pro lidi od fochu. Po premiéře *Spříznění volbou* v Dejvickém divadle vykřikla jedna zkušená recenzentka ve foyer na kolegyni: *Třeba mě zabij, ale já o tom nic nenapíšu! Nerozuměla jsem ničemu*“ (Hrbotický 2006: 16). Je to příhoda anekdotická, ale poměrně adekvátně shrnuje potíže, které znesnadňují úsilí porozumět inscenaci a ještě nad to ji interpretovat.

Zmínky v kritikách, které konstatují, že Goethův román je víceméně neznámý a že není reálné spoléhat se na to, že pochopení inscenace pomůže jeho znalost, mají jistě pravdu. To je však záležitost podružná; neskonale důležitější je, jak tomu románu porozumět. Fabule jako uspořádání událostí je v něm jenom jakýmsi schématem, jež nevypovídá téměř o ničem: Manželé Charlotta a Eduard pozvou do svého sídla, v němž spolu chtějí žít sami poté, co spolu vstou-

pili do nového manželství, Eduardova přítel Otu a Charlottinu neteř Otýlii. Eduard se zamiluje do Otýlie, Charlotta do Oty. Manželství se rozpadá, ale komplikují se i vztahy mezi nově vzniklými páry. Všechno končí katastrofou: Otýlii spadne Charlottino dítě do jezera a utopí se, Otýlie se odsoudí k smrti hladověním, Eduard se zastřelí. Dá se to zajisté vidět i jako půdorys evokující červenou knihovnu, ale dá se mluvit i o tom, že „kniha stojí na začátku oné řady velkých románů o manželství 19. století, jakou představují Flaubertova *Paní Bovaryová*, Tolstého *Anna Kareninová* a Fontanova *Effi Briestová*“ (Sørensen 1997: 272). Oba tyto pohledy vycházejí z fabule vyprávějící o příčinách rozpadu manželství a nešťastných milostných vztazích. Walter Benjamin napsal v letech 1921–1922 vynikající studii o tomto románu, v níž jednoznačně říká: „Tématem ve ‘*Spřízněních volbou*’ není manželství. Marně bychom hledali v díle jeho mravní pouta. Manželství tu není problémem ani ve smyslu mravním, ani ve smyslu sociálním.“ (Benjamin 1979: 135). Ostatně – už v době Goethově ti, kdo očekávali, že se jim tímto románem dostane poznání manželství a vztahů mezi muži a ženami, byli zklamáni. Velice často byla *Spříznění volbou* z tohoto hlediska mylně vykládána, protože se k tomuto textu nadmíru obtížně hledal klíč. A sám Goethe zřejmě svými někdy až protikladnými a jindy tajemnými výroky chtěl zamezit tomu, aby byl tento jeho román chápán na základě běžných čtenářských konvencí.

¹ Dejvické divadlo: J. W. Goethe, *Spříznění volbou*. Režie a spolupráce na scénáři Jan Antonín Pitínský, dramaturgie Karel František Tománek, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková, pohybová spolupráce Jan Kodet, hudba a hudební spolupráce Richard Dvořák, korepetice Hynek Obst. Premiéra 2. listopadu 2006.



V programu Dejvického divadla se uvádí, že jde o první české uvedení nejvýznamnějšího románu německého klasicismu. Saša Hrbotický ve vzpomínaném článku píše, že v tomto Goethově myšlenkově komplikovaném díle „se dokonale odráží éra vrcholného osvícenství a racionalismu v koexistenci s nastupujícími romantickými tendencemi“ (Hrbotický 2006). Jisté známky těchto – případě i dalších – dobových duchovních a uměleckých trendů ve *Sprízněních volbou* najdeme. Ale rozhodně na ně nejsou převoditelné ani skrze ně analyzovatelné; maximálně dovolují uvědomit si některé souvislosti tohoto díla. Po ‘výmarské klasice’ zavládne zhruba v prvním desetiletí 19. století definitivně v Goethově myšlení a tvorbě to, co bývá nazýváno Goethovým ‘výmarským pohledem’. Toto vidění, pro něž sám Goethe používá pojmenování *Schauen im Geiste*, bylo trvalou součástí jeho osobnosti, vytvářelo podstatu jeho geniality a projevovalo se

nejenom v umění, ale i v jeho přírodovědeckém bádání a činilo z něj zcela originálního myslitele.² Zcela zásadně pak ovlivní pozdní Goethovu tvorbu, která začíná *Sprízněními volbou* a pokračuje ukončením *Nauky o barvách* (1810), prvním dílem *Básně a pravdy* (1811) a započítím práce na *Západovýchodním divánu* (1814). V roce 1820 začne Goethe pracovat na románu *Viléma Meistera léta tovaryšská*, jež dokončí v roce 1829. Tento román se nevyčerpává praktickými a mravními tématy, ale v pozadí stojí záhadný, bílý svět Makarie, jejíž vztah ke slunečnímu systému připomíná některé ideje mystika Swedenborga; s jeho dílem se Goethe v mládí seznamoval v kroužku pietistů kolem slečny von Klettenborg,

2 Rudolf Starý překládá tento Goethův pojem jako „umění dívat se duchovníma očima“ a zároveň konstatuje, že „není snadné si je osvojit“, ale že „není nic mystického, co by vybočovalo z dějin evropského myšlení: pro renesanční myslitele a umělce na počátku 17. století to bylo ještě něco zcela přirozeného, ba téměř samozřejmého“ (Starý 1999: 38).

◀ **Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Režie a spolupráce na scénáři Jan Antonín Pitínský, adaptace a dramaturgie Karel František Tománek, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková. Martha Issová (Otýlie)**

▶ **Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Lenka Krobotová (Charlotta) a Martha Issová**



jejíž „zpověď krásné duše“ zařadil do *Viléma Meistera let učednických*. Odtud vyvozují analýzy *Viléma Meistera let tovaryšských*, že přes všechn zájem o tehdejší současný svět a jeho podobu vyjádřil Goethe v tomto románu především věrnost svému dlouholetému spojení s mysticko-hermetickou tradicí západu.

Rudolf Starý vypočítává řadu jmen, která tvoří tuto tradici, a Goethe je podle něho „největší hermeneutický myslitel novověku“ (Starý 1999: 15). V tom je zřejmě jedna z nejnáročnějších a nejsložitějších vlastností textu, pro jehož divadelní uvedení se dramaturgie Dejvického volbou rozhodla; a to i v kontextu našeho současného činoherního divadla. Už titul románu – Goethe původně počítal s tím, že to bude jedna z novel *Let tovaryšských*, ale rozsah rukopisu se do tohoto rámce nevešel – vychází z inspirace přírodních věd. Švédský přírodovědec Tober Bergmann použil pojem ‘spříznění volbou’ pro označení chemického procesu, kdy se chemické prvky touží spolu spojit, ačkoliv už jsou spojeny s jinými. Jakkoliv Goethe chemii příliš nemiloval – téma chemie a jejích pokusů s ‘rozlukou a slu-

čováním’ je ostatně v románu diskutováno a končí povzdechem, že symbolizuje-li chemik přírodu a slučuje-li přírodní tělesa, „pak jim buď Bůh milostiv“ – titulní pojem románu vznikl z této pudy a je vlastně závažným symbolem vyslovujícím jistou podstatnou rovinu jeho myšlenkového jádra. Čtyři hlavní postavy jsou viděny a traktovány jako čtyři chemické prvky – A, B, C, D – mezi nimiž probíhají rozluky i nová spojení. Goethe v návaznosti na tuto jednotu člověka a přírody v oznámení, jímž uváděl v roce 1809 svůj román, poukazyval na to, že všude je jen *jedna* příroda a také říší jasně svobody rozumu procházejí nezadržitelně stopy „chmurné a naruživé“ nutnosti.

Text pro inscenaci se rovněž tohoto ‘chemického procesu’ dotýká. Obraz nazvaný *Chemie* končí tím, že se čtyři hlavní postavy samy rozdělí na ta čtyři písmena a zazní věta přímo inspirovaná Goethem a navozující koncepci, již ohlásil: „Spříznění se stává zajímavým teprve tehdy, když způsobuje rozluky.“³ Příroda

3 *Spříznění volbou* – pracovní text pro Dejvické divadlo KFT © 2006.

je v tomto kontextu „nepřátelský démon“, a jak se píše v románu: člověk ustupuje hrozbě „nesmírné naléhavé síly“. Naděje člověka v tomto zápase jsou hned na počátku románu oceněny nízkou: „Rozum, můj nejdražší [...] není dostatečná zbraň“. Z této půdy roste dimenze románu, kterou Benjamin nazývá mytickou. Ať už je to příroda jako hrozivá síla, nebo osudové bytí, které neúprosně svírá nepropustný kruh kolem všech, kdo se provinili tím, že nedbajíce lidského poslání nepochopili moc oné síly. Za těchto okolností každý jejich čin jen zvětšuje pohromy, které je postihují. Rozpad manželství, k němuž dochází, a zejména Charlottino dítě, které má oči Otýlie a podobu Oty, protože v noci, kdy bylo počato, mysleli oba manželé na druhé milované bytosti mimo manželství, jsou projevem těchto sil, kdy proti sobě stojí volba a osud. Ve stati o Wincklemannovi, již cituje Benjamin, Goethe tento protiklad vyjádřil takto: „Máš vytrvat tam, kam nás postaví ne volba, ale sudba. Hodnotou je lpět na národě, městě, knížeti, učitelích, ženě a ve všem se jich dovolávat, pro ně pracovat, strádat, trpět“ (Benjamin 1979: 142).

Společným jmenovatelem – Mukařovského sémantickým gestem jako systematizací složek (viz Mukařovský 1982: 518) – je ve *Sprízněních volbou* mytické. Benjamin (1979: 143) píše: „Nikde není sice mytické nejvyšším faktickým obsahem, najdeme k němu přesto odkaz všude. V tomto smyslu je Goethe uložil do základu svého románu. Mytické se tak stává faktickou náplní knihy: její obsah se vyjevuje jako hra mytických stínů v kostýmech Goethova století.“ Román se vskutku odehrává ve společnosti, která je svou zjevnou rovinou podobou salónů Goethovy doby, a zabývá se praktickými činnostmi, které k tomuto prostředí patří: Zařizuje se dům, pěstují květiny, zakládá nový park, buduje vycházková cesta, přijímají se návštěvy, vede se duchaplná i hlubokomyšlná konverzace o nejrůznějších tématech.

Jenže za touto rovinou je skryto něco zcela jiného, hlubinného, rozhodujícího. Goethovským termínem by se dalo říci, že je to ‘prafenomén’, jenž se ukrývá v každém jevu a vyjevuje se skrze něj. Nebo jinak: každý sebenepatrnější jev zároveň vyjevuje tuto ‘mytickou’ podstatu.⁴ Tohle je zdroj ‘systematicizace’ všech částic i celku románu *Spríznění volbou*. Věci, lidé, situace jsou projevem prafenoménu nebo ideje.⁵ Fundamentální roli ve zjevení tohoto prafenoménu hrají *symboly*. Pro Goetha znamenal symbol okamžitá a názorná odhalení nepoznatelného, nevyzkoumatelného, každý obraz pro něho jako symbol obsahuje ideu, která má ohromný dopad a účinek, ale je zároveň nedosažitelná, protože zůstává nevyсловitelnou.

To platí i pro *Spríznění volbou*. Podoby jejich obrazů intenzivně a trvale míří do sféry symbolu pronikajícího do neprobádatelných oblastí. Tvůrce dramaturgie (a dramaturg) inscenace K. F. Tománek tomuto duchu románu dobře rozumí a ve svém textu pro inscenaci jej zachovává. Nejde o přepis dialogů a situací, ani o tvorbu charakterů a jejich příběhy, byť samozřejmě tyto komponenty výstavby scénického tvaru se objevují všude, kde je jich potřeba. Text je uspořádán jednotlivými sekvencemi dialogu a ‘sys-

4 „Hermeneutický výklad vychází z předpokladu, že každý fenomén lze vztáhnout k prafenoménu jako svému významovému pozadí, a to na základě podobnosti (korespondence, významové koincidence neboli synchronicity, paralely apod.). [...] Opravdovost a závažnost daného jevu i hodnoty lidské individuální existence závisejí na míře podobnosti s archetypovým vzorem, na podílu (*participatio*), na jeho pravzoru“ (Starý 1999: 46–47).

5 Goethe neměl rád pojem idea, teprve po diskuzi se Schilerem připustil, že jeho prafenomén je vlastně idea, ale hned vysvětluje, že tato jeho ‘idea’ není nic myšlenkově abstraktního, ale že je to něco konkrétního, co on sám je ke svému údivu schopen vidět, nikoliv pouze myslet. R. Starý o tom píše ve studii „Filosof, který viděl ideje“ v čas. *Prostor* 19/92 a ve své knize *Filmová hermeneutika* upozorňuje na to, že Goethův ‘způsob myšlení’ (*Goethes Denkweise*) byl jedním ze současných označen jako zvláštní případ ‘předmětného myšlení’: „[...] sám je komentoval slovy [...], že jeho myšlení se neodděluje od předmětů: předměty nazírání a nazírání samo se vzájemně prolínají“ (Starý 1999: 49–50).



Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Jaroslav Plesl (Eduard) a Václav Neužil (Ota)

tematizován' jejich názvy, které usilují postihnout symbolickou rovinu. První sekvence se jmenuje „Nejkrásnější hodinka dubnového odpoledne“ a odehraje se v ní tento dialog:

Eduard: Neviděla jsi mou paní?

Služka: Dnes bude hotova s mechovou chaloupkou. Všechno to dopadlo náramně krásně. A vám se to bude rozhodně líbit. Je tam překrásný rozhled. Milostivá paní se v tom vyzná. Je radost pracovat pod jejím vedením.

Eduard: Běž za ní a popros ji, aby přišla za mnou. Řekni, že bych si rád prohlédl její nejnovější dílo, abych se jím mohl potěšit.

V programu se píše, že J. A. Pitínský měl také podíl na scénáři. Tento pojem je zřejmě zapotřebí především vztáhnout k této 'systematizaci' sekvencí snažící se názvem vyjádřit jejich komplexnost

i smysl. Dialog samozřejmě poskytuje informace o nejrůznějších faktech, slovně je pojmenovává, ale názvy je zároveň vřazují do obrazných souvislostí. Neboť nejde jen o informaci, která je v replikách Eduarda a Služky – jde o „Nejkrásnější hodinku dubnového odpoledne“.

Fakta prvního dialogu jsou věcná, střízlivá. Název této sekvence však směřuje jinam: ke kráse, jež oba manželé čeká a již pro sebe vymysleli a budují. To potvrzuje druhá sekvence, která se jmenuje „Medová chaloupka“. Charlotta a Eduard v ní chtějí začít o samotě nový život poté, co po smrti dosavadních partnerů jsou volní a mohou po deseti letech manželství dát průchod vzájemným citům, které se zrodily už v dětství. Je-li první sekvence nazvána „Nejkrásnější hodinkou dubnového odpoledne“, je to proto, že její symbolika obsahuje i skrytou rovinu tohoto štěstí. V těchto souvislostech

Lze mluvit o celku scénáře a jeho jednotlivých sekvencích jako o sledu *scénických obrazů* zjevujících symbolem skryté významy a jejich smysl. V první sekvenci tato rovina vzniká a realizuje se především akcemi Služky (Jana Holcová). Tyto akce mají zčásti charakter reálné činnosti: Služka stříhá květiny, potom si bere současnou sekačku na trávu – pečuje o zahrádku. Tato činnost napodobuje určité životní úkony. Ale náhle přejde v pantomimu. Pohyb je v ní trochu násilný až neobratný, připomíná svou trhaností a strojeností pohyb loutky. Je v tom komedie dell'arte, k níž poukazuje i kostým služky nápadně podobný tradičnímu kostýmu Kolombíny, i filmová groteska s komikou přehnaného, nadsazeného mimického výrazu. Nad mimetickým aspektem převažuje aspekt sémiotický, což tomuto scénickému obrazu vtiskuje rozhodující *imaginární* symbolickou dimenzi.

Reálné činnosti služky jsou nejjednodušší, přirozené znaky; Ivo Osolsobě je ani za znaky neuznává. Pantomimické akce jsou však znakem jiného řádu a tím i jiných významů. Dají se samozřejmě kombinovat s těmi přirozenými znaky a rozvíjet touto kombinací jejich smysl. Přitom nelze nepostřehnout jako společného jmenovatele *radostnost*, která nepostrádá zřetelnou komediálnost, jež nese i odkazy na některé podoby divadla a filmu. V tomto propojení různých rovin se rodí scénický obraz první sekvence, jenž nemůže být redukován a převeden jen na jednu jedinou složku. Teprve spojení všech může vyjevit hlubinné jádro, jež vyjevuje očekávání štěstí, radost ze společného života, ale díky použitým výrazovým prostředkům i jakousi umělost, kterou je možné vztáhnout i na život, jenž se takto uskutečňuje. To je scénický obraz první sekvence a jeho symbolika. Má ráz *epifanie*: zjevuje veřejně cosi nikoliv božského, jak je tomu v původním významu tohoto pojmu, ale nezvyklého a neznámého, co netkví ani v bezprostřední

zkušenosti, ani v logických zákonech, ale co je – připusťme – nejisté a zmatené, protože obtížně uchopitelné. Nelze s tím operovat pouze jako se znakem, přesně označit pojmem, ani to není možné vnímat jako naprosto reálný jev. Tento charakter scénického obrazu se vyznačuje imaginací jako kognitivní činností. Imaginativní symbolika dovoluje abstrahovat od názorných objektů, zbavovat je primárního a evidentního konkrétního určení, umisťovat je mimo čas a prostor.

Sekačka na trávu v tomto scénickém obrazu není aktualizací, která dnes v řadě inscenací českého divadla svou konkrétní doslovností sděluje ve vizuální sféře – scénou, ale především kostýmy – že se hraje o současnosti. Mnohdy by se to už dalo nazvat manýrou, která má své kořeny v době, kdy televize – jak napsal Neil Postman v knize *Ubavit se k smrti* – přesvědčila lidi, že vidět znamená věřit, a nahradila obrazy, které by vyžadovaly přece jen složitější vnímání, konkrétně viděnou realitou vytlačující i pojmy, potvrzujíc tak další Postmanovo konstatování, že slovo je nutno pochopit, zatímco obraz stačí vidět. Kam až lze dojít tímto způsobem, exemplárně ukázala nedávno činohra Národního divadla, když Gogolova *Revizora* proměnila tímto způsobem v žánrový obrázek české všední přízemní reality doby nedávno minulé i přítomné. Této rovině reference se jistě divadlo nikdy nevyhne, jakmile začne nabízet k vnímání předmětné originály. Vždycky se tak prosazuje určité a přesně vymezená denotace, která se přímo a bezprostředně vztahuje k označovanému jevu. Což platí zajisté i pro inscenaci *Sprítznění volbou*. Ale zároveň se v ní díky dalším složkám scénického obrazu konotují jiné vlastnosti označovaného jevu, které mohou být v celkovém systému inscenace a jeho strukturálních vazbách rozvíjeny a rozšiřovány. Existující komplexní epifanický ráz obrazů nedovoluje vnímat a reflektovat *viděné* jako jednotlivé denotované ob-



Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Zleva Lenka Krobotová, Václav Neužil, Jana Holcová (Služka), Martha Issová a Jaroslav Plesl

jekty. V kostýmech Jany Prekové se např. objevuje další, dnes často používaný postup, jenž rovněž pomalu nabývá povahy manýry: od historických kostýmů 18. století – nikoliv dobově věrných, ale vydatně stylizovaných – se přechází k oblečení značně civilnímu, které čitelně zařazuje jednotlivé postavy do dneška a činí z nich současníky. Ale v souvislosti s dalšími komponenty a s celkovým vývojem inscenace se toto ‘zesoučasnění’ stává *odhalením*: „Obnažuje se lidské tělo na znamení toho, že člověk sám předstupuje před boha“ (Benjamin 1979: 185). Tenhle princip funguje i ve scéně Jana Štěpánka. Už samo její základní vizuální (výtvarné) řešení se brání tomu, aby navozovalo jen věcné pojmenování stojící na ukázání originálů jevů a případné konotace, které vyplynou z jejich reálné podoby. Konotace vzniká konfrontací různorodých materiálů a předmětů.

Ale všechny ty reálné originály jevů a jejich vzájemné konfrontační vazby existují na malovaném pozadí krajiny, která není ani v nejmenším reálná. Je svrchovaně umělá. Nejenom tím, že je namalovaná, ale i tím, jak je namalovaná – jako obraz jakési romantické, neskutečné, ne-li snové krajiny.

Součástí scénických obrazů se však tato krajina stává až tím, jaké akce herci v této krajině provádějí. Nepojmenovávají tak její význam a smysl jinak. Naopak – je plně zachovávan, stále intervenue do dění svou vizuální, výtvarnou podobou, přenáší lidi i jejich činnost do jakéhosi mytopoetického prostoru. Při odkrytí sarkofágu je potom v té krajině pahorek, který označuje hrob; krajina jej činí sakrálním. A Architekt také svou řečí význam všech symbolických motivů



▲ Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Martha Issová a Jaroslav Plesl

► Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Martha Issová

této sakrální polohy, spojených se sarkofágem a se smrtí, artikuluje. Smrt se tak stává součástí *scénického obrazu*. O smrti se mluví i v dialogu: Architekt se ptá Otýlie, jestli má strach ze smrti, Baronessa se smrti děsí, i když přiznává, že smrt ženy jejího milence byla pro ni nejšťastnější den v životě. Sekvence, v níž se symbol smrti objevuje, se jmenuje „Jesličky“ a otevírá od smrti cestu k symbolu, který má v románu i inscenaci stejnou váhu jako smrt: oběti, případně vykoupení. Celek scénického obrazu symbolizujícího smrt a předznamenávajícího obět však definitivně formuje herecká akce členů společnosti, kteří jsou přítomni odkrývání sarkofágu. Snaží se vystoupit na vrchol pahorku, což se jim nedaří, padají a kloužou dolů a najednou z toho vzniká zábavná hra, již scénický obraz zjevuje v její nevážené až banální profánnosti, a staví ji tak do kontrastu s onou sakrálností. Tak se zjevuje symbol lidského konání v dalších životních polohách.

V sekvenci nazvané „Intuice“ se hovoří o dvou způsobech života: o životě řízeném rozumem a vůlí s přesnými záměry, jež určují jednání, a o životě, jež ovládá intuice. Pak všichni přejdou do zpěvu. V inscenaci se zpívá živě celkem čtyřikrát, vesměs písně na Goethův text. Charakter písně je celým provedením herci výrazně z hlediska ‘systematizace’ akcentován. Jde skutečně především o *zpěv, o zazpívání*. „Píseň“, píše Ivo Osolobě (1974: 103), „modeluje celé univerzum každodenních zájmů člověka“, je v ní obsažena a je jí sdělena *báseň*, „která může hovořit o všem: její potencionální originály vyplňují oblast ještě mnohem širší, než je univerzum našich každodenních zájmů, charakteristické pro píseň. *Poetické univerzum zahrnuje bezmála celé univerzum zájmů člověka*.“ *Prezentování poetického univerza živého zpívání je záměrné*. Je to ostenze modelu poezie. Všechny zřetelné spoje k celku inscenace i k sekvenci nazvané „Intuice“ jsou zpře-



trhány – až na jediný, jímž je to, že zpěváci písně jsou zároveň *dramatické osoby*; divák je vnímá také jako postavy inscenace, které zpívají. Jednou se zpívá ve třech, a dokonce se zkoumá, zda to v tomto složení bez Eduarda svedou. Zpěv, jenž následuje, uskuteční tuto slovní informaci scénicky také jako *zpěvní číslo*. Scénický obraz poetického univerza se rozšiřuje, zpěvní číslo se vyznačuje na odiv vystavovanou artificialností.

Zpěvní číslo jako záležitost scénická si vždycky hledá své místo v celku. V rámci sekvence i inscenace je toto zpěvní číslo akcí, která přichází poté, když byl dokončen hovor o dvou způsobech života. Zpěv je poetickou záležitostí hluboce lidského obsahu, zpěvní číslo je událostí, jež se vyznačuje vyumělkovaností. Tak tomu je i při promítání snímků z dovolené. Nejdříve zavládne potěšení, pak nastoupí rozjařenost a veselí, které přejde do nespoutaného vířivého pohybu. Začnou se hrát společenské hry na dětské úrovni

a neméně dětsky se z nich účastníci této zábavy radují. Tyto akce vyjadřují bezstarostnost, spontánní uspokojení, hravost jako výraz nezkaženosti. Jenže: všechno je přehnané, nadsazené, hyperbolizované, každý projev toho veselí působí strojeně, nepatřičně, neadekvátně; leckdy až směšně. Tato dvojakost je v sekvencích první části inscenace trvale přítomná, jako by to společenství usilovalo o něco, co myslí upřímně a pravdivě, ale výsledek je úplně jiný. Jeden a týž jev je ve stejném prostoru a stejném čase ukázán z různých stran – často protikladně. Děje se to ve všech komponentech, které sekvence vytvářejí, i v jejich celku; jako by tatáž realita byla stále obrácena, otáčena, aby mohla být rozložena a nahlédnuta z různých stran.

Všechno se pořád jeví jinak, nic nespojuje s tím, co předcházelo a co bude následovat. Tato mnohost a protikladnost scénických obrazů však přece jen v první části inscenace vyjevuje jednu společnou



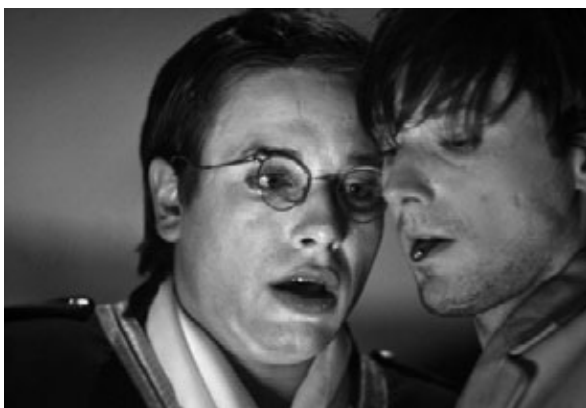
vlastnost – *UMĚLOST*. V té první části začíná nový život, který Charlotta a Eduard zvolili a v němž všechno – stavbami počínaje a životním stylem konče – budují podle plánu vyplývajícího z této volby. Do tohoto života si pozvou Otu a Otýlii. Rozpad jejich manželství uvede do pohybu magické, mytické síly, jež proti volbě postaví to, co Goethe nazval sudbou a co by se také dalo nazvat pravdivostí bytí. Jaroslav Etlík v odpovědi na anketu Divadelních novin o nejlepší inscenaci roku 2006 uvedl inscenaci *Spříznění volbou* s tímto zdůvodněním: „Přesně zvolená stylizace divadelního obrazu, a to jak výtvarně, tak herecky, která se navíc, neboť je pojata jako vrstva tématu, postupně rozpadá a mizí“ (Etlík 2007: 5). Tato jedna věta vyslovila podstatu této inscenace, o níž Etlík právem říká, že má všechno, co má mít velké divadelní

představení.⁶ To, co Etlík nazývá stylizací, je pro mne scénickým obrazem umělosti. Stylizace je jakýmsi přechodným útvarem, mezičlánkem mezi mimesis a uměle vytvořenou skutečností. V inscenaci *Spříznění volbou* jde však beze zbytku o scénický obraz stvořený na bázi imaginace. Na této bázi se setkal režisér Jan Antonín Pitínský a Goethův román. Pitínskému se tím dostalo příležitosti rozvinout s plnou podporou literární předlohy svou schopnost formovat komplexně scénický obraz jako *imagina-*

6 Viděl jsem tuto inscenaci dvakrát – na premiéře 2. listopadu 2006 a potom na repríze 22. prosince téhož roku. Po premiéře – při uznání velkoleposti záměru i řady jednotlivých vynikajících kvalit – jsem měl jisté pochybnosti o celkovém výsledku. Konečně – i Etlík začíná tím, že *Spříznění volbou* uvádí po jistém váhání. Po tom, co jsem viděl reprízu, už bych neváhal a vedle inscenace *Hamleta* téhož divadla bych uvedl také *Spříznění volbou* jako nejlepší inscenaci sezony.

◀ **Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Scéna ze hry**

▶ **Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Václav Neužil a Jaroslav Plesl**



tivní symbol. Komplexně proto, že u Pitínského nelze vydělovat jakýkoliv komponent tvořící tento scénický obraz. Např. hovořit v jeho případě izolovaně o výtvarném komponentu je vždycky dost riskantní, neboť jde o celistvou, totální vizuálnost tohoto obrazu, která se neuskutečňuje jen výtvarností, ale dokonce i audiální sférou, jak to demonstruje zpívání. Jde především o zpěv, ale při něm vidíme *dramatické osoby*, jež spoluputují symboly. Prostá a čistá, neartifická podoba zpěvu Otýlie je také součástí jejího scénického obrazu. Pitínskému roste scénický obraz z prostředků, jejichž systém osvobozuje sémiotickou kvalitu a vytváří jinak nerealizovatelnou a nepřevoditelnou divadelní imaginární dimenzi jako epifanický obraz. V tom je zřejmě největší potíž s chápáním Pitínského inscenací; proto se v souvislosti s nimi uvažuje o přemíře nápadů, které nejsou korigovány a rozvíjejí dění na jevišti do příliš velké šíře; bez příčinných souvislostí, v poloze zcela samostatných scén. To jsou však jenom vnější znaky. Podstatný je základní princip této divadelní tvorby, jenž snižuje a potlačuje mimetickou složku scénování, vzdaluje se v poslední instanci názornosti předmětů a vyzdvihuje dominanci scénických obrazů jako imaginativních symbolů. Tento způsob tvorby snižuje váhu hlubinně strukturních forem

všeobecného charakteru – kulturně specifických, ideologických, epistemologických; posouvá a více nebo méně transformuje i používání a vnímání divadelních znaků. Zvláště patrné je to v Pitínském inscenacích vskutku dramatických textů vytvářejících svůj obraz světa (znakový systém) na jednání.

Jaroslav Vostrý ve studii věnované Grossmanově chebské inscenaci Molièrovy *Školy žen* formuloval důsledky této skutečnosti pro tradici evropské činohry: „[...] chtěl bych vaši pozornost obrátit k teoretickému problému, který by se dal nazvat problémem obrazné hodnoty jevištního jednání, přesněji řečeno k tomu, co by bylo možné nazvat **jevištní metonymií** [...] vyjadřovací způsob [evropského divadla] není na rozdíl od orientálního divadla založen na zcela svěbytném systému znaků, ale na blízkosti jevištního dění ‘reálnému’ lidskému chování [...] Tento způsob založený nikoli na zcela svěbytném systému znaků [...] dal vznik specificky evropskému, případně západnímu divadelnímu fenoménu, jímž je fenomén *činohry*“ (Vostrý 1997: 147). Podle taxonomie znaků amerických sémiotiků (Peirce, Morris) jsou to znaky, které mají významově motivovaný vztah ke skutečnosti. Vostrý označuje metonymii za princip obrazné hodnoty jednání a poukazuje na *kauzální* vztah mezi scénová-

ním a „příznaky jistým záměrným způsobem užitého potencionálního ‘reálného’ lidského projevu“ (ibid.). Je to substance dramatu platící od dob antického Řecka: Jednání jako snaha vyrovnat se s problémem vytvářejícím nesnesitelnost životní situace vždycky odkazuje na základě funkčních souvislostí na nějakou realitu.

Pro Jana Grossmana byla *Maryša* záležitostí folklorní, kdy folklor je v textu prezentován „jako dynamický brutální řád, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu: vládne člověkem, nebo aspoň jeho osud spoluurčuje.“ Podle Grossmana v duchu tohoto řádu jedná i *Maryša*: „Morálku, která ji donutila k sňatku s Vávrou, a tedy ubila, do sebe průběhem let vstřebala a imunizovala ji. Ale teprve akce, které se odehrají v třetím a čtvrtém dějství, ji donutí tuto morálku v sobě a vůči světu ještě více utvrdit a vystupňovat v sílu nejen obranou, ale i útočnou“ (Grossman 1991: 395). Tento výklad vychází z metonymického základu dramatu, kdy jednání obsahuje všechny funkce tvořící kauzální souvislosti směřující k závěrečnému činu dramatu – *Maryša* otráví Vávru. Závěrečná scéna v Pitínského inscenaci *Maryši* v činohře Národního vypadala takto: v prázdném tmavém prostoru jeviště byla vpředu vlevo docela malá kamínka, u níž stála *Maryša*; po diagonále úplně vzadu vpravo byl Vávra. V pozadí uzavírala prostor jakási zvláštní neurčitá, dalo by se říci abstraktní stříbrně bílá plocha. Mezi *Maryšou* a Vávrou proběhl stručný, věcný, chladný dialog, jenž byl jádrem toho, co si v textu obě postavy řeknou. A pak Vávra zmizel – jako by se rozpustil. Prostě se rozplynul, možná přešel nějakým způsobem do jiné dimenze. Tato závěrečná scéna byla sugestivní, jako by se v ní uskutečnilo Hamletovo přání: „Kéž by to příliš, příliš těžké tělo/ se smělo rozplynout jako kapka rosy.“ Otrávení Vávry jeho ženou je však čin, jenž završuje celkové téma *Maryši* jako nejzákladnější

složku významové struktury poukazuje k nějaké předmětné skutečnosti. Toto téma dramatu v Pitínského řešení touto podobou zmizelo. Vznikl scénický obraz jako svébytný komplexní útvar, v němž je skutečnost – jak píše Mukařovský ve studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ – ohrázena jako celek, jež utváří subjekt navozující jednotící *postoj*. Zobrazení skutečnosti není cílem, k němuž se míří, hlavní je *postoj* subjektu, jenž se do skutečnosti promítá. V tom bývá také potíž s vnímáním a reflektováním Pitínského inscenací: vyžadují porozumět *postoji* režisérského subjektu, a tak i scénickému obrazu. Což v tomto případě znamená porozumět imaginaci tvůrce.

Závěr Pitínského inscenace *Maryši* se vzdává tematizace. A tím i jednání jako prostředku mimeze. V tomto smyslu dramatický divadelní jazyk formuje divadlo jako umění představující, reprezentující nějaký výsek skutečnosti. To neznámá, že by se Pitínského inscenace vzdávaly konkrétnosti, určitosti a předmětné (jevové) originalnosti materiálů, jež může divadlo ukazovat bezprostředně v jejich smyslově názorné podobě. Naopak, využívá je maximálně – zejména ve sféře vizuální. Nesměruje však ke vzniku mimesis, ale k tomu, aby takto uvolnil jejich symbolickou polohu: ukázal názorně originalitu jevu jako něco, co vyjevuje podstatu své hlubinné povahy. S Jungem by se to dalo nazvat archetypem, u Goetha by šlo o prafenomén. Všechny jevy v inscenaci *Spříznění volbou*, které jsou současné a nepatří do doby, jež je v nich – i v inscenaci – vymezena základně 18. stoletím, jsou důrazně ukázány jako dnešní originály, a tím vyjevují svou nepatřičnost a amplifikují rovinu umělosti.

Tendence takto v divadle využít materiálů, které jsou ostentivně originalní, není samozřejmě nová. Od okamžiku, kdy moderna uchopila divadlo jako svébytné umění budující samostatnou scénickou realitu, se hledaly způsoby a postupy, jak



Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Jaroslav Plesl, Martha Issová a Jana Holcová

omezit, snížit nebo i odstranit mimetickou sílu materiálů divadla – a tím i divadelního jazyka tradiční metonymie činohry. V tomto kontextu se také prosazovala jedna linie divadelní moderny: Aristotelova *poiesis* jako činnost básnické obrazotvornosti. Odtud přes latinu a francouzštinu vede cesta k pojmu *poezie*, která označuje souhrnně výsledky takového konání na půdě literatury jako básnictví. Z ní se tento pojem dostal do divadla, kde označuje takový divadelní jazyk, jenž se odlišuje od dramatického řádu. Existuje divadlo poezie, jehož odlišná podstata jako druhu divadla – ale současně i veliký problém – spočívá v tom, že literatura generuje divadelní jazyk, jenž se snaží jevištními materiály uskutečnit trópy literatury i její uspořádání. V naší divadelní historii existuje potom jeden z vrcholů evropské divadelní avantgardy jako poetické divadlo E. F. Buriana, jež označuje

lyrickou básnivost – Bořivoj Srba píše o „lyrické kondenzovanosti“ – která odmítá realistickou mimezi a spoléhá především na metaforu; prostředek navozující v tomto systému scénicky představy subjektu, které vytvářejí imaginativní symboly lidského univerza.

Inscenace *Sestra úzkost aneb Polibky v polích*, již Pitínský v roce 1995 režíroval v Dejvickém divadle, která dostala Radokovu cenu a k níž si napsal i scénář, dokazuje, že půda *poiesis* je mu nejvlastnější. Setkání s Goethovým románem mu otevřelo pro takovou scénickou činnost stejnou možnost jako tato inscenace. Walter Benjamin ve studii o *Spřízněních volbou* uvádí Goethův dopis Schillerovi z konce 90. let 18. století, v němž básník píše o předmětech, jež by v něm mohly vyvolat poetickou náladu a přitom nemusejí být „zcela poetické“. „Pozoroval jsem proto předměty, které vyvolávají po-



dobný účín a ke svému údivu jsem zjistil, že jsou vlastně symbolické. Kdyby například [...] měla být pozornost upnuta ani ne tak na pozoruhodnosti jako na věci, které něco znamenají, bylo by na konec možno vytěžit – pro mne i pro druhé – mnoho zajímavého. Chci nejprve zkusit ještě zde, co symbolického umím postřehnout, chci se v tom však cvičit hlavně na cizích místech, která vidím poprvé“ (Benjamin 1973: 151–152). Tato slova, psaná v době přípravy italské cesty, stojí na počátku Goethova výmarského myšlení. Pitínský tomuto pohledu a tomuto myšlení rozumí, cítí jej a ve své inscenaci Goethova textu uplatňuje. Nelze oddělovat Tománkovu ‘dramatizaci’ jako věrnou románové předloze od Pitínského režie jako „bohaté jevištní polyfonie“, v níž má

pevné místo neortodoxní vedení herců, postmoderní výtvarné řešení scény Jana Štěpánka a kostýmů Jany Prekové, reproduované Trenetovy šansony i živý zpěv Mozartova *Nokturna* (Hrbotický 2006). Tato polyfonie uskutečňuje scénicky Goethovo vidění poetična bez poetické nálady a poetického předmětu jako množiny symbolů, které lze vztáhnout k jedinému významovému základu na principu významové koincidence či synchronicity. V první části tento princip tvoří umělost, kterou lze chápat jako *celistvý* imaginární symbol usilování a snažení plodící životní nepravdu, jež se snahou vybudovat si život jednáním plynoucím z rozumového rozhodnutí staví proti přírodním silám.

I herectví této inscenace usiluje o epifanický obraz zjevující takový postoj k ži-



▲ Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Lenka Krobotová a Martha Issová

◀ Johann Wolfgang Goethe: Spříznění volbou. Dejvické divadlo 2006. Lenka Krobotová a Jaroslav Plesl

votu. Realizují jej umělé, nepřirozené prvky: Přehnané a divoké paruky – zejména u Charlotty – i oděvy násilně spojující vyzývavý verismus (jako by doslovně chtěly stvrdit, že je to opravdu 18. století) s nápadnou stylizací, která jde až na hranici parodie tím, jak deformuje svou přehnaností vzhled člověka. Pohyb herců je někdy trhaný, strojený, někdy prkenný, jindy zase hyperbolizovaně mrštný a občas jde až k baletní vybroušenosti, malicherné úkony jako třeba zalévání kyticek jsou vykonávány s obřadností posvátného úkonu. V mluvním projevu se neustále mění intonace, většinou zcela nečekaně a proti veškeré logice. Kde by měl být otazník, je vykřičník, kde by měla zaznít tečka, zůstává věta nedokončena. Konverzace má tak

často a opět ráz manýry, v níž se vysoce – opět až k parodické směšnosti – agresivně prezentuje jistý způsob chování a životního stylu. O některých velice vážných tématech, často nejintimnějšího vnitřního charakteru, se mluví nepřirozeně, s vysoce akcentovanou strojeností; zvláště markantní je to v okamžiku, kdy Eduard doprovodí trhavý pohyb marionety na nítích napodobením známé mluvy lidových loutkářů. Charlotta Lenky Krobotové a Eduard Jaroslava Plesla vytvářejí tento epifanický obraz umělosti zjevující symbol nepřirozeného životního postoje se všemi detailními jemnostmi i s naléhavostí velkorysého celku a s využitím všech protikladných, kontrastních poloh, aby dali nahlédnout z nejrůznějších stran na podoby tohoto postoje. Není to

herecká postava jako znak, již herec tvoří sám sebou a konkretizuje tím smyšlenou postavu textu jako reálný charakter. Je to *zpráva* – nikoliv o postavě, ale o určitých postojích a především o významové ko incidenci, jež tyto postoje formuje jako společný symbol života, jenž se zrodil z chtění, vůle, rozhodnutí, a je proto nepřirozený, umělý. Což není vzdáleno Goethově románové předloze, v níž významová koincidence je dána viděním postav jako chemických prvků A, B, C, D, které se slučují a rozlišují. V jedné z dalších repríz posílil tento obraz i Ota Vác-lava Neužila svou až nesnesitelnou hyperaktivitou.

Na premiéře především postoje Charlotty a Eduarda ovládly inscenaci; trvale připomínaly umělost jako princip, jenž jednáním lidí vyvrátil život z přirozených kořenů. To zřetelně poznamenalo druhou část inscenace, v níž sestupuje k těmto kořenům postavou Otýlie, která „patří srdci, nikoliv rozumu“. Jsou-li Eduard, Charlotta a Ota symboly slučování a odlučování jako postojů umělých a nepravdivých, pak Otýlií vstupuje do textu symbol, na nějž Goethe vynaložil celou sílu svého génia, aby jím stvořil dokonalou a totální krásu, která se pozdvihuje nad všechny temné síly a vášně a je obrazem lásky jako spásy, vykoupení. Chtějí-li Eduard, Charlotta i Ota najít „v říši veselé svobody rozumu“ své štěstí a klid, pak tak činí marně, protože stojí proti mytické síle přírody, a tak jsou i prosti lidskosti. Už v první části inscenace jsou však místa, kdy umělost jako obraz nepravdivosti žití vystřídá v herectví prostota, jež jako by obdařovala předváděné postoje nejpravdivější věrohodností bytí. Tohle má do celku inscenace jako zprávu o svém postoji vnést Otýlie. Martha Issová ve snaze objevit tento epifanický obraz na premiéře příliš akcentovala dětskou nedozrálou, jež ústila až v jakousi mentální nedostatečnost; jako by tahle Otýlie byla tak trochu ‘prostáček boží’ mdlejšího rozumu. Na repríze však

dostala tato poloha podobu zprávy o postoji, jehož naivita je průzračným, ničím nezkaleným citěním života, vyvrěným přirozeně a spontánně ze zdrojů přirozenosti a pravdy. Láska Otýlie k Eduardovi není posedlou vášnivostí ani záměrným uspořádáním života. Je pokorným a vroucím přijetím osudové síly a událostí, které z něho plynou. Je to zázrak, jenž se prostě stal a má své důsledky. Otýlie Eduardovi naprosto samozřejmě nabídne, že mu opíše v krátkém čase papíry, které potřebuje k povolení stavby. Se stejnou samozřejmostí – ačkoliv nevinná, protože jen milovala – bere na sebe vinu za katastrofální konec „spříznění volbou“. Charlottino dítě, které upustí do vody, je plodem temných vášní, jež do své pavučiny polapily i Otýlii, ač s Eduardem nespala. To, že se svou láskou dala takto zaplést, zaplatí dobrovolnou smrtí. Za všechny. Issová krok za krokem stupňuje tento epifanický obraz Otýlie jako zprávu o postoji symbolizujícím významovou koincidence, která osudem, nikoliv volbou určuje člověku jeho místo, na němž je mu setrvat.

Toto stupňování se stane rozhodující kvalitou druhé části inscenace. Issové Otýlie svou upřímností a hlubokou oddaností osudu odhaluje – sice nezáměrně, ale o to účinněji – umělost a strojenost života postaveného na rozhodnutí. Stává se jeho obětí a nutně proto vyvolává soucit a lítost. A vyvolává ji přesvědčivě, sugestivně přinášeje tak nutně i určitý pocit beznaděje ze života, jenž dokáže zničit takovouto lidskou hodnotu. Inscenace se pokusí obraz marné oběti Otýlie, v němž nechybí zoufalství z bezvýchodnosti, proměnit sekvencí „Jesličky“, v němž Otýlie představuje Bohorodičku. Zřejmě se takto měl zveřejnit epifanický obraz – tentokrát téměř jako zjevení božské pravdy – oběti, jejíž smrt byla vykoupením ve jménu spásy. Což odpovídá i Goethovu pojetí Otýlie, v němž pro něho byla přinejmenším nadějí. Jenže: sekvenci „Jesličky“ provedené v duchu naší folklorní

tradice nechybí opět dávka odlehčujícího (možná až lehce zlehčujícího) zábavného úsměvného nadhledu, která nemůže povznést závěr inscenace ke scénickému obrazu oběti, která vykupuje. Zůstává jen smrt: Eduardova, jenž se zastřelí, protože poté, co obětí Otýliinou pochopil skutečnou lásku, neví jak žít. Umírá i Otýlie, jež se odsoudila k smrti hladem, neboť je obětí nepřírozeného nepravdivého bytí. A přijala svou vinu za všechny, kteří se na něm podíleli jako jeho strůjci.

Tento konec se nese ve stejném tónu jako celá inscenace. Otevírá scénováním obraznost, která je svou komplexností mnohostranná a nabízí i mnohostrannost jevů, usilujíc o to, aby skrze jejich individuální originalitu zjevila hlubinné souvislosti – významovou koincidence. V tomto smyslu je inscenace věrná Goethovu románu, jenž umožnil J. A. Pitínskému rozvinout jádro režijního zaměření i pojetí divadla. Existují ještě jiná možná hlediska, která tuto inscenaci dovolují zařazovat do dalších souvislostí. Už sama volba literární předlohy, která svým nejnvtírnějším ustrojením a myšlením chce být prostředkem, jenž umožňuje porozumět původnímu prazákladu bytí, který se zjevuje v každém jevu, touto kvalitou překračuje použití instrumentálního rozumu a navozuje kontext s těmi tendencemi, jež se intenzivně brání tomu, co je nazýváno scientistickým racionalismem. Takto lze snadno dospět – zajisté že zase přes Goetha – k hermeneutice jako jistému způsobu chápání hlubinných souvislostí celku i jeho částí. Všechny tyto rysy se dají chápat jako jisté projevy postmoderny. Na druhé straně však to, co charakterizuje inscenaci jako *poiesis*, ji uvádí do vazeb s proudem divadla, jež bychom mohli dnes reflektovat jako tradici českého moderního a avantgardního divadla. Pitínský se k ní sám hlásí. V souvislosti s připravovanou premiérou povídek Boženy Němcové v divadle v Uherském Hradišti prohlásil: „Mé postupy jsou více

méně tradiční, vždyť lety ověřené, totiž postupy z tradic více méně vycházející. Já mám nepatrný, ba planý k tomu ještě fantazie květ, který se v prostých věcech buď to rozvíjí, anebo ne. S tím herec nic neudělá“ (Pitínský 2007).

Květoslav Chvatík (2004: 135n.) chápe postmodernu jako sebekritiku moderny. Pitínského inscenace Goethova románu *Spříznění volbou* toto vývojové sepětí obsahuje. Dokonce se na ni možná hodí titul celé Chvatíkovy knihy, v níž úvaha na zmíněné téma je: Od avantgardy k druhé moderně. Neboť propojuje tendence a trendy, které tkví celou svou vahou a podstatou v evropském moderním divadle; spojuje tak Burianovo poetické divadlo 30. let minulého století s nástupem postmoderny, vytvářejíc z nich novou syntézu, která už obě předchozí fáze překračuje. V tom je tato inscenace nejzajímavější a nejinspirativnější.

Literatura:

- BENJAMIN, W. „Goethova Spříznění volbou“, in: (týž) *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979
- ETLÍK, J. „Inscenace roku“, *Divadelní noviny* č. 1, 9. ledna 2007
- GROSSMAN, J. „O výkladu jednoho textu“, in: (týž) *Analýzy*, Praha 1991
- HRBOTICKÝ, S. „Goethe à la Pitínský, Goethe à la Mozart“, *Kulturní průvodce časopisu Reflex* 46/06, Praha-Střední Čechy
- CHVATÍK, K. „Postmoderna jako sebekritika moderny“, in: (týž) *Od avantgardy k druhé moderně*, Praha 2004
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in: (týž) *Studie z poetiky*, Praha 1982
- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974
- PITÍNSKÝ, J. A. „Divá Bára, Viktorka a Karla“, *Lidové noviny* 20. ledna 2007
- SØRENSEN, B. A. *Geschichte der deutschen Literatur*, Band I., Mnichov 1997
- STARÝ, R. „O hermeneutice“, in: *Filmová hermeneutika*, Praha 1999
- VOSTRÝ, J. „Škola pro ženy a jevištní metonymie“, in: Boková, M. / Klíma, M. (ed.) *Jan Grossman 2. Inscenace*, Praha 1997

Listy emigrantov

Viliam Dočolomanský

Pri práci na inscenácii *Sclavi – Emigrantova píseň* mňa aj mojich kolegov zaujímalo, ako skúsenosť z emigrácie zaznamenávali Slováci či Rusíni, ktorí sa do Ameriky vybrali za prácou v období ekonomickej krízy v prvej tretine minulého storočia. V dedinách stredného a východného Slovenska sme pátrali po piesňach vytvorených v emigrácii, listoch poslaných z Ameriky domov alebo naopak a rozprávaniach emigrantov.

Keď si porovnáme dnešné príbehy, ktoré nám rozprávali naši súčasníci po niekoľkých panáčkoch vodky v dedinskej krčme, s tými, ktoré zažívali ich predkovia a prapredkovia, vidíme obdobnú hanbu, poníženie, zmätok, zápas o prežitie, či dočasnú stratu sociálnej identity. V prípade tých starších príbehov je obrázok farebnejší, pretože je bohatší o 'civilizačný náraz': Slováč vystupujúci z podpalubia štvrtej triedy zaoceánskeho parníka na svetlo božie roku povedzme 1928, hľadiaci na sochu Slobody a čulý industriálny ruch Manhattanu, si pripadá predsa len trochu viac 'mimo seba', než nemenovaný pán starosta nemenovanej rusínskej obce, vystupujúci z lietadla v rokoch deväťdesiatych, eskalátormi sa približujúci k imigračnému úradníkovi.

V prvom prípade 'malý človek' takpovediac prechádza po lávke zo svojho menšieho útulného a poznateľného sveta do mýtlickej krajiny veľkých nepoznaných rozmerov. Mýtus Ameriky si vytvára na základe toho, čo počul – jedná sa však o jeho fantáziu, vytvoril si obraz svojej osobnej Ameriky, po akej túžil, alebo akej sa bál, akú sám potreboval. Nemal dostatok reálnych informácií, žiadne televízne prenosy, žiadny internet.

V druhom prípade sa ocitá už len v jednom svete, v jeho lepšej alebo horšej časti. Nádeje a strach nestráca, ale očakávania sú reálnejšie. Namiesto dobrodružnejšej plavby loďou niekoľkohodinová cesta lietadlom. Svet sa zmenšil, zglobalizoval.

Listy emigrantov sa buď nepovažovali za vzácne dedičstvo, alebo ak aj bývali zachovávané, rodina ich strážila a nevydala – kvôli zachovaniu súkromia. Bez pána Jána Lazoríka, ktorý ich zozbieral, by sme sa nemohli dostať k tak rozsiahlemu a pre nás dôležitému materiálu.

Šarišan Ján Lazorík

Ján Lazorík je z Krivian. Je to zberateľ, nadšenec a veľmi emotívny zástanca východoslovenského dialektu a tradícií, zviazaných so šarišským regiónom. V svojej obci sa zaslúžil o vybudovanie niečoho ako 'pamätnej národopisnej miestnosti', kde sú ukážky krojov, historické fotografie tradičných zvyklostí a urbanistických

premién dediny. Hrá na niekoľko ľudových hudobných nástrojov, udržuje pri živote miestne folklórne spolky, organizuje miestny folklórny festival, píše divadelné hry, v ktorých aj sám účinkuje ako herec alebo tanečník. Povestný je zasielaním protestných listov do denníkov, televízií a rôznych iných inštitúcií, kde sa búri proti nedostatočnému pestovaniu šarišského dialektu alebo hanobeniu vkusu slovenských televíznych divákov nevhodnými reláciami. Jeho úprimným celoživotným úsilím je uzákoniť šarišský dialekt ako formu spisovnej reči, alebo napomôcť aspoň jeho udržovaniu. Cítil inštinktívnu potrebu zachovať svet, ktorý pomaly podmiýva globalizácia.

Privítal nás cholerický asi šesťdesiatročný pán odmietajúci hovoriť inak ako šarišským dialektom. Nepustil nás k slovu. Napriek tomu, že náš záujem bol od začiatku zameraný na tému emigrácie (tance, piesne, listy, príbehy), museli sme povinne absolvovať základný exkurz jeho 'malým múzeom', ale predovšetkým zasvätenie do základných bodov jeho národoveckého úsilia, názorov a činnosti. Vďaka pomerne rozsiahlemu a špecificky oblastnému materiálu, ktorý nazbieral, bol a je cenným zdrojom pre mnohých zberateľov, umelcov, etnografov. Snažil sa pomerne svedomite a systematicky archivovať svoje bohatstvo.

Nazhromaždil v svojom dome množstvo cenných materiálov – od krojov, ľudových nástrojov, spísaných svedectiev alebo príbehov miestnych pamätníkov, cez fotografie, publikácie, až po – pre nás to najcennejšie – originály listov emigrantov poslaných z emigrácie domov alebo zo Slovenska do emigrácie (USA, Argentíny, Kanady...). Jedná sa o listy vo veľkej väčšine z prvej tretiny minulého storočia, ale aj z rokov šesťdesiatych alebo i zo súčasnosti. Naším zásadným úspechom bolo jeho povolenie zobrať si originály listov so sebou a môcť si ich skopírovať spolu s jeho prepismi záznamov historiek emigrantov. (Originály sme mu naspäť doručili poštou.)

Chyba ako kánon – listy ako východisko

Listy sme si označili číslicami od 1 alebo číslicou s písmenom D (D 1, D 2 atď.) kvôli väčšej prehľadnosti, pretože sme sa k nim často v priebehu práce vracali a vyberali z nich fragmenty.

V liste sme mohli pozorovať okrem základného obsahu originálny rukopis pisateľa, jeho grafické, 'grafologické' parametre. Rozlúštiť niektoré pasáže bolo veľmi ťažké jednak vzhľadom k zašlosti originálu alebo vzhľadom ku gramatickým chybám, neznalosti, neobvyklosti či zastaranosti spomenutých slov a slovných obrátov. Všimli sme si pri tom sklone písma, jeho razencie, absencie interpunkcie, čiarok a bodiek. Z písma sa dalo odhadnúť, či písanie slov trvalo dlhší čas – ak sa jednalo o nie veľmi zbehlých pisateľov – či pisateľ po sebe list pravdepodobne nečítal. Niekedy pisateľ preskakuje z témy do témy a neoddeľuje vety bodkami alebo vetné časti čiarkami.

Listy sme prijímali tak, ako boli napísané: slová sme zámerne čítali aj s chybami – bez mäkčeňa, bez čiarky alebo bodky. Ak bolo slovo roztrhnuté, čítali sme ho ako dve slová, nevynechávajúc ani také zhľuky hlások, ktoré nám nedávali zmysel. V istom zmysle boli pre nás nemenným a nedotknuteľným zákonom.

Efektom bolo, že takto čítaný a intonovaný list sa ponášal niekedy na šušľanie detí alebo rozprávanie v pradávnom slovanskom jazyku.

Fragmenty listov sme si prepísali spočiatku so všetkými autentickými chybami a takto sme ich spočiatku aj čítali. Ak sa jednalo o grafické spojenie dvoch slov do jedného alebo naopak grafické rozseknutie slova do viacerých častí, ctili sme túto chybu ako kánon, bez ohľadu na niekedy úplné alebo čiastočné znejasnenia významu.

Obdobne si počíname pri oboznamovaní sa so spievanou piesňou – kopírovaním melodických zákrut či intonačných chýb pôvodného interpreta ‘vlezieme’ do morfológickej štruktúry a spečafujeme ju tak do seba v jej výsostne autentickej podobe. Neskôr dochádza k úprave a interpretácii ako organickej odpovedi na to, ako na nás stretnutie s týmto autentickým tvarom zapôsobilo.

Prepísaný list pre nás predstavoval dôležitý medzistupeň, vstúpenie do kresby, línie, zachyteného tvaru a skúmanie jeho výpovednej hodnoty – nakoľko referoval o pisateľovi – spočiatku bez upínania sa na samotné významy slov. Pre čitateľa tohto príspevku by však bol tento polotovar nezrozumiteľný, takže predložím prepisy listov v zrozumiteľnejšom slovnom členení, ale ponechám gramatické chyby alebo zastarané podoby slov.

Materiál sme nezberali kvôli štatistickým a exaktným dôvodom, ale aby nás oslovil svojim ľudským odkazom, ktorý zachycoval. Tak ako sa inscenátorovi pravidelného dramatického textu začne zjavovať celý svet v predlohe, ktorú má k dispozícii, ulovené listy emigrantov boli pre nás východiskom k univerzalizácii skúsenosti emigranta. Nehľadali sme odlišnosti medzi jednotlivými pisateľmi, ale naopak to, čo ich spájalo. Akoby všetky tie listy písal jeden človek, ‘jedermann – emigrant’ – náš archetypálny reprezentant, nositeľ a sprostredkovateľ ľudskej skúsenosti z vysťahovaleckého pobytu ako skúsenosti univerzálnej, prenosnej.

Dezilúzia emigranta

Listy adresované rodine, blízkym monitorovali tým najjednoduchším ľudským a intímnym spôsobom základnú existenčnú a emotívnu situáciu ekonomického emigranta vo vysťahovalectve. Niektoré popisovali odcudzenie a sklamanie z emigrácie priamo:

(51) *Ale čo ja sem se v tej Amerike natrapila a narobila... Susedka plakala, aby se ta pani stala scesliva... A majte se tam dobre a niteho, ja uz neznam... stary umarli a mladych neznam, ani oni mne.*¹

V liste sa pravdepodobne staršia žena ďalej dožaduje kontaktu na niekoho z domova, koho by poznala a on ešte žije.

Potreba blízkosti, domova sa niekedy zobrazí len skryto, nie je naplno povedaná, ale pritom markantná: (5)... *perinu mi posli tu...*²

Svet sa emigrantovi odcudzil, stal nepriateľským, sklamal ho a dokonca sa stal nebezpečným:

1 ...*A majte sa tam dobre, nikoho už nepoznám ... Starí zomreli a mladých nepoznám, ani oni mňa.*

2 ...*posli mi sem perinu...*

(31)... druhemu zavezi nic dobreho, nic co us bi som ai netbala, co bi som us to nemusela vicec. Oserbi [neprelúštiteľný tvar slova] natim svece zabijaju se nelem z masinami, ale i samí: zena chlopa zastrelí a hlop zenu a z druhu ice zic. To us sicko se vodi ak bi us bul zkonceni sveta. Robi clovek co mal to nic je nemile, bo nit svati pokuj na tim svece tu nihda telo burkoh nebulo...³

Toto vnímanie sveta je samozrejme opodstatnené i v súvislosti s dvomi svetovými vojnami, z obdobia ktorých sú listy dochované a veľkou dezilúziou a nešťastím, kedy sa svet stal veľmi nebezpečným miestom na život:

... pises o mojeho sina Stefa, ci je zenati – ci zamotni. No ta ci pisem: je nezenati, bo ak bula tavata [neprelúštiteľný tvar slova] vojna, to bul 3 roki pri vojsku. To ak prisol domu, to se us nehecel zenic, bo vicel, ak to sicko ice plano...⁴

Nie vždy však listy bývajú tak otvorené. List ako taký je do istej miery sebacénovaním. Pre pisateľa je dôležité, čo si o ňom čitatelia pomyslia. Je evidentná starosť o to, ako mám vyzeráť, pôsobiť, a zároveň vedomie, že myšlienka na papieri zostáva a môže si ju prečítať každý – stáva sa teda dôkazom.

O čo viac sa však pisateľ schováva, o to viac sa odkrýva pod riadkami nešťastie a sklamanie, ktoré nechce byť popísané a schováva sa za veľmi dlhým ceremoniacom pozdravovania v úvode, ako nasledujúci fragment, v ktorom zdvorilostné kresťanské pozdravovanie zabralo celú prvú stránku, než sa pisateľ dostane k referovaniu konkrétnej situácie pre adresáta – v tomto prípade že niekto niečo urobil, čo bola hanba pre celú rodinu, ale z listu sa človek nedozvie, o čo sa jednalo:

(D 28 – D 29) zektember 13 1931 Rok

zame perse njej buce pohvalen pan Jezsis Kriztuz do vaseho domu a tak mile a zerdecnsne pozdravene. Zame perse ot mileho pana boha a tak ot naz to jezť Karolini i ot mojeho lubeho musa i ot nasih lubih ceci; to jezť pre tebe moja luba zszetro i pre tvojeho lubeho musa i pre vaso lube ceci. Tak mi vaz zerdecnsne pozdravujeme, mi kasde zas raz kasde teraz pozdravujeme: naseho lubeho oca, bratoh: janka zo senu, z cecmi, tomka zo senu, z cecmi tona zo zenu, z cecmi, guzteho zo senu na zto a na tizsic milijon razi. Mi zme hvala bohu zdrave do teho csazu, takeho zdravja i vam vincsujeme ot mileho pana boha. Vas lizť zme doztali, co zce nam pizali, lemse naz to nebarz pocesilo. Ak zme ho pocsitali, se ak doma siju – mi zme to csuli ale mne zse to veric nehcelo ta co to un se tak raz puzcil ... Ja mu pizala ezcsi pri vojzku bul, bo ja z tih pizmoh znala, se to un taki. Ta ak zebe porobil, tak ma lem se je to hanba pre fameliju...⁵

3 ...druhému neželá nič dobré, už na nič nedbám, už by som to nemusela vidieť. Ľudia sa na tomto svete zabijajú zbraňami, ale i samotní: Žena chlapa zastrelí alebo chlap ženu a s druhou ide žiť. To už to všetko vyzerá, akoby sa svet išiel skončiť. Človeku už nič nie je milé, nemá svätý pokoj na tomto svete. Nikdy tu nebolo tolko búrok ...

4 ... pýtaš sa na môjho syna Štefana, či je ženatý, alebo sám, no tak ti píšem, že je „neženatý“ lebo ako bola tá [neprelúštiteľný tvar slova] vojna, tak bol 3 roky pri vojsku a ako prišiel domov, to už sa nechcel ženit, lebo videl, ako to všetko ide zle...

5 13. septembra roku 1931. Na začiatok nech je pochválený Pán Ježiš Kristus vo vašom dome a taktiež milé a srdečné pozdravenia. Najprv od milého Pána Boha a taktiež od nás, tj. od Karolíny, i od môjho milovaného muža, i od našich milých detí; tj. pre teba moja milá sestra aj pre tvojho milého muža aj pre vaše milé deti. Tak mi Vás srdečne pozdravujeme, každý každého pozdravujeme, nášeho milého otca, bratov: Jana so ženou, s deťmi, Tomka so ženou, s deťmi, Gusta so ženou a s deťmi na sto a na tisíc milión krát. My sme chvala bohu zatiaľ zdraví, také isté zdravie vinšujeme aj Vám od milého Pána Boha. Váš list sme dostali, čo ste nám písali, ale nás to nie veľmi potešilo, keď sme čítali, ako si tam doma žijete – my sme o tom počuli, ale mne sa to ani veriť nechcelo, tak čože sa tak on spustil. Ja som mu písala ešte keď bol pri vojsku, lebo ja som z jeho listov poznala, že čo to on porobil. Tak ja len že je to hanba pre rodinu.

Sen Klos versus Ježiško (Emigrant sa kultúrne adaptuje)

Je pochopiteľné, že všetci emigranti sa nevyrovnávali so svojou zmenenou situáciou rovnako. Vyhnanstvo sa dá považovať za situáciu iniciácie – prechodu do iného stavu, iného sveta, inej identity, s nádejou pre život lepší ako ten, čo som viedol doposiaľ, pravdepodobne so všetkým, čo k tomu patrí. Sú takí, čo sa adaptovali lepšie, úspešnejšie, rýchlejšie dokázali prijať iný jazyk, inú kultúru a spoločenský mechanizmus, sú však takí, čo túto situáciu zvládajú ťažšie:

(D 51)... *tak oztavaju tam zdravi sitke a majce se tam dobre a nik ja us neznam, ani aku tam na zimu mame ... susedah stare umarli a mladih neznam – ani oni mne. Kibik vi mi pozlali atres dakeho od nas naj bi som dakemu pisala, dahcik ak ta luce dahcik ziju, bo mi tu lem v takih hurah, lem vse viter duje a nik sem vic nevazi, tak mi pozlice tak ostante tam zdravi. Nasa sluha [neprelúštiteľný tvar slova] draha mama, oni sitki do vasej a do nasej smerci piveztka [neprelúštiteľný tvar slova] pisala, serdecka plakala, abi se te Panu slava sžesliva do ruk dostala. Tak pisse nasat ak buce jaun [neprelúštiteľný tvar slov] stare tis 52 roki; ale co ja se us v tej ameriki narobila a natrapila – muj lubi sin tis ode mne daleko, sas un u corima sna [pravdepodobne sa jedná o názov mesta; neprelúštiteľné] Franckin mus o tim mescu cul ze un je, ale un mi vse tis pise amen...*⁶

Ďalší fragment listu z USA reprezentuje situáciu adaptovania Slováka v prostredí emigrácie v rôznych rovinách. Preberaním amerikanizmov (vyznačené slová ako bojsi – chlapi, faderova – otcova, myslí tým duchovného otca, čiže kňaza), ale aj kultúrnym šokom pri zistení, že počas Vianočných sviatkov tu deťom nenosí darčeky „Ježiško“, ale „sen klos“ (Santa Claus).

Z nasledujúceho listu je zrejmé, že slová pravdepodobne veľmi pobožnej pisateľky sú silne ovplyvnené kázaním kňaza. V tomto prípade si dovoľujem od-citovať prepis i s nesprávne delenými slovami a alogickou syntaxou na ukážku:

(D 60 – D 61)

Pisano Dňa Decmbra 28

Pochaleni Jezis Kristus

Dovaseho Domu Draha rocinko

tak vas stima panu slovami zerdecne pozdra

vujeme draha irenko a kalmana deza

margitu bojsoh nasto ana tisic kratrazi

tak tih par sov abivas nasli pridobrim

zdravju apripokoju abi vam dal ten

drahi Jezis pokoj radosci Vitaj Vitaj

nas drahi spasitel pan nat pan nat kral

nat krahi sveta vikupitel ket unnam

o otvoril branu zivota vecneho mu tak

imitiš čistim sercom klaňajme

⁶ ... *tak ostávajú tam všetci zdravi a majte sa dobre, už si ani neviem predstaviť, akú zimu tam máte... Susedia starí zomreli a mladých nepoznám – ani oni mňa. Keby ste mi poslali adresu niekoho od nás, tak by som aj niekomu napísala, ako tu ľudia žijú, lebo mi sme tu len v takých horách, len stále duje vietor a nik sem nepríde, tak mi ju pošlite [myslí adresu] a buďte zdraví. Naša ... [neprelúštiteľný tvar slova] drahá mama, oni do Vašej a našej smrti ... [neprelúštiteľný tvar slova] písala, srdiečko si vyplakala, aby sa Pánovi šťastná sláva do rúk dostala. Tak ... [neprelúštiteľný tvar slov] stará už 52 rokov, ale čo ja som sa už v tej Amerike natrápila a narobila – môj drahý syn je odo mňa ďaleko ... [pravdepodobne sa jedná o názov mesta; neprelúštiteľné] Franckin muž o tom meste počul, ale tiež mi zavše píše. Amen.*

Čakaleni Teris Kristus

Porušeho Domu Druha rocinkeo
tak nos stima poru sloveni zendeie poradne
rujeme dnaka ienka a balmana dera
mangitu bojsch nasto ana tisic knotrari
tak tik par sov abirus nosli pridobnim
rdranju a pripokoju abinom dal ten
dnaki Teris pokoj nadorei Vitoj Vitoj
nos dnaki spositel pan nos pan nat knod
mat knaki sveta aihupitel het unnom
e strionel brane rinota aigreko mu tak
imitis cistem sercom klaraime
sejeme ho hineme ubluce celi svet
dnaka ienka si nam prinis ten spositel
vesele vijatki znos tubul nerijski
kandinol i un hecl ice nosuoteka oca ale ne
nisol plaminik nanika bota pola plaminiki
puscaju doneba ktareho ice doneba ten rholo
ni za papera unorej oace cirika medkoda
hosceli mal omsil ahoren esei teno plasesi
jak si ten list pisem ajok som truj citaba
znos mojo dnaka ienka znos jak som plo lala
ienka hineme ubluce tose da uela pisac
ani nemus nupisoc osickim ienka itu
moxt hine ubluce neliki tu nio foderona
horen prestoji nesluhaju tu nateen so pari
prisahnu amesoc us tem jidna rize atate us
nazicene madorenstvo mniski niucuju
usholi rojice se icu zrima aocie se
nesleboadno ho tu kardca asadama
mojo mniski

klodu ta secom zekruana re jerisko
prinis ale sen klos to po anglicki
tose tak uola sen klos ja an
domu toto nepis ola zehi ceci ne culi
znas ja misleha ze spabnem jak
som toto cula tu idu cikli spanarka
mi ponocok polsok ceci traca nico ma
jilmatore tesice se posabi jeju to us
cali svet amamuvie truj list som dos
taha a tudadne zice het vohi muj benti
nerabi un je kosom un lem nabotu
nozdana ma penciju korekcu pascie
a jak nitom se mace cisce zdrove
kardci si us mace olam nistareni ajok
hajji zetrinaju tu lem se trinajce
a kalman jock se ma jeha bnat lepsi
ri potna ucena som se inim dakruana
la ta us dana porobnaje ai nam
lani atresu jeha a mu napisce ma posi
si nejnom posle daca a je som takuse
penciju bene 80 talare i nent 80 talare
kruane re unjih nesharuje rices kalman
a esci frajinka ma koci krunemu
vedno nabili som semigriznot mape
72 nooni ane mejem se ali skutku praci
da a menjenu som esci nenicelo bona
nepriporce tak monku ali mitu
kruane li zetak ma uharise jak ciganka
a ceci kardi vak uela secek ma re
a ze dabnela mura ma znosci nemozem
sicha orickim napisce nacas tak esci us
nos porobnarujeme sikh imesih si mared
ice olam orceslini novinkom uincujem
a phokom nej nom dakak
dadne porobnarue amejnos nojce

sejemu bo hiněme vbluce cel'i svet
draha irenko ci vam prinis ten spasitel'
vesele svjatky znas tubul ňevjorski
kardinal i un hcel isc nasvateho oca alě ňe
visol plamiňek na ňeh boto pola plaminki
puscaju doňeba htoreho ice doňeba ten zvoľe
ni za papeza unasej osace cirila methoda
koscele mal omsu akazeň esci teras placem
ak ci ten list pisem aak som tvuj citala
znas moja draha irenko znas ak som plakala
irenko hiňeme vbluce tose da vela pisac
aňi ňemus impisac osickim, irenko itu nart
hině vbluce vel'ki tu nic faderova
kazeň ňestoji ňesluhaju tu naticeň 50 pari
prisahňu amesac us lem jedna zije atote us
rozrečeňe nabozenstvo mňiski viucuju
vskole rocice se idu zňima racic ze
ňesľobodno bo tu kazda osada ma
svojo mňiski
tak irenko tu tis jestdego mas i oble
ceni tak jagi ukraju tu darceki
kladu tu cecom ňehvara ze jezisko
priňis al'e sen klos to poangľicki
tose tak vola sen klos ja aňi
domu toto ňepisala ze bi ceci ňecul'i
znas ja misľela ze spadňem ak
som toto cula tu idu cifki sparopka
mi ponococh pol'esoch ceci traca ňic a ma
ju motore tisicese pozabijeju to us
cali svet umamuň tvuj list som dos
tala a tu dobre žice ket robi muj berti
ňerobi un je bosom un lem robotu
rozdava na penciju hoňehcu puscic
a ak vitam se mace cisce zdrave
kazde ci us mace dom vistaveni aak
bojsi se trimaju tam lem se trimajce
a kalman ak se ma jeho brat ľepsi
vipatra vcera som se zňim dohvara
la ta vas dava pozdravjac ai vam posi
lam atresu jeho amu napisce ma peňe
si ňejvam posľe daco aje sam v hause
penciju bere 180 taľare i rent 80 taľare
havri ze unjih ňeshasnuje ricis kalman
a esci frajirku ma hoci kuňemu vsape [neprelúštiteľné slovo]
vedno robili sam semi priznal cerveni
72 rocni aňe smejem se al'e skutku pravda
a Merjenu som esci ňevicela bo ona
je u bric porce tak voni

*hvareli zetak ma v hauže ak ciganka
a ceci kazde rok veľa cecok ma ze
a ze dobrego muza ma znasci ňemozem
sicko osickim vipisac naraz tak esci vas
ras pozdravujeme sitih i vasih ci marcel
ide dovas oscesľivi novirk vam vincujem
a zbohom ňej vam daboh
dobre pozeħňaňe s ňej vas najce⁷*

Listy boli písané pri príležitosti kresťanských sviatkov. I prostredníctvom nich dokázali vysťahovalci nájsť lepšiu spojnicu k adaptovaniu sa v inej kultúre. Preto niektorí priľnuli k návštevám kostola tu častejšie než doma. Slovák alebo Rusín pocífoval návštevu pravoslávnej alebo gréckokatolíckej omše v Amerike ako veľmi silné, častokrát jediné kultúrne puto s domovom.

Dodržiavanie sviatkov, svojej tradície, im symbolizovalo kultúru, ktorú opustili a s ktorou sa identifikovali. Obdobne ako kresťania spájali pohanské sviatky s kresťanskými, aby priviedli pohanov ku kresťanstvu, tu preberali niektorí emigranti názvy svojich sviatkov v angličtine ako napríklad pranie Veselej Veľkej Noci zmenené na Happy Easter:

(27)... tak ja vam vincujem Hepi ister gutbaj Dovicena Toja Rose Pisala...

Emigrant umiera na srdce

Emigrant sa ocitá v situácii 'bare life' – bez dostatočného sociálneho a právneho statusu, rovnoprávneho s majoritným národom, so zníženým vedomím vlastnej identity, vo veľkej sociálnej neistote a strachu z budúcnosti. Jeho hlavná starosť sa presúva na základné potreby: mať čo jesť, kde bývať, mať prácu. Spoločensky

7 Písané dňa 28meho decembra / Pochválený buď Ježiš Kristus, / do Vášho domu drahá rodinka / tak vás s tými [asi zopár] slovami srdečne pozdravujeme / drahá Irenka a Kalmana, Deža, / Margitu, chlapcov na sto a na tisíc krát. / Tých pár slov, aby Vás našli pri dobrom / zdraví a pri pokoji, aby Vám dal ten / drahý Ježiš pokoja, radosti. Vitaj, vitaj / náš drahý spasiteľ, pán kráľ! Kráľ nad kráľov, / sveta vykupiteľ, keď on nám / otvoril bránu života večného, / tak i my mu sa klaňajme / s čistým srdcom. Lebo hynieme v blude, celý svet. / Drahá Irenka, či Vám priniesol ten spasiteľ / veselé sviatky? Vieš, tu bol newyorský / kardinál a chcel sa stať svätým otcom, / ale nevyšiel mu plamienok, / lebo to podľa plamienku púšťajú do neba. / Ten je zvolený za pápeža. V našej osade Cyrila Metoda, / v kostole mal kardinál kázeň, ešte teraz plačem, / píšúc ti tento list a keď som tvoj čítala, / vieš, ako som plakala? / Irenka, hynieme v blude, dalo by sa písať / o veľa veciach, ani nemusím písať o všetkom. Tu národ / hynie v blude veľkom. Nič nezaväzí kňazova / kázeň, nepočujú. 50 párov / si prisahá vernosť a o mesiac / len jeden žije. Tu náboženstvo mníšky vyučujú / v škole. Rodičia sa idú s nimi radíť, / že sa nesmie [neviem čo], / lebo tu má každá osada svoje mníšky. / Tak Irenka, tu máme toho veľa. Oblečenie / také ako u nás doma. / Rozdávajú sa tu darčeky, / nehovoria tu deťom, že ich priniesol Ježiško, / ale Santa Klaus, to je po anglicky, / to sa tak volá: Santa Klaus. Ani domov / som toto nepísala, aby to deti nepočuli, / vieš, ja som myslela, že spadnem, / keď som toto počula. / Tu idú spolu dievčatá s chlapcami / v noci do lesov, robia deti / a majú motorky. Tisíce z nich sa pozabíjajú. To už / je celý svet v mamone. Tvoj list som dostala, / je dobre, že máte prácu. Moj Bertí nerobí, / on je šéfom, on len robotu nadeľuje. / Do penzie ho nechcú pustiť. / Ako sa tam vy máte, ste zdraví? / Má každý z Vás už dom postavený? A čo chlapi? / Ako sa tam držia? Len sa tam drže. A Kalman? / Ako sa má? Jeho brat lepšie / vyzerá. Včera som sa s ním zhovárala. / Dáva Vás pozdravovať, posielam / Vám jeho adresu. Nech mu napíšete, má peniaze, / nech vám neaké pošle. Býva sám v dome, / penziu berie 180 dolárov aj rentu 80 dolárov. Vrávi, že on ich [neprelúštiteľný tvar slova] / A ešte má frajerku, hoci k nemu. [neprelúštiteľný tvar slova] / Sám sa priznal, červenajú sa, / 72 ročný, a nerobím si srandu, je to naozaj pravda. / A Marianu som ešte nevidela lebo je v / Bridgeporte. / Tak oni mi tu hovorili, že ona / má v dome neporiadok ako cigánka / a má veľa detí. Že / má dobrého muža, no vieš, nemôžem / všetko o všetkom napísať naraz tak ešte Vás / raz pozdravujeme všetkých aj vašich. Či / Marcel príde k Vám? Šťastný nový rok / Vám želim, nech Vám dá Boh dobré pozeħňania... [neprelúštiteľný tvar slova]

akoby neexistoval, je nikým. Zdravie je základná devíza, akákoľvek choroba sfažuje situáciu, je nežiaduca.:

(19)... *pises ze zce zdrave sak najlepsi co mozes mac ked si zdrava, hoc bi si co mala ale ked nimas zdrave tak nic ze ci nehce a ked mas zdrave tak zi vse vezela hac zi iba cma [posledne tri slova neprelúštitel'né] a ked zihara nice necesi ani penezi ani majetki tak mne teras us kus lepsi...*

Zdravotný stav alebo oznámenia o smrti známych či príbuzných je v listoch emigrantov veľmi častá téma. Pre nás, ktorí sme mali k dispozícii práve tieto konkrétne listy a zaoberali sa nimi, z toho vyplynul reprezentatívny dojem, akoby všetci emigranti 'umierali na srdce' a príčinou bola strata domova:

(36)... *nezname ci vstaneme rano Tubarz Ludut umiera lem Dostane velki pejn ku sercu a nemoze tihat i us je po nim...*⁸

Isteže takáto psychofyzická väzba medzi vykorenением a ochorením je možná. Súvisí so súčasným fenoménom smrti emigrantov v spánku: tento fenomén bol pozorovaný napríklad u thajvanských alebo kurdských uprchlíkov, ktorí boli nútení po dlhú dobu úteku v kamióne alebo v člne sa tiesniť v malom priestore s veľkým počtom ďalších ľudí. V 'bezpečí emigrácie' sa stáva, že počas úzkostného sna si natoľko pripomenú spomínanú situáciu, že prestanú dýchať a umierajú. Sú prípady, že keď policajti zadržia nelegálny kamión s ľudským tovarom, nájdu tam udusených ľudí (podľa svedectva skupiny utečencov z organizácie v Edinburghu, ktorá sa prišla pozrieť na naše predstavenie na Festivale Fringe).

Emigrant vo vyhnanstve svoje zdravie monitoruje a úzkostlivo stráži či už pred sto rokmi ale aj teraz z pochopiteľných finančných, ale i vôbec základných existenčných dôvodov.

(28)... *muj sin bul hori takoj 23 Dni Bulvspi Talu Musel bicoperovani janeznam coseto Mohlo stac Prisol Domu zroboti aus mihvare zeunnefilujedobre to me mali Dohtora takoj Tenzen ana Druhi denus Musel iscdospitala Bobiho Bulo zabilo lem Dostal veliki Fiver tous mene mohlicekac Boto Bulo zapaleni gidnis totu zarasz povedaju zeto jepozin aak jevelka horucka acekas Toci Pujce Domuzgu ezarasz potebe tak vera setu astak dobre nime...*⁹

Niekedy je popis trochu tragikomickejší:

(D 62)... *prisla akas chripka lem se vtrepe do harla to ide zadusic mne us presla ale mama teras dostala ta kasle ak stara koza nesnam co z nu robic znas ake zeny kus daco zaboly to us po nej...*¹⁰

V nasledujúcom liste nás zaujal takmer surreálny obraz. Pisateľka spomína pálenie domácej pálenky, pečenie, oznamuje, že muž dcéry známej zomrel „na srdce“. Pomerne rýchlo preskakuje z témy na tému až spomenie, že zrejme k ich obydliu priletel „vták igol“ – zrejme z anglického 'eagle', orol – ktorého si zrejme jej synovia ochočili. Ak vnímame situáciu emigranta ako absurdnú, tak toto je veľmi pôsobivý obraz, ešte dofarbujúci absurdnú krajinu odcudzenia a vykore-

8 ... *nevieme, či vstaneme ráno. Tu veľa ľudí umiera. Chytí ich veľká bolesť pri srdci, nemôžu dýchať a už je po nich...*

9 ... *môj syn bol nejaký chorý. 23 dní bol v nemocnici. Museli ho operovať. Ja neviem, čo sa to stalo. Prišiel domov z práce a hovorí mi, že sa necíti dobre. Zavolali sme doktora, mal krčce a na druhý deň už musel ísť do nemocnice, ináč by ho to zabilo, lebo dostal veľkú horúčku. Už sme ďalej nemohli čakať, lebo to boli zapálené obličky. Tu hovoria, že dostal otravu. A keď máš veľkú horúčku a nič neurobiš, pôjde ti to do mozgu a je hneď po tebe. Takže sa tu teda až tak dobre nemáme...*

10 ... *máme tu nejakú chrípku, len sa vtrepe do hrdla a ide ťa zadusiť. Mňa už prešla, ale mama ju teraz dostala, tak kašle ako stará koza, neviem, čo s ňou mám robiť. Vieš, ako to chodí so ženami – niečo ich zabolí a už je po nej...*

nenia v emigrácii. Čím neliterárnejšie sa javia autentické listy emigrantov, tým viac nás dokázali inšpirovať:

(D12) *...som bula hpsceli us roki prihoda mne us 78 a mojemu 79 teras stoty paleki us seme kostovali na sveta to senam vidi ze toje bars mocna a teho ptaka mojo sinove bars radi maju zetak prilecel daleko kunam a meno ma igol teraz jaus paski nepecem to kupime teras si pisem ze janova zena spitalu a jej difki mus zomrel prisol domu s roboti sene mohol doharac somrel na serco...*¹¹

Emigrant a rodina, rodina a majetkové spory

Ďalšou dôležitou témou, objavujúcou sa v našich listoch, sú pochopiteľne rodinné vzťahy a záležitosti s nimi úzko súvisiace, ako majetkové pomery a finančné vyrovnania medzi príbuzenstvom a známymi. Rodina je rozdelená emigráciou:

(48 - D 49) *Marec 23 - 1931*

*... teras pozdravujeme naseho lubeho occa sicke do vedna nasto tisíc krad razi teraz posdra vuje me bratah Janka zo zenu i z dzecmi i Tomka zo zenu i dzecmi. Zme se zarmuceli, ze mu hlopec umar, ale ket bul bohu milsi, to ho vzal ku sebe. Teras pozdravujeme Tona zo zenu i z dzecmi i Gusteho zo zenu sicke do vedna...*¹²

(1)... *ta som bula rada ze eci cujem o tebe. Pises, ze se musime potrimac. Ja znam, se me us stare virobene a sicko boli, bo mi nemame pokoj to us tak musi bic teras moja luba kamaratko. To ja Vas bar navelo vasi sicku fameliju. Pisem, aki cas tu mame: dobri viter duje, pisem, ze mi tu se tak pomali mame, ak us take stare luce se maju. A vam vincujem ceslive Vianoce...*¹³

Príbuzní sa emigrantovi v cudzine zdajú oveľa drahší a dôležitejší, akoby ich pocítoval a vnímal doma. Jeho rodinou je teraz zoskupenie emigrantov okolo. To neznamená, že sa vždy Slováč hlási k ďalším Slováčkom, ktorých stretáva v emigrácii, býva to skôr naopak. Ale aspoň základný pocit, že k týmto nejakým spôsobom patrí, tu zaiste existuje. Patrí ku skupine tých, čo opustili svoj domov. Pozoruje, ako jeho známi, čo emigrovali s ním, okolo umierajú a jemu sa zužuje „emigrantská rodina“.

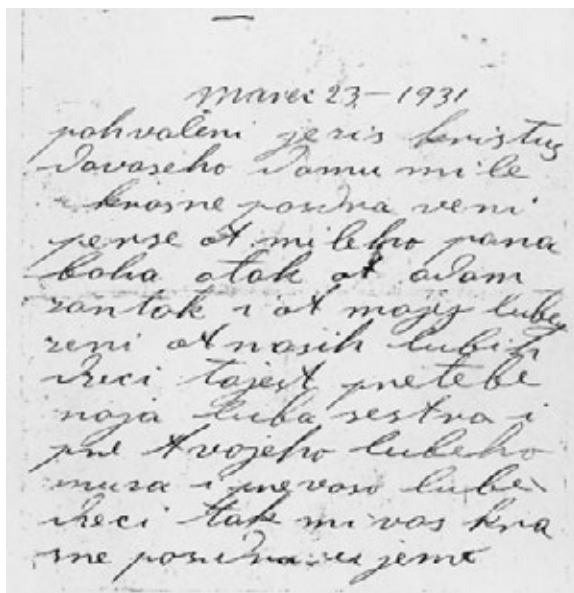
(D 42) *List pisani dna 5 septembra 1972*

Pohvaleni but Jezis Kristus ku tebe drahi Pzatiak [neprelúštiteľný tvar mena] jan Hanzec [neprelúštiteľný tvar slova] Ja ce serdecme pozdravujeme, vsetko dobre ci vincujem ot pana boha - ak se mas, ci esci zijes? Mozno mislez, ze sme o tebe zapomhli. Mi zme nezapomli - uz len ti i ja zijeme v nasej vameliji. Uz mi se pomi-

11 *... som bola v posteli. Už mi roky pribúdajú, je mi 78 a tomu môjmu 79. Pálenku sme už ochutnali na sviatok, to sa nám zdá, že je veľmi silná a toho vtáka moji synovia veľmi radi majú, že tak priletel zďaleka ku nám a volá sa Igol. Teraz ja už vianočné pečivo nepečiem, kúpime si to. Ešte ti píšem, že Janova žena je v nemocnici a manžel jej dcéry zomrel. Prišiel domov z roboty, nemohol chodiť, zomrel na srdce ...*

12 *... teraz pozdravujeme nášho milovaného otca, úplne všetci sto tisíc krát. Teraz pozdravujeme bratov Janka so ženou aj s deťmi, i Tomka so ženou aj s deťmi. Zarmútili sme sa, že mu chlapec zomrel, ale keď bol bohu milší, tak si ho vzal ku sebe. Teraz pozdravujeme Tona so ženou aj s deťmi, i Gusta so ženou všetci naraz...*

13 *... bola som rada, že ešte sa ozývaš. Píšeš, že sa máme držať. Viem, sme staré, upracované a všetko bolí, nemáme tu klud, to už tak musí byť, moja drahá kamarátka. Tak ja Vás veľmi Vašu celú rodinu [pisateľka zabudla napísať, že celú rodinu pozdravuje]. Pýtaš sa, aké tu máme počasie: dobrý vietor duje, píšem, že my sa tu tak pomaly máme, ako už sa starí ľudia majú. Želám Vám šťastné Vianoce ...*



neme neodluho ... Moj ostatni brat Jozef zomrel po Velkej noci a teraz zomrela Vikta Pistova - to ot kaca, co bula vidada zo Vojtuskinem sinom a teraz umarla jej sestra Verona Roth, co bula vidana za Stevanom Rotom - posli jedna za druhu...¹⁴

List, ako sprostredkovaná forma komunikácie, pozbavená priamej prítomnosti, môže byť sám o sebe veľkou prekážkou pre nevzdelaných a nerozpísaných pisateľov, zvlášť keď je to jediná možnosť, akou si môžu vybaviť s druhou stranou nejaký problém, ktorý pociťujú ako urgentný a veľmi intenzívny. Vzdialenosť geografická je v tomto prípade násobená vzdialenosťou pisateľa od schopnosti formulovať, čo chce povedať alebo cíti, perom na papier. Písanie a jeho vzhľad sa začne meniť, roztancuje sa, pisateľ pritláča pero silnejšie k papieru. 'Vnútorne hmatové' je takto bezprostredne zachytené v líniách a grafických informáciách. Herec, ktorý takýto list ľúšti dlhšie než obvykle, aby vyrozumel obsah, ktorý je v ňom zachytený, pociťuje pri úspešnom pochopení podstaty zdelenia listu a prekonaní všetkých prekážok radosť takmer ako archeológ pri identifikácii vzácného objavu.

Keď sme v poľskej Brzezinke začali v rámci pracovnej rezidencie pracovať s listami z emigrácie, Róbert Nižník si pripravil svoju hereckú 'partitúru' na základe vlnkovitej línie písma jedného z listov. Partitúra sa týkala celého tela, vyznačovala sa nervnými, trhavými pohybmi. Bol požiadaný, aby preniesol 'nervný tep - morzeovku tela' len na plochu od panvy po chodidlá. Musel však pri tom neustále myslieť na konkrétne písmená a línie a hľadať, kde je kulminanta, kde je záver - narábať s tvarom a štruktúrou. Neskôr sa komplikovanejším procesom

¹⁴ *Pochválený buď Ježiš Kristus ku tebe...[neprelúštiteľný tvar mena] ...[neprelúštiteľný tvar slova] Srdečne ťa pozdravujeme, všetko dobré ti viňšujem od Pána Boha - ako sa máš, žiješ ešte? Možno si myslíš, že sme na teba zabudli, ale my sme nezabudli, už len ty a ja žijeme z našej rodiny a aj my sa pominieme onedlho. Mój posledný brat Jozef zomrel po Velkej noci a teraz umrela Vikta Pištová, tá čo bola vydatá za Vojtuškinovho syna a teraz zomrela jej sestra Verona Roth, čo bola vydatá za Štefana Rotha, posli jedna za druhou...*

pôvodná 'celotelová partitúra' ocitla v jeho vreckách – smel krivky listu vyjadrovať totiž len päťami, ukrytými vo vreckách... a to sa stalo po ďalšom dlhšom procese základom scény „V krčme“, kde opitý emigrant po návrate s rukami vo vreckách gestikuluje so svojimi druhmi, ktorí už na scéne nie sú a pozoruje ho pri tom jeho manželka... Takto sa stal list rozjazdom k štruktúre mobilizovanému výrazu, použitej do iného kontextu.

Nasledujúci fragment sa týka nejakej majetkovej neprávosti. Pisateľ sa ohradzuje, že nie je voči adresátovi nič dlžný [zastupuje celú rodinu]. Nie je tematicky niak objavný – veľmi emotívne zachycuje vybavovanie si nejakých majetkových a vzťahových záležitostí, ohradzovanie sa pred obvinením z kradnutia, pričom „tí druhí kradli“... Pisateľka 'vytvorila' list pravdepodobne v stave silného emotívneho pohnutia. Píše ho takmer hovorovo, používajúc citoslovciá seba povzbudená „ho hó!“ a v nepretržitom myšlienkovom toku si evidentne odporuje a protirečí.

Pri opakovanom čítaní listu herec dokáže logicky definovať intonácie, ich melodiku vzhľadom k obsahu, čo má byť zdelený. Dokáže odhadnúť emotívnu kulminantu listu a nuansy, ktoré k nej vedú. Do listu obdobne ako do predchádzajúcich som doplnil interpunkčné znamienka, ktoré pisateľ nepoužíval, kvôli lepšej orientácii a zároveň vyznačeniu interpretačnej podoby, ku ktorej sme s hercami došli.

(21 – 22 – 23 – 24)... *to us veľo co vi nerobice znamí – to us as boh krici, aľe mi vam nič ňedlužni, nic me vam ňe ukradli jisc som ci ňehocila s tej veľkej misi mi ňimali z nami nic dobre slovo. A ja patrela vam dobre zrobiec, a vi dobre nas okradovali – taci vi se opovazili z mojich kervocnih mozoloh kradnuc dreva a kostile stavjac? Ta ci vi mňe daco dali abo spomohli? A ti napises ze i ja kradla? A co som ci ukrada? To bisom hcela znac! Ja mam ciste svedome: nigda v živoce nikemu nic! Som ci posla do sipanca na zarno – ja se pret bohom ňebojim nič za moju krades, no a ti bi hcela znac, ze hto nam pisal? Ho ho! A naco? To se pitas, ket si kradla, ta to si necitala ani nebuces! A ja po tvojim pisaňu vicime, ze toto vam kasal ze mi us take somare ak vi nas robice, ze sce panove a na zadovske [neznámy tvar slova] se lakomice mozole. Aľe un na to ňerobil, un ňezna ak to česke [nemyslí sa vo význame 'český', ale pravdepodobne 'ťažký'] mozole – a ci vi pametace, ak ja polozila do jeho stodoli zarno, aľe un mi kazal, a ja za stodoli musela vibirac snapi zarna a domu nadnuse [neprelúštiteľný tvar slova] klajsc, ze to vaso a ti teras se opovazil isc do cibrin [neznámy tvar slova] rubac drevo?! Ta ci ci panboh ňezaplaci? Som ci kradla koňicinu zo stotoľi? Sak ľem zhiňitu si navozil, ze bi som ňebrala. Ja mala sena dojs esce mi zvisilo – esci to tvoja svaha [neznámy tvar slova] Margita Visocanova mi ohabila ['ochabic', či 'zochabic' znamená nechať] konicini za to, ze miala v stodole – a ak ti svoju bral, ta i totu si mi vsal...¹⁵*

15 ... to už je príliš, čo vy s nami robíte – to už až boh kričí, ale my Vám nie sme dlžní, nič sme Vám neukradli. Nechodila som jesť z tej veľkej misy, ani dobré slovo ste s nami nemali. A ja som sa snažila Vám dobre urobiť, a vy ste nás okradali – či vy ste sa opovážili z mojich krvavých mozolov kradnúť drevo a kostoly stavať? Či ste mi dačo dali alebo pomohli? A Ty mi napíšeš, že aj ja som kradla? A čo som Ti ukradla? To by som chcela vedieť. Ja mám čisté svedomie: nikdy v živote nič. Išla som do sýpky pre zrno – ja sa pred bohom nebojim za svoju krádež, a Ty by si chcela vedieť, že kto nám písal? Ho ho! A načo? Pýtaš sa preto, lebo si kradla, nečítala si to a ani nebudeš! A ja po tvojom liste vidím, že to Vám kázal, že my sme také somáre, akých z nás robíte, že vy ste páni a na ... [neznámy tvar slova] mozole sa lakomíte. Ale on na to nerobil, on nevie, aké sú to ťažké mozole – a či si vy pamätáte, ako som položila do jeho stodoly zrno, ale on mi kázal, a ja som zo stodoly musela vybrať snopy zrna a domov ... [neznámy tvar slova] klásť, že je to Vaše a Ty teraz si sa opovážil ísť do ... [neznámy tvar slova] ...rúbať drevo?! Tak či ti Pán Boh nezaplati? Ja že som ti kradla koňicinu zo stodoly? Všet ak len zhiňitu si navozil, aby som nebrala. Ja som mala dosť sena, ešte mi zvýšilo – to ešte tvoja ... [neznámy tvar slova] Margita Visočanová mi nechala koňicinu, lebo mala v stodole – a keď si si svoju bral, tak aj tú maju si mi vzal ...

Pisateľka by potrebovala fyzickú prítomnosť adresáta, vedie s ním evidentne dialóg v svojej predstave, počuje jeho nespravodlivé odpovede alebo sa snaží, aby ju počúval, pretože si predstavuje, že ju nepočúva. Možno i preto nepoužíva interpunkciu (snáď len občas sa niekde objaví bodka) – akoby chcela prekričať adresáta svojím monológom, ktorý je skôr neštruktúrovaným tokom vopred neudretých myšlienok. Ku koncu listu dospieva skôr k rozčarovaniu a zatrpknutosti – už neútočí a nebráni sa tak, ako na začiatku...

... *nic nam to netreba nepřijemosti. Ta co sce za luce, ket to ñe vaso aspiñoce?* [neznámy tvar slova] *Taki je gazda – nima svojo osterki* [neznámy tvar slova], *ale na cuce leci – to ja bi to nepřijala za cali život a vecej nehcem tvuj list citac ani ñebucem, hoc napises sak ket da nam boh zdrove, mi to uvicime. Me boli serco, ze ja tak kccla dobre i spomohla, ale nas mam taku otplatu za mojo dobre. Us nic ñehceme lem vracic a zbohom.*¹⁶

S týmto fragmentom sme pracovali od počiatočného lúštenia písmenok a slov, až cez hľadanie logiky a syntaxného členenia v toku bez interpunkcie k hľadaniu melodickej viery a ich interpretácii. Silné pohnutie, ktoré vo fragmente je obsiahnuté, sa nakoniec zúročilo režijnou montážou v scéne „Jdi pryč“, kedy žena odmieta pokusy navrátilého emigranta o zblíženie. Hana Varadinová, ktorá text listu poznala a mala v svojej pamäti zakódovanú jeho intenzitu a nalievavosť, si tento text 'mrmle pre seba' počas gestikulácie, ktorou sa zbavuje neviditeľných mužových rúk a pohľadov zo svojho tela... Hovorený tok je v tomto prípade zvukom, ale zároveň aj konkretizovanou tektonikou – priamym vodítkom, ktoré programuje herečku, aby vo vypätej scéne presne vnútorne štruktúrovala svoje jednanie a nestrhla sa jednoplošnou emotívnou generalizáciou...

V ďalšom liste pravdepodobne starší muž píše do rodnej dediny Torysa a dotazuje sa, či by sa tam nenašla nejaká vdova pre neho, že by po ňu išiel... Rád by ešte videl rodnú Torysu, ale už sa mu to asi nepodarí.

Starnúci chlap cíti ubúdajúce roky a rád by si ešte splnil posledné prania pred smrťou. Strach umrieť v emigrácii bez prítomnosti blízkeho krajana – ženy. Žena a krajina akoby splývala v symbol základnej, materskej lásky, ženského lona. Obdobne ako v Čapkovskej novele *Hordubal* pre ústredného hrdinu – navrátilého emigranta – splýva, alebo inak povedané sa transformuje milostný vzťah voči svojej žene Poľane (ženské meno je identické s nazvaním vysokohorskej lúky) a voči rodnej krajine – Poloninám. Poukazuje to na proces hľadania identity. Kde je moje miesto? Kde som ja? Je to objatie prírody, čo poznám, kde som vyrastal? Sú to susedia z rodnej dediny? Je to moja žena, moja láska k nej?

(3) *A vam pisem, ze ci tam f Torise nit dajakej vdovi, co bi isla za mne? Tak bi som izol po nu d dakj...* [skvrna; neprelúštiteľný tvar slova] *a escik bi som rad vidzec Torisu – ale mislim, zeto us nebudze. Teras pozdravjam calu Torisu...*¹⁷

Alebo sa zase žena sťažuje na to, ako veľmi ju bolí, že počula zneuznanie od druhých na adresu šikovnosti svojich detí:

(D 17)... *lude, ket som bula taka hora, ta mi najhorsi bolelo, ket lude prosto do*

16 ... *nám netreba žiadne nepřijemnosti. Čo ste to za ľudia, keď to nie je Vaše a ...* [neznámy tvar slova]... *Taký je gazda – nemá svoje...* [neznámy tvar slova], *ale na cudzie letí – to by som nepřijala za celý život a viac nehcem tvój list čítať a ani nebudem, i keď by si napísala. Však keď nám dá boh zdravie, všetko sa uvidí. Bolí ma srdce, že som chcela dobre urobiť, aj som pomohla, a takú za to mám odplatu, za to moje dobro. Už nič nehceme, len vrátiť a zbohom.*

17 *Píšem Vám, že či tam v Toryse niet dajakej vdovy, čo by za mňa išla? Prišiel by som po ňu...* [skvrna; neprelúštiteľný tvar slova] *a ešte by som rád videl Torysu – ale mislim si, že sa to už nestane. Teraz pozdravujem celú Torysu ...*

*us my povedali, ze moja deci ne také, ak druhé, ne su pekne, sikovne. Prosto do us: ja hora bula. To som tak plakala a som nemala...*¹⁸

Zdanlivo banálne ľudské starosti emigrantov nám ich zďiaľky približujú prostredníctvom ich sťažností. Snažíme sa súcítiť s tým, čo asi prežívajú a čo sa pokúšajú referovať adresátovi. Herecká predstavivosť je potom komplexná, farebnejšia, odráža sa od toho, čo zaznamenáva torzo listu a dotvára, či domýšľa si mnohé a z toho dokáže herec ďalej čerpať akokoľvek sa úloha transformuje.

Sú takí, čo sa snažia svojim doma finančne pomáhať a posielajú niečo z peňazí, čo v emigrácii zarobili. Aspoň takto sa cítia súčasťou svojej rodiny a zároveň im to umožňuje mať aj právo aspoň zďiaľky sa pokúšať zasahovať do rodinných udalostí, prejavovať nespokojnosť alebo radíť:

*(D 24)... to ode mne kazdi pita a ja kazdemu nemozem pomahac, bo mam matku. To mama perse to lem se tam daak zaobchodce, to ja napisem Veroni, to ona vam posle. Ja ked bi znal, dze Onda, to ja bi ku nemu posol, ale ne znam, dze je. To ja bi mu do tej hlavi mu daco nadudal, bo lepse bi zebi vov kraju bul, to bi cholem na pomoci dakus bul a teraz ani sebe nepomaha, ani vam. Lem telo dobre ze jescik sestra pri vas. To lem sestro tak rob, ze bi na matku lehse bulo. To uz Vam ne mam co tak noveho pisac, lem Vas jescik raz pozdravujem, moja luba mamu ai sestro. Teraz pozdravem nevestu za famelyu ai ujka za calu famelyu Michael Barna /127 Wiebe St/ Stratford Conn.*¹⁹

„Do Ameriky teraz ne barz puscaju“ alebo ako sa tam dostať?

Od Michala, alebo ako si píše Michaela Barnu tu máme ešte druhý list. Uvádzam fragment, v ktorom sa zmieňuje o tom, že by jeho sestra išla za ním do Ameriky. On sám nie je presvedčený, že by to bolo tak ľahké (*do Ameriky teraz ne barz puscaju*), ale ak to povolí mama, ktorá je na Slovensku a o ktorú sa jeho sestra stará, bude s tým súhlasiť za podmienky, že sa Ondove dievča bude o mamu starať – chce vedieť pre kontrolu, koľko má Ondove dievča rokov...

(D 25 – D 26) Ja Vam posilam 10 talari, to neznam, ci vi tam jich premenice, ci ne, ale dumam, ze mozece za nih dostac telo, ak bi [neprelúštiteľný tvar pravdepodobne číslovky] banku posilal a na marca Vam posle Verona, bo ja idzem [neprelúštiteľný tvar slova] Ameriki idzeme do cepleho kraju. Neznam, ak nadluho mne Jurko povedal o kravu. Ak som tam pri nim bul, to teraz pevno lem jednu mace. To lem naj Vam tam ujko roby a naj se nestaraju – ja jim zaplacam za robotu, ale teraz do marca naj pocsekaju, ze bi Onda holem daco poslal ale pevno ani zene neposila, ani dzivcsetu. Ja ani neznam, dze je teraz, bo mne niak nepise to mne pises sestro, ze som ci pisal ze ce budzem cakac do Ameriki. Teraz tak ne barz puscaju tu do Ame-

¹⁸ ...ľudia, keď som bola tak chorá, najviac ma bolelo, keď mi ľudia priamo do uší povedali, že moje deti nie sú také, ako druhé – nie sú pekné, šikovné. Priamo do uší: ja som bola chorá. Tak som plakala ale som nemala ...

¹⁹ ... to odo mňa každý pýta a ja nemôžem každému pomáhať, lebo mám matku. Mama, len sa tam nejako postarajte, napíšem Verone, ona Vám pošle. Keď by som vedel, kde je Onda, išiel by som za ním, ale neviem, kde je. Ja by som mu do tej hlavy niečo 'nadudal', lebo bolo by lepšie, keby bol doma, mohol by byť komukoľvek napomoci, ale teraz nepomáha ani sebe a ani Vám. Len to je dobre, že je ešte sestra pri Vás. To len sestra tak sa staraj, že by matke lepšie bolo. Už Vám nemám čo nového písať, len že Vás ešte raz pozdravujem, moja drahá matka, aj sestra. Teraz pozdravujem nevestu za rodinu, aj ujka za celú rodinu. Michael Barna /127 Wiebe St/ Stratford Conn.

riki, ai matka – co tam budu robic? Ale ak mama budu chcec, ze bi si tu prisla, to ja se uz daak postaram, ale cholem rok abo ak budz pri mami bo ak bi si teraz isla, ta ak bi tam mama sami buli? Na dak us podrosne Ondova dzivka – ta bi pri mami bu-la a mne napis, sestro, kelo Ondovej dzivki roki? Ta lem se mamo nestarajce – ja na vas jescik nezapomnul a ak lepse tu budze, to Vam ai Jurko daco posle ta uz Vam ne mam co tak nove pisac...²⁰

Rovnako ako 'hra na prežitie emigranta v Amerike', je i 'procedúra jeho prijatia alebo neprijatia do vysnenej krajiny za veľkou mlákov rovnako dobrodružná a napínava. Rozhodnutie, či Slovák, trmácajúci sa niekoľko týždňov zaoceánskou loďou poväčšine v tých najúbohejších podmienkach, dostane šancu na druhý život alebo nie, sa ponáša na krutý vabank – karty mieša osud. Pre mnoho nevzdelaných ľudí bola celá byrokratická mašinéria nepochopiteľným a nedostiahnuteľným mechanizmom. Išlo o to dostať „americký papier“.

(D 55)... a pis mi, kelo ztoji velka omsa. Tak poslem na omsu za nasu matku – tam nej buce omsa de zu pohovana, len mi pis, kelo ztoji! A i mi pises, se Janko pase jahnata – sak un ezcsi tu bul, ta fse zpominal, se un buce paz jahnata. A i zme csuli, se Stefan Borkin ice do Ameriki – tu pizal se na oguzta us ma bic tu, ale kto zna csi ho puzcsa, ket nima americki papier? Tu zu csazi nebarz take plane, lem se kuz zuho [neprelúštiteľný tvar slov] tak vam us nimam co nove pizac, lem vaz ezcsi zpozdravujeme na zkas [neprelúštiteľný tvar slova] de tebe, moja luba seztricsko i tvajeho lubeho musa i vasa lube cezi na zto a na tizic milijon...²¹

Z listov, ktorých témou je pokus dostať rodinných príslušníkov do Ameriky, sa zdá najinšpiratívnejší a 'najvďačnejšie vystavaný' list D 33 – D 32 „Milá Marčo“, s ktorým sme pracovali pomerne často a napokon sa fragmenty z neho ocitli v inscenácii.

Manžel píše pravdepodobne posledné inštrukcie svojej žene pred jej presídlením do Ameriky. Opakovaním slovných spojení mnohé napovedá nielen o pisateľovi, ale i o jeho vzťahu k manželke a o predstave situácie, v ktorej sa ona ocitne na pobreží Spojených štátov tridsiatych rokov v rukách imigračného úradníka. Doslovne 'v rukách', pretože podľa dobových dokumentov sa imigrační úradníci pozerali prisťahovalcom do úst, pretože im kontrolovali preukázateľné zdravie ich telesnej schránky počnúc zubami. Povedomie o tom, že imigračný úradník je len človek, rozhodujúci sa predovšetkým na základe dojmu, je jasne naznačené v žiadosti muža po tom, aby podobizeň manželky na fotke do dokumentu (*povtret*) sa čo najviac po-

20 Posielam Vám 10 dolárov, neviem, či ich tam zmeníte, či nie, ale myslím, že za nich môžete dostať toľko, ako ... [neprelúštiteľný tvar pravdepodobne číslovky] banky posielal a v marci Vám pošle Verona, lebo ja idem [neprelúštiteľný tvar slova] Ameriky ideme do teplých krajín. Nevie, na ako dlho. Jurko chcel odo mňa kravu, ako som tam pri ňom bol, to teraz máte určite len jednu. Tak nech Vám to len ujko robí a nech sa nestará – ja im za robotu zaplatím, ale nech teraz do marca počkajú, možno by Ondo niečo poslal, ale určite ani žene neposiela, ani dievčatú. Ani neviem, kde je teraz, lebo mne vôbec nepíše. Ty mi píšeš, sestra, že som ti písal, že či Ťa budem v Amerike čakať. Teraz do Ameriky veľmi nepúšťajú. A čo tam bude robiť matka? Ak matka budú chcieť, že by si sem prišla, to už sa nejako o teba postarám, ale aspoň rok alebo tak nejako buď pri mame, lebo ak by si teraz išla – mama by tam bola sama? Keď podrastie Ondove dievča – tá by pri mame bola a mne napíše, sestra, koľko má Ondove dievča rokov? Tak len sa matka nebojte – ja som na Vás ešte nezabudol, a keď bude lepšie, aj Jurko Vám daco pošle – to už Vám nemám čo iné písať ...

21 ... a napíš mi, koľko stojí veľká omša. Potom pošlem na omšu za našu matku – nech je omša tam, kde je pochovaná, len mi napíš, koľko stojí! Ešte mi píšeš, že Janko pasie jahňatá – ved' on tu ešte bol a stále hovoril, že bude pást jahňatá. Tiež sme počuli, že Stefan Borkin ide od Ameriky – písal, že v auguste už tu má byť, ale kto vie – či ho pustia, keď nemá americký papier? Nie sú tu zlé časy, len...[neprelúštiteľný tvar slov] tak Vám už nemám čo také nové písať, len Vás ešte pozdravujeme...[neprelúštiteľný tvar slova] teba, moja drahá sestrička i tvojho milovaného muža aj vaše drahé deti na sto a na tisíc milión ...

-4-

tu posilam 4 nožički
ja poštem vecj družinam
ja ne položim nelo do
jeaneno tina to se ne
smi posilae u listu
ja mislim ti dostanes
papira ne za duha
ja si na pisem tina
ja poštem že isti pa
pire do Prani to si vpiše
tiko požnavijem vas
tike do vana J. Bonina

mi tu mame sumne
pročasi izme mali
celu jar.

-1-

Rambley Hills
22. maj 1918

mila mario
zasilam ti serdecny pozdrav
ja sem zdravij mam sa
dobre ja sem od tebe list
dostal ti si mi pisala že
si dostala daco z Prani to
nam co si dostala to
mi pošlij ten list co ti
dostala z Prani ti si ne
mo mogla dostac esce mi
lo ja sem poslal do
Washington Oc. ti se ne
staraš lem čekaj još

-2-

dostanes z Prani to tam pojdes
ne rob nič z ničim niš ne
dostanes z Prani ja si na
pisem u drugim listu tiko
co maš robic ja sem ci
uš poslal dajake penazi
to dostanes tak skalo 500 Kč
ja si poštem vecj ja
kvaaky čas i si napisal
co maš kupil. to se
na pominan jak budes
davas robic povtrati to
želber go selu dateho co
rozu mi jak maš bruc
oblecena. a jak maš mae
vlasi ne želbi si mala

vlasi pri maskane na
hlave muni to bruc
te povtrati co naj lepše
u sumnim oblecenu jak
tu i vlasi vi richtovane
jak tu majin jak dostanes
penazi to ic qu zub nemu
dohtorovi naj ci pre patr
zubi to pametaj naj ci
zubi porichtuje jak un
zna možna i ja mu na
pisem a sa ho opitam co
jak pametaj zubi je hlav
na vec. ja si na pisem
za ne duho lem čekaj
jak dostanes z Prani to
maš času robic zo
tiskim

nášala na tamojší, 'americký výzor' (*ne ze bi si mala vlasi primaskane na hlave! Musi to buc te povtreti co najlepšie: v sumním oblečenu ak tu, i vlasi virichtovane, ak tu maju*).

Ak zväžíme, že list je z roku 1938, zvláštne nám začne tento spôsob ľudskej selekcie súvisieť so zhmotňujúcou sa mašinériou koncentračných táborov, ktorá zamáva hranicami etiky medziľudského postoja v dovedty nebyvalej miere. Zdá sa však, že ona celá doba bola tehotná týmto zlomom a svojou nevedomosťou, a možnosť ponížovať a 'ocejchovať' toho druhého, cudzieho a nebezpečného, výsostne materiálne, presakovala i v tejto podobe.

Nechcená tragikomika listu ako dobového dokumentu nepoukazuje len na vtedajšie zvyklosti pri prijímaní 'economic migrant' na územie Spojených štátov. Načrtáva vynaliezavosť a úpornú snahu malého človeka o prežitie, o prekonanie nástrah onoho 'nového' sveta, do ktorého ešte síce nedorástol, ale pokúša sa identifikovať jeho kultúrne konvencie a nepísané zákony na základe toho najdostupnejšieho, najviditeľnejšieho kľúča - výzoru, oblečenia, ktorému je ochotný sa prispôbiť. *Zuby sú hlavná vec*, investícia do opravy zubov, na tú dobu pre obyčajného chudobného človeka pomerne veľká, je súčasťou veľkej iniciácie, prechodu cez pekelné brány ku šťastiu, za ktoré sa platí veľká cena. S týmto uvedením ide ruku v ruke trauma neameričana, ktorému šťastie nebolo prisúdené sudičkami. On sa ho pokúša uzmuť si po svojom - sedliacky prechytáčiť osud.

(D 33 - D 32) *Ramble Hills 22 may 38*

Mila Marčo,

*zasilam ti serdecnij pozdrav. Ja sem zdravij, mam sa dobre. Ja sem od Tebe list dostal: ti si mi pisala, že si dostala daco z Prahi. To neznam, co si dostala - to mi poslij ten list, co si dostala z Prahi! Ti si ne mohla dostac ešte nič! Bo ja sem poslal do Washington D.C.! Ti sa nestaraj, lem čakaj, ak dostaneš z Prahi - to tam pojdeš. Nerob nič. Z ničim niš nedostaneš z Prahi. Ja ci napíšem u druhim listu šicko, co maš robic. Ja sem ci už poslal daake penezi - to dostanes tak okolo 800 Kč. Ja ci pošlem vecej za kradkij čas, i ci napíšem, co maš kupic. To ci napominam, ak budeš davac robic povtreti - to zeber zo sebu dakeho, co rozumi, ak maš buc oblečena a ak maš mac vlasi! Ne ze bi si mala vlasi primaskane na hlave. Musi to buc te povtreti co najlepšie! V sumním oblečenu ak tu, i vlasi virichtovane, ak tu maju. Ak dostaneš penazi, to ic gu zubnemu dochtorovi naj ci prepatri zubi, to pametaj, naj ci zubi porichtuje ak un zna. Možna i ja mu napíšem a sa ho opitam, co ak. Pametaj, zubi je glavna věc! Ja ci napíšem za nedluho, lem čakaj ak dostaneš z Prahi - to maš času robic zo šickim.*²²

Pasáž o zuboch citujeme v úvodnej scéne, ktorá má pracovný názov „Nájazd emigrantov“. Scéna má niekoľko rovín. Predstavuje sa spoločenstvo emigrantov. Tí adresujú publiku pozdravenia a časti z listov o tom, ako im je dobre, avšak zasadené do horúčkovitého ostinátneho evalu tiel v modrých pracovných

²² *Ramble Hills, 22. mája 1938 / Milá Marča, / posielam Ti srdečný pozdrav. Ja som zdravý, mám sa dobre. Ja som od Teba list dostal: Ty si mi písala, že si niečo dostala z Prahy. Nevieam, čo si dostala - pošli mi ten list, čo si dostala z Prahy. Ty si nemohla dostať ešte nič! Lebo ja som poslal do Washington D. C.! Nestaraj sa, len čakaj, keď to dostaneš z Prahy - potom tam pôjdeš. Nič nerob. Z ničoho nič ti to z Prahy nepríde. Ja Ti v druhom liste napíšem všetko, čo máš robiť. Ja som Ti už poslal nejaké peniaze - dostaneš tak okolo 800 Kč. Ja ti pošlem viac za krátky čas, aj Ti napíšem, čo máš kúpiť. Ale tá napominam, keď si dáš robiť fotku - zober tam zo sebou niekoho, čo vie, ako máš byť oblečená, a aké máš mať vlasy! Nie žeby si mala vlasy prilepené na hlave. Tá fotka musí byť čo najlepšia! V peknom oblečení aj vlasy upravené tak, ako tu majú. Keď dostaneš peniaze, choď k zubnému doktorovi, nech ti skontroluje zuby, to si pamätaj, nech ti zuby urobí tak, ako to len on pozná. Možno aj ja mu napíšem a sa ho opýtam, čo a ako. Pamätaj, zuby je hlavná vec! Ja Ti napíšem onedlho, len čakaj, ako to dostaneš z Prahy - máš na všetko čas.*

plášťoch a melódie emigrantskej piesne. Navzájom sa začínajú prekrikovať a zároveň sa zvláštnym spôsobom divákom vnucujú – predávajú, alebo budia dojem, že pred niekým alebo niečím unikajú. Krátky fragment o zuboch, vytrhnutý z kontextu listu pôsobí obdobne absurdne ako vytrhnutá stolička – zub, ako časť ľudského tela, nájdeneho v záchode hotela (obraz či situácia z filmu o nelegálnych emigrantoch *Špina Londýna*, v orig. *Dirty Pretty Things*, 2002, réžia Stephen Frears).

Vystahovalecké listy neprekročili v ničom konvenčnosť listov svojej doby. V mnohom sú banálne, ak však sú banality, ktoré oznamujú, vsadené do kontextu 'boja o prežitie' malých ľudí vo veľkej Amerike, začínajú pôsobiť ako úlomky stvrdnutej ľudskej bolesti, žiaľu, túžby a nádeje. (Obdobne sme sa pokúšali o paradoxné spojenie medzi banalitou textu a horúčkovitou telu v spomínanej úvodnej scéne.)

Neviem posúdiť, do akej miery majú listy z vystahovalectva, zväčša písané v šarišskom dialekte, hodnotu dedičstva z pohľadu etnologického či kulturologického. Pre nás, ktorí sme sa chceli zaoberať témou vo všetkých rovinách – od skúsenostnej až po intelektuálnu – boli navedením, konkretizáciou. Zároveň identifikátorom strateného emigranta, pokusom podať o sebe správnu, potvrdiť svoje sociálne jestvovanie a svoju dôstojnosť.

Tak ako sa Slováč v Amerike cítil outsiderom, rovnako sa cíti slovenský šarišan Lazorič bojujúcim outsiderom vo vzťahu k väčšinovej kultúre, ktorá pre neho predstavuje požierača špecifického rázu regionálnej kultúry. Je až zarážajúce, do akej miery berie pán Lazorič svoje poslanie šarišského národovca osobne a bytostne. Cítujem tentokrát z jeho listu nám:

Vážený pán Dočolomanský i ostatní študenti, čo ste boli u mňa, ja na to nesmierne trpím, že že – napr. rozposlal som do všetkých bratislavských časopisov články ... i s priloženými korešpondenčnými lístkami na elementárnu odpoveď, či zásielku (vôbec) dostali, a a – znikade žiadna kartka naspäť (niežeby nejaké uverejnenie) ... Je to trápne, sklúčujúce, a a – nechce sa žiť ...

V liste uvádza ešte svoju krátku poému-esej, ktorá najlepšie reprezentuje jeho presvedčenie. Samozrejme v šarištine:

DAKEDI každi kraj bul inši običaj, inša ciseň – inša píseň, inša reč – i vimisel, inšo spravovaňe – inšo rospravaňe, inšo oblíkaňe, inši stroj – inši kraj, inša chiška – inša miska i variška, narod bul ak PRIRODA, a to bol pravi zmysel ŽIVOTA!!! If prirodze fšadzi inši ftaček, inši kraček i chrobaček, biotop i biocenoza a lem taka luka pači še, dze každi kvitek inakši je, a ket teras še ŠICKO FŠADZI na jeden panelák, jednu modu, popmuzik, jeden SPISOVNI JAZIK meňi: NID UŠ CO OBDZIVOVAC, CO UCSCIC – ach, Bože naš, co lem kukaš, chto ten zglupnuti svet zachraňi, BOŽE, šag zachraň, keď znaš...!!!

Neviem, či existuje lepšia ľudová charakteristika problémov globalizácie než táto. V každom prípade je to obdivuhodný pán a filozof, tento Ján Lazorič, ktorý by si zaslúžil v svojich rodných Krivanoch návštevu i takého Zygmunta Baumana.

Herci Činoherního klubu v živlu hry

Jan Hyvnar

Něco bylo ve hře

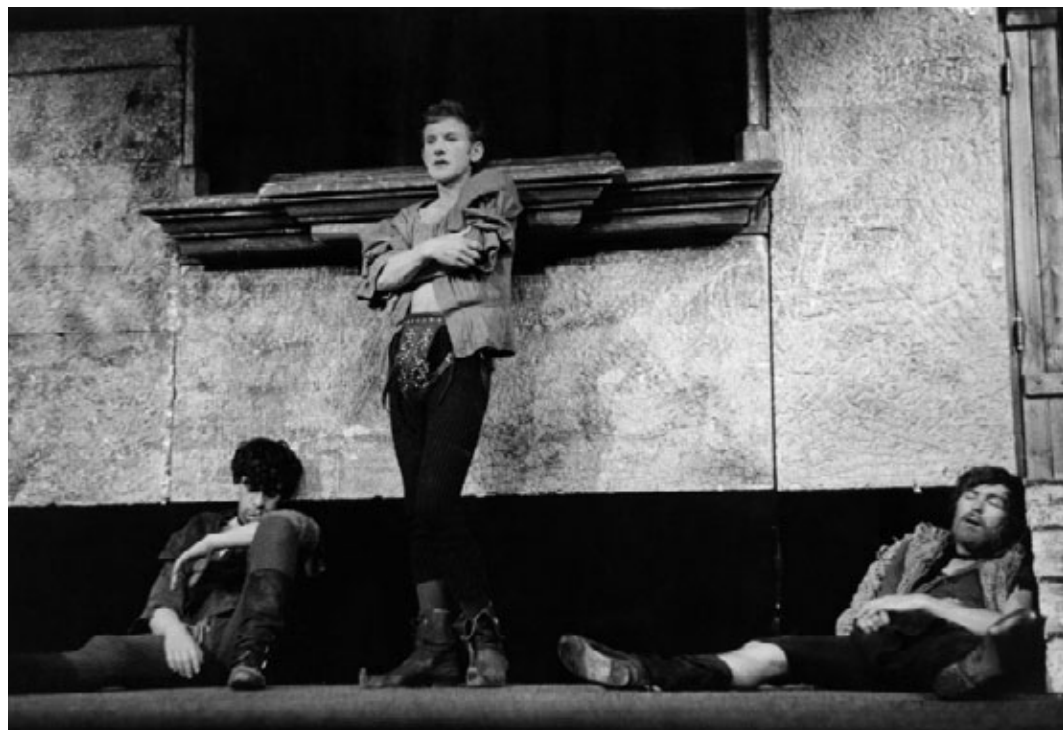
Probírám-li se vzpomínkami na inscenace Činoherního klubu, hlavně na ty zpočátku, kdy teprve vznikal pojem „Činoheráku“, a čtu-li dnes s odstupem doby oslavnou knihu, která vyšla při příležitosti 40 let od jeho založení, stále se mi vnučuje myšlenka, že u zrodu tohoto divadla stála sudička, kterou běžně nazýváme ‘hrou’ a učeně ‘ludus’. A že se tomuto divadlu dařilo vždy tehdy, kdy si toho bylo vědomo a rozvíjelo tuto sudbu. Což v tomto případě hravého divadelního dítká z poloviny 60. let bylo za několik let v době normalizace znesnadněno jinou sudičkou, která stála ve chvíli jeho zrodu ještě ve stínu a nyní z něj mohla ostentativně vystoupit. Pro tuto sudičku se běžný název hledá obtížně, protože se umí dokonale maskovat, a názvů má proto mnoho – od cenzury přes ideologické šikanování, normalizování až k institucionálnímu stárnutí – ale učeně se jí říká ‘entropie’. Podle slovníku je to míra neurčitosti nějakého náhodného procesu, nebo míra neuspořádanosti systému směřujícího k chaosu (v kultuře a divadle zdánlivě paradoxně, protože se tak děje pod maskou sterilně strukturované institucionalizace a tvorby), a konečně je to i střední hodnota a množství informace čili – lidově – průměr. Hra je naopak něco jiného a těžko můžeme říci, že v organické kultuře stojí ve stínu, neboť je antientropická: žádná neurčitost náhod, protože tu jsou přece její pravidla, žádný sestup k chaosu pod nějakou maskou, která jej ukrývá, ale naopak jeho strukturování, a konečně žádná střední nebo průměrná hodnota, která nikoho nezaujme a které jsme si užili dost v dobách normalizace v kamenných divadlech. Hra je přitom ve své podstatě také dramatická a dialogická, jako ostatně podstata lidské existence vůbec, proto se nedá sešněrovat nějakou ztuhlou formou ideologie nebo myšlení. Je proto i nadnárodní: *Po zhlédnutí pražského představení Mandragory vyjadřovalo mnoho zahraničních diváků po srpnu 1968 upřímný podiv, jak to, že se v tak nesvobodné zemi setkali s takovou svobodou spontánního autentického herectví, která zanechává takový pocit svobody také v nich samotných* (Vostrý 1996a: 63). Klasický příklad stereotypního myšlení, kdy nám někdo zvenčí nasazuje masku nebo si ji nasazujeme sami, kdy se zapomíná, že ani v nesvobodné zemi organická kultura neexistuje bez napětí mezi ztuhlou strukturou a tím, co V. Turner nazývá „communitas“.¹

¹ Autor tohoto názoru zapomněl na to, že i na tom Západě museli být v té době nesvobodní, protože by jinak nevzniklo známé hnutí a bouře mládeže kolem roku 1968, které odkrývaly napětí stejného druhu.



Niccolò Machiavelli: Mandragora, Činoherní klub 1965. Režie Jiří Menzel, výprava Luboš Hrzůa. Zleva Petr Čepek (Ligur), Jiří Hrzán (Syr), Jiří Hálek (Pan Mikula) a František Husák (Kallimach)

Činoherák byl zvláště na začátku přímo posedlý a prosáklý ludičností. Vznikal na pozadí entropické doby, kdy jsme se sice už podle A. Novotného stali „socialistickou republikou“, ale mladé generaci to vlastně bylo jedno, protože se mohla vyřadit na slavnosti majáles nebo si v parku zazpívat písničky Suchého a Šlitra. Doba si přímo žádala tyto antientropické injekce ludičnosti, které představovaly vždy *společné spontánní rozhodnutí několika lidí* (Vostrý 1996b: 38) a Činoherní klub byl proto vedle Divadla Na zábradlí, Semaforu nebo Divadla za branou jednou z nich. Neboť hra je podle H. G. Gadamera primárním a přirozeným předpokladem umění, jeho ontologickou podstatou a byla vlastní i tehdejší nové filmové škole, literatuře a výtvarnému umění. Činoherák byl proto ‘ve vzduchu’. Také shoda různých okolností a setkání při jeho vzniku, která již byla mnohokrát popsána, ukazuje, že nejen musel vzniknout, ale také že vznikl jako hra. Muselo tak vzniknout místo, kde herci a režiséři začínali a byli nejdříve ‘nikým’, protože odmítli na sebe brát role v odumírajícím mechanismu tehdejší kulturní politiky a profesionálních divadel, aby pak zde, v kolektivu stejně smýšlejících, mohli být na jevišti ‘kýmkoli’. Jen v tomto divadle se mohli cítit svobodně a jejich činnost měla vlastnosti skutečné a autentické hry, v níž se střetávaly objektivní i subjektivní pravda, duch kritický i patetický, svoboda i morální odpovědnost, osobnostní přínos individualit i respekt ke společné tvorbě, tragičnost s komičností atd. Činoherák podobně jako jiná nová divadla tvořil sociální antistrukturu,



Niccolò Machiavelli: *Mandragora*, ČK 1965. Petr Čepek, František Husák a Jiří Hrzán

kde vládly kamarádské vztahy – podle M. Bubera: já-ty – a kde byla tendence vše sjednocovat a méně odlučovat jako v případě institucí profesionálních divadel. Vládlo tu sebe-vědomí celku, ansámblu, i když sem přicházeli herci z jiných divadel nebo režiséri z filmu, čili vznikl tu ansámbl konkrétních a neopakovatelných herců i režisérů, jakési bezprostřední a totální konfrontace identit v atmosféře svobodné a spontánní, nepovinné, a přesto s přísnými závazky. Podobné ‘communitas’ byly vždy vhodným prostředím pro rozvinutí autentické tvořivé intuice i fantazie, a právě to přitahovalo herce, např. M. Macháčka z Národního divadla nebo filmové režiséry.

Autentická hra se nedala plánovat podle programů vývoje socialistického divadla, které byly v té době vyhlašovány na různých konferencích. Musela mít odlišná pravidla hráčů, která jsou spontánně akceptována všemi účastníky. V letech 1969–1973 si napsal J. Vostrý *Teze o divadle-klubu*, které obsahují v 7 bodech přesně to, čím taková pravidla jsou. Bod první: divadlo vzniká jako spontánní rozhodnutí všech tvůrců ke společnému dílu, přičemž dramatik nepíše hru pro nějaké anonymní divadlo, režisér nemá úkol odevzdat úspěšně zvládnutý produkt jako úderník a herci tu nehrají role jako zaměstnanci továren. Co a jakou roli předem na sebe všichni berou, je podmíněno tím, že se stali společně hráči nějaké ‘communitas’, kde strukturovaný podíl rolí je až následný nebo druhotný, neboť se tu nepředvádí zautomatizovaná jednání jako v životě nebo jejich imitace, ale kreativní jednání symbolická. V Činoheráku nejenže neexistoval program, ale nemohly tu vzniknout herecké obory, vedle místních tu byli i herci



ostatních divadel atd. Bod druhý: herci tu mají hledat (to znamená, že to ještě nevlastní) a realizovat svá osobní potencionální témata, která visela ve vzduchu. Téma tu Vostrý pojímá jako střetání individuálních možností s okolím, při němž se uvolňuje tvořivá energie díky dramatům. Tematizovat znamená tvarovat postavu s pomocí vlastní představitivosti v okolnostech daných autorem a režisérem, tedy nikoli jako v životě nebo v herectví oboru, kde naše role jsou již většinou apriori vytvarované pro různé životní okolnosti nebo hry. A 'hrát' v takovém případě, jak to vidíme např. dnes v televizi, může herec jen svůj vtíp, půvab, schopnost pobavit atd. Nic takového v Činoheráku: *Petr Čepek nikdy nepatřil k hercům, kteří mají schopnost - a také chtějí - „hrát sebe“: tedy k takovým, kteří - vědomi si svého půvabu - jsou na základě vynikající schopnosti autostylizace (tj. na základě chuti a schopnosti podávat jakýsi ideální obraz sebe sama) jakoby předurčení k rolím hrdinů, s nimiž si je pak divák ztotožňuje* (Vostrý 1996a: 28).

Vidíme tedy, že úvahy o autentické hře a ludičnosti, v tomto případě u Činoheráku, musí brát vždy zřetel i na to, že každý pojem tu má svůj rub, negaci nebo stín, a to hned v několikerém smyslu. Řekl jsem, že hra Činoherního klubu vyrostla z dobového naladění a prožitku doby, který jako 'negace' zakládal to 'pozitivní', čili vznik divadla jako takového. Mluvím tu o negativnosti, která ještě nesouvisí s odlišováním se od jiných divadel, ale působí jako vnitřní impuls samotného prožívání světa, který je onou bezprostřední determinací pro to, aby to byla ještě nezáměrná 'hra od pramene', hra, která ne-byla a nyní se pozitivně uskutečňuje. Ale současně tu byla také vědomá a záměrná snaha odlišit se touto vlastní 'hravostí od pramene', od negativních stránek obecného hraní a 'hraní

◀ **Ladislav Smoček:**
Bludiště, ČK 1966. Režie
Ladislav Smoček. Jiří
Hálek (Vrátný) a Josef
Vondráček (Muž)

▶ **Ladislav Smoček:**
Podivné odpoledne
doktora Zvonka Burkeho,
ČK 1966. Nina Divišková
(Svatava) a Vladimír
Pucholt (Burke)



sebe' v jiných divadlech nebo v dalších médiích. Ale v Činoherním klubu, jak uvidíme dále, najdeme díky dramaturgii a hercům i tematizaci hry, tentokrát v samém životě, čili záměrnou tematizaci její negativní stránky.

Vraťme se ale k 'hraní sebe', půvabu nebo vtípu, což vždy znamená, že herec má svůj pevný bod, svůj 'pohled právě odtud', který se sebejistotou jemu vlastní rozvíjí a divák to od něj očekává. Má svůj Archimedův bod a sebevědomě se o něj opírá až do chvíle, kdy jeho intence 'hraní sebe' na něm ztuhne jako maska, které se už nedokáže zbavit a kterou je i divák po čase nasycen. To není herectví dramatické, ale herectví pro rozptýlení. Dramatickým bylo herectví Činoheráku, např. M. Macháčka, o němž P. Čepek řekl - *Nehrál. Projevoval se!* (Vostrý 1996a: 54) Přemýšlíme-li, co je na tomto herectví tak odlišného, tak zřejmě neustálá přítomnost a prolínání nejen vědomého intencionálního aktu hry, ale i neintencionálních psychických stavů, které tuto hru doprovázejí. Přitom tento rozdíl a dramatické střetání intencionálních aktů (myšlení, chtění, souzení, poznávání) a neintencionálních psychických stavů je možné s jistou dávkou analogie nazvat i střetáním záměrných a nezáměrných prvků ve hře, čili svobodného rozhodování a psychické determinace. Vostrý zde používá u dramaturgie témat také slovo „zbytek“, tj. co přesahuje a ozvláštňuje obecné a formulované: *Slovní formulace vzniká totiž eliminací: eliminací „zbytku“, který odečteme od něčeho obecného. Tento „zbytek“ je ale nejdůležitější ze všeho: právě on teprve opravňuje dílo jako cosi svébytného, co se žádným přetlumočením nahradit nedá* (Vostrý 1996b: 40). „Zbytek“, čili osobnostní herectví s charakteristickým 'bouquet'.

O tomto 'bouquet' píše Vostrý v bodu třetím a čtvrtém a definuje přesně to, co tu myslím hrou. Není to hraní textu ani hraní jednání, ale hra ve své esenci jako model a podmínka umělecké tvorby. Hra, v níž je proto logicky i mnoho náhodného, nepředvídatelného, možného nebo nezáměrného. Je-li tu východiskem text, pak i jako provokace různých možností: zkoušení je pojato jako režii organizovaná hra a herci jsou nuceni předvést své různé tvořivé možnosti (Vostrý



◀ **Ladislav Smoček:**
Podivné odpoledne
doktora Zvonka Burkeho,
ČK 1966. Režie Ladislav
Smoček, výprava
Luboš Hrůza. Jiří Hálek
(Outěchová)

▶ **F. M. Dostojevskij /**
A. a J. Vostrých: Zločin
a trest, ČK 1966. Režie
Evald Schorm, výprava
Luboš Hrůza. Jiřina
Třebická (Soňa) a Jan
Kačer (Raskolnikov)

1996b: 40). A to pochopitelně znamená, že 'duch hry' na zkouškách se přenáší i do představení pro diváka, který je rovněž vtažen do této hry, jen s tím rozdílem, že ji pozoruje a je přítomen jako svědek její jediné a osobité varianty. Čili ve svém celku tu máme *tvorivou atmosféru divadla-klubu* (Vostrý 1996b: 41).

Ve zbývajících třech bodech Vostrý dále rozvádí tento všeobsáhlý princip hravosti v souboru Činoherního klubu. Každá hra v sobě ukrývá dramatický zápas neboli agon, a to znamená, že na zkouškách i během představení se kládou překážky, a tím se uvolňuje tvořivá energie. Výsledek nebo nějaké předem fixované dílo není nikdy smyslem hry, protože smysl hry je v ní samé, a proto by bylo hloupé, kdybychom věděli předem, jak to dopadne. Co tu vzniklo, vznikalo mezi jejími účastníky, herci, režiséry i diváky, proto také souhra, ansámblivost i vstřícnost diváků tu platily za primární předpoklady. *Právě z tohoto napětí může jediné vyplývat jak radost herců z toho, že hrají, tak potěšení diváků z toho, že jsou*



přece jenom svědky nikoli skutečného dění, ale právě hry – a to hry coby způsobu prožívání světa jako prostoru různých možností (Vostrý 1996b: 56). Dovolme si analogii: smysl fotbalové hry není v tom, jak ten či onen hráč předvádí svou dovednost, ale v pohybu míče, na němž se podílejí všichni hráči a který nám divákům přináší stále nová překvapení a napětí. Smysl hry není ani v tom, že jsou tu herci pro diváky nebo diváci pro herce, kdy diváky zajímá fotbalová či herecká hvězda více než samotná hra nebo opačně a kdy se tyto hvězdy předvádějí před svými diváky. Řekli jsme si, že dělat divadlo, které by bylo opravdu pro diváky, by nebylo možné, kdybychom si je nedělali pro sebe. A že chceme-li, aby naše divadlo publikum bavilo, musí bavit především nás dělat je společně (Vostrý 1996a: 54).

Ve Vostrého *Tezích* jsou na různých místech obsaženy dva komplementární rysy hry: kritické přehodnocení toho, co brání autentické hře (institucionalizace divadla, apriorní záměry či programy, stereotypy či obecné hraní apod.) a co hru otevírá k permanentní obrodě a novým možnostem (dramaturgie zaměřená k těmto možnostem, režisér je animátorem zkoušky, příchod filmových režisérů, herec hraje vlastní téma atd.). Ale opakují: takto pojatá hra tu neměla nic společného s bavičstvím, ale musela mít i v komedii svou vážnost nebo patos hry 'od pramene' právě v tom, že si žádala angažování celé osobnosti hercovy a celého ansámblu. Mnozí herci Činoherního klubu vzpomínají rádi na svobodnou atmosféru v souboru, ale to také znamenalo, že se museli rozhodovat při tvorbě mezi mnohými alternativami, a rušit tak účelovou a stereotypní distanci mezi sebou a hranou postavou, s níž se tak často můžeme setkat v jiných divadlech. Herci Činohráku byli osobití, svobodně si ověřovali vlastní možnosti hrou postav a zkoušky brali jako příležitost skutečně zkoušet a sebe samotné prozkoušet.



J. Kačer přirovnává toto kolektivní tvoření k práci a kázni v hudebním orchestru, která je možná mezi přáteli, kteří se vzájemně respektují a přinášejí s sebou vše nejlepší, co v nich je, bez oné chytrácké myšlenky 'co za to'. J. Abrahám tuto situaci hry zase přirovnává k setkání hudebníků v jazz klubu, kteří se respektují, inspirují, hrají společnou hru a mají radost, když jim to všem jde. A právě toto zaujetí znamenalo být absorbovaný touto vážností nebo patosem hry, a to i když se hrála např. komedie *Mandragora*. Opět se dotýkáme smyslu hry, kterou nebere-li někdo vážně, kazí ji. Vážnost hry je totiž dána i tím, že jako přirozený proces má organické kořeny, a proto tvoří jakýsi most mezi organickou autentičností hercovy osobnosti a kulturou, která se díky tomuto mostu a výměně z obou stran stává živá a stále se obrozuje.



◀ F. M. Dostojevskij /
A. a J. Vostrých: Zločin
a trest, ČK 1966. Josef
Somr (Porfirij) a Jan Kačer

▶ F. M. Dostojevskij /
A. a J. Vostrých: Zločin
a trest, ČK 1966. Miroslav
Macháček (Svidrigajlov)
a Jiřina Třebická

Tato výměna byla, domnívám se, konstituujícím principem hravosti otevřeného souboru Činoherního klubu i hravosti stejně otevřených inscenací. Tvořila vlastní styl divadla, kde se např. z hlediska tradičně pojaté dramaturgie hrálo mnohé zdánlivě nesouvisející, a přesto tu vše zapadlo a tvořilo celostný obraz divadla. Neboť co je to styl? *Ač různí, ale nanejvýš osobití, vtiskli [...] pečeť celému divadlu a zároveň stylu zdůrazňujícímu vzájemnou spolupráci všech, zejména vyjadřování se režiséra přes herce: styl, kteří mnozí uznávají a vyhledávají v našem divadle dodnes. Napětím i smíchem prezentovat svoje chápání a svoji osobní zkušenost se sebou i s lidmi: to bylo a snad i je společným jmenovatelem všech zúčastněných: to ověřování si vlastního „já“ přes „já“ někoho jiného, přes hru, skutečný konflikt a souhru* (L. Smoček in *Činoherní klub 1965–2005* 2006: 5). Byla to situace vzácná

i v evropském kontextu, jak dokládá L. Hrůza: *Moji divadelní známí nemohli pochopit, jak je možné, že různé inscenace, režírované různými špičkovými režiséry, o kterých často už něco věděli, a tudíž znali jejich různost, vykazují jednotný herecký styl a souhru* (tamtéž: 9).

Tento údiv je charakteristický a poukazuje na to, jak často úzce a stereotypně chápeme styl, tj. jen jako pojmenování něčeho, co již bylo vytvarované nebo stylizované do takové formy, která se opakuje, a tím se i stává rozpoznatelnou, jako rozpoznáváme nějaký objekt nebo předmět. To možná platí pro dějiny výtvarného umění, ale styl divadla a v tomto případě Činoherního klubu se nedá oddělit od tvoření jako hry s neustálou proměnnou, jejíž smysl není přece v tom pouze něco vyprodukovat a na tomto produktu pak zkoumat jeho formu. Ve hře a v jejím stylu je naopak rozhodující moment zprostředkující a mediální, to, co se formuje a neustrne. „Něco je ve hře“, konstatuje Gadamer, a toto ‘něco’ přesahuje všechny hráče a nedovolí jim, aby pěstovali divadlo pouze jako výraz vlastního já, nebo aby si herec v sobě samém pěstoval záměrně a s odstupem vědomí toho, že toto všechno ‘je jen pouhá hra’ anebo ‘co za to’, čili bez oné vážnosti.

Styl Činoherního klubu a jeho herců byl skutečně procesuální. Na začátku se sešel L. Smoček s J. Vostrým a chtěli divadlo (také?) s herci jiných souborů, pak si přizvali J. Kačera se skupinou herců a scénografem L. Hrůzou a angažovali některé další herce, ale i když vzniklo herecké jádro, otevřenost zůstává. Podobně dramaturgicky: *Piknik* jako psychologické drama, *Mandragora* jako současná komedie dell’arte, *Podivné odpoledne dr. Burkeho* jako groteskně psychologická fraška, *Narozeniny* jako absurdní realistická hra atd. Všimněme si: navazuje se tu sice na něco, co bylo již v historii zformované, ale režii a hrou herců, kteří tvořili onu jednotu v té mnohosti, je to opět uvedeno ‘do života’ formující se hrou. Příklad *Mandragory* mluví i za ostatní inscenace: herci nehráli hru ‘ve stylu’ komedie dell’arte tak, jak to známe z dokumentace, ale v duchu této hry, čili režisér J. Menzel a herci Činoherního klubu hráli ve stylu věčného života této prastaré formy komedie.

Je přirozené, že hravosti herců Činoherního klubu si brzy všimla i kritika. *Jeden z hlavních půvabů mladého souboru spočíval v sugerování dojmů, že vnímají divadlo jako hru. Ne ovšem bezmyšlenkovitě skotačivou, ale takovou, jak ji chápou děti: určí si rámcově dané okolnosti [...] a pak se celou bytostí vrhnou do hry* (Urbanová in *Činoherní klub* 2006: 423). Ale i když kritik není přímo ve hře na jevišti a jen ji pozoruje, musí mít cit pro její otevřenost, čili pro ono ‘něco je ve hře’. Nedokáže definovat hotový tvar inscenace a hry herců konstatováním ‘o čem to je’, ale nutí jej to k tomu, aby se stal hermeneutikem hry a pokusil se rozjasnit to, co viděl na jevišti, co rezonuje v něm samém a co se stává i jeho osobním tématem. Hra tak má své pokračování i v hledišti. *Připadá vám, že jste chodili po cestách té ženy, jste a zároveň nejste v divadle, napadne vás jakýsi zimní den z dětství, kde bylo bledé žluté slunce, ale vás ještě zablý ruce a nade vším byl lehký jasný smutek*, píše S. Machonin o inscenaci *Spravedlivých* A. Camuse (in *Činoherní klub* 2006: 44). Kriticky přiznává, že mu chybí ‘myšlenka’ inscenace nebo abstraktní slovní formulace ideového výkladu, jak o to usilují mnozí i dnešní kritici, ale na to on nechce přistoupit, protože inscenace a herci kladou otázky: *pátrali po tom, kdo je člověk. Jaká je rozloha lidství. Jak může být člověk divný, zvláštní a nepředvídatelný* (tamtéž). Kritik se tak ocitl ve hře ‘o něco’ a sám na sobě musel prověřovat to, co před ním učinili režisér a herci, tj. odkrývat v sobě možnosti ve společné hře.



Alena Vostrá: Na koho to slovo padne, ČK 1966. Režie Jan Kačer, výprava Luboš Hřůza. Jiří Hrzán (Ofsajd) a Josef Somr (Lexa)



Harold Pinter: *Narozeniny*, ČK 1967. Režie Jaroslav Vostrý, výprava Luboš Hřůza. Petr Čepek (McCann) a Josef Somr (Goldberg)

Rozumění ve hře znamená vždy již nějaké předrozumění, které se hrou rozjasňuje, a to platí jak pro herce mezi sebou i s režisérem, tak i během představení mezi herci a diváky. V knihách o Činoherním klubu se občas objeví citát z Diderota, který sem vnesl J. Vostrý: *domluvit se mohou jen lidé domluvení, aniž se stačili předem domluvit* (Vostrý 1996a: 118). Což je zase tou nejcharakterističtější vlastností hry, upřímné a autentické, u níž není žádný hráč předem privilegovaný. Ve hře, která vlastně nemá autora, nebo lépe – pro kterou je pojem autorství zbytečný, protože nakonec hraje vždy jen tu jednu a jedinou hru života. Když se proto ptali P. Čepka, co pro něj Činoherák znamená, odpověděl: *Je to místo, kde se především odehrává můj život* (in Vostrý 1996a: 55).

Rozehrávání situací

V úvahách o herectví Činoherního klubu se často dočteme, že se tu používala metoda „rozehrávání situací“. Už samotný pojem odkazuje opět ke hře, v níž je ‘něco’, a to proto, že jde o situaci dynamickou a otevřenou, v nějakém skrytém celku pramenící a procesuálnosti se k nějakému celku vztahující. Představa



N. V. Gogol: Revizor, ČK 1967. Režie Jan Kačer, výprava Luboš Hrůza. Zleva Jiří Hálek (Správce chudinského ústavu), Pavel Landovský (Hejtman) a Jiří Kodet (Chlestakov)

postavy tu nevznikne jen tím, jak ji herec hraje, ale stejně tak díky kontextům ostatních postav a scény. Opět jsme ve hře: herec do ní vstupuje se všemi potenciaálními schopnostmi a možnostmi a cokoliiv zde udělá, má také svůj přesah. Analogicky je tomu i se samotnými situacemi, které mají svou vnitřní potenci a přesahy. Tím jsou jak postava, tak i situace – jak tomu má být ve správné hře – decentrované. Jestliže v tradičním herectví, dodnes přežívajícím, nalézáme jasně určená centra v hraném oboru, která naopak jakoby vtahují ostatní situace a postavy kolem k sobě nebo do sebe jako do černé díry (odtud i členění na protagonisty a deuteragonisty, postavy hlavní a vedlejší), rozehrávané situace jsou dynamické struktury, otevřené ke skrytosti svého symbolického významu – a nikoliv k zjevnosti suverenity toho či onoho herce. Rozehrávají se tedy běžné životní situace, jako např. v *Mandragoře* situace milostného dobrodružství, která postupně ze sebe vyjevuje i svůj symbolický význam dobývání hradu nebo křížové cesty, jak to ostatně naznačila závěrečná scéna, kdy tato snaha k rozehrávání vede *vlastně k zastavení času v jakémsi věčném teď* (Vostrý 1996b: 54). V minulosti nebo i dnes se hraje Chlestakov jako hlavní postava a dokonce prý i ve Frejkově slavné inscenaci *Revizora* ostatní herci jen přihrávali L. Peškovi v této roli. V Kačerově inscenaci to bylo jinak: *Chlestakovův slavný monolog byl ve skutečnosti vytvořen z reakcí úředníků. Nejistý a přitopilý chlapeček stoupá k jistotě a obrovitému*



▲ A. P. Čechov: *Višňový sad*, ČK 1969. Režie Jan Kačer, výprava Libor Fára. Josef Abrahám (Trofimov) a Pavel Landovský (Lopachin)

► A. P. Čechov: *Višňový sad*, ČK 1969. Jiří Kodet (Jaša) a Jana Břežková (Duňaša)

sebevědomí z ulekaných reakcí soupeřů a ti se postupně bojí toho, co stvořili a čemu uvěřili (Kačer in *Činoherní klub* 2006: 473).

Rozehrávání situace má jako každá hra cíl v tom, aby se v ní aktualizovala dramatická a dialogičnost. Tyto vlastnosti jsou v textu pouze naznačeny a musí být divákovi odhaleny pomocí drobných fyzických jednání herců. Ta vycházejí z předchozích jednání a současně přesahují danou situaci, která pak v sobě skrývá, použijeme-li na tuto situaci termíny z fenomenologie, dramatické prolínání retence (setrvačnost minulého času jako určitého 'pretextu') a protence (otevřenost k času budoucímu). Čili rozehrávání současně se sebou nese i to, co Stanislavskij nazýval 'podtextem', který se i u nás dlouho špatně interpretoval, protože vyvolával představu, že herec jej musí na jevišti 'zahrát'. Vedlo to sice k 'zastavení času', ovšem nikoliv v symbolickém významu 'věčného teď', nýbrž prostě jen k nudě. Proto bychom měli nazvat tento 'podtext' raději ukrytým symbolickým 'pozadím', které se jako v každém autentickém dialogu stává prostřednictvím fyzických jednání prostě zjevným nebo zjevujícím se.

Připomeňme si rozvinutou situaci z *Narozenin*, která řeší v textu jen naznačený rozpor mezi replikou Goldberga – *Taková teplá noc (Vysmrká se)* – a Stanleye, který se otočí a řekne – *Se mnou vláčet nebudete*. Jevištní situace vypadala takto: *Goldberg-Somr stál po odchodu Petra Bolese a Mc Canna odvrácený se skloněnou hlavou spíše vlevo u zadní stěny a přidržoval si u nosu kapesník: chystal se kýchnout. Mezitím Stanley-Hrzán vytočil pohled co nejméně nápadně směrem k němu,*



a když se přesvědčil, že se nedívá, vstal a úplně tiše, skoro po špičkách, ale poměrně rychle zamířil ke dveřím z místnosti. (Ano, tenhle mladý muž je přece jakýsi ztroskotanec a sem do toho zchátralého penzionu na mořském pobřeží se utekl z bázně před světem, který si ho v podobě Goldberga a Mc Canna ovšem zase našel – a tak ho logicky napadlo znovu před nebezpečím vyklouznout.) Jakmile se ovšem ocitl tak dva kroky přede dveřmi – vzato od předního okraje jeviště, v rovině s Goldbergem – Somr kýchl a současně se k Hrzánovi obrátil. Zvuk, který Goldberg vydal, vylekal prchajícího tak, že zůstal stát jako přimrazený. Zatímco tak stál a zrychleně dýchal, Goldberg pronesl svou větu o počasí. A v tu chvíli Stanley konečně sám zaútočil – našťvaný sám na sebe, že se tak lekl, odhodlal se (a současně byl vlastně donucen) postavit se nebezpečí jednou i čelem (Vostrý 1996b: 106–107).

Představme si, že by Goldberga a Stanleje hráli herci nedramaticky a nedialogicky jako dvě více méně osamělé postavy – Goldberg by se dojímal, a vedl tak rozhovor s teplou nocí za oknem (možná by ‘hrál’ vlastní podtext a snažil se ze sebe vyždímat nějakou emoci) a Stanley nám stejně tak sdělil svůj pocit, že s ním nikdo nebude manipulovat, což mohlo vyplynout z předchozí situace a divák by si to mohl ‘dát dohromady’. Ale ze hry by se vytratil symbolický smysl celé situace, který se dá uchopit vždy jen jako smysl skrytého celku. Hra by se tak stala příliš obecnou a vyjadřovala by jen dva osamělé prožitky a postoje jen jakoby v juxtapozicích, které činí souhru v jejím dialogickém a dramatickém smyslu jen povrchní. S tímto ‘juxtapozičním herectvím’ se na našich jevištích



▲ A. P. Čechov: *Višňový sad*, ČK 1969. Josef Somr (Gajev) a Věra Galatíková (Raněvská)

► Ladislav Smoček: *Kosmické jaro*, ČK 1971. Režie Ladislav Smoček, výprava Libor Fára. Leoš Suchařípa (Pan Mareš), František Hanus (Dr. Slepíc), Miloslav Štibich (Vacek) a Jiří Hálek (Pepýž)

setkáváme ovšem dost často, zatímco 'činoherácky' rozvinutá situace tento dvojitý smysl – dialogický a dramatický – uchovává, neboť to podstatné se tu odehrává mezi oběma postavami v rytmu vzájemného uzavírání (pohled z okna, plížení) a otevírání se vůči druhému (kýchnutí, útok).

Podívejme se také na další rozehranou situaci, kterou popisuje tentokrát kritik J. Černý z *Hlediště*. Jde o jednu scénu z *Višňového sadu* a je už daleko rozvinutější. Raněvská zde nejprve vyčte Trofimovovi bolestně jeho mravokárnou suverenitu a pak se málem zhroutlí lítostivě nad představou ztráty domova. Hlava jí klesne na stůl a Trofimov bojácně zvedá ruku, aby ji pohladil, ale v poslední chvíli ucukne. Toto gesto udělal již dříve ve scéně s Aňou a vyjadřuje jeho erotickou touhu, kterou ale nedokáže uskutečnit, proto se skrývá za masku povýšence nad lásku, a když ho Raněvská požádá o slovo útěchy, odpoví hluše soucitnou frází. Raněvskou to zabolí a kapesníkem si teatrálně utře slzy a přitom jí vypadne telegram od pařížského milence. A zatímco pláče, Trofimov zvedne telegram a v kleku jí ho výsměšně podává. Raněvská řekne, aby ji neodsuzoval, ale ihned mu vyčte lenost a mateřsky se vysměje jeho bradce. Trofimov neodolá, vezme její ruku, začne ji líbat a zatlačí ji za paraván, ale rychle odtud vyletí a rozrušená Raněvská zareaguje – Jste legrační! Ponížený Trofimov se zhroutlí a snaží se svou lítostivou křeč zakrýt ironickou maskou, ale Raněvská ji už prohlédla, zklidní se



a začne se mu svěřovat se svou láskou. A to Trofimovovi umožní, aby se pomstil za urážku a rve na ni – Je to darebák, nula! Jenže Raněvskou již nevyvede z míry, a tak ho dorazí – Ve vašich letech nemít milenkou! Trofimov se pak odpotácí ven (viz Černý 1970: 51).

Tato scéna se už skládá z většího počtu fyzických jednání – dívá se z okna, plíží se, bojácně zvedá ruku a ucukne, zatlačí ji za paraván atd. – a jejich skladba s různou energií pulzuje od relativního klidu k dynamickému pohybu. Ale současně herci provádějí zvláštní ‘vnitřní hry’, kdy se vůči sobě neustále jakoby uzavírají a otevírají. Vezměme si příklad Trofimova J. Abrháma. Jeho Trofimov má nejprve intenci obejmout ponížně Raněvskou, což naznačuje erotickou motivaci, ale jakmile se tato intence nenaplní, mění se v protiklad nebo jinou intenci, čili v povýšenou ironizující masku. A toto odkrývání a zakrývání, odmaskování a zamaskování se tu objeví několikrát, pulzuje a stupňuje se až ke křiku a zesměšnění. Erotikou posedlý se mění v ironika a kritika svého obdivu, dvojí intence jeho chování na sebe neustále naráží a kříží se. Situace rozehraná oběma partnery připomíná symbolicky zápas nebo nějakou bojovnou hru, v níž padají trumfy a střely z obou stran. Je tedy plná protikladů a paradoxů, protože cítíme, že když chce Trofimov Raněvskou políbit, tak přitom i ví, že to není možné, nebo když se jí snaží ironizovat či zesměšnit, víme, že to nedělá sebevědomý muž, ale slaboch atd. V hercově jednání je tak vždy přítomný nejen in-



Voltaire: Candide, ČK 1971. Režie Jaroslav Vostrý, scéna Jan Švankmajer, kostýmy Eva Švankmajerová. Jiří Hálek (Panglos) a Jiří Hrzán (Candide)

tencionální výraz jako vnější znak něčeho (touhy po lásce), ale také i jeho skrytý protiklad v psychickém stavu, který není jen bezprostřední motivací jednání (láskou), ale ukrývá se v něm i jeho negace, která dramatizuje celou rozehrávanou situaci. Ve hře herce jsou tak dvě protikladné intence – milovat i nenávidět, a to znamená, že charakter postavy se tvoří na základě toho, že obě lze snadno od svých psychických stavů jako motivací ‘odpojit’ a zaměnit. Chování postav se tak stává rozporuplné. *Mezi člověkem a rolí, která mu byla určena nebo kterou si vybral, je rozpor* (Vostrý 1996b: 98), napsal o Dostojevského postavách J. Vostrý a tento dramatický princip, tak důležitý u rozehrávání situací, se dá vztáhnout i na inscenace Činoherního klubu. Znamená to také, že tím byla znemožněna sebestřednost a státnost prožívání psychických stavů, které se tu pouze naznačují dynamickým a velmi konkrétním jednáním. *Tato konkrétnost hereckého výkonu vede k charakterizaci plně skrytých tónů, neotřelých i drsných podrobností, k neobyčejné hybnosti a dynamičnosti, která se vzpírá statickému psychologizování* (Smetana in Činoherní klub 2006: 87).

Je přirozené, že podobné rozehrávání situací v Činoherním klubu souviselo při výstavbě souhry i postav samotných s montáží a střihem. Není náhodou, že zdejší autoři, režiséři i herci se v mnohém inspirovali moderním románem, filmem nebo výtvarným uměním, nebo že se ‘přiznávali’ k Dostojevskému, Čechovovi nebo Ejzenšteinovi, čili k polyfonii postav jako svébytných hlasů s neustále se měnícími horizonty (intencemi) a ke stále se vracejícím motivům, vždy v různých kontextech. Montážní rozehrávání situací znamenalo rozbíjení povrchních stereotypů a obecných motivací, přesně v duchu rady Čechova Stanislavského,

aby Trigorina nehrál jako stereotyp dandyho, ale vzal si kostkované kalhoty a měl díru na podrážkách. Setrvačnost maskovat pravdu tu musí být zvrácená ve svůj protiklad, který demaskuje, zvětčuje, projasňuje nebo roztajemňuje autentický a neintencionální stav nebo bytí postavy a situace, v níž pak dochází k charakteristickému proudění nebo víření, které bylo možné najít v inscenacích Činoherního klubu na každém kroku. Jako příklad můžeme opět uvést *Mandragoru*, kde se objevil František Husák jako Kallimach po milostné noci s *bíle natřeným obličejem a s rozpráženými rukama ukřižovaného, nad kterým trůnila vítězná paní Lukrecie, opravdu spíš jako oběť přírody než jako vítězný dobyvatel cizí manželské postele* (Vostrý 1996b: 53). Znamenalo to ovládnout umění paradoxů nebo umění spojitosti nespojitelného a příklady by se daly množit: mladík V. Pucholt tu mohl hrát starce dr. Burkeho (co jistě není nic nového) nebo se mohly v inscenaci *Pikniku* uprostřed jakési džungle někde v Asii objevit i židle z kavárny na Václaváku.

Montážní rozehrávání situací s ostrými střihy vyžadovalo pochopitelně obrovské nároky na spolupráci s režiséry a ansámblovou hru všech herců. Neexistovaly tu podobně jako v hrách A. P. Čechova nebo románech Dostojevského hlavní a vedlejší postavy, neboť důsledně uplatňovaná koncepce otevřené a dynamické struktury situace to vyžadovala jako základní předpoklad. Jak ukazují výše uvedené příklady, herci nemohli hrát předem dané postavy nebo charaktery, ale svojí přirozenou hrou je neustále a procesuálně tvořili v rámci daných situací. Hra herců byla tedy založena – jak jsme to viděli u Goldberga a Stanleje nebo Trofimova a Raněvské – na jakémsi rozevírání difference nebo škvíry mezi tím, čím se nám postava v hledišti jako dílčí charakter jevila, a tím, čím se aktuálně v dané situaci a v souhře s partnerem stává a posouvá dále i náš názor na její charakter a vyjevuje stále novou a novou pravdu o její dramatické existenci. Podstata ansámblového herectví byla tedy založena na tom, jak objeovat a odkrývat toto *mezi* – mezi postavou a scénou, mezi postavami a mezi charakterem a jeho alter ego. Taková tvorba současně znamenala i ověřování si vlastních možností i možností všech ostatních, *ověřování si vlastního „já“ přes „já“ někoho jiného, přes hru, skutečný kontakt a souhru* (Smoček in *Činoherní klub* 2006: 5). V takovém divadle pak nemohl být hlavním nebo vedlejším ani dramatik, ani režisér, ani herci.

Osobnostní herectví

Jestliže herec v Činoherním klubu nehrál charakter obecně nebo nějakou šarži, neznamená to ovšem, že nevytvářel na jevišti určitý typ. J. Císař si všiml u *Mandragory*, že tu šlo o hru určitého typu, např. komického manžela nebo sluhy, ale ten byl posléze rozehráván osobnostními vlastnostmi jednotlivých herců, např. šaškováním J. Hrzána nebo noblesní a melancholickou ironií P. Čepka (viz Císař in *Činoherní klub* 2006: 72). Vycházelo se tedy od nějakého typu, např. Somrův Porfirij ve *Zločinu a trestu* ze záměrné role šaška nebo herci v inscenaci *Na koho to slovo padne* z rolí hráčů, kteří se tu sešli unaveni nudou a řekli si, že si zahrají s těmi, kteří nemají tuto intenci si hrát. Ale to vše jsou nikoli hotové charaktery, které se tu měly demonstrovat, ale charaktery jako možnost nebo potencionalnost, která bude v situacích prověřována. Platí to i o P. Čepkovi v *Narozeninách*, který vstupuje do hry jako *škodolibý agresivní mladík s nepřiliš velkou mozkovou*

kapacitou a příznačně pitomým hrdelním smíchem, se kterým vůbec nic nehne (Vostřý 1966a: 73), aby v různých situacích tuto výchozí charakteristiku rozvíjel. Tyto typy vyznačují role nebo horizont a pole možností jednat a být jako šašek či škodolibý agresivní mladík s uplatněním všech osobnostních vlastností a kvalit herce, talentu, řemesla i jeho životních zážitků. *Honza Kačer už před léty říkal, že všechno to, co se nás jakýmkoli způsobem dotýká, se má projevit na našem výkonu. Máme si tyto pocity přinášet s sebou i v době přípravných prací, tj. na zkoušky. Každý den se přece prožívá v životě jinak. Někdy převládají zážitky smutné, jindy veselé* (Třebická in Činoherní klub 2006: 506). To všechno se ovšem nedá napodobit nebo si to přivlastnit odněkud z jiných divadel, protože tím vším herec *jest* a jeho *jsem* přijímáme a akceptujeme jej podle toho, jak se nám a jiným jeví – zjevuje, objevuje či vyjevuje – během představení.

Co je toto *jest*, víme intuitivně a díky našemu předrozumění všichni, protože v tom je právě nezaměnitelná kvalita a koření divadla, bez nichž bychom tam jinak nechodili. Víme, že se toto *jest* obtížně pojmenovává, a proto musíme často používat metafory. Všechny popisy herců Činoherního klubu jsou pak vlastně jen pokusy o vyjevování těchto osobnostních vlastností ve slovech. J. Hrzán: *Komicky i tragicky dojemné verze jeho postav. Artistní až klaunské výkony na hranici improvizace... Chlapecký vzhled, odzbrojující úsměv i údiv... P. Čepek: oči se mu blejskaly provokací a radostí z „pábení“, kdy diváci snad věřili, že si to opravdu vymejslíme. Jeho neopakovatelný rachtotivý smích... J. Kodet: Jeho razance v groteskních protuberancích byla odzbrojující a strhující. P. Landovský: Měl nebyvalý dar autenticity. Landovský a Astrov splynuli. F. Husák: Mírný, až rozpačitý úsměv. Odzbrojující zaujetí a hloubavé úvahy o roli a životě. J. Hálek: Cudný a zároveň nabitý silou a energií... (J. Ahrhám in Činoherní klub 2006: 453–455). M. Macháčka kritika popisuje jako člověka silných rozporů, hypersenzitivní typ s vybroušenou technikou atd.*

Co nás na těchto výpovědích tak zaujme, je charakteristická blízkost nebo rušení distance mezi hercem a postavou: oba se jakoby překrývají až do té míry, že se i sám herec může dostat na samu hranici hry a vlastního života a že si jej pak divák často i s postavou ztotožňuje. Někde tady je také původ toho, proč bylo herectví Činoherního klubu tak často nazýváno jako autentické, filmové, věčné či konkrétní nebo že tu vlastně herec nehrál, ale byl sám sebou. Toto poslední tvrzení je ovšem nepravdivé i pravdivé; nepravdivé, jak víme, protože herec Činoheračku na jevišti *hrál*; pravdivé naopak v tom, že na tomto jevišti skutečně *byl*. Opět jsou to dvě dramaticky rozporuplné intence tohoto herectví – hrát i být, které zdánlivě nespojitě se dramaticky křížily a spojovaly v dojmu silné autenticity existence, s níž herci překonávali skrytou dualitu hry a bytí sebou, záměrnosti a nezáměrnosti, kterou jsme zažívali během představení a je dosud patrná z fotografií a výpovědí kritiků.

J.-P. Sartre (1940) správně konstatuje, že nemají pravdu ti, kteří říkají, že *herec ztělesňuje postavu*, tak jak to děláme v životě, když ztělesňujeme svou roli syna nebo matky. Podle něj herec naopak žije ne-skutečností, díky postavě se na jevišti *odreálnuje*, a to proto, že při hře používá analogony vlastních životních činů a situací. Není tedy důležité, že se na jevišti zlobí nebo vraždí, protože tuto zlobu a vraždu pojímá jako zlobu a vraždu postavy, čili jako analogon. Dochází tak k podobné proměně životních situací jako ve snu. Když hrál J. Kačer Raskolnikova, byl sice nějak spojený s psychikou postavy, která zavraždila, ale negativně, tj. hrou se 'odpojil' od jejího reálného bytí a s pomocí představivosti



Maxim Gorkij: Na dně, ČK 1971. Režie Jan Kačer, výprava Libor Fára. Jana Břežková (Nataša) a Petr Čepek (Popel)



▲ Eugen O'Neill: *Cesta dlouhého dne do noci*, ČK 1978. Režie Ladislav Smoček, výprava Ladislav Smoček a Jarmila Konečná. Josef Abrahám (Edmund Tyrone) a Petr Čepek (James Tyrone ml.)

► Bertolt Brecht: *Maloměšťákova svatba*, ČK 1985. Režie Vladimír Strnisko, scéna Jozef Ciller, kostýmy Milan Čorba. Helena Bártlová (Ženichova matka), Petr Nárožný (Nevěstin otec), Josef Abrahám (Ženichův přítel), Libuše Šafránková (Nevěsta) a Petr Čepek (Ženich)

a fantazie, které využívají analogií s jeho vlastním jednáním, postavu učinil od-reálněnou neboli ne-skutečnou.

V herectví Činoherního klubu ale musíme tuto pravdu korigovat tím, že jsme tu zaznamenávali i pohyb opačný, tj. od hry, která postavou herce *odreálnuje*, směrem k tomu, že herec postavu *ztělesňuje*. Ostatně u vstupních rolí jako horizontů jednání pro rozehrávání situací – u Somrovy role *šaška* nebo Čepkova *škodolibého agresivního mladíka* – bylo zcela patrné, že je sice herci hráli, ale také, že jimi skutečně byli. Toto velice těsné spojení a prolínání hry a ne-hry ostatně dokládá Vostrého názor, že témata postav hledali a zkoumali herci na zkouškách jako témata vlastní. Herec tak využíval imaginace pramenící v osobních zážitcích a přesahující do možné, ale ne-skutečné skutečnosti, měl potřebu *mimicky se projevit, a to za tím účelem, aby mohl vůbec poznat vlastní možnosti a porozumět tak čemusi v sobě, pro co nemůže najít žádné praktické uplatnění* (Vostrý 1996a: 19). Svou postavu tvaroval tím, že ji na sobě samém tematizoval a teprve odtud, od tohoto 'ztělesňování' vedla jeho mimetická schopnost, svou povahou také metaforická a jako taková 'odreálnující', nejen nás diváky, ale ještě předtím jeho samého na zkouškách spolu s režisérem od známého k neznámému, od vlastního bytí ve hře k postavě, kdy *poznáváním hrdinů divadelní hry jsme s úžasem zjišťovali spřízněnost, mnohdy totožnost našich osudů* (Kačer in *Činoherní klub* 2006: 470).



V. Procházka napsal, že činoherácké herectví bylo do značné míry herectvím psychologickým, ovšem nikoli herectvím prožívaném, ale vyjevované psychologie (Procházka 1999: 10). Pokud tomu dobře rozumím, psychologickým herectvím tu myslí ono jakési statické sebe-prožívání, na kterém kdysi troskotali herci MCHATu nebo naše H. Kvapilová, zatímco v rozehrávání dramatické a dialogické situace na to prostě 'nebyl čas' a herci museli 'nehrát', aby 'vyjevili' to, co v nich právě a v tuhle chvíli je jako u osobitých person tak zajímavého a přitažlivého.

A snad to nejosobitější z jejich hry si v paměti asi spojujeme s jejich tvářemi, které jsou v divadle neuralgickým místem, kde se protíná hercova intence *hrát* a jeho osobnostní dar na jevišti *být*. Na rozdíl od osobité tváře o masce víme, že je zvláště u výtvarného artefaktu např. antického divadla nějak intencionálně zaměřena tím, že má sdělovat jistou charakteristickou vlastnost postavy. O jejím 'stínu' v herectví víme, že jako šarže, manýry či obecné hraní, které záměrně nebo automatizovaně maskují neschopnost se autenticky vyjádřit, byl a je předmětem kritik divadelníků odjakživa. To zásadně platilo i o herectví Činoherního klubu, protože *v Činoheráku se nikdy nehrálo obecně. Na všechno se poctivě přicházelo, bylo to lidské, konkrétní a autentické herectví, vždy šlo o výpověď živých lidí* (Šafránková in *Činoherní klub* 2006: 499). V Činoheráku se hrálo tváří v tvář a každá individuální tvář, herce či neherce, je jako dar podle E. Levinase obna-

žená a daná vždy jako přítomnost. Ještě před-tím nebo za-tím, než se stane intencionálním mimickým výrazem nebo znakem, který odkazuje mimo ni, sděluje výraz bolesti nebo smutku jiným tak, že tyto stavy vyjevuje. Neslouží tedy jako něco k identifikaci něčeho jiného, ale mluví o něčem už identifikovaném jako takovém. Když si všimneme tváří Čepka a Somra z inscenace *Narozeniny* na fotografii (viz *Činoherní klub* 2006: 57), víme přece, že něco se v nich jeví, 'něco je tu ve hře', nějaké obnažené a autentické pravdy, které se nedají popsat pomocí prostých slov jako 'poslouchám tě' nebo 'chci ti říct'. V obou tvářích je něco daleko více než osamělá individuální psychická nitra, je v nich také celek rámuující fotografie a při představení rozehrané situace, proto mají obě tváře víc charakter duchovní než psychologicky duševní. Také z nich nelze učinit znak k označení psychických stavů, a tak upřímnější bude, když příznáme, že ty tváře prostě neumíme popsat, ale rozumíme jim.

Herectví s tak autenticky prováděnými analogony vlastních životních projevů mezi odduševněním a ztělesňováním je v jistém smyslu i nebezpečným experimentem na samé hranici mezi divadlem a životem. Jestliže herec bude používat analogony vlastního života 'amatérsky' s blokujícím studem nebo 'jako profesionál' automaticky, pak je 'vyprázdní' a bude hrát jen obecně a nezajímavě. Ale jestliže se bude posouvat jako tito talentovaní herci Činoherního klubu až k samé hranici hry a života, odreálnovat sebe postavou a současně ji ztělesňovat, může nějakým záhadným způsobem dojít ke zpětné vazbě, a herec pak najednou zjistí, že jej postava *posouvá často do rovin, ve kterých herectví začíná splývat s autentickým vstupem do agresivních lidských postojů. Je to silné a hypnoticky přesvědčivé, takže teprve v posledních okamžicích některých scén se vracím k pocitu, že je to jenom hra, že už je třeba se vrátit* (Čepeck in Vostrý 1996a: 77). Hra se najednou stává velmi riskantní, protože její hráč jde do ní s rizikem, že může překročit osudové tabu hry a zpronevěřit se soudičce zvané ludus.

Ale tato blízkost hry a života byla opravdovým živlem herců Činoherního klubu. Ve výpovědích pamětníků se často setkáme s konstatováním o blízkosti herců a diváků v těsném prostoru Činoherního klubu, a proto se také toto herectví srovnávalo s filmovým herectvím, kde v detailním záběru musel být herec autentický a umožňoval tak nahlédnout do svého nitra. Takové názory jsou ovšem do jisté míry zavádějící. Ve filmu je mezi hercem a divákem ještě kamera, která je dalším nástrojem 'odreálnění' tváří herců a stejně jako na fotografiích z nich dělá neživé fantomy, zatímco v těsném sále Činoherního klubu byla ve hře vždy i přítomnost, čili šlo o *blízkost ve smyslu pravdy* (Cieslar in *Činoherní klub* 2006: 437), pravdy lidské existence, která se nám otevírala až do té míry, že jsme měli v hledišti dojem, že herci nehrají. A tento pocit mohli mít i oni sami, protože se tu vědomí hry odsouvalo hluboko 'do pozadí', občas i s určitým rizikem, kterému se zde čelilo současně přítomným komediálním odstupem: tak Abrhám v citovaném výstupu s Raněvskou hledal autentickou tvář postavy v tom, v čem je směšná, přesněji řečeno, vydával ji všanc do té míry, že se jevil směšný, tj. činil původní *odstup* v rozvíjející se hře *přístupem*.

Skutečně, herec tu už nemohl hrát substancionální charakter nebo jeho stereotypní rub, ale vždy jen výchozí potencionální charakterizaci, která musela být nějak zakotvena v jeho bytí, těle a psychice. Z mnoha vnějších jednání a jejich perspektiv si musel i 'zpětně' tvořit a uchovávat i svou vnitřní perspektivu s pocitem ovládnání vlastní představitivosti, čili vědomí, že je postavou 'obtěžkán' a od

tohoto nitra ji stále znovu tvoří a hraje při každém představení. Je přirozené, že každý herec v Činoherním klubu měl vlastní přístup do svého těla a duše, proto se nám každý z nich jevil tak osobitý, ale co asi všem pomáhalo nejvíce, byla ansámbová souhra, při níž partner přijímal pohyb jiného herce, a tím pak i jeho vlastní gesto získávalo na síle, protože v něm byla jistota, že bylo pochopeno to, co pramenilo v něm samém. *Kontakt mezi Raskolnikovem a Soňou nevzniká ani tak z promluv [...] jako spíše z toho, jak se k sobě chovají. Jak tu oba herci tvarují vnější vzhled a jednání svých postav: gesta a pohyby nejen dotvářejí repliky, nejen vyjadřují víc, než je možné říci slovy, ale mluví i samy za sebe [...]. Ve Zločinu a trestu není tato autenticita prožitku výsadou představitelů Raskolnikova a Soni – Kačera a Třebické, ale naopak tím, co je se všemi ostatními spoluhráči spojuje* (Suchařípová in *Činoherní klub 2006*: 43). Taková hra připomíná tanec, kde vnitřní rytmus hry cestuje, reakce partnera povznáší herce a vede jej k dalšímu kroku atd. Je to tanec na pomezí skutečnosti a ne-skutečnosti, a řekneme-li, že se tímto tancem jakoby ritualizoval celý prostor, pak vše tu už nebylo závislé jen na jedincích, ale na tom, co tvoří společně a s pocitem naplnění. Zatímco v mnoha jiných divadlech se setkáváme s osamělými hráči, kteří se spíše do sebe uzavírají a jejich vnitřní perspektivy jsou při hře neurčité a málo srozumitelné, tady herci hráli svým životem, vyjadřovali radost, pýchu i zlost a hrou převyšovali to, co jsme tehdy prožívali v životě my v hledišti. Tím také přesahovali ono neurčité herectví bez aury, které je schopno vytvořit pouze nějakou žánrovou scénku a které nemá nic společného s tím, co se děje v hercově nitru. Tady si herci v sobě vytvářeli pro hru postavy vnitřní bytost, která se chce na jevišti osvobodit a která se vznáší nad průměrností života nebo automatizovanou každodenností, do níž nás vrhá společenský kontext.

Literatura:

- ČERNÝ, J. „Dynamika hereckého projevu“, *Divadlo 1970*, leden
Činoherní klub 1965–2005, Praha 2006
- CÍSAŘ, J. „Život proti divadlu“, *Divadelní noviny* 15. 1. 1969
- GADAMER, H. G. „Pravda uměleckého díla“, *Myšlení o divadle II*, Praha 1993
- HORŠÍNEK, Z. „Život jako hra“, *Divadlo 1967*, březen
- HORŠÍNEK, Z. „Činoherní klub 1965–66“, *Divadlo 1966*, září
- MACHONIN, S. „Herectví doby“, *Divadlo 1965*, červen
- LEVINAS, E. *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye 1986
- PROCHÁZKA, V. „Pochybování J. Abraháma“, *Divadelní noviny* 19. 1. 1999
- SARTRE, J.-P. *L'imaginaire*, Paris 1940
- TURNER, V. *Gry społeczne, pole i metafory*, Kraków 2005
- VOSTRÝ, J. *Petr Čepek. Talent a osud*, Praha 1996a
- VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996b

Schlemmerovy performance v Bauhausu

Július Gajdoš

Prvními performancemi v Bauhausu s názvy *Muž (Mann)*, *Smrt dítěte (Kindsterben)* a *Ukřižování (Kreuzigung)* se představil Lothar Schreyer (1886–1966) se svými studenty krátce po svém pozvání do Výmaru v roce 1921. V té době byl už sice známým výtvarníkem, především měl ale za sebou několikiletou dramaturgickou zkušenost a režijní asistenci v *Deutsches Schauspielhaus* v Berlíně (1911–1918). Walter Gropius, tehdejší ředitel, v něm proto zcela opodstatněně mohl vidět umělce schopného syntetické tvorby blízké programovému zaměření Bauhausu. Performance, které Schreyer uvedl, označované jako dílny, nebyly nové, spíše vlivem nových podmínek doznaly určitých změn. Základní pozdně expresionistická rovina, ke které Schreyer tíhnul, v nich zůstala zachována. Pro počáteční fázi a jakýsi rozběh v rámci nového pohledu na divadlo se mohlo zdát, že budou dobrou inspirací. Pro *Ukřižování* dokonce existoval velmi originální podrobný zápis pohybu, emocionálních stavů, významů a důrazů slov pořizovaný Margarete Schreyerovou a publikovaný v Hamburku 1920. Navzdory těmto performančním aktivitám Schreyer v Bauhausu dlouho nezůstal a brzo po první výstavě organizované jako *týden Bauhausu* a nazvané *Umění a technika*¹ – *Nová jednota*,

1 *Umění a technika* je i název výzkumného projektu financovaného z prostředků GAČR, v rámci kterého vychází časopis *Disk* a jehož součástí je i tato studie: na projektu se podílel

ho v roce 1923 opustil. Z několika zmínek v odborné literatuře se dozvídáme, že došlo k názorovým rozporům,² které se sice vyhrcoňují právě při přípravě na zmiňovanou výstavu, ale jejich kořeny tkvěly v zásadně odlišné Schreyerově orientaci, která nekorespondovala s vizí Bauhausu. Snad konečným názorovým rozporem a také důvodem Schreyerova odchodu se ukázalo jeho poslední dílo *Měsíční hra (Mondspiel)*, s nímž už jednoznačně propadl. Vytykali mu okultní religiózní expresionismus a inklinaci k mysticismu. Pro Schreyera byl ale expresionismus celoživotním zdrojem tvorby. Byl zakladatelem *Sturm-Bühne* (1918) a po druhé světové válce vedl *Kampf-Bühne* (předtím *Sturm-Bühne*)³ v Hamburku. V tomto období

vedle pracovišť AMU (Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, Katedra skladby HAMU a Zvukové studio) původně i Ústav pro studium divadla a interaktivních médií při Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, než jej vedení školy ke konci roku 2006 zrušilo. Grantový projekt vznikl nezávisle a nebyl dokonce ani inspirován Bauhausem, i když takovou vzájemnou příbuznost témat výzkumu s odstupem skoro jednoho století považují za potěšující. Svědčí o tom, že otázka vztahu umění a techniky je výsostně aktuální i v 21. století a že mnohé z toho, co bylo předmětem zájmu v první polovině 20. století, je třeba opět prozkoumat.

2 Například RoseLee Goldbergová zmiňuje: „V průběhu měsíční přípravy na výstavu Schreyer svým protikladným postojem zapříčinil několik ideologických střetnutí a kvůli soustavným útokům studentů a zaměstnanců byla jeho rezignace nevyhnutelná“ (Goldberg 2005: 98).

3 V tomto divadle Schreyer opět uvedl performance *Muž, Zavraždění dítěte* a *Ukřižování*.

také napsal knížku *Expresionistické divadlo* (*Das expressionistische Theater*, 1948) a hlásil se k takovému expresionistickým dílům své doby, jako byl film Roberta Wieneho *Kabinet doktora Caligariho* (1919).

Po Schreyerovi do výmarského Bauhausu pozvali Oskara Schlemmera (1888–1943). Malíř a sochař, který se proslavil tanečními produkcemi ve Stuttgartu, sporadicky navštěvoval Bauhaus již dříve. I pro něho byl německý expresionismus důležitou inspirací. V prvních performancích, jak napovídají již samotné názvy *Figurální kabinet I*⁴ a později *Figurální kabinet II*, se také odkazoval k Wieneho filmu a pro studenty, kteří k němu nastoupili, byl expresionismus první fází, kterou procházeli. Pozoruhodné je, že filmové dílo, které oba zmiňovaní považovali za inspirační zdroj svého performančního umění, vedlo Schreyera k okultismu a mysticismu, později dokonce k národnímu socialismu, zatímco Schlemmera vybízelo nejdříve k překonání naturalismu a nakonec i samotného 'klasického' expresionismu. Schlemmer začínal jako impresionista, postupně ale směřoval ke kubismu. Už tato inklinace napovídá, že na filmu *Kabinet doktora Caligariho* a tímto směrem orientovaném německém expresionismu si všímal zcela jiných aspektů než Schreyer. Ten zřejmě oceňoval to typické, čím se německý expresionismus ve filmu proslavil. U *Kabinetu doktora Caligariho* to byla především okultní a mystická rovina s hororovými prvky a typickou zamlžeností mezi duševním zdravím a nemocí, směřující k evokaci záhrobní.⁵ Vše posíleno bizarními tvary prostředí, často jako reakce na naturalistické napodobování: Psychické stavy postav se odrážely v tomto prostředí, které tak nabývalo různých zrcadlově pokřivených, a tím zcela antirealistických tvarů. Stylizo-

4 S *Figurálním kabinetem I* se Schlemmer představil v Bauhausu už v roce 1922. Byl to obraz futuristického světa, postav a strojů stylizovaných do různých geometrických tvarů.

5 Například jedna z úvodních promluv postavy ve filmu *Kabinet doktora Caligariho* v titulcích říká: „Tady všude jsou duše. Jsou všude kolem nás.“

vané kostýmy a kontrastní černé a bílé líčení dodávaly postavám posmrtný výraz. Omezené technické možnosti obrazu nutily navíc k větší kontrastnosti barev, která měla tuto nedokonalost kompenzovat. Podobné prvky najdeme i v dalších filmech té doby, jako byl *Golem* Paula Wegenera (1920) nebo *Upír Nosferatu a Faust* Friedricha Wilhelma Murnaua (1922, 1926).

Programové zaměření Bauhausu bylo až příliš vzdálené jakýmkoliv unikům mimo reálný svět. Víc než kterýkoli z předešlých modernistických směrů kladl důraz na společenskou zodpovědnost umělců a na důležitost tvorby pro obohacení každodenního života. Umělcům Bauhausu se sice vytýkalo, že jejich záměr podnitit svými návrhy a výtvary obecnou lidskou potřebu krásy každodenního života zůstal nenaplněný, všechny aktivity, které k tomu směřovaly, ale navzdory hříchům jejich dědiců⁶ ukazují, že jejich snaha propojovat umění s reálným běžným životem byla velice zdařilá. Ovšem 'reálné' pro ně neznamenovalo příklon k 'realistickému', ani k secesnímu užitému umění, které Schlemmer jako celou secesi považoval dokonce za kýč. Pro Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Johanna Ittena, Lyonela Feiningera, Lászla Moholy-Nagye a další bylo přirozené směřování k abstrakci uměleckého projevu, který se měl stát součástí každodenního života. Nabízí se proto otázka, co vlastně Schlemmera na tak typickém expresionistickém filmu *Kabinet doktora Caligariho* inspirovalo, když cíle Bauhausu byly zcela odlišné.

Abstrakci viděl Schlemmer ve dvou polohách: *jednak jako rozvolnění částí celku a také zobecnění formy, která vytváří nový celek* (Schlemmer 2000: 16). Za základní

6 Sami jsme se stali svědky a také přímými uživateli redukce těchto myšlenek. Jejich úsilí stanovit ideální životní prostor pro člověka byl redukován na minimální prostor panelákového bytu, stejně tak jako jejich funkčnost skloubená s estetikou moderního technického světa degradovala v rámci výstavby sídliště z druhé poloviny 20. století, budovaných nejenom u nás a na východě Evropy, ale i v její západní části; například ve Francii vydávají dnes i v rámci nepokojů na předměstích Paříže své nechtěné ovoce.

nedostatek naturalismu totiž považoval přílišné soustředění na předmět – na jeho *jeovou přírodní formu* a na prožitek vnějšku tohoto předmětu. Podle něho šlo o nevhodné upřednostňování jednoho prvku na úkor ostatních, které nakonec vedlo k pouhému napodobování předmětu, v rámci současné terminologie bychom řekli k důrazu na *vyobrazení*. Takové *vyobrazení* bylo podle něho v rozporu se samotným předmětem, protože prostředky, které napodobující umělec volí, jsou zcela odlišné od těch, ze kterých je předmět složený. Jeho volání po abstrakci je volání blízké kubistickému a směřuje ke specifické expresi založené na studiu vlastností zobrazovaných předmětů a zachycení jejich možného účinku. Zbavit se nadvlády prožitku z podoby předmětu znamenalo pro něho zbavit se pouhého vyobrazování. S abstrakcí úzce spojoval 'mechanizaci' „*jako nezadržitelný proces zasahující do všech oblastí života a umění*“ včetně divadla, „*kteří pokud by mělo být obrazem doby a které je uměním časově obzvláště podmíněným, nemůže těchto znamení nedbat*“ (Schlemmer 2000: 16). Právě spojení umění a techniky, které v úvodní výstavě Bauhausu dostalo patřičné pojmenování *Nová jednota*, zajišťovalo vazbu umění s reálným životem. Toto spojení bylo základem Schlemmerovy vize, která na rozdíl od koncepce jeho předchůdce Schreyera důsledně naplňovala programové cíle Bauhausu. Přestože si tedy Schlemmer uvědomoval důležitost techniky v procesu tvorby, stavěl se k ní obezřetně. Zdůrazňoval především její funkci *prostředku*.⁷ Cíl umělcova školení viděl v takovém ovládnutí techniky, *aby ho zobrazování stálo co nejméně námahy* (Schlemmer 2000: 54). Svůj pohled na vztah umění a techniky výstižně formuloval na příkladu tehdejšího zdoko-

7 Jeho postoj k technice přesně vystihuje následující citát: „*Naše doba žasnoucí nad kupíci se technickými záležitostmi, shledává už v těchto účelných zákracích dokonalou uměleckou formu, zatímco to jsou ve skutečnosti jen předpoklady k jejímu vytvoření. „Umění je bezúčelné“, pokud je možné označovat imaginární potřeby duševního života za bezúčelné*“ (Schlemmer 2000: 26).

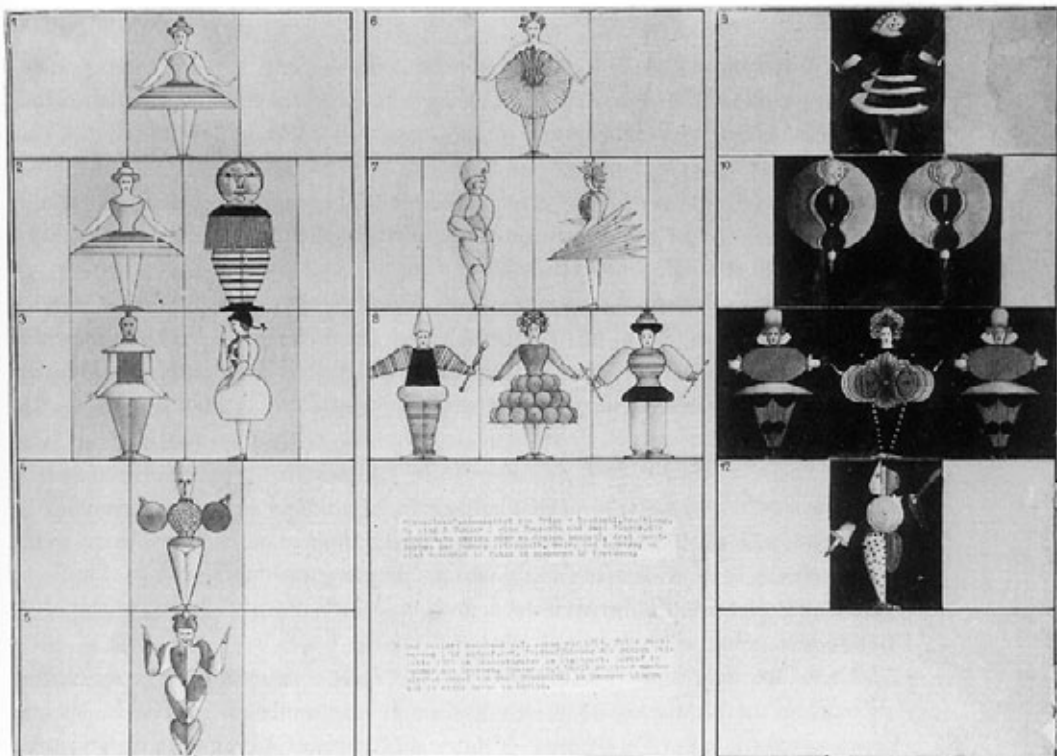


▲ ► 1. Oskar Schlemmer, Triadický balet – návrhy kostýmů, 1922 a 1926 (vlevo nahoře autor sám v postavě Turka)

nalujícího se média – fotografie. Vítal její nové technické možnosti, protože pomohly malířství osvobodit se od pouhého vyobrazování, což je snad v jeho intencích možné považovat za nejvýraznější překonání naturalismu. Fotografie tak přinutila malířství nikoliv pouze vyobrazovat,⁸ ale věnovat se studiu vlastností zobrazovaného, tj. tvorbě obrazu: „*vykázala ho do jeho vlastní sféry: od služební reprodukční role je přivedla k ryzí tvořivosti*“ (Schlemmer 2000: 12).

Není tedy pochyb, že Schlemmera nezajímalo záhrobní a svět hororu, ale obracel se jako ostatní členové Bauhausu od přítomnosti, ve které tvořil, do budoucnosti. Šlo mu o její estetizaci, tj. o estetizaci moderního světa. Pokud uvažoval o jiném obrazu světa,

8 Nahradil jsem Schlemmerův termín napodobování pojmem *vyobrazení* především proto, že ve scénologickém kontextu má již zřetelnou konotaci, zatímco *napodobování* chápeme v konotačním vztahu k mimesis.



byl to svět budoucnosti pojatý jako jakási vědecko-fantastická Arkádie.

Spojení abstrakce a techniky (ve smyslu postupů) najdeme i v německém expresionistickém filmu. Ten nás také odkazuje k jinému světu, ať je to svět kabaly nebo černé magie. Představuje nám obraz světa, který neusiluje o kopii v realistickém nebo naturalistickém duchu. Smyslem není setrvávání ve světě, který nás obklopuje svými reáliemi, setrvávání spojené se snahou po autentičnosti a s úmyslem uchopit svět v jeho reálném nebo přítomném okamžiku. Jde o vytvoření obrazu světa, který sice z daného světa vychází, ale jehož výsledným tvarem je jiný svět. V tomto pojetí není důležité, jestli jde o přenos do minulosti, budoucnosti nebo do fantazie. Vše se může vzájemně prolínat. K tomuto 'transferu' je ale třeba konkrétních prostředků, postupů (*techné*), které jsou v rámci syžetu zapojovány do tematického celku vytvářeného světa. Za syžetovým za-

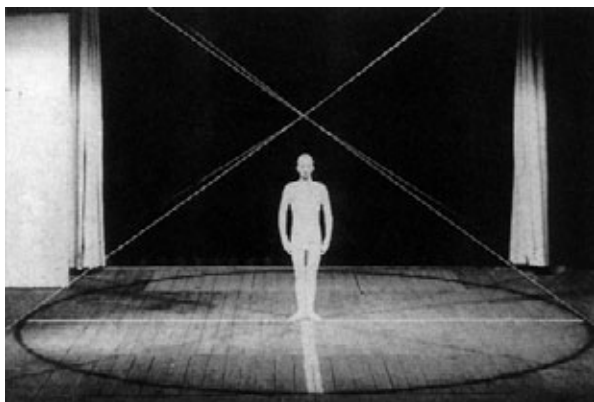
pojováním stojí mimosyžetové prvky (motivy) vytvářející širší motivickou strukturu díla-světa. Takovým prostředkem je například líčení. Postavy ve filmu jsou výrazně odrealněné, vrstva bílé a černé poukazuje k masce, tzn. k lidské tváři, ale viděné nikoliv v běžných životních souvislostech. 'Masky' ve filmu nás odkazují ke světu ve vyhocené situaci, k hororovému světu duchů a šílenců.

Také pro Schlemmerovy performance jsou charakteristické masky protagonistů. Nevídneme v nich odhalenou lidskou tvář. Tanečníci a performeré mají na tvářích typické 'schlemmerovské' masky vyrobené z papírové drti a pokryté bronzovou nebo stříbrnou barvou, s černě zvýrazněným obočím, očima s brýlemi a ústy. Poukazují tak nikoliv k supra, ale ke sci-fi světu. Zatímco svět doktora Caligariho je naplněný bizarními tvary jako reflexe psychických stavů člověka, Schlemmerův svět je geometrický a stereometrický. Je to prostor krychle, koule, kruhu nebo spirály,

prostor hmotný a odhmotněný, do kterého je umístěný tanečník – nebo do něho teprve vstupuje, aby ho prozkoumal a hledal v něm své místo. Nikoliv však na základě svého duševního rozpoložení, ale v interakci s tímto prostorem. Schlemmerův svět, uvažujeme-li o něm v kontextu německého expresionistického filmu, vychází z juxtapoziční abstrakce. Jeho expresionistickou inspiraci je třeba hledat v kontrastu a protikladu. V kresbě *Postava a prostorová linie* (1924) je postava umístěná do středu půdorysné plochy a kolem ní probíhají linie zdůrazňující určitou část prostoru. Svou přítomností ovlivňuje souřadnice, resp. souřadnice vymezují její postavení v prostoru. Nejde tedy o průnik vnitřních stavů do vnějšího světa, ale o objevení místa a možné sounáležitosti s prostorem.

Schlemmer usiloval o to, aby *předměty* svou *formou* vytvářely *jevovou formu ideje*, a to vše aby obklopovalo *metafyzično* jako odhmotnění prostoru. Byl přesvědčený, že stejně jako se dá mluvit o prožitku z předmětu, „*existuje prožitek z přírody, formy, látky a ideje [...], neboť všechno, co působí, je obdařené silou*“ (Schlemmer 2000: 11). Jeho experimentování s prostorem ukazuje, že prožitek z prostoru byl pro něho důležitý fenomén, ale současně se zaměřoval na to, jak tento prostor člověka přesahuje.⁹ Člověk není tím, kdo s prostorem manipuluje. Vlastní prožitek z prostoru a uvědomění si přesahu tohoto prostoru v metafyzickém smyslu jde jaksi ruku v ruce. Bez pocitu přesahu prostoru se nedostaví prožitek a současně bez prožitku z prostoru si nelze uvědomit jeho sílu. Také z těchto důvodů chápal

⁹ Nedá mi to opět nevzpomenout na popis tanečnicků v kybernetickém prostoru, kteří podle Boltera a Gromalové „*Když tančují, určují jistý způsob ztělesnění kybernetického prostoru*“ tím, že za doprovodu zvuku pomocí výtvarných trajektorií určitý prostor sami vymezují (psal jsem o tom v *Disku 16*, str. 16). Součástí pohybu tanečnicka, opisujícího jisté světelné linie, by ale mělo být vědomí, že prostor je víc než jeho trajektorie – bez takového uvědomění ke skutečnému prožitku prostoru nemůže dojít. Tvrzení Boltera a Gromalové je ukázkou toho, co Schlemmer už skoro před 80 lety vytykal takovým obdivovatelům techniky v umění, kteří v technických dovednostech spatřovali nejenom prostředek k tvorbě, ale dokonalou uměleckou formu jako takovou.



2. Oskar Schlemmer, *Postava v prostoru*, 1927

divadlo jako prostor dynamický, protože umožňuje *přetváření, přestrojování a přeměňování*, na rozdíl od malířství, sochařství a architektury, které považoval za umění zachycující *pohyb zakletý do jednoho okamžiku* (Schlemmer 2000: 82).

Všechny Schlemmerovy performanční aktivity, a to od počátku jeho tvorby včetně *Člověka a stroje* (1924) nebo loutkové hry *Dobrodružství malého hrbáče* (1924) až po vrcholný *Triadický balet*,¹⁰ považovaný za 'handbuch' performančních představ a poprvé představený již v roce 1916 ve Stutt-

¹⁰ Schlemmer zdůvodňuje název takto: „*Proč triadický? [...] Odvozeno od triády = trojzvuku lze balet nazývat tancem trojice, střídáním jednotky, dvojky a trojky. Jedna tanečnice a dva tanečníci: dvanáct tanců a osmnáct kostýmů. K těmto trojicím dále patří: forma, barva, prostor; tři dimenze prostoru: výška, hloubka, šířka; základní formy: koule, krychle, pyramida; základní barvy: červená, modrá, žlutá. Trojjednost tance, kostýmu a hudby je tak dále. Proč Hindemith? Protože zde hudebník tvoříci 'přímo z imaginace a mystiky naší duše' našel látku, jež mu dává příležitost přecházet z radostné grotesknosti do patosu, a protože jde o hudebníka, který (pokud někdo, pak on) ovládá své hudební řemeslo natolik, že se mu hravě daří dosáhnout duševní hloubky, jež dodává nutně na významu všemu, čeho se dotkne. A proč mechanické varhany? Protože mechanicky hrající nástroj, na rozdíl od dnes velmi běžné, až přeháněné duševní dramatickosti, vychází vstříc stereotypu tohoto způsobu tance, který je částečně podmíněn, ne-li přímo vědomě dosažen kostýmy, a na druhé straně tvoří paralelu k těmto kostýmům pojatým jako mechanická, matematická tělesa. Navíc bude jistá loutkovitost tanců odpovídat hudbě z hudebních skříní a tvořit, jak lze předvídat, jednotu, jež odpovídá pojmu styl!*“ (Schlemmer 2000: 77–78).

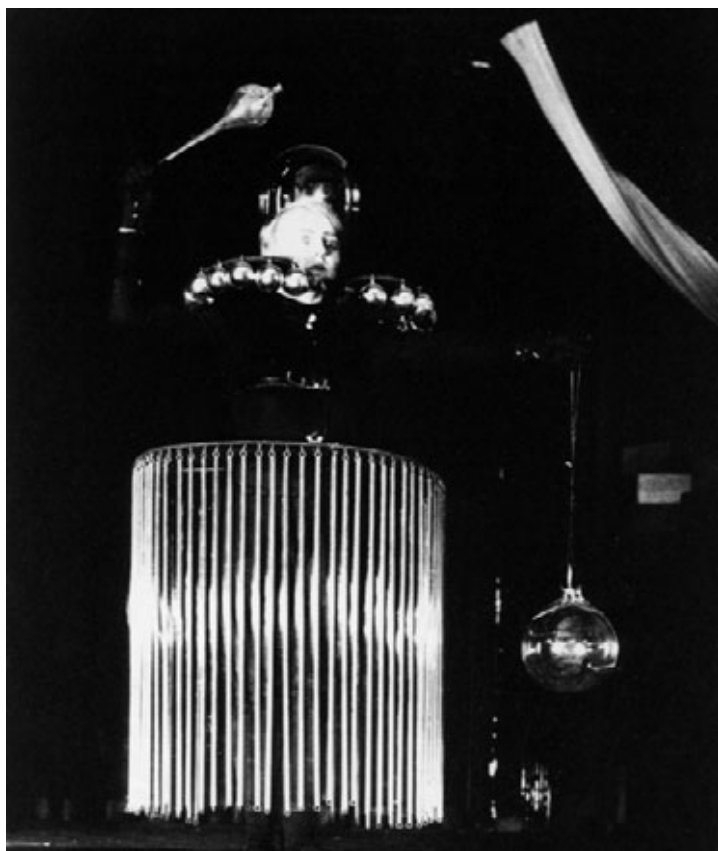


3. Oskar Schlemmer, *Tanec v prostoru*, 1927

gartu a pak dotvářený a proměňovaný v průběhu jeho pobytu v Bauhausu, směřovaly ke zdůraznění prostoru ve vztahu k umístění postavě a jejím pohybům (obr. 1). Jeho experimenty vycházely také z diskuse, která pod názvem *Pocitování prostoru* (*Raumempfindung*) začala v Bauhausu již v roce 1920 a kromě jiného souvisela také jak s hledáním ideálního životního prostoru pro člověka, tak s ideálním scénickým prostorem. Andreas Weisinger navrhl například kulaté jeviště, Ferenc Molnár dokonce tři jeviště se čtvrtým závěsným nad centrálním prostorem. Vrcholem této koncepce byl Gropiův nový komplex budov postavený v Desavě po přestěhování z Výmaru v roce 1925, ale také jeho Totální divadlo (Totaltheater) navržené pro Erwina Piscatora v roce 1927, které však nikdy nebylo postaveno. Pro Schlemmera byla ideálním scénickým prostorem antická aréna

a za vznikem kukátkového jeviště viděl potřebu lepší koncentrace. Součástí tohoto prostorového hledání byla také Schlemmerova snaha vytvořit v některých performancích scénický pocit geometrického a stereometrického prostoru. Například bílou ztuhlou postavu umístil doprostřed kruhu s protínajícími se bílými diagonálami (*Postava v prostoru*; obr. 2) nebo prostor jako pavučinu protínaly různé linie. Vše koncipované v negativní formě: s černo-bílým 'měkkým' pozadím a ztuhlými tanečníky umístěnými na podstavci na zadním prospektu (*Tanec v prostoru*, 1927; obr. 3).

Zvláštností je, že Schlemmer vytvářel scénickému pohybu překážky. V *Laťkovém tanci* (1927) měl tanečník na končetinách přivázané laťky, které je prodlužovaly a bránily tanečníkovi v plynulém pohybu. Ve *Skleněném tanci* (1929; obr. 4) nosila tanečnice na hlavě



4. Oskar Schlemmer,
Skleněný tanec, 1929

skleněnou kouli, kolem ramenou měla zavěšeno několik malých skleněných koulí, na sobě něco jako skleněnou sukni, tj. kruh a na něm visící skleněné pruty, v levé ruce držela zavěšenou velkou skleněnou kouli a v pravé ruce skleněný předmět připomínající vinou 'násosku'. Pohyb tanečnicka/tanečnice byl usměrňovaný vždy s ohledem na kostým. Podobně i v dalších Schlemmerových performancích jako byly *Špatný vtíp* (*Trep-penwitz*, 1926–1927; obr. 5), performanční pantomima na schodech s postavami v černých kostýmech, bronzových a stříbrných maskách, s postavou 'klauna' oblečenou v bílém vycpaném kostýmu s jednou nohou v trychtýři, na druhé housle, v rukou akordeon, deštník a mávátka, *Kovový tanec* (1929) nebo v performanci studenta Xanti Schawinského *Cirkus* (1924): ve všech to

byly kostýmy a samotná scéna uzavírající prostor, co ztěžovalo pohyb a z postav vytvářelo mechanické loutky. Také z těchto důvodů se tyto produkce označovaly společným názvem: *mechanické balety*.

Schlemmer umísťoval postavy do kubického prostoru se záměrem odhalit jeho neviditelné geometrické linie jako určující zákony tohoto prostoru. Ve svém deníku opakovaně zdůrazňoval úsilí o jednoduchost, protože byl přesvědčený, že se v ní skrývají základní vztahy. V umění viděl *zviditelňování neviditelného* a divadlo mu umožňovalo zviditelnit to, z čeho vycházel – *pohyb, formy a barvy*. Tanečník se v takovém prostoru podřizuje síti planimetrických a stereometrických vztahů a mechanickými pohyby reaguje na prostor, ve kterém se nachází. Prostor ale vzniká i v samotném člověku: vy-

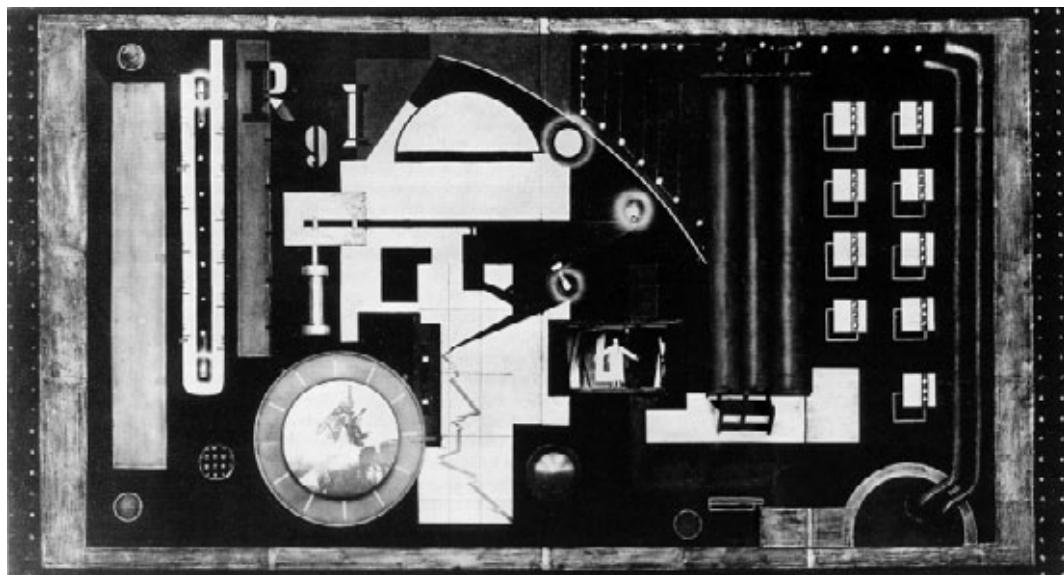


5. Oskar Schlemmer,
Špatný vtíp, 1926–1927

chází z jeho vnitřních funkcí – z dýchání, tlukotu srdce nebo i z těch přímo neviditelných a neslyšitelných, jako je činnost nervů nebo mozku. Jestliže se klade důraz na ně, pak jsou středem pozornosti pohyby a reakce člověka vytvářejícího svůj vlastní *imaginární prostor*. Spojením obou však lze dospět ke *kubickému abstraktnímu prostoru*, ve kterém jsou „*pohyby organické a předurčené citem*“. Tanečník vnímavý ke všem těmto neviditelným zákonům „*je poslušen nejen zákona svého, ale i zákona prostoru, řídí se jak svým citem, tak i prostorovým cítěním*“ (Schlemmer 2000: 21).

Schlemmer tak zřejmě nejdříve usiloval o procítění prostoru a potom o vzájemné

prostupování obou – prostoru a performerů. Proto byly jeho mechanické balety charakteristické právě svou loutkovitostí, tedy něčím zcela jiným, než je přirozený pohyb člověka. Také postavy filmu *Kabinet doktora Caligariho* mají něco z této strojovosti. Pomalejší pohyb filmových políček tehdejší doby vytvářel typický zrychlený pohyb postav připomínající loutky – i u nich tvoří těžiště bederní část trupu a končetiny ‘rotují’ kolem středu ve zrychleném temporytmu. Pohyb způsobený nedokonalou filmovou technikou z počátku 20. století byl pro Schlemmera inspirativní a zřejmě představoval jeden z důvodů, proč se umělec k filmu opakovaně obracel.



6. Frederick Kiesler, R.U.R.: návrh ke scéně příchodu robotů, 1922

Podobně jako Gordon Craig, E. T. A. Hoffmann,¹¹ ale také Valerij J. Brjusov, na které se ve svých zápiscích odvolává, viděl Schlemmer v takovém pohybu způsob, jak zbavit lidskou postavu její omezenosti, podnítit k pohybu nezávislému na zemské přitažlivosti a obohatit ji novými výrazovými prostředky. Mimořádný význam měla pro něho v tomto směru i esej Heinricha von Kleista *O loutkovém divadle* (1810), ve které ho upoutal právě popis pohybu loutky jako projev estetický, na němž sám zdůrazňoval jeho umělost. Rozlišoval však mezi pojmy *mechanický* nebo *strojový* a *automatický*. Vyžadoval, aby za každým takovým pohybem loutky nebo stroje stál člověk, aby pohyb vytvářela „klaviatura lidské ruky“. Tím zdůvodňoval i svoje mechanické balety. Pokud pohyb oživuje člověk, ať rukou, tj. vnějším

¹¹ Schlemmer se na E. T. A. Hoffmanna (1819–1880), pozdně romantického německého spisovatele, odvolává ve svém deníku několikrát. Předně jako na člověka, který mechanickému pohybu loutek také věnoval pozornost, ale i v souvislosti s rozlišováním mezi mechanickým a automatickým. Zmiňuje Olympii, mechanickou tanečnici, nikoliv ostatní dvě Giuliettu a Antonii z povídek (*Phantasiestücke* a *Nachtstücke*, později zhudebněné Jacquesem Offenbachem v *Hoffmannových povídkách*), a odmítá ji jako příklad automatu.

zásahem, nebo v pozici tanečníka, „*fluidum člověk je stále ve hře*“ (Schlemmer 2000: 82). Na spojení lidské složky s pojmy mechanický a strojový lze vidět jeho úsilí o charakteristickou stylizaci doby, opřenou o to, co bylo základním východiskem bauhausovské koncepce: syntézou umění a techniky estetizovat moderní svět.

V představě moderního světa příznačné pro modernismus první poloviny 20. století, na kterém se Bauhaus významně podílel, fungoval svět ‘mechanizovaný’, ze skla a kovu, svět ‘vědecko-fantastický’.¹² O třicet

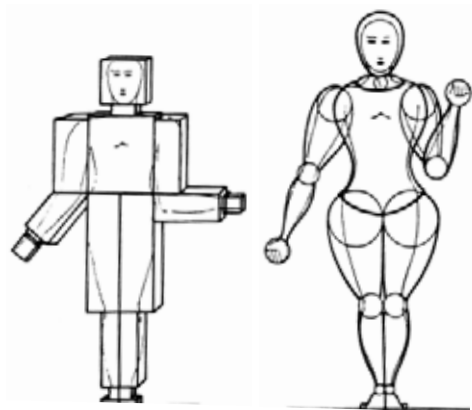
¹² K tematizaci technického světa té doby a důrazu na stroj bezesporu významně přispěla světově proslulá hra Karla Čapka *RUR*. V německém prostředí ji proslavil Frederick Kiesler výpravou k vídeňské a berlínské premiéře v sezoně 1922–1923. Kiesler nebyl členem Bauhausu, ale právě kvůli scénickému pojetí této hry jej do Bauhausu zařazovali. Byl členem holandské skupiny *De Stijl*, která pod vedením architekta Thea von Doesberga s Bauhausem úzce spolupracovala. Pro scénu k *R.U.R.* vytvářel Kiesler na zadním prospektu složitý obrazový systém, využíval zpětné projekce k promítání filmu a kinetický pohyb obrazů. Např. uprostřed stěny bylo umístěné okno připomínající televizní obrazovku. Tlačítkem na desce se otevřel panel a diváci skrze zrcadlo viděli, co se děje venku, a mohli tak sledovat příchod robotů (obr. 6). Viz <http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18&>.

let později ho Lévi-Strauss nazval světem kultury, tvořeným člověkem, a volal po jeho odlišení od světa přirozeného, vytvořeného bohem. Prostředky takového světa kultury stojí na spojení umění a techniky a odlišují se od prostředků světa přirozeného. Schlemmerovo tvrzení, že prostředky umění jsou umělé a v povaze samého umění má být snaha poznat a využívat je,¹³ je proto zcela v intencích takového světa, stačí, když slovo 'umělé' nahradíme 'stylizací'. O specifickou pohybovou stylizaci jde například v jeho pozdějších performancích, jako byly *Člověk a maska*, *Gestický tanec*, *Tanec formy* a další, většinou z roku 1927. Už jim nedominuje mechaničnost a loutkovitost pohybu, ale sezení, ležení, naslouchání, smích, zvědavost a jiné, zkrátka vše, co bychom mohli zahrnout pod společný název základní lidské projevy v prostoru a v situaci. Stejně jako v malbě, kde ho zajímaly *bod, linie, plocha, jednoduchá kompozice, prostor a tělesný stav*, uplatňoval tyto prvky i v performanci, protože pro něho, jak tvrdil, „udělat jeden krok byla velká událost“ (Schlemmer 2000: 80).¹⁴

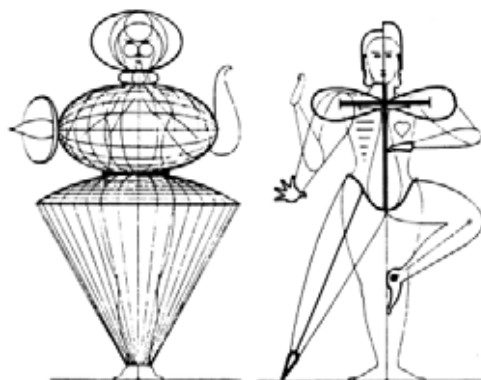
To vše ho zřejmě také vedlo k formulování *zákona kubistického prostoru* (obr. 7 a 8). Vůbec jeho hledání bylo vždy podněcované touhou po jednoduchosti. Na jedné straně se díval s jistou skepsí na Hözela, svého stuttgartského učitele, Kleea, Kandinského, Maleviče nebo Lisického a další, kteří se pokoušeli najít zákony výtvarného umění, ale v pohybovém umění sám tomuto svodu podleh. Možná právě proto, že divadlo a hudba byly jeho vášní; na rozdíl od malby cítil v divadle možnost dát volnost své fantazii: jak sám prohlásil, „*zde mohu být*

13 Také proto obdivoval Charlieho Chaplina: „*Chaplin dnes působí záznaky tím, že dokonale nepřirozenost uvádí ve shodu s uměleckou dokonalostí*“ (Schlemmer 2000: 67).

14 Krátkou rekonstrukci performance *Člověk a maska*, pořízenou na základě vzpomínky Schlemmerovy manželky, lze najít na: <http://www.rolandcollection.com/home.aspx#D136>. O nejnámější rekonstrukci se pokusila choreografka Debra McCall společně s Andreasem Weiningerem, Schlemmerovým studentem v Bauhausu. *Postavu v prostoru, Tanec v prostoru, Gestický tanec* a další předvedli v newyorské The Kitchen v roce 1982.



7. Oskar Schlemmer, Funkční zákony lidského těla: kloubová panna



8. Oskar Schlemmer, Pohybové zákony lidského těla: technický organismus

nový, abstraktní, mohu všechno“ (Schlemmer 2000: 75).

Z poznámek ve Schlemmerově deníku se dozvídáme, že s malbou zápasil, vkládal do ní větší energii, a o to více byl nespokojený s její nehybností, zatímco pohybové performance se u něho rozvíjely přirozeně, bez těchto vnitřních pochybností. Zdůvodňoval to také potřebou přenést se z dvoudimenzionálního prostoru malby do plastického živého umění lidského těla v interakci s prostorem. V rámci jeho nazírání na svět se v tom uplatňovala nutnost přechodu od jednoho média k druhému, od plátna do prostoru,

od abstrakce¹⁵ k realizaci. Právě tento přechod souvisel s tendencí vymezit základní postupy *abstraktní performance*, ke které dospěl jako jeden z prvních a kterou vnímal nikoliv jako odtrženou od reality. Proto součástí jeho výzkumu a experimentů vždy bylo jejich spojení s praktickou realizací.¹⁶ Tak chápal syntézu umění a techniky ve spojení teorie a praxe. Výukový program v Bauhausu byl mimořádně vhodným příkladem tohoto spojení. Studenti, kteří přicházeli k Schlemmerovi, měli minimální pohybové zkušenosti, což platilo také pro ostatní umělecké obory.¹⁷ Po absolvování kurzů se stali oceňovanými profesionály.

Svou teoretickou koncepcí a svými performancemi se Oskar Schlemmer stal zakladatelem *abstraktního umění* na poli *performance*, tak jako Vasilij Kandinsky a Paul Klee v malbě, Walter Gropius v architektuře a Lászlo Moholy-Nagy ve fotografii. Patří k nim ale i umělci mimo Bauhaus, jako byl malíř Piet Mondrian, filmař Hans Richter, mistr koláže Kurt Schwitters nebo výtvarníci Jean Arp a Joan Miró. Byla to doba plodná pro umění. Začala nejdříve vyhlášením

15 Schlemmer ve své teoretické koncepci přirovnával malbu k abstraktnímu myšlení a divadlo ke zkonkrétnění této abstrakce v prostoru.

16 Nemohu jinak než v této souvislosti opět připomenout Otakara Zicha a jeho podobné volání („Povaha dramatického díla“) po spojení dramatického díla s jeho realizací (1931).

17 Svědčí o tom také publikace a učební texty, které Gropius vydával v rámci edukativních aktivit Bauhausu. K nim patří i *Pedagogický skicář* (*Pedagogisches Schizzenbuch*, 1925) od Paula Kleea, od té doby opakovaně vydávaný po celém světě, a také *Divadlo Bauhausu* (*Die Bühne am Bauhaus*, 1925) od trojice autorů Schlemmera, Moholy-Nagye a Molnára.

manifestů, ale byla bohatá i na velká umělecká díla. K věčné škodě nakonec v případě Bauhausu všechno přerušila lidská hloupost, zášť, sobectví a nelidská ideologie. Dovolím si připomenout alespoň jedno datum související se Schlemmerovým životopisem: 1. dubna 1933 byl ve vestibulu berlínské Vysoké školy umění vyvěšený plakát osočující pět učitelů z různých zlodušství; mezi nimi také Oskara Schlemmera. Do deníku si pak Schlemmer 25. dubna 1933 kromě jiného poznamenal: „*V muzeích se zřizují 'kabinety hrůzy v umění'*. *Nezvedne se ani jeden hlas*“ (Schlemmer 2000: 86). Tato nacionálně socialistická pseudoperformance konaná mimo rámec abstrakce by se v žádné rovině, ani pouze osobní, neměla opakovat.

Literatura:

DROSTE, M. *Bauhaus 1919–1933*, Köln 1991
GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2005
SCHLEMMER, O. / MOHOLY-NAGY, L. / MOLNÁR, F. *Theater of the Bauhaus*, Middletown 1971
SCHLEMMER, O. *Reálná (?) utopie*, Praha 2000

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F02E4DD1F38F931A15752C0A962948260>
<http://sl-2001.com/FA/diebuehne.html>
<http://www.english.emory.edu/DRAMA/ExpressionImage.html>
<http://www.geocities.com/melanitis2004/proposal.html>
<http://www.rolandcollection.com/home.aspx#D136>
<http://www.lothar-schreyer.com/>
http://scan.net.au/scan/journal/print.php?journal_id=34&j_id=2
<http://www.kiesler.org/cms/index.php?lang=3&idcat=18&>

Symposium o japonském a čínském divadle:

Hercovo tělo jako výrazový prostředek tradičních i moderních divadelních forem

Denisa Vostrá

Ve dnech 14. a 15. prosince 2006 se na půdě DAMU uskutečnil již třetí ročník symposia o japonském a čínském divadle, které bylo tentokrát věnováno zejména osobě herce a specifickým výrazovým prostředkům jednotlivých divadelních forem. Vysoce inspirativní příspěvky přednesli již tradičně prof. Mikio Takemoto, ředitel Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda v Tokiu (*Hercovo tělo v divadle nó a Zeamiho teorie*) a doc. Zdenka Švarcová, vedoucí Ústavu Dálného Východu FF UK v Praze (*Zjevné a skryté významy v textu středověké hry „Komači od chrámu Sekidera“*), k nimž se letos přidala profesorka Akiko Mijake z Jokohamské národní univerzity (*Výrazové prostředky v divadle nó – použití masky*) a bývalý ředitel Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda v Tokiu, profesor Hiroši Itó (*Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie*); příspěvky doplnil informací o současných trendech divadla kabuki také Petr Holý, ředitel Českého centra v Tokiu. Vedení workshopu se stejně jako loni ujali člen hudebního doprovodu v tokijském divadle Kabukiza Eiiči Suzuki (uměleckým jménem Tokiwazu Waeidajú: *Práce s tělem – význam bederní oblasti v herectví kabuki a použití dechu při deklamaci*) a odborný asistent z Univerzity Waseda Li Mo (*Pekingská opera – herectví bojových scén a význam líčení*).

Hercova práce s tělem a působivost úsporných výrazových prostředků v umění nó

Když se dnes hovoří o práci herce divadla nó, je s ní zpravidla spojováno jméno Zeamiho Motokija, který na začátku 15. století shrnul základní principy tohoto umění v díle nazvaném *Fúšikaden (Učení o Stylu a Květu; zkráceně Kadenšo, Kniha o předávání Květu)*,¹ kde je hercově akci na jevišti věnována kapitola *Monomane (Představování rolí; doslova ‘nápodoba’)*. Historie jevištního pohybu však ve skutečnosti sahá mnohem hlouběji, jeho kořeny nacházíme už v umění *sa-*

¹ Zeami tento traktát dokončil v roce 1418, první kapitola (*Cvičení vzhledem k věku*) byla v překladu P. Holého otištěna v *Disku 5* (září 2003), str. 55–57.



Profesorka Akiko Mijake za pomoci profesora Mikia Takemota předvádí masky divadla nó

rugaku,² jehož součástí byl zejména tanec, zpěv a zábavné prvky (jeho posláním bylo rozesmávat), ale rozhodně už i zmíněná nápodoba *monomane*. V souvislosti se Zeamim, jenž na základě zkušeností svého otce Kan'amihio vytvořil propracovanější druh herectví, jde tedy mnohem spíše o posun k 'realismu', ačkoliv verbální projev i herecké pozice *sarugaku* zůstávají v podstatě zachovány.

Postoj a pohyb

Mikio Takemoto se ve svém příspěvku zaměřil na stylizaci jevištního postoje (*kamae*) a jevištního pohybu (*hakobi*), které se objevují nejen v hrách divadla nó, ale i ve fraškách *kjógen*, jimiž jsou vážné kusy prokládány a které jsou založeny na stejné stylizaci, což je vzhledem k jejich humorným tématům velice zajímavé.

Kamae je základní postoj, který herec zaujímá před každou akcí, ať už představuje pána, sluhu, ženu či horského asketu (*jamabuši*). Při tomto postoji jsou hercova záda zcela vzpřímená, od boků jemně nakloněná dopředu. Paže směřují dolů a nohy stojí pevně s chodidly mírně od sebe. Ženské postavy mají chodidla blíže u sebe a paže široce rozevřené. Těžiště je mírně snižené a dá se hovořit o tzv.

2 *Sarugaku* má svůj původ v Číně, ale během období Heian (794–1185) a Kamakura (1185–1333) se stalo v Japonsku velmi populární zábavou. Přibližně od poloviny období Kamakura začali představitelé *sarugaku* vytvářet samostatné soubory, z nichž nejvýznamnější čtyři postupně vytvořily jednotlivé školy umění nó.

‘neviditelném pohybu’, který vytváří vnitřní napětí postavy. Pohyb *hakobi* označuje chůzi, při níž se herec musí vyvarovat vertikálních pohybů. Hladká chůze připomínající plachtění je známkou hercova mistrovství. Paty zůstávají v neustálém kontaktu se zemí a nohy ‘kloužou’ po jevišti (*suriaši*), zatímco boky zůstávají stále v téže rovině. (Jde vlastně o ‘univerzální’ model chůze, který využívají i další druhy divadelního umění.) Mužské postavy se přitom pohybují energičtěji a dělají delší kroky než ženské postavy (horší asketové *jamabuši* například vysoko zdvihají kolena), výraznější jsou také jejich pohyby rukou.

Zeamiho výše zmíněný ‘realismus’ ovšem zmínky o *hakobi*, tedy o jevištním pohybu, který je dnes nedílnou součástí představení nó, zcela postrádá. Postoj *hakobi* i pohyb *kamae* vznikají pravděpodobně ještě později než v 16. či 17. století – tehdejší nové vydání Zeamiho díla *Kadenšo* už sice obsahuje náčrtky postavení herce na jevišti, ale ještě tam není ani náznak pohybu; zmínky o postoji herce na jevišti se neobjevují ani v pracích Zeamiho pravnuka.³ Stejně tak se v Zeamiho díle neobjevuje ani stylizace vytvářená prací s hlasem, kdy je specifickým způsobem mluvy, v níž je důraz kladen na druhou slabiku, dosaženo výrazné dramatickosti.

V dnešní době má tedy před Zeamiho ‘představováním rolí’ přednost *kamae*, postoj herce na jevišti, a velký důraz je kladen také na práci s časem (pomlky). Herec pak roli dotváří tancem, a původní ‘realismus’ se tak posouvá k písni a tanci, které ovšem v umění nó zakotvil sám Zeami.

Estetika ‘nedotčených míst’ a význam masky v divadle nó

Akiko Mijake ve svém příspěvku vysvětlila sílu výrazových prostředků divadla nó na kresbě piniového háje Tóhakua Hasegawy. Obraz na první pohled působí prázdným dojmem, jeho základním námětem je však podzimní mlha, která vše prostupuje. Tuš nemusí být jen černá, jejím ředěním lze dosáhnout ‘stínování’, a technikou ‘ponechání prázdného místa’ tak získává další rozměr. S estetikou ‘nedotčených míst’ přitom pracuje i divadlo nó. V traktátu *Kakjó (Zrcadlo Květu, 1421)* odhaluje Zeami estetický princip *júgen*,⁴ naznačené ‘prázdné místo’, za nímž vždy zůstává něco nevyřčeného.

Důraz na ‘nevyřčené’ existuje v Japonsku již od středověku, kdy se náznakovitost stala součástí japonské estetiky vojenské vrstvy,⁵ a úzce s ním koresponduje i použití masky, která, ač nehybná, může vyjádřit libovolný pocit. Jednotlivých výrazů herci dosahují zcela nepatrnými, předem vypočítanými pohyby – jemné naklonění směrem dolů například vyjadřuje pláč, nakloněním nahoru vznikne naopak výraz smíchu. Pohyb v masce proto také vyžaduje již zmíněnou ‘klouzavou’ chůzi, jinak by postava mohla působit komicky – nad nešikovným hercem může maska ‘zvítězit’ a veškerý efekt se ztrácí.

³ Knihy o umění nó se objevují již od 2. poloviny 16. století, avšak významnější práce popisující kostýmy, jednání, deklamační umění, hudební doprovod apod. vznikají až v období rozkvětu měšťanské kultury Genroku (1688–1704).

⁴ Více o této estetické kategorii viz článek D. Vostré „Zeami o herectví v divadle nó“, *Disk 5 (září 2003)*, str. 52–53.

⁵ Zde je patrný rozdíl mezi divadlem nó podporovaným ze strany šógunátní vlády a divadlem kabuki, které vzniklo z potřeby měšťanstva, a tudíž používá takové techniky, jež uspokojovaly prostý lid. Dnes patří obě tyto divadelní formy mezi ‘tradiční’, původně však byly zaměřené na zcela odlišnou cílovou skupinu diváků.

Text jako cesta k dokonalosti diváckého prožitku

Zdenka Švarcová se ve svém příspěvku věnovala rozboru textu středověké hry o básnířce Ono no Komači⁶ *Komači od chrámu Sekidera* (*Sekidera Komači*), na němž ukázala souvislost výrazových prostředků v divadle nó s divákovou představivostí a důležitost povědomí diváka o obsahu hry pro dokonalý zážitek z jevištního ztvárnění.

Hra *Komači od chrámu Sekidera*⁷ je jednou z pěti her o básnířce Ono no Komači a je oslavou básnictví, divácký zážitek ze hry proto vždy úzce souvisel s povědomím o jejím obsahu. Dnes je velmi obtížné odhadnout, co hra znamenala pro diváka, jenž zhlédl premiéru, její text je však dokladem jazyka tehdejší doby a na jeho základě lze zodpovědně interpretovat významovou výstavbu hry pouze na základě textu, zatímco významy implikované odezvou u publika lze pouze částečně rekonstruovat a o významech akcentovaných autorem můžeme uvažovat jen v rovině hypotetické.

Hra se odehrává na Hoře setkání, v 'hraničním chrámu'⁸ Sekidera, během jediného večera, svátku Tanabata, kdy podle staré čínské legendy Pasáček (Altair v souhvězdí Orla) může přejít přes Nebeskou řeku (Mléčnou dráhu), aby se zde setkal s Přadlenou (Vega v souhvězdí Lyra). Tento svátek je v Japonsku dodnes jedním z pěti nejvýznamnějších svátků roku⁹ a je ve hře zásadním motivem, nikoli však vizuálním, ale sluchovým (svátek je pouze naznačený slovy, čímž vzniká prostor pro divákovu představivost). Dalším významným motivem hry je stáří (Ono no Komači je sto let a stále udivuje svým uměním) a podstatnou roli v ní hraje i příroda, která se zde objevuje v podobě botanických metafor souvisejících s podzimem. Spojením těchto motivů vznikají rozdílné obrazy světa, které se ve hře proplétají a jsou dobře patrné i ze samotného textu. Divák pak může vnímat současně slova a jejich metaforiku, může usuzovat, co je pro autora důležité, a může se nechat unášet vlastními básnickými asociacemi a příkládáním nových významů těm postavám, gestům, slovům a situacím, jež nejvíc rezonují s jeho vlastní životní zkušeností a s jeho literárními zážitky.

Jevištní formy v průběhu japonské historie

Odhlédneme-li od představení *sarugaku* i tradičních zemědělských slavností s prvky jevištního umění, můžeme za nejstarší divadelní formu pokládat umění nó, jehož dodnes prestižní školu Kanze založil ve 14. století v Kjótu Kan'ami Kijocugu,¹⁰ otec Zeamiho. Třetího šóguna z rodu Ašikaga, Jošimicua, v roce 1374 Kan'amiho představení uchvátilo natolik, že přijal umění nó jako svou oblíbenou formu zábavy – a to je začátek stovky let trvajícího mecenášství této formy ze strany představitelů dalších šógunátních vlád. V 17. století se v souvislosti s rozvojem měst a měšťanské kultury objevují i 'lidovější' formy dnes tradičního jevištního umění, výpravné

6 Existuje pět her o básnířce Ono no Komači, dvě z nich byly v překladu Z. Švarcové otištěny v *Disku 9* („Stúpa a paní Komači“) a v *Disku 15* („Cesty za paní Komači“).

7 Tato hra existuje a hraje se asi od 15. století, autor je neznámý.

8 *Seki* znamená hranici mezi provinciemi (tedy symbolizuje setkávání a loučení) a v srdci označuje bariéru, kterou lze jen těžko překonat.

9 1. 1. se slaví Nový rok, 3. 3. Svátek děvčátek, 5. 5. Svátek chlapců, 7. 7. Tanabata a 9. 9. Svátek chryzantém.

10 Kan'ami (Kanze) Saburó Kijocugu (1333–1384).

divadlo kabuki a loutkové divadlo džóruri (dnes označované jako bunraku), obě spojené se jménem velkého dramatika éry Genroku, Čikamacua Monzaemona.

Po restauraci Meidži (1868), kdy se Japonsko otevřelo světu, se zde začínají objevovat nové divadelní formy ovlivněné západní kulturou. Na začátku 20. století tak vzniká *šinpa* (doslova ‘nová škola’) jako reakce na divadlo kabuki (postupně se začínají objevovat dramatizace soudobých problémů) a *šingeki* (doslova ‘nové divadlo’; jde o divadlo umístěné na jeviště tvaru obdélníku), které vzniká jako protipól divadel kabuki i *šinpa* a jehož vzorem se stává evropské divadlo.¹¹ V 60. letech 20. století se pak objevuje tzv. hnutí malých divadel (*šógekidžó*), které se na rozdíl od realisticky orientovaného *šingeki* zaměřuje na snovou a fantastickou tematiku.¹²

Hnutí malých divadel

Hiroši Itó se ve svém příspěvku hlouběji věnoval druhé polovině 20. století a zmapoval vývoj japonského jevištního umění od hnutí malých divadel 60. let až po současnost.

Až do konce 19. století japonské divadlo v podstatě neznalo režiséra, na prvním místě stál vždy herec – a právě k této myšlence se v 60. letech začali v revoltě vůči zavedeným normám obracet představitelé hnutí malých divadel v Japonsku. Opět se objevuje myšlenka, že hercovo tělo je důležitější než režisér, a začíná se klást důraz na hercův trénink. Spolu s tělem se dostává do popředí i jevištní prostor a jeho využití (tento princip uplatňují některá malá divadla dodnes), dá se hovořit o ‘vystoupení z obdélníku’ a o zapojení prostoru mimo jeviště.

První náznak hnutí malých divadel se objevuje v polovině 60. let 20. století, kdy se jedno představení odehrálo ve sklepě (jde prakticky doslova o japonský ‘underground’, japonsky zkráceně *anguro*), další herecké skupiny pak začínají kočovat, místo divadelního prostoru používají stan, a tak jako dříve kabuki, vrací se na veřejná prostranství – do parků, na břehy řek a podobně. Tomu všemu samozřejmě předchází reklamní kampaň – diváci jsou o chystaných představeních informováni pomocí ručně zhotovovaných plakátů, které rozvěšují sami herci. Občasné policejní zásahy při nepovolených produkcích jsou přitom pro divadelní tvůrce tou nejlepší reklamou.

Významní představitelé moderního divadla

K předním postavám moderní japonské divadelní scény patří bezesporu Kara Džúró (nar. 1940), jehož hry jsou oceňovány coby ‘životné’ i lyrické zároveň. Ten v 60. letech 20. století vytvořil Situační divadlo (Džókjó gekidžó) a začal po celém Japonsku pořádat představení v červeném stanu, který dal dodnes populárnímu souboru Aka tento (Červený stan) jméno. Kara Džúró byl na počátku své kariéry dokonce jednou zatčen, když uspořádal představení v jednom z tokijských

¹¹ Divadlo *šingeki* dnes uvádí zejména hry současných japonských dramatiků, i když má ve svém repertoáru i překlady mnoha evropských i amerických her.

¹² V dnešní době bývají formy *šingeki* a *šógekidžó* přes rozdíly mezi nimi často společně označovány jako *gendaigeki* neboli ‘moderní drama’.



parků bez povolení, v současné době je však váženým profesorem na Jokohamské národní univerzitě a ve své sbírce má několik významných literárních cen.

Vedle souboru Aka tento (Červený stan) existuje i soubor Kuro tento (Černý stan). Jde o divadlo původně nazývané Džijú gekidžó (Svobodné divadlo), název podle barvy stanu je však mnohem rozšířenější.¹³ Významný režisér tohoto souboru Jukio Ninagawa (nar. 1935) použil v roce 1968 pro své představení zavřený, asanací ohrožený kinosál. Dnes tento režisér, který vyšel z hnutí malých divadel a proslul neobyčejnou přísností vůči hercům, působí i ve Velké Británii a ve Spojených státech, ale jeho představení jsou zaměřena spíše komerčně – podobně jako divadlo kabuki klade velký důraz na efekt, aby se divák nenudil.

Mezi malá divadla, která vycházejí z technik divadla nó, lze dnes zařadit například soubor SPAC (Shizuoka Performing Art Center), který působí v Šizuoce, asi 200 km od Tokia, a je velmi populární zejména mezi mladými lidmi. Toto divadlo zdůrazňuje význam tréninku a pečlivě se věnuje pohybu herců. Soubor uplatňuje tzv. Suzukiho metodu herecké práce – podle režiséra Tadašiho Suzukiho (nar. 1939) totiž veškerá herecká práce začíná a končí prací nohou.¹⁴ V produkci tohoto uskupení se můžeme setkat například s podobným ‘dupáním’ jako v divadle nó a v expozici se také uplatňuje chór. Herci sice mluví moderní japonštinou, ale pracují na základě deklamačních technik divadla nó.¹⁵

Praktické ukázky práce s tělem v divadle kabuki a bojové scény v čínské opeře

Divadelní workshop tentokrát navázal na teoretický program a ukázal některé tradiční techniky v praxi. Eiči Suzuki vysvětlil význam podbřišku a bederní oblasti

13 Toto divadlo má však vedle stanu i svou budovu.

14 Když například Suzuki hostoval v Moskvě, donutil tamní herce pro větší efekt hrát v podřepu.

15 Někdy se o představeních divadla SPAC hovoří jako o spojení řecké tragédie a divadla nó.

◀ ▶ Li Mo, specialista na Pekingskou operu, předvedl ukázkou líčení a oblékání kostýmu válečníka



pro tvorbu pohybu a zájemci z řad studentů DAMU si měli možnost ověřit, že udržet při pohybu hlavu v jedné rovině a dosáhnout přitom potřebné stability na jevišti není vůbec snadné. Z tohoto důvodu existují v divadle kabuki určité modely držení těla, z nichž pak vycházejí jednotlivé herecké akce. Pohyb v divadle kabuki probíhá vždy šikmo k divákům, uplatňuje se při něm 'klouzavá' chůze podobně jako v divadle nó, a k udržení správné stability je důležitá i práce prstů u nohou.

Z čínské opery nás tentokrát Li Mo seznámil s jednou z technik zacházení s halapartnou. V bojových scénách existuje asi 200 způsobů použití halapartny, které vznikly v 17. století, první zmínky o nich jsou ale až z první čtvrtiny 19. století. Bojové scény patří v čínské opeře k tomu nejnáročnějšímu, říká se, že ten, kdo je zvládne, je profesionál a všechno ostatní už zvládne také, zatímco ti, kteří je nezvládnou, zůstávají amatéři, i když mají třeba skvělý hlas. Pro představu bojovníka čínské opery pak Li Mo předvedl i líčení (a s tím ukázkou magické proměny herce v postavu), které ale v čínské opeře provádějí herci sami.

Téma hercova těla a pohybu po jevišti v japonském tradičním i moderním divadle se ukázalo být velice nosné, takže i v diskusi zazněla řada velice zajímavých otázek a postřehů. Velké vzrušení mezi účastníky sympozia vyvolala i možnost



Nácvik techniky zacházení s halapartnou, používané v Pekingské opeře

vyzkoušet si masku divadla nó – to velice pomohlo vytvořit si představu o tom, jak málo toho herec na jevišti vidí a jak úzce proto v divadle nó souvisí použití masky s jevištním pohybem. Akiko Mijake na závěr věnovala Výzkumnému ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU dvě vzácné masky z proslulé dílny paní Nakagawy s podrobným návodem, jak o ně pečovat.

Třetí ročník sympozia lze označit jako mimořádně úspěšný, neboť nám umožnil nahlédnout do herecké práce v souvislostech, které mohou inspirovat k novým postupům i tvůrce z jiných konců světa.

Literatura:

- CAVAYE, R. / GRIFFITH P. / SENDA, A. *A Guide to the Japanese Stage – From Traditional to Cutting Edge*, Kódanša, Tokio 2004
KAWATAKE, T. *Japan on Stage (Butai no oku no Nihon)*, 3A Corporation, Tokio 1990

Základem herecké práce v divadle nó je postoj herce na jevišti, který nazýváme *kamae*, a pohyb pomocí stylizované šoupavé chůze *suriaši*, kterému říkáme *hakobi*. Postavení a vzdálenost hercových nohou nebo rukou se může lišit podle typu role, ale tato stylizovanost je společná všem rolím. A to nejen v divadle nó, ale také v případě frašek *kjógen*. *Kjógeny* jsou humorné frašky založené na dialogu, a tak je až s podivem, že si zachovaly podobný ráz stylizace, jaká se vyskytuje v majestátním tanečním divadle nó.

V době Zeamiho byla ovšem stylizace hercova projevu rozdílná od té, kterou známe dnes. *Kamae* a *hakobi*, které vidáme v dnešním divadle nó, nejsou těmi, které produkovaly tzv. opičí hry *sarugaku*, považované za předka jak nó, tak *kjógen*. Domníváme se, že frašky *kjógen*, které se staly uměleckou jevištní formou ve službách feudálního období Edo (1603–1868), de facto změnilы svou podstatu a dodaly svému herectví na významu a vážnosti tím, že se začaly divadlu nó přibližovat.

Zeami (1363?–1443?) byl dramatik, který chrлил jednu lepší a revolučnější hru nó za druhou, ale také teoretik, jenž nám zanechal první traktáty o tomto divadelním umění. Základem Zeamiho teoretických pojednání o divadle nó je popis herecké techniky, kterou nazval *monomane*, představování rolí. Ve druhém svazku známého *Kadenša* (Zeamiho teoretického pojednání z raného období jeho tvorby) nazvaném *Monomane džódžó* se pojednává o tom, jak hrát danou postavu, aby si byla podobná. Přesněji řečeno, jak má herec představovanou (napodobovanou) postavu dotvořit jednak patřičným zvládnutím kostýmu, který obléká, jednak tělesnou akcí. Jen tak může ztvárnit určené typy rolí, jakými jsou v nó role žen, starců, démonů či bohů.

Z uvedeného vyplývá, že pro Zeamiho byl nejdůležitější *vzhled* herce představujícího daný

typ role. Tuto zásadu nó převzalo nebo – chcete-li – zdědilo po opičích hrách *sarugaku*, které předcházely Zeamimu a jeho divadlu nó.

V *Zamyšlení nad prameny divadla nó* (*Nógaku genrjú kó*) z roku 1938¹ cituje jeho autor Asadží Nose jako příklad staré divadelní formy *sarugaku* z historické doby Heian uvádění rolí, jak ho nachází v díle *Ucubo monogatari*. Herci přicházejí na jeviště a jeden za druhým představují – prostřednictvím mluvního projevu – své role, a to pomocí specificky stylizovaných replik a písní, charakteristických pro danou postavu – jedná se tedy o nápodobu, kterou tato jednoduchá hra představovala. Předmluva ke spisku *O novém sarugaku* (*Šin sarugó ki*) ze střední doby Heian, která popisuje umění *sarugaku*, neuvádí konkrétní popis toho, jaké stylizační postupy byly používány, ale dokládá, že jeho hlavní náplní bylo rozesmávat obecenstvo pomocí mluvního projevu.

Nemůžeme zde ještě hovořit o divadle jako takovém, jednalo se spíše o scénické umění, které používalo hereckou akci, ale i tak se jedná o důkaz, jakou mělo umění *sarugaku* i v době Zeamiho, která byla mladší o 350 let, právě z hlediska představování rolí podstatu.

Jak divadlo nó, tak frašky *kjógen* využívaly mluvní a tělesný projev související s vymezením typu a charakteru role jako základní prvky hry – podobně jako starověké *sarugaku*. Pro zvěrohodnění role mohly používat také příslušné divadelní kostýmy. Zeamiho divadelní teorie jsou v porovnání se skutečným stavem *sarugaku*, jaký existoval v historické době Heian, samozřejmě nesrovnatelně lépe propracované. Zachovaný zůstal mluvní projev a tělesný postoj herce na jevišti. Mluvní projev, charakteristický pro *sarugaku* od doby Heian (794–1183) do doby Kamakura (1183–1333), představoval prvek, který se uchovával a jako dědičný

¹ Asadží Nose, *Nógaku genrjú kó*, Iwanami šoten, Tokio 1938.



gen umění sarugaku (*sarugaku gei*) pronikl ze starověkého sarugaku i do nó představovaného Zeamim. Ve srovnání s ním se však Zeami zřejmě snažil o daleko 'realističtější' podobu hereckého projevu, čímž vytvořil o poznání rozvinutější systém hraní, než tomu bylo ve starověkém sarugaku. Důkazem této evoluce je právě Zeamiho *Monomane džódžó*.

V roce 1421 Zeami vytyčil svou základní doktrínu jím nově pojaté herecké práce, a to v díle nazvaném *Dvě hry a tři lidské podoby* (*Nikjoku santai ningjó zu*). Podle něho se herecký projev zakládá na dvou základních prvcích, totiž písni *uta* a tanci *mai*. Zeami zdůrazňuje, že ztvárnějíme-li jakoukoli roli, toto ztvárnění musí obsahovat prvky písně a tance. Zeami dále hovoří o neodmyslitelnosti stylizace nápodoby a pořadí hereckého cvičení a zkoušek *keiko*. Uvádí nárys postoje ženy a starce, zachycující tyto role tak, jak je máme vidět přímo na jevišti. Ke zmíněným dvěma připojil hlavní roli z tzv. *šuranó* (her nó, jejichž hlavní rolí je duch zemřelého válečníka, který trpí na pekelné cestě). Tím ustanovil tři základní typy *monomane* – tj. nápodobu starců, žen a válečníků. Zmíňme ještě tzv. *monogurui*, tj. herce, který představuje roli postavy propadlé šílenství, a představování démonů založené na podobném vyšnití smyslů. Má se hrát s patřičnou vervou, projevanou charakteristickou chůzí a dupáním. Právě proto Zeami nabádá, aby k takové roli herec přistupoval až poté, co si dokonale osvojí první tři uvedené typy. Tím bylo teoretické vytyčení nápodoby, které Zeami ve svém spisku podal, rozšířeno o pořadí, v němž se má k jednotlivým rolím přistupovat.

Nárysy, které nacházíme ve *Dvou hrách a třech lidských podobách*, ukazují držení hercova těla v závislosti na roli, kterou ztvárňuje. Popis role starce vyžaduje po herci nahrbení a pohyb na jevišti pomocí hole, dále pohled jakoby do dále. V případě role ženy pak úbytek tělesné síly a eleganci ženám vlastní. Je možné tvrdit, že se jedná o tutéž tezi o tělesném projevu, jakou Zeami vytyčil již v případě tělesného postoje u rolí starců a žen v *Monomane džódžó*. Spolu s nárysy základních postavů vidíme vyobrazení postavy tančícího herce, který představuje starce. Ponaučení k zvládnutí tanečního projevu role starce Zeami konkrétně popisuje na 'zvláštním listě' (*bešši kuden*). Jedná se sice o starce, ale Zeami přikazuje, aby tento stařec vyzařoval usilí o zachování věčného mládí, tedy duševní stav, ke kterému herec dojde právě pomocí mladistvě působícího tance. Žena je vykreslena nikoli jako představitelka noblesní aristokracie, nýbrž jako umělkyně, tanečnice *širabjóši*.

Herectví jednotlivých typů rolí divadla nó se během Zeamiho doby řídilo Zeamiho pokyny, ať už je čteme ve spisku *Kadenšo*, nebo ve *Dvou hrách a třech lidských podobách*. V tělesném ztvárnění rolí se tedy shodovalo. Zeami zavedl a ustanovil jednak míru 'realismu' nutnou k tomu, aby mladí muži, herečtí adepti, představovali role žen nebo starců, jednak samotnou hereckou stylizaci, rozrůzněnou podle typů rolí, postav žen či starců, jak je máme vidět na jevišti. Ideálem *monomane* je, jak uvádí zmiňovaný popis na zvláštním listě, vzbudit dojem, že herec, který hraje různé role, není týž – tj. že s novou rolí přichází jako někdo jiný, jako jiný člověk.

V systému hry, podloženém uvedenými teoriemi herectví, nenacházíme ale ani stopu po konceptu, který by volal po hercově jevištním postoji *kamae* nebo jevištním pohybu *hakobi*, jež jsou společné veškeré herecké práci v dnešním divadle nó. Nó v době Zeamiho spojovala herecká forma písně a tance, Zeami požadoval rozrůznění herecké práce podle typů rolí, tj. starců, žen, duchů zemřelých apod., a tím dosahoval realističtějšího ztvárnění.

Naproti tomu dnes se od herce divadla nó nežadá, aby se věnoval samostatné tvorbě role.

Neoceňuje se, když mladý herec hraje starce, jako by byl skutečným starcem. Také u rolí žen je spíše tabu, aby se herec pohyboval a na jevišti jednal ladtě jako žena. Současné nó upřednostňuje a je pro ně důležitější nehybné *kamae* a ustálený pohyb herce, který představuje starce nebo tančí v ženské úloze.

V současné divadle nó se kritérium rozrůznění herecké práce podle jednotlivých rolí označuje termínem *kurai*, stupeň. Váha tohoto stupně, *kurai*, je určena podle zařazení, společenského postavení, charakteru a konečně vážnosti role, již herec v té které hře představuje. Nejvýše stojí hlavní role, ale v jiných hrách se stupeň může lišit podle věku, společenského postavení a charakteru role a udává se i tempo hry. Je třeba si uvědomit, že koncept stupňů je velmi vágní. Stupeň, *kurai*, je sice důležitým vodítkem pro tvorbu role, ale hercům je ponechána volnost doladění, a tak je skutečně na herci samotném, jak si stupeň upraví.

Skutečnost, že rozdělení typů rolí se dnes děje pomocí *kurai*, je důkazem toho, že dnešní nó neusiluje o nápodobu. Důležitější je pro ně taneční efekt.

Právě proto jsou dnes při hodnocení nó jako divadla základním vodítkem ty prvky, které je spoluvytvářejí, jako je krása hercova držení těla a vystupování na jevišti, vyrovnané a ustálené pohyby, práce s časem (*maai*), koordinace s doprovodným tělesem, rytmus hercovy deklamací apod.

Také Zeami ve skutečnosti směřoval k podobnému tvaru divadla nó. Můžeme říci, že herectví v dnešním nó je de facto další vývojovou fází, které předcházela fáze z doby Zeamiho. Nó v době Zeamiho bylo nápodobou (*monomane*), tj. základním požadavkem pro ně bylo napodobivé ztvárnění rolí a usilí o shodu s realitou i při samotné herecké akci. Ale v duchu toho, jak Zeami sám ustanovil za základ herectví nó písňové a taneční prvky, postupně došlo k redukci prvků nápodoby, tak typické pro staré sarugaku. Postupnou purifikací, sofistickými a rafinacemi dospělo taneční herectví nó k základním požadavkům na hercovu tělesnou stylizaci – tj. k jevištnímu postoji *kamae* a jevištnímu pohybu *hakobi*.



Kamae a *hakobi* jsou důkazem dovršení divadla nó jako divadla písňově-tanečního. Zatím nevíme, kdy k němu přesně došlo. Neexistují písemné zmínky. Podle knihy Zeamiho pravnuka Konparua Zenpóa (1454–1532?) *Mótanšičinšó* je třeba dbát na stabilní tělesný postoj, ať už se jedná o jakoukoli roli. V 5. svazku knihy *Hačidžóbon Kadenšo*, vydané někdy v historických obdobích Keičó a Kan'ei (1596–1644), nacházíme opět nárys hercova držení a k němu připojené krátké vysvětlení vztahující se k tělesnému postoji na jevišti *kamae* (zde označenému výrazem *dózukuri*). Ale jak v případě Konparua Zenpóa, tak v případě *Kadenša* z přelomu 16. a 17. století se autoři věnují pouze hercovu tělesnému postoji podle jednotlivých rolí, nenacházíme u nich univerzální konstantu podobnou současnému *kamae*.

Už od 2. poloviny 16. stol. se v literatuře setkáváme s knihami vztahujícími se k divadlu nó, které jsou podobné těm dnešním, v mnohém se však odlišují. Nejstarší spisy, které pojednávají o herectví nó, jaké známe dnes, spadají až do doby historického období Genroku (1688–1704). Jde o tzv. *katacuke* – knihy popisující jednotlivé herecké modely, *kata*, dále tzv. *išócuke* – kostýmní knihy, *fušícuke* – knihy s poznámkami k deklamaci a v neposlední řadě knihy pro hudební doprovod. V nich se už vše podobá dnešnímu nó.

Z výše uvedených dat lze odvodit, že metody, jež se staly základem současného nó, tj. i *kamae* a *hakobi*, se zformovaly do poloviny 17. století.

Přeložil Petr Holý

Představování hereckých rolí (monomane)

Zeami Motokijo

Vypsat veškeré herecké role je obtížné. Poněvadž jsou však nanejvýš důležité, je třeba jednotlivé z nich důkladně studovat. Podstata představování hereckých rolí spočívá v pečlivé nápodobě, nic nesmí být opomenuto. Přitom je ale nutné rozlišit, do jaké míry napodobovat.

Pokud se například hrají role vládců nebo vysokých hodnostářů, představitelů dvorské či vojenské šlechty, je velmi obtížné napodobit jejich vznešené chování, protože toho nejsme hodni. Měli bychom však naslouchat jejich mluvě, pozorovat jejich pohyby či tázat se po názoru obecnstva. Kromě toho je nutné do nejmenších podrobností napodobit různá gesta, která činí osoby vysoce postavené, zejména pak ta, jež souvisejí s uměleckou vytríbeností.

Nečisté práce osob pracujících na polích a lukách nelze však podrobně napodobovat. Snad je možné napodobit například činnosti dřevorubců, ženců trávy, uhlířů či solivarců, jimž lze dát oduševnělou jevištní podobu. Nelze však napodobovat zaměstnání, která stojí ještě níže. Taková prostá zaměstnání není přípustné představovat zrakům vznešených osob. Pokud bychom tak učinili, urození by pokládali představení za nezáživná pro jejich obyčejnost. Toto rozlišení je třeba mít na paměti.

Ženy

Pro ztvárnění ženských rolí se nejvíce hodí mladí herci *šite*. Je však velmi obtížné.

V první řadě platí, že je-li nepěkný pohled na hercův kostým, nelze se dívat ani na jeho vystoupení. Představuje-li herec dvorní dámu *njogo*¹ nebo *kói*,² nemůže vidět, jak se tyto

1 Dvorní dáma *njogo* stála v historickém období Heian (794–1185) hned za tzv. Druhou chotí císaře (tzv. *čúgú*).

2 Tzv. Služebná dvorní dáma stála o stupeň za dvorní dámou *njogo*.



Wakaonna – maska představující mladou ženu vyjadřuje elegantní krásu

urozené dámy chovají, proto by si to měl s pečlivostí zjistit. Způsob oblékání kimona *kinu* či kalhotové suknice *hakama* je přesně stanovený. Je dobré se na něj zeptat.

Představovat obyčejnou ženu je skutečně jednoduché, poněvadž jsme zvyklí se na obyčejné ženy dívat. Plně postací, když kimono prostých žen, *kinu* nebo *kosode*, oblékne herec běžným způsobem. Pokud herec, jenž představuje roli tanečnice *kusemai*,³ *širabjōši*,⁴ nebo šílené ženy (*monoguru*), drží v ruce vějíř (*ógi*) či jinou

3 *Kusemai* jsou tance s písněmi za doprovodu bubínku, které se těšily oblibě v historickém období Nanbokučó (1336–1392). Zeami tyto tance převzal a začlenil je do nó, o čemž svědčí jeho spis *Úvahy o nó* (*Sarugaku dangi*).

4 *Širabjōši* předvádějí tance s písněmi za doprovodu bubínku byly oblíbené od konce historického období Heian do poč. období Kamakura (konec 12. století).

rekvizitu (*kazaši*),⁵ měl by ji držet co nejuvolněněji. Kimono *kinu* a kalhotová suknice *hakama* by rovněž měly být dostatečně dlouhé, aby zahalily hercovy kroky. Boky a kolena je třeba držet zpříma, aby postava působila půvabně a přirozeně. Působilo by nehezky, kdyby herec zaklonil hlavu. Pokud by hlavu naopak předklonil, jeho postava nebude ze zadu pěkně vypadat. Stejně tak není vhodné do držení hlavy vkládat příliš mnoho síly, neboť to nepůsobí ženským dojmem. Je třeba použít kimono s co nejdelšími rukávy a vůbec neukazovat divákům ruce. Kimonový pás by se měl zavazovat také volně.

Pokud herec věnuje kostýmu patřičnou péči, znamená to, že se opravdu snaží o věrohodné předvedení role. Žádná role nemůže být dobrá, pokud je špatný kostým. To platí především o ženských rolích, u nichž je kostým skutečným základem.

Starci

Role starců tvoří vrchol cesty umění nó. Na rolích starců divák okamžitě pozná umělecké schopnosti herce, proto je předvedení takové role považováno za stěžejní. Je mnoho herců *šite*, kteří si dobře osvojili umění nó, ale vytvořit postavu starce jim ještě činí potíže. Představuje-li herec dřevorubce, solivarce nebo pouze jednoduchou roli starce, obecnost jeho výkon hodnotí kladně, jedná se však o unáhlený soud.

Postavu starce oděného do roucha *nóši* s čepcem *kaburi* či do dvorského roucha *kari-ginu* s čapkou *eboši* mohou však představovat pouze skuteční mistři. Pokud herec nemá bohaté zkušenosti získané cvičením a jeho umění není na výši, nemůže tyto role představovat.

Není-li v představení role obsažen Květ, není zajímavé. Představuje-li herec stařecké chování například tak, že ohýbá boky a kolena a hrbí se, aby – jak se domnívá – vypadal staře, Květ mizí a jeho projev působí povadle. Díky tomu ubude zajímavých míst. Herec musí být vzpřímený a pohybovat se ušlechtilé.

⁵ Např. snítky s květy, bambusová tráva *sasa* apod.



Okina – maska starce vyjadřuje moudrost

Není nic obtížnějšího než role starce obsahující tanec (*mai*). Je nezbytné neúnavně studovat poučku „předvádět starce a stále si uchovávat Květ“. Podobá se to starému kmeni, na němž vyrašily květy.

Role bez masky (hitamen)

Tyto role jsou rovněž velmi obtížné. Mohou se zdát snadné, poněvadž je herec předvádí ve své všední podobě. Kupodivu však platí, že není-li jeho umění nó na výši, je na jeho vystoupení bez masky nehezky pohled.

Je nutné, aby herec zvláště studoval každého, koho napodobuje. Pokud jde o obličej, není správné vytvářet jednotlivé výrazy. Někteří herci výraz tváře mění. Takové představení však nestojí za to, abychom se na ně dívali. Pohyby a chování je nutno napodobovat, výraz tváře by ale měl zůstat přirozený a herec by se neměl pokoušet jej uměle vytvářet.

Šílené osoby (monogurui)

Jedná se o nejpoutavější část cesty umění nó. Rolí šílených osob je mnoho, a pokud herec tento odíl zvládne, dosáhne kýženého úspěchu i ve všech ostatních hereckých rolích. Je však třeba mít na mysli neustálé opakování.

Posedlé osoby (*cukimono*) mohou být ovládnuté božstvem (*kami*), buddhou (*hotoke*), zhmotnělým zástupcem dosud žijící osoby (*ikirjó*) či duchem zemřelého (*širjó*). Pokud při představování takové role budeme studovat bytost, která ovládá, role nám nebude činit potíže a budeme úspěšní. Nejobtížnější role šílených osob je naopak žena, jíž se pomínuly smysly myšlenkou na rodiče, od nichž je odloučena, nebo jež pátrá po svém dítěti, žena, kterou zapudil její manžel, případně která zemřela dříve než on.

Ani velmi zběhlý herec *šite* někdy nerozliší příčinu pomínutí smyslů, a proto hraje veškeré role šílených žen stejně. Takový projev však obecnost nedojme. Při předvádění rolí žen, jejichž vyšinutí způsobila hluboká zádučivost (*monomoi*), je třeba, aby se herec soustředil na tuto zádučivost a vytvořil Květ v místě, kde žena začíná blouznit. Pokud bude šílenství předstírat s veškerým umem, jímž disponuje, v jeho projevu se jistě zrodí mnoho poutavých míst. Pokud svým uměním herec diváky rozpláče, potom jej považujeme za opravdového umělce. Tato slova je třeba si důkladně vrýt do paměti.

Není třeba říkat, jak je pro každou z takových rolí důležitý vhodný kostým. Jde o roli šílené bytosti, podle situace lze proto obléci i křiklavý kostým. Do vlasů je dobré вплést květinu podle ročního období.

Ještě doplním, že podstata nápodoby sice spočívá v její dokonalosti, aniž by bylo cokoliv vynecháno, existují však jisté skutečnosti, které je třeba chovat v povědomí. Už jsem řekl, že roli šílené osoby je třeba při jejím představování nazírat z hlediska toho, co ji posedlo. Pokud šílenou ženu posedl bojovný zlý duch nebo démon, je to pro herce obtížné. Vyjádří-li herec představující ženu ve snaze vystihnout pravý charakter šílené osoby mužský hněv, bude jeho výkon nevyvážený. Avšak nebylo by správné, ani kdyby svým hereckým projevem vyjádřil pouze



Kodzó – jedna z nejrafinovanějších masek, objevuje se v elegantních scénách

ženskost – tím by popřel existenci bytosti, která ženu posedla. Podobný je i případ, kdy ženský element postihne muže. Obecně vzato, tajemstvím umění nó je hry tohoto druhu neprovozovat. Takové hry jsou dílem osoby, jež umění nó nerozumí. Dramatik, jenž kráčí po cestě umění nó, by nikdy takové představení nevytvořil. Sdílení tohoto ponaučení je také tajemstvím nó.

Jsou-li role šílených osob představovány bez použití masky (*hitamen*),⁶ nemohou být úspěšně zvládnuté, pokud nemá herec umění nó dokonale zažité. Nepřízpůsobí-li herec výraz v obličejí dané situaci, nebude se jeho projev roli šílené osoby podobat. Ani bezmyšlenkovitá změna výrazu tváře však oku diváka nebude lahodit. Herecké role šílených osob bez použití masek jistě náležejí k nejvyššímu umění nó. Začátečníci by se měli zdržet účasti na tak významném představení nó. Je velmi obtížné hrát

⁶ Zde se jedná pouze o role šílených mužů.

bez masky a rovněž je obtížné představovat role šilených osob. Ještě těžší však je snažit se spojit obojí dohromady a ještě přitom usilovat o Květ. Proto cvičte co nejvíce.

Buddhističtí mniši

Role mnichů jsou sice součástí cesty umění nó, avšak bývají uváděny zřídka, proto nevyžadují mnoho cvičení. Obecně lze říci, že když herec hraje obřadně oděného kněze či mnicha z vysokých kruhů, musí klást maximální důraz na důstojnost vystupování a na interpretaci vznešenosti postavy. Pokud představuje níže postaveného mnicha, například takového, který opustil svět a dal se na cestu prostoty, bude rozhodující náboženská pout, proto musí herec svou postavou vytvořit představu hluboké náboženské oddanosti. Avšak povaha hry může způsobit, že vytvoření takové role někdy vyžaduje použití nečekaně složitých prostředků.

Duchové zemřelých válečníků (šura)

A zde je další typ rolí. Role zemřelých válečníků, byť správně provedené, budou sotva poutavé, proto by se neměly používat příliš často. Nicméně pojednává-li hra o hrdinských činech slavných vojevůdců z rodu Taira či Minamoto,⁷ může být takové představení poutavější než představení jiného druhu, ovšem jen pokud se prvky přírodní krásy⁸ propojí s patřičnou elegancí a pokud je kvalitní samotná hra. Očekává se, že takovéto hry nó budou obsahovat vysoce vytříbená místa.

Pohyby typické pro role šura se někdy mohou zvrtnout v jednání příslušející rolím dé-

⁷ Rody Taira (Heike) a Minamoto (Gendži) spolu ve 12. století bojovaly o nadvládu nad Japonskem. Jejich střety, z nichž nakonec vyšel vítězně rod Minamoto (Minamoto Joritomo ustavil v roce 1185 první vojenskou vládu), se staly námětem válečných eposů, které pak sloužily jako zdroj inspirace i dalším generacím autorů.

⁸ Zeami používá japonský termín *kačófúgecu* překládány běžně jako 'krásy přírody', který se zapisuje znaky 'květ', 'pták', 'vitr' a 'měsíc' (花鳥風月).



Dódži – chlapecká tvář představuje stálé mládí

monů, anebo se mohou změnit naopak v taneční pohyby. Pokud jsou ve hře obsaženy prvky připomínající *kusemai*, je však přípustné použít při představení několik přiměřených gest inspirovaných tímto tancem. Protože pro válečníky je běžné mít luk a toulec a také některý z mečů, představitel takové role by měl bedlivě studovat, jak je nosit a používat, a svou hereckou prací (*hataraki*) usilovat o vyjádření podstaty představované postavy. Dbejme co nejpečlivěji na to, abychom nesklouzli do herecké akce příslušející démonu ani do čistě tanečních pohybů.

Role božstev⁹

Zhruba řečeno je představování rolí božstev příbuzné představování rolí démonů. Vzhledem k tomu, že role božstev v sobě mají určitou bouřlivost, nebude překážkou, budou-li se hrát stejným způsobem jako role démonů. Přesto je podstata rolí božstev a rolí démonů zcela odlišná. U rolí božstev jsou přípustné

⁹ Jde o „osm set myriád“ božstev *kami* kultu *šintó*, původního japonského náboženství.

taneční pohyby, které se ovšem vůbec nehodí pro role démonů. To je zásadní rozdíl mezi těmito rolami.

Postava božstva musí mít vhodný kostým, který v co největší míře odpovídá jejímu božskému charakteru. Náležitý oděv je jediným prostředkem, který herci slouží k představení takové bytosti. Herec se musí dobře starat o svůj skvostný kostým a musí dát obzvláštní pozor, aby vytvořil patřičně vznešené zdání.

Role démonů

Tyto role jsou ve škole Jamato zvláštním oborem. Mají-li být předvedeny úspěšně, jsou extrémně obtížné. Dá se říci, že role mstivých duchů či posedlých bytostí, které přitahují zájem, jsou jednoduché. Provádí-li herec akci (*hataraki*), která je směřována vůči partnerovi,¹⁰ a dělá-li rukama i nohama jen drobné pohyby, je představení poutavější.

Pokud bude ovšem herec představovat skutečného démona z pekla, pak bude pravděpodobně i přes důkladné studium role působit pouze hrozivě a jeho vystoupení nebude vůbec zajímavé. Je to nejspíš proto, že jde o roli tak obtížnou, že existuje jen málo herců, kteří jsou schopni ji ztvárnit poutavým způsobem.

Podstata takových rolí spočívá v energii a hrůznosti, avšak tyto hodnoty nevyvolávají pocit zájmu. Z tohoto důvodu je představení rolí démonů značně obtížné. Logicky tu platí, že čím více se herec snaží o to je předvést, tím méně zajímavé budou. Podstatou těchto rolí je hrůznost. Avšak hrůznost a zájem stojí proti sobě jako černá a bílá. Nelze snad v souvislosti s tím říci, že herec, který dokáže zaujmout v roli démona, bude vskutku hercem nejvyššího umu? Přesto však ten, kdo bude správně představovat pouze role démonů, nedosáhne nikdy Pravého květu.¹¹ Proto role démona, kterou bude představovat mladý herec, ač správně provedená, bude naprosto nezajímavá. Není pravda, že herec, který by správně

představoval pouze role démonů, nevzbudí zájem ani jako démon? Tento paradox je třeba pečlivě uvážit. V krátkosti, schopnost učinit roli démona zajímavou lze přirovnat ke „květu, který rozkvetne mezi skalami“.

Čínské role (karagoto)

Toto jsou speciální typy postav, a tak neexistuje žádný návod, jakým způsobem provádět cvičení. Podstatný je kostým. A pak maska. I když jde o představení lidské bytosti, jako je každá jiná, je nanejvýš vhodné, aby se herec oblékl do něčeho, co vypadá neobvykle, aby se udrželo zdání neobyčejného.

Takovéto role mohou úspěšně hrát starší herci, kteří mají talent i dostatek zkušeností. Kromě použití kostýmu čínského stylu neexistuje jiný prostředek, jak vyvolat neobvyklý dojem. Vzhledem k tomu, že žádný pokus napodobit přímo čínský styl – ať už v deklamaci či v pohybu – by sám o sobě nebyl účinný, je rozhodně lépe dokreslit obyčejné představení právě jedním reprezentativním prvkem. Výběr takového prvku, který je sám o sobě nepatrný, může sloužit jako prostředek k oživení celku. Ačkoliv obvykle podobné změny nejsou považovány za vhodné, neexistuje žádný návod, jak vytvořit čínský styl, a tato nepatrná změna gesta může pomoci dodat představení čínskou příchuť a vyvolat v divákovi potřebné zdání. Takové metody se cvičí dlouhý čas.

To je vše o představení hereckých rolí. Je obtížné vyjádřit pouhými slovy jemnější detaily. Nicméně herec, který plně porozuměl výše vyjmenovaným bodům, bude jistě schopen si tyto detaily postupně sám osvojit.

Z japonštiny¹² přeložili a poznámkami opatřili

Petr Holý a Denisa Vostrá

10 Jedná se zde zřejmě o role *waki* a *cure*.

11 Viz „Zeami o herectví v divadle nó“, *Disk 5* (září 2003), str. 50.

12 *Karonšú – nógaku zenšú* (*Nihon koten bungaku taikei*, 51). Sestavili a poznámkami opatřili Idžiči Tecuo, Omote Akira, Kurijama Riichi. Šógakkan, Tokio 1973.

Návrat realismu?

V roce 2003 inscenovala Ariane Mnouchkinová se svým ansámblem dvoudílnou epickou fresku *Le dernier Caravansérail (Odysées)*, ve které podala zprávu o anonymních autentických osudech 'ilegálů' – uprchlíků nejrůznějších národností přemísťovaných po světě, o podmínkách a peripetiích jejich života. Po čtyřech letech, na konci loňského prosince, uvedl Théâtre du Soleil novou inscenaci nazvanou *Les Éphémères*:

Žena neurčitého věku a nevýrazného zjevu čeká na úředníka z realitní kanceláře. Prodává domek po mamince – maminka zemřela a zůstala po ní zahrada s ovocnými stromy – kdo by se teď o ně staral? Střih. Roztančeným krokem vchází do situace šťastný mladý muž – právě se mu narodilo dítě, nadšeně si prohlíží zahradu. Střih. Zahrada je plná živých vzpomínek na maminku česající jablka. Střih. Žena sklesle sedí na pohovce a odevzdaně poslouchá úředníka drmolícího text smlouvy, po které dychtivě sahá novopečený otec – jášající, že může přivést svou rodinu do nového domova. Pro jednoho konec, pro jiného začátek.

Pečlivá hospodyňka připravuje koláč. Úhledně rovná ovoce na těsto, opatrně strčí koláč do trouby. Manžel se vrací z práce, ztěžka usedá za stůl, na desku dopadnou farmářské tlapy. Hospodyňka bázlivě couvne, pak mlčky nalije polévku a postaví ji na stůl před manžela. Muž zřputile mlčí, žena opatrně usedá proti němu. Oba hledí do polévky. Muž dojí a náhle mu hlava padne na stůl vedle talíře. Ticho. Žena nevěřícně zírá na mrtvého muže, mechanicky zvedá k ústům

lžící za lžící. Pak vstane a stejně opatrným pohybem vyndá upečený koláč a postaví ho mezi sebe a muže na stůl. Zakrojí, mechanicky vloží sousto do úst a pořád přitom mlčky hledí na manžela.

Elegantně vystrojená mladá žena – je na ní něco podivného, nepatřičného – na prostřeném stolečku před sebou má narozeninový dort, na někoho čeká... Telefonuje: Kdosi na druhém konci aparátu patrně ani netuší, že se tu po něm touží, rozjařeně haleká z dálky. Žena zakrývá své zklamání nezávazným švitořením. Pak znovu osamí. Strnule sedí a zírá před sebe. Zvoní telefon, žena se po něm vrhá – náhle začne do sluchátka mluvit anglicky a je z ní mladý muž, David, kterému matka z druhého konce světa přeje všechno nejlepší k narozeninám... Jsi sám nebo máš návštěvu? Baviš se dobře? – Rozpačité, vyhýbavé odpovědi. Za dveřmi něco šramotí, tichý smích a šepot – muž-žena kráčí na vysokých podpatcích otevřít. Parta dětí zvedá hlavy od klíčové dírky, všichni vyděšeně zaječí, když se dveře otevřou a zjeví se vysoká postava. Muž-žena vtáhne do bytu desetiletou holčičku. Krátký výslech, holčička se nebojí, klidně se pustí do dortu a svěřuje se se svým životem: schází jí maminka, která umřela, a tatínek má pořád spoustu práce... Střih. Rozzuřený otec ve dveřích hledá svou dceru, spokojeně spící v náručí nové kamarádky – chce ji vyrvat ze spárů pedofila, odmítá přistoupit na to, co dítě tak samozřejmě přijalo. Nakonec se ale zoufale rozpláče, aby přiznal, jak strašně se mu stýská po manželce, po tom, co bylo a už nikdy nebude.

Zuřivé bušení. Ze řvoucího výrostka kopajícího do dveří bytu, div je nevyvrátí z pantů, jde strach. Za dveřmi vyděšení prarodiče – zavolej matku, už je zase tady, co máme dělat, vyhrožuje, že nás zabije... Dcera v telefonu přikazuje neotvírat, vnuk za dveřmi stupňuje ataky, střídá křik se srdceryvnými prosbami, hroutí se a znovu vstává – co máme dělat, vystresovaní a rozpolcení prarodiče pobíhají po bytě, začnou se hádat – otevřu mu – neotvírejte! A tak pořád dokola...

Úředník nezúčastněným hlasem předčítá rozhodnutí rozvodového soudu. Proti němu nehnutě sedí vedle sebe žena a muž. Pohroužení do vlastních myšlenek hledí oba nepřítomně před sebe. Klapnou desky spisu, žena se zvedne, v drobounké tváři s velikýma očima se nepohne ani sval, beze slova odchází. Muž jako by se konečně probudil, nevěřícně se dívá za ženou – ona opravdu odchází?! S nechápavým pohledem se obrací zpátky na úředníka, spokojeně opřeného v křesle...

Ložnice s prázdnou velkou postelí, sedí na ní mladá žena a tiskne v náruči kus oblečení. V jídelně za prázdným kulatým stolem sedí sklesle nehybný otec. Objevuje se další mladá žena, je celá v černém. Vítá se s otcem a se sestrou, v letmých pohybech a kratičkých větách je věcnost a utajovaný smutek. Ženy začnou chystat pohřební hostinu, otec jen bezmocně sedí. Střih. Příprava vánoční večeře. Matka se obléká v ložnici, dcerky prostírají slavnostní tabuli, se šťastnou horlivostí se předhánějí, aby splnily mamince pomyšlení. Přichází tatínek s dárky, holčičky kolem něho nadšeně a netrpělivě poskakují. Telefon. Matka s někým dlouho hovoří, vedle všichni pomalu trnou. Matka se objeví ve večerní toaletě, krásná a voňavá – dnes večer nebudu s vámi, odcházím, odcházím navždycky a беру s sebou jen jednu z vás. Zavržená nevěřícně zírá z bezradného otce na odhodlanou matku, pláč, zoufalý odpor, ta, co má s matkou ode-

jít, se nechce odtrhnout od sestry, zavržená visí pohledem na matce, matka kráčí ke dveřím, její ruka na klice, ruka na klice, nakonec povolí a stáhne se zpět... Střih. Mladá žena sedí na prázdné posteli a tiskne k sobě kus oblečení...

Příběhy tvořící *Les Éphémères* vznikly z hereckých improvizací vycházejících z osobních zážitků herců i režiséřky, ve kterých objevovali společná témata situací z každodenního života. Nejde o jejich řešení či hodnocení, ale především o jejich pocítění, uvědomění, prožití. Prchavé chvíle, záblesky, momenty zapadající v paměti, kde ulpívají a odkud se neodbytně vracejí při nejrůznějších příležitostech: „petits riens“, jak je režisérka nazývá, ztráta, prohra, nedorozumění, smrt blízkého, ale taky okamžiky radosti a štěstí, pohled a objetí milovaného člověka. Kaleidoskopický tok zpráv „o věcech nepochopených a nepochopitelných“, podobajících se „malým požárům, záplavám a bouřím“ anebo „kamínku v botě, po kterém na chodidle zůstávají oděrky“. Mohl by se podle Ariane Mnouchkinové stejně dobře jmenovat *Les Étreintes*: „Sevrění láskou i nenávistí nebo bolestí existujeme uvnitř nejosobnějších vztahů, nejčastěji doma nebo v poloveřejném prostoru. Je to představení stvořené z okamžiků, které stvořily nás.“

Inscenace má a ještě bude mít několik podob. Zatím ji tvoří dva díly, dvě 'sbírký', ve výsledku by měly být tři. Základem večerního představení je vždy jedna 'sbíрка' čtrnácti epizod na nejrůznější náměty (víkend, holčička s cigaretami, Vánoce, vnuk, setkání, dvojice, drahý syn, ti druzí, intimita atp.), které existují v různých variantách. V neděli odpoledne pak šestihodinový celek s třiceti epizodami.¹

¹ Zatímco od 27. prosince loňského roku uváděl Théâtre du Soleil *Recueil 1*, od konce ledna uvádí v týdnu střídavě *Recueil 1* a *Recueil 2*, v sobotu ve dvou představeních obě 'sbírký' a v neděli vždy od 13 hodin celou inscenaci – jistě i zkušeně marketingově dobře promyšleno, uvědomíme-li si polohu Cartoucherie, kde Théâtre du Soleil sídlí: metrem

Jednotlivé epizody tvoří jevištní příběh zdánlivě nezávisle jedna na druhé. Jejich vlastní děje jsou soustředěně vždy do několika scén, které se střídají s výjevy z jiné epizody. Samostatné děje se proplétají, vracejí do minulosti, kterou vzápětí sříhem konfrontují se současností. Plynulost a hybnost dodává jednotlivým mikrocénám, které opravdu jakoby utkví vždy v jediném okamžiku, scénografické řešení. Hrací prostor tvoří malé točny o průměru ne víc než dva a půl metru, na kolečkách a „na ruční pohon“ (neboť jimi opravdu – nevýslovně jemně, neslyšně a plynule – manipulují ruce pomocníků a hlavně křehkých pomocnic, mezi nimiž často rozeznáváme právě nehrající protagonisty jiných epizod). Nečekaně se otáčejí, takže umožňují nahlížet divákům na příběh ze všech stran, a projíždějí po několikametrovém pásu vlastního jeviště, obklopeného z protilehlých stran řadami strmě se zvedajícími sedadly: vyplouvají z boční strany a mizí zpět anebo na protější boku jeviště, za posuvným železnými vraty. Na jednotlivých pódiích, vyvýšených nad základnu jeviště sotva o pár desítek centimetrů, je hyperrealisticky, za pomoci autentického nábytku a rekvizit ‘ze života’ znázorněno příslušné prostředí: kuchyň včetně funkčního sporáku, dřezu a dětských kresbiček na skřínce; zahrádka se žebříkem a se stromem, na kterém roste jablka; lékařská ordinace s lůžkem a přístrojem zvaným echo; kancelář justičního paláce s lakovaným bureau o to

čtvrthodiny z centra na konečnou jedničky a odtud autobusovým pendlem pět minut až k branám areálu na kraji lesíka Vincennes, kde na diváky kromě divadla čeká i restaurace „Aux mille Bouddhas“ a knihkupectví s propagačními materiály, knihami a filmovými záznamy legendárních inscenací. Ale pozor! Lístky na předprodeji FNAC nebo telefonicky – číslo telefonu je jediná informace, kterou na plakátech visících po Paříži Théâtre du Soleil o sobě podává. Když přijdete k večerní pokladně v Cartoucherii, vystojíte frontu (během čekání se můžete občerstvovat) a na základě rezervace obdržíte lístky. Když nemáte rezervaci předem, počkáte ještě chvíli na vstupenky, které (jestli) zbyly.

rozlehlejším, oč prázdnějším; nejrůznější typy obývacích pokojů, jednou s nezbytnou pohovkou a hrající televizí, podruhé s dečkami, plyšovými zvířátky, pozlacenými bibeloty a pletením zastrčeným do proutěného košíku-labutě, jindy zas vybydlených až na nejnútnejší špinavé rozvrzané křeslo a starý magnéfák... Stísněný prostor a dekorace evokují místo děje, vytvářejí jeho atmosféru a umožňují, ba vynucující si hereckou koncentraci (rozuměj: koncentraci na výraz, od kterého herce neodvádí povinnost vytvářet jednáním iluzi prostředí). Rozhodující je základní postoj, výraz tváře, každý pohyb má o to větší význam.

Všechno je totiž soustředěno na detail. Herci střídají v rychlém tempu řadu odlišných rolí a divák často až po chvíli pozná, že vyzáblou bezdomovkyní, sotva se držící na nožičkách-hůlčičkách v neuvěřitelně rozšmajdaných křuskách, se špinavým drdůlkem spleným z šedivých ocásků pod padající hučkou, hraje stejná herečka, která se v jiné epizodě objeví jako kráska ušlechtilých rysů s jemně vlnitou černou hřívou. Vnější prostředky – kostým a maska – napovídají sociální status hrdinů a prostředí. Věcné, minimalistické herectví vycházející z jemné charakterizace a konkrétních fyzických akcí se tak může při rozvíjení situací soustředit na okamžitou reakci, která dává divákovi nahlédnout do duše někoho jiného a tím i své vlastní, a tak spolu s vnějším divadelním rámcem tvořeným točnou zbavuje divácký pohled ‘dovnitř’ jakéhokoli vymezení. Život lidské duše je vyjevován velmi prostě, ‘civilně’ (pravdivost situací vzniklých z vlastních zážitků a vzpomínek jednotlivých členů ansámblu se nedá ‘hrát’ ani předstírat, říká režisérka), hloubka, plasticita a autentičnost výrazu je dána maximální koncentrací na to, co se děje *tady a teď*, na partnera, který je vedle mne, se mnou, proti mně... Neokázalost a upřímná odevzdání postavě, cudnost výrazu – výrazu

nepostrádajícího krajní polohy pláče, výbuchů hněvu či radosti a nevylučujícího komediální odstup ani tichou kontemplací – je projevem opravdového lidského citu a pochopení pro základní otázky života: to je to, co vyzařuje z jednotlivých scének a co spojuje epizody v jediný celestvý příběh, jehož autenticita a naléhavost poutá diváky, vzbuzuje otázky a obrací pozornost k osudům ‘těch druhých’. Přestože *Les Éphémères* vznikly z nejosobnějších zážitků, není v nich ani stopa po sebestřednosti či touze zabývat se vlastní osobou a po potřebě demonstrovat světu své zklamání či zhnusení z jeho existence – možná právě to vedlo Mnouchkinovou a její ansámbl k tomu, že si dramata dnešního života napsali sami, neboť je nenašli u žádného z autorů her vycházejících z teoretického přesvědčení, že nic dramatického na tomto světě už nemůže člověk zažít, nemluvě o těch líčících ‘hot’ či ‘cool’ současnost (tolik přitažlivých pro řadu českých divadelníků právě pro onu sebestřednou, na odív vystavovanou zfrustrovanost, která je často jediným obsahem jejich sebevyjadřovací mánie).

A představení také upozorňuje na zásadní rozdílnost každého scénického realismu od všech reality show, demonstrujících současnou ztrátu jakékoli skutečné intimitý, těch reality show, v jejichž stínu jako by se muselo opravdu umělecké divadlo od realismu definitivně odvrátit. Ručně poháněná točna na jedné straně zdůrazňuje rozdíl mezi divadlem a realitou, na druhé straně ale (v okamžiku, kdy – a je to brzo – na příčinu toho, proč a že vůbec vidíme scénické dění před námi ze všech stran, vlastně zapomeneme) také za pomoci hyperrealistických předmětných detailů ruší možnost jakéhokoli divadelního aranžování: tak záleží všechno zejména a hlavně na nekaširovaném hereckém výrazu, jinak řečeno, na hereckém umění. Právě toto umění je pak schopné využít předpokladů daných hraným mi-

kropříběhem, který rozvírá situaci do minulosti i do budoucnosti: díky tomu se realisticky zahraný intimní okamžik – proměněný ze zdánlivě banálního v osudový – najednou vztahuje svou dramatickostí k celému životu. Jde samozřejmě nejenom o život dané postavy: právě to pak zbavuje divácký zážitek jakéhokoli voyeurství, tak typického pro reality show a ostatně pro každou produkci, v jejímž rámci jako by domnělá ‘autentičnost’ měla nahradit skutečné herecké umění.

Velké i menší výstavy věnované „malířům reality“, ať je to Hogarth v Louvru (*William Hogarth 1697–1764*), nebo francouzští mistři 17. století v Oranžérii (*Orangerie 1934: Les „peintres de la réalité“*), v jejichž kontextu bylo možné novou inscenaci Mnouchkinové vidět, vnucují myšlenku na jakýsi ‘návrat realismu’, v nejlepších případech vždycky spojený s porozuměním pro ‘normální’ lidské starosti, smutky, životní rány a bolesti. A výstava tzv. „humanistické fotografie (1945–1968)“ ve francouzské Národní knihovně² nutí svou atmosférou vzpomenout na italský filmový neorealismus, i na jeho kořeny, které najdeme už u Goldonihova s jeho obratem od typu k individuálnímu charakteru a od tradičních komediálních výjevů a možnosti zábavy, kterou jejich protagonisté skýtají, k porozumění pro ta „malá nic“, o kterých mluví Mnouchkinová a jehož hloubku tak naléhavě připomněla také inscenace *Náměstíčka (Il Campiello)* v Comédii-Française. Diváka okamžitě vtáhne do tohoto ‘malého’ světa poetická atmosféra (ano, i tento ‘malý svět’ a ‘realismus’ může mít také na jevišti svou poezii), kterou vytváří na jevišti Comédie režisér Jacques Lassalle a výtvarníci Antonio Fiorentino a Renato Bianchi za pomoci originální hudby Jana-Charlese Capona.

2 *La photographie humaniste, 1945–1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...* Bibliothèque nationale de France – Galerie de photographie, od 31. 10. 2006 do 28. 1. 2007.

Benátky v únoru, a na jejich poslední karnevalovou neděli tiše sněží... Melancholická šed' oblohy se mísí s namodralými a růžovými stíny domů natěsnaných kolem plácku, kde se odehrávají nejdůležitější chvíle života zdejších lidíček. Ovdovělé matky (Ch. Fersenová, C. Hiegelová, C. Mathieu) musí vyvdát a oženit své potomky, aby si po dlouhé samotě ještě stačily samy najít muže, dívky (L. Simaga, J. Sicardová, A. Kesslerová) se přetahují o nápadníky (J. Pouly, L. Corbery), pokřikují na sebe z oken, provokují se navzájem i baví těmi nekonečnými drobnými pŕtkami, hádkami a spory, Fabrizio (A. Pralon) je z toho nervózní a chce se odstěhovat, ale Kavalír (D. Podalydès) má s jeho dcerou jiné plány.

Lassallová inscenace předvádí svět malých lidí, jejichž city a vášně ovšem vůbec nejsou malé, ba mohou vést málem ke katastrofě. Pomaloučku, nenápadně konflikty bobtnají, vrství se, narůstají, aby tu a tam vyprskly pro nic za nic a pak najednou propukly z hloubi uražené, žárlivosti zkoušené duše závratnou silou, která děsí, protože v okamžiku dojde na rvačku, hozený kámen i na tasené nože. Uklidnit je může jen pořádná večere.

Přesně vystavěné situace do sebe kumulují narůstající napětí mezi jednotlivými postavčkami, a přitom se nevzdávají komediální hravosti: Hádky milenců je současně komediantským číslem i existenciálním mikrodramatem. Herecká charakterizace, provázející obvyklou chuť členů Comédie-Française po 'přetěsnění' a splynutí s postavou, je velmi nenápadná: vychází z toho, že jednotliví herci ve svých postavách zapůsobí na diváka nejprve jakoby náraz, celkově, když konkrétním jednáním, reakcí na situaci vstoupí do děje: Co je to za individuum, zíráme, když se zjeví Christine Fersenová jako vehementně výřečná paní Cate, v mušketýrském klobouku a dlouhém kabátě obepínajícím

její majestátní postavu ve vysokých botách, a zarachotí nenapodobitelným kontraaltem první repliky. Celkový postoj se promítá do všeho, co herci na jevišti dělají, a do způsobu, jak to dělají. Ve vzájemné souhře spoluvytvářejí spektrum nejrůznějších individuálních projevů lidského chování, ozřejmujících jak povahy postav, které hrají, tak jejich vztahy k ostatním partnerům ve hře plné nečekaných zvratů. Tak jako Christine Fersenová i Catherine Hiegelová (mírně popletená nahluclá Pasqua) a Claude Mathieu (všetečná a rázná Orsola) dávají každá komediálnímu typu matky-dohazovačky individuální, nezaměnitelnou podobu (jejíž siluete – a to se týká všech postav – tolik pomáhají kostýmy s nejrůznějšími typy pokrývek hlavy – kloboučků či spíše huček, různě uvázaných šálů, kabátků a jiných svršků či spodků a botek). A stejně holky na vdávání: Vedle neposedné, nespokojené a provokující Lucietty, v každém okamžiku připravené vjet do vlasů své sokyni i poprat se s milým, jak ji hraje temperamentem překypující Léonie Simaga, předvede Julie Sicardová Gnese jako melancholicky zasmušilé stvoření s výčitkou v očích a s pláčem na krajíčku, překvapivě smířlivé a šťastně oživující, když si ho někdo všimne, ale taky pěkně mstivé za výsměch a provokace, schopné způsobit veliké neštěstí; Kavalíra hraje Denis Podalydès se směsicí pobavené zvědavosti, odstupů a opatrně spekulující vychytralosti maskované laskavou naivitou, když se sám chytí do osidel námluv. Podomní obchodníček-tkalounkář Anzoletto už není jen žárlivý trouba a nešťastníček pod Luciettiným pantoflem: Goldoni mu předepsal překvapivý zvrat v chování, když tasí na svého soka nůž, a v představení to opravdu v jednu chvíli vypadá, že dojde k vraždě. Režisér nabídnutý dějový zvrat od počátku rozvíjí už tím, že do typu malého vzteklouna Anzoletta obsadí vysokého, urostlého Jérroma Poulyho, na jehož hrudi vypadá koš

s pentličkami naprosto nepatřičně – snad proto působí tento silou překypující zrzavý mladý muž pořád tak ‘podebraně’, když je neustále peskovaný a dirigovaný, co má nebo nesmí udělat, a když musí strašlivě krotit svou energii, díky níž se pak v jediném okamžiku změní v nebezpečného násilníka.

Goldoniho úsilí přiblížit starou komedii realitě každodenního života a zavedené typy proměnit v plastické charaktery – za pomoci lokalizace příběhu, co nejrealističtější v místě i čase, a překvapivých dějových zvratů obohacujících situace ze starých komedií a frašek – bere režisér s herci při vši hravosti a komediálním odstupu *vážně* či *doopravdy*: vycházejí přitom z konkrétní, bezprostřední reakce člověka na danou situaci. Můžeme říci, že jednání se tak nejen individualizuje, ale i psychologizuje, protože odvádí pozornost od zavedeného, předpokládaného, k dramatickému vidění situací, v nichž se člověk musí vždy znovu rozhodovat. Zvláštní pozornost v souvislosti s vypracováním individuálních charakterů věnuje režisér mluvenému slovu: hybný a akční, ze situace vycházející goldoniovský dialog v podání jeho ansámbly připomíná hru dokonale vyladěného orchestru, vedeného podle pečlivě propracované partitury: znělost, ohebnost a plasticita mluvního projevu herců je o to přitažlivější, že dialog často tvoří krátké, hutné repliky nabité expresí. Právě na dialogu a na mluvě spočívá rytmus jednotlivých scén, tempo jevištních akcí, z nich vychází i celková nálada a atmosféra situací, jejich půvab a jedinečnost.

Ne že by nebyla zajímavá další představení Comédie, která ve *Zdravém nemocném* (režie Claude Stratz) připomíná, že

to, co se jednou rozvine u Goldoniho, obsahuje v rámci tradiční komediální scénologie už Molière. V inscenaci *Pedro a komtur* (*Pedro et le commandeur*, režie Omar Porras) od Lope de Vegy přichází s výtečně herecky realizovanou loutkovou stylizací (zdaleka ne pouze komickou) a s barokními efekty. Také pařížské výstavy neživí pochopitelně jen realismus. Měli jsme možnost přesvědčit se, kolik toho z německého filmového expresionismu³ načerpal Walt Disney,⁴ zvlášť když na výstavě v Mitterandově budově Národní knihovny jsme mohli sledovat transformaci tohoto stylu u Antonina Artauda. Nemluvě o tom, jak se v takovém kontextu jeví Rauschenbergovy *Combinés* v Centre Georges Pompidou, jedno je jisté: Lekce realismu poskytnutá zmíněnými inscenacemi by byla mezi ostatními vlivy, kterým se vydává všanc české divadlo, velmi užitečná.

Ukazuje totiž, že je škoda, když potřeba lidského porozumění pro ta citovaná efemérní ‘malá nic’ jako by u nás mohla (až na vzácné výjimky) najít ‘útočiště’ nejspíš ještě tak v bulvárním repertoáru, kterého se české divadlo při své ztracené hrdosti chápe zejména proto, aby v touze vyrovnat se televizi mohlo svým divákům poskytnout příslušně seriálově laděné efemérní rozptýlení.

Zuzana Sílová a Jaroslav Vostrý

3 Skvělou výstavu převážně z vlastních fondů, dlouhá léta budovaných znalkyní a obdivovatelkou „dábelského plátna“ Lotte H. Eisnerovou, *Le cinéma expressionniste allemand* uspořádala Cinémathèque française ve svém sídle v Bercy od 26. 10. do 31. 12. 2006.

4 Obsáhlá expozice *Il était une fois Walt Disney* byla hlavním programem podzimní sezony v Galeries nationales du Grand Palais (16. 9. 2006 – 15. 1. 2007).

Kolik váží kilogram fotografie? I takto absurdní otázky mne napadaly, když jsem se vracel z mezinárodního veletrhu s fotografiemi *Paris Photo 2006* (dále ho budu familiárně zvat *Fotosalonem*), který se konal 16.–19. listopadu 2006 v pařížském Carrousel du Louvre. Oficiální název veletrhu zní *Salon international de la photographie* s podtitulkem *XIXe, Moderne & Contemporaine*. Byl to tedy již 19. ročník mezinárodního salonu fotografie, a to fotografie moderní a současné. Sám jsem jel na *Fotosalon* jako scénograf, který si před fotografií neodpívne, ale také před ní nekleká. Dovolím si předložit několik postřehů – jen tak hodím nějaké střepy na stůl.

Posílhávání po proslulém *Salonu*, o jehož zdi zpočátku své tvorby usilovala pozdější velká jména moderního malířství, je cítit už ze vznešenosti názvu celého počínu. Jisté společné rysy se určitě najdou. Ten *Salon* původní (malířský) byl velmi konzervativní (protože to byla sázka na ekonomickou jistotu) a cesta všeho nového byla velmi trnitá. I tehdy zde byli mecenáši se svými styky. I tehdy šlo o slušné peníze. Malířství bylo uměním z největších, a tedy i dobrým byznysem. Fotografie dneška má své kurátory. Nejedná se o žádné mecenáše v pravém slova smyslu. Jedná se o ty, kteří fotografii vykládají, stejně jako věštkyně v Delphách vykládaly budoucnost. Na výkladech kurátorů je mnohdy závislá cena, a tedy i existence toho či onoho fotografa. Struktura obchodu s uměleckou fotografií je tak jednoduchá, až je složitá. Udělejme si pro začátek jen malou sondu, jak to funguje. Berte ji jen jako určitý model, který nemusí vždy a za všech okolností fungovat tak, jak bude popsán.

Fotograf je osloven kurátorem s nabídkou, že mu zajistí zastoupení v některé z galerií, nečiní-li tak sama galerie nebo

není-li kurátor zároveň galerista nebo sběratel. Kurátor tedy může být něco na způsob sportovního agenta, který se stará o smlouvy, prodej, reklamu atd. Někdy může být vlastně víc než umělec sám. To třeba v případě, že pod sebou vytvoří jakousi skupinu, jejíž pestrost tak vyrazí dech, až je to považováno za umění. Pojem kurátor nelze vnímat pouze negativně, neboť i práce těchto lidí může být ohromnou reflexí oboru. Málo je ovšem těch, kteří jsou schopni uchopit obor jako takový – nechválit tedy jen to 'své' zboží, jehož cena je živí. Jako scénograf si mohu jen utírat čelo orosené z představy, že bych ke stanovení ceny své práce potřeboval požehnání nějakého divadelního kritika.

Na trhu s uměleckou fotografií se můžete samozřejmě setkat i s tím, že za umělce je považovaný obrazový redaktor časopisu *Vogue*. Proč ne? Stejně jako dříve malířství mělo své disciplíny – a ty byly vytvářeny i z hlediska prodejnosti (portrét, akt, krajina, zátiší, oltářní malba, nástěnná malba...) – patří do umělecké fotografie všechno, co může fotografie svou materií uchopit a zpracovat. Jako umění pak mohou působit (a také se tak prodávat) fotografie módy, stejně jako reklamní fotografie, kde je vyretušována značka kávy z hrnečku... Takže máte-li něco podobného, má-li to parametry vyžadované na trhu, nebo naopak jsou ty parametry tak šokující, že to někdo určitě koupí, nesmíte na *Fotosalonu* chybět.

Fotografie se z malířství v mnoha ohledech jakoby odloupla (o tom, jak to je s tím kmenem a kůrou, píše na stránkách *Disku* Miroslav Vojtěchovský). A protože byla od začátku považována jen za jakési nepovedené dítě múz, musela stále s tímto předsudkem bojovat. A bojuje dodnes. V některých případech ovšem s překvapivou elegancí, stejně jako v jiných

s nepochopitelnou hysterií. Oba případy jsem měl možnost na *Fotosalonu* vidět.

Jako člověk pracující s prostorem jsem měl jakousi předběžnou představu o způsobech, kterými se budou prezentovat jednotlivé galerie a díla v nich. Měl jsem za to, že veletrh má své stánky (zde galerie), a předpokládal jsem, že se budou snažit jeden od druhého odlišovat. Nástup do samotných výstavních prostor touto představou nijak nenarušil. Rozčarování přišlo až po 'obrazovo-časopi-secké krvavé uličce', jež byla uzavřena výstavním vozem hlavního ze sponzorů *Fotosalonu*. Úsměv později vzbudilo zjištění, že cena tohoto vozu není nepodobná ceně jisté fotografie, která se ovšem nabízela ve dvou galerijních stáncích současně – jednou s cenovkou a podruhé bez ní. Tato náhoda poukazující na 'pásovou výrobu' umění mi připadala nejdřív úsměvná, ale s přibývajícím obrazovým smogem se úsměv jaksi vytratil.

Protože jsem měl možnost své dojmy 'neúplného' fotografa konfrontovat s názory fotografů 'úplných', dostalo se mi zajímavého vysvětlení ohledně nepřehlédnutelné uniformity jednotlivých stánků. Jednotlivé galerie pověsily nabízená díla – chvílemi zcela negalerijně a spíše s ohledem na snahu nabídnout jich na malém prostoru co nejvíc – na bílé stěny, do prostoru umístily stůl s vizitkami a případně s nabízenými obrazovými publikacemi a ke stolku usadily někoho, komu nevádí se celý den usmívat na všechny, kdo jdou kolem (a že jich není málo!). Tedy: dostalo se mi vysvětlení, že uniformita i jistá sterilita prostorů vyplývá z toho, že mají zcela ustoupit do pozadí, aby tak bylo zřejmé, že jsou to fotografie, o co tu jde. V předchozích odstavcích popsaná důležitost galerií pro existenci samotného umění ve fotografii tedy ustupuje do pozadí v okamžiku, kdy se s ní začíná obchodovat. Směřem ke kupujícímu se vše snaží tvářit zcela obráceně, než je tomu 've skutečnosti'. Tento pří-

stup, který je navíc jakýmsi tichým pravidlem všech těch obchodníků z celé planety, mě fascinoval. Ne že by se nenašla výjimka. Jistá berlínská galerie například nabízela fotografie atomových výbuchů a k tomu uznala za vhodné použít stěny černé. Druhý den po vernisáži byly všechny cenovky u těchto fotek částečně přelepeny červeným puntíkem (tzn. Prodáno).

Moje očekávání scénografa tedy vzala velmi rychle za své a nezbylo než se na věci kolem podívat optikou trochu odlišnou. A najednou se začaly objevovat zajímavé věci. Fotografie je médium, které může mít stejně jako film jistý komplex méněcennosti. V základě totiž pracuje s výřezem skutečnosti, s výřezem z něčeho, co tady existovalo. Pak je pochopitelné, že stejně jako film začne mít chuť své omezující rámy nějak prolomit. Protože jak již bylo řečeno, je zde jistá svázanost s malířstvím, stále je mnoho fotografů, kteří se snaží malovat objektivem. V malířství jsou to hodiny pozorování, které projdou přes imaginaci malíře, a pak je tam práce s materiálem, kdy se ruka dotýká štětce a ten zase barev a ty potom i několik dní schnou... Všechno vyjma toho pozorování musí fotograf něčím nahradit. Mezi fotografií a fotografovým tělem je vytvořena propast technikou. A další technika má přes tuto propast postavit most. Je nemálo těch, kteří naleznou limity a odloží po dlouhých letech dřiny fotoaparát na policičku, jako přestárlé dítě odloží hračku. Kouzlo zmizí. Ale také je hodně těch, kteří omezení dané technikou přijmou jako fakt, a dají tak vzniknout dalším částčkám, o které nám každý den houstne zmiňovaný obrazový smog.

Nalezl jsem v Paříži několik věcí, které mne zaujaly z hlediska použití té přemosťující techniky mezi tělem a obrazem. A pak jsem také našel několik věcí, které by se mohly okamžitě použít jako scénografické východisko. Předkládám pouze



Obr. 1

k zamyšlení několik obrázků. Moje dojmy jsou samozřejmě subjektivní a mé explikace mohou být zcela mylné – jako ostatně většina explikací...

Obr. 1: Trine Søndergaard & Nicolai Howalt, *Krommans Remise #II*, 2005 – Martin Asbaek Projects, Copenhagen. Doprovodný text praví, že se jedná o fascinaci tím, že se lov zvířete proměnil z aktu nutného k přežití v jakýsi novodobý šovinistický rituál a zároveň se prý jedná o poctu romantické krajinomalbě. S tím druhým nelze než souhlasit. Měl jsem podezření, že je celá věc zaranžována, což zřejmě vyvrací fakt, že tak na slovo ti lovečtí psi nebudou poslouchat. Zde by ještě museli naslouchat kompozičním rozmarům

dvou (!) autorů. Navíc se jedná o projekt (zřejmě kurátorský), jehož je tato práce pouhou součástí. To všechno je ale úplně vedlejší, protože přede mnou je skutečně obraz, který má napětí, má hloubku, má gesto. Protože existuje mlha, nebál bych se s fotoaparátém tématu nekonečno. V okamžiku, kdy bych začal toto téma realizovat jen s využitím mlhy, určitě bych dýchl na sklo objektivu. Tam, kde by to nefungovalo, mohl bych na něj dýchnout až při zvětšování. A tam, kde by mě to štvalo, otevřel bych si naskenovaný negativ v příslušné počítačové aplikaci, provedl podfuk a následně aplikoval ve vrstvě příslušný falzifikát fotografického zrna, aby si divák hlavu ukroutil. Tohle



Obr. 2

všechno se dělá. Pravdou ovšem zůstává, že není nad to stát v mlze a čekat na zážrak. Myšlení je potom otevřenější i vjemům, které se v teple místnosti před blikajícím monitorem nedostaví.

Obr. 2: Weng Nai Qiang, *Chirman Mao on the rostrum Tian An Men*, 1963. Prodej této fotografie zajišťuje čínská 798 Photo Gallery. Prý se jedná o vůbec první uměleckou galerii, která se v Číně cíleně věnuje fotografii resp. obchodu s ní. Originální C-print je velký 160×160 cm, a tak je čepice v ruce vůdce při pohledu zblízka čitelnější. Ovšem já se nedokážu ubránit dojmu, že ukazuje jásajícím davům čísi hlavu. Nepochybně k tomu přispívá ta pionýrská barevnost. Tento malý detail dokáže pohnout energií tohoto ob-

razu silou nevídanou. A přitom si stačí stoupnout dál, a hlava se nabídne sama. Co dělá kapitánský můstek krvavého le-doborce od masitých vod? A další a další otázky...

Obr. 3: Massimo Vitali, *Nice*, 2005. Motiv, který by zajisté mohl být doplněný textem „Pozdrav z dovolené v Nice“ má díky desaturované barevnosti podivnou atmosféru jakoby časem vybledlé pohlednice. Úplně dole vidíme malíře, který maluje obraz tohoto výjevu z jiného úhlu pohledu. Ta barevnost na jeho plátně je stejná jako na celé fotografii. Nikdy se tedy nedozvíme, jak barevný ten obraz byl a je-li stejně jako zbytek fotografie desaturován, nebo byla-li tato fotografie desaturována na hladinu barevnosti, která



Obr. 3

byla na plátně. Důsledné vymezení fotografie a obrazu je zde v konfrontaci více než přímé. Otázky, které to nastoluje, budou velmi podobné těm, které se objeví při pozorování sochy na fotografii. Nejedná se totiž o pozorování sochy, ale o fotografii sochy.

Obr. 4: Hendrik Kerstens, *Haimet*, 2000. Tento fotograf je jediný, kterého zastupuje galerie Antiquariaat L. van Paddenburgh, kterou řídí L. van Paddenburgh. Hledíme na holandskou malířskou školu, zdá se mi. Přitom k tomu stačí správná volba rekvizit a make-up, který je v tuto chvíli malbou více než fotografie sama. To, co nejvýrazněji naturalizuje, je ruměnc, barva rtů a růžolící uši. Do konfliktu se tak dostává naše zažitá

šablona: toto je přece malba s výhradou, že takto precizní ruměnc jako jasný projev života=existence se v klasické malbě z obrazu z estetických důvodů eliminoval. Možná že dlouhé pozorování modelu nebo jeho částečná idealizace tuto eliminaci zapříčinily zcela přirozeně – ruměnc se stal nadbytečným. Ovšem tato dívka je skutečná a ruměnc, na který hledíme, je make-up.

Obr. 5: Michael Kenna, *Kussharo Lake Tree*, Studdy 2, Hokkaido, Japan, 2005. K této fotografii mohu poznamenat jediné. Uchvacuje mě tím, že nemá měřítko. Jak velký ten strom je? Je to důležité? Nepochybně je důležité si tuto otázku položit. Odpověď na ni už však nemusí být tak nutná...



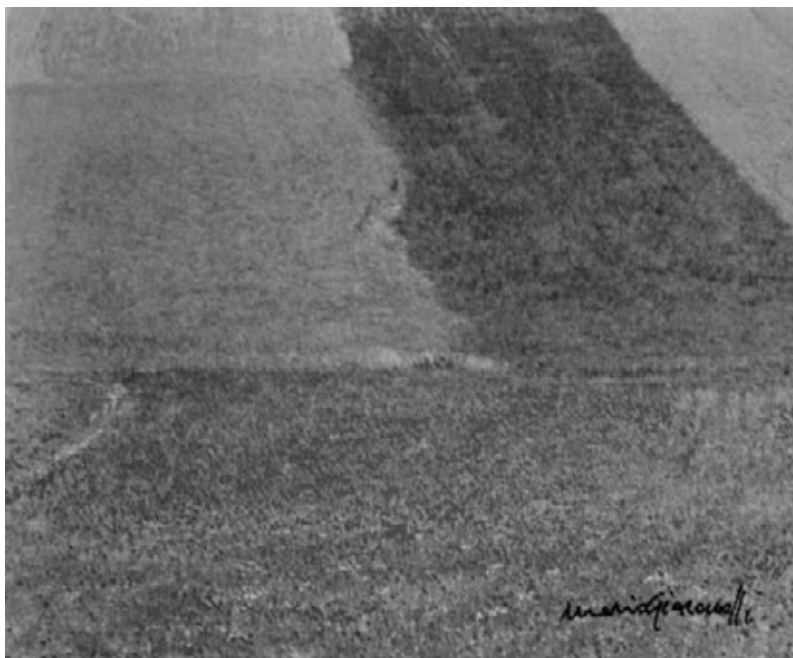
Obr. 6



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 7

Obr. 6: Thomas Allen, *Timber*, 2005. Co shledávám zde? Obálka je kresbou, která zachycuje jediný, a to krátký okamžik (volba záběru navíc zdůrazňuje hloubku, perspektivu nebo alespoň snahu o ni). Tato placatá věc je 'vystřižena' a vytažena do prostoru v podobě obstřížené kresby. Kniha je pak natočena tak, aby tuto prostorovou skutečnost podpořila co nejmenší hloubka ostrosti. Následně je vše vyfotografováno, a stává se tak opět 'placatým'.

Obr. 7: Mario Giacomelli, *Giorno di festa (Hommage à Monet)*. Pocta Monetovi nebo také rozostřený objektiv. Monet musel asi hodně přivírat oči, aby pozorované věci zjednodušil do té míry, že nabyly schopnost zpětně probouzet naši imaginaci. Fotoaparát to umí také. Stačí nezaostřit správně. Vložený podpis má naprosto bezpečně ujistit diváka, že to, co sleduje, je obraz.

Návštěva *Fotosalonu* byla ohromnou injekcí. Často s fotografií pracuji při přípravě scénografických řešení, protože energii do ní vkládanou mám chuť vnímat a nechat se jí inspirovat. Často se tedy může stát, že fotografie vzniklá na základě fotografova pozorování skutečnosti se stane pramenem, ze kterého pak vychází má snaha převést část tohoto vizuálního pramene do média prostoru ve spojení např. s hudbou. Vznikne tak médium nefotografické, které si však činí ambici aktivovat diváka způsobem, který mu umožní navrátit se díky vlastní imaginaci třeba někam na louku, kde se válí mlha a z ní vystupují lovci. Všechna moje dosavadní tvorba s Jirím Heřmanem respektuje kruh jako symbol něčeho, co má smysl. A to neustále, neboť to vychází už z podstaty tohoto tvaru.

Pavel Svoboda

Leszek Kolankiewicz k Čekárně

Projekt evropské spolupráce Hledání odkazu pomáhá objevovat nové tvůrčí zdroje i cirkulaci toho, co si tvůrci mohou předávat mezi sebou i s diváky. V rámci projektu pořádala Farma v jeskyni pracovní setkání (17.–21. 12. 2006). Sestávalo z promítání filmů a diskusí účastníků projektu: nezávislých divadelnic – ukrajinské zpěvačky Marianny Sadowské z Německa a tanečnice Charlotty Ofverholm ze Švédska, filmařů ze Slovenska (pod taktovkou organizace Truc Spheric), kteří měli první verzi dokumentů o terénní práci a spolupráci s Farmou, a Leszka Kolankiewicze, který práci komentoval a interpretoval v divadelně antropologických souvislostech. Profesor Kolankiewicz z Institutu kulturologie Varšavské univerzity patří k průkopníkům myšlení o divadle, které bere v úvahu širší než estetické kontexty. Součástí setkání bylo představení poslední inscenace Farmy, Čekárna. Kolankiewicz o ní mluvil 17. 12. Následující text je překladem jeho promluvy, diskutovaným ještě 15. 1. 2007 ve Wroclawi.

Napřed trochu z legrace: jsem strašně rád, že Čekárna je tak dobrá. Znam předchozí představení Farmy, které se mi moc líbilo. Ale víte, jak to s alternativními – či jak to nazvat – skupinami chodí; jedno dílo se povede, druhé může být bezdějně špatné. Nechci uvádět příklady, ale v Polsku mám mezi přáteli alespoň dva takové případy. Někdy se do toho člověk ještě zaplete: „Napiš pár řádek, viděl jsi, co děláme“ – a člověk napíše, a blamuje se... Tady se našťestí ukázalo, že to je skutečně dobré představení, tak jsem šťastný.

S Čekárnou se pojí dvě velká témata. První je holocaust. To je zvlášť důležité téma ve střední Evropě, hlavně v Polsku, a teď zjišťuji, že i na Slovensku, v Čechách, v Maďarsku. Zvlášť na Slovensku a v Maďarsku, protože tam byly za války prohitlerovské režimy. Pro Polsko to má zvláštní

význam proto, že na našem území byly koncentrační tábory. A také vyhlazovací tábory. Byly v Polsku; byly polské, nebo německé? Ve světě se říká zkratka polské koncentrační tábory. Všichni v Polsku víme, že to byly německé tábory na polském území, ale ve světě to tak jasné není... Polská diplomacie a politici dělají všechno, aby to vysvětlili, žádají, aby se říkalo a psalo německé tábory na polském území, ale tak už to je a bude, že budou vždycky vznikat nedorozumění – to už je polský osud, protože ty tábory byly u nás a my musíme nést břímě té skutečnosti. To znamená – my v Polsku si musíme pamatovat, že Židé byli naši mrtví. Jenže v Polsku velká část, řekl bych, že většina lidí si to nemyslí. V Polsku stále ještě chybí hlubší reflexe tohoto tématu.

Co to znamená? Znamená to, že tak závažnou věc z minulosti si neuvědomujeme, neabsorbovali jsme ji, ještě jsme ten odkaz nevstřebali... Stále znovu se ozývají všelijaké antisemitské hlasy. Je strašně demoralizující, být svědkem nebo divákem vyhlazování celého národa. Takové bezmyšlenkovité mínění, že Židi byli nějak horší, přesvědčení, které vštěpovali nacisté, přetrvává. To dál demoralizuje, když to nereflktujeme. Řekl jsem ‘naši mrtví Židé’; byli naši, i když byli jiní. Pro Polsko mělo velký význam, že vyšel najevo případ vraždy v Jedwabném. To byla vražda, kterou za války spáchali Poláci na Židech. Sousedé Poláci své sousedy, dobré známé, Židy, nahnali do stodoly a upálili: ženy, děti, muže. Dnes to obyvatelé Jedwabného vysvětlují tak, že přišli nacisti a přikázali jim to. Ale je to vysvětlení? To je spíš něco jako symbol polské odpovědnosti za holocaust. Lidé říkají, že ve srovnání s děsivým počtem obětí Osvětimi je to, co se tam stalo, zanedbatelné; ale to přece nic nemění na podstatě věci, že to máme na svědomí a že u nás o tom



Farma v jeskyni: Čekárna. Premiéra 28. 4. a 29. 4. 2006 v NoD Roxy. Režie Viliam Dočolomanský, asistent režie Marek Godovič, hudba (s užitím různých motivů) Dan Kyzling, hudební režie a dramaturgie Viliam Dočolomanský, dramaturgie Jana Pilátová, scéna a kostýmy Markéta Sládečková, pohybová asistence Ioana Mona Popovici, světlo Pavel Kotlík. Účinkují Hana Varadzinová, Eliška Vavříková, Róbert Nižník, Zuzana Pavúková, Nast Marrero García, Maja Jawor, David Jánský, Lukáš Kuta, Tomáš Fingerland nebo Petr Janek. Fotografoval Viktor Kronbauer

ještě neproběhla diskuse, nebo že není dokončená. Byla přerušena, jako by si společnost řekla, že je lépe nedotýkat se toho.

Takové případy nejsou ovšem ani tak úkolem pro politiky, jako spíš pro umělce. Měli by napomáhat svědomí společnosti, měli by pomáhat – tak jako v psychoanalýze – zpracovat problém, vzít ho za svůj. A to se v tomto díle Farmy v jeskyni děje. Pro mne bylo v tom představení velkým objevem, že dívka, která jde na smrt, Židovka, je stejně stará jako druhá dívka. Je jako naše kamarádka, je možné zami-

lovat se do ní, spát s ní. A ona jde spát se smrtí. Velkým objevem tohoto představení je svěží pocit teď čerstvě přervaného života, snů, lásky; definitivní přervání. Budit takový pocit je úkolem umělců; takový pocit je lepší než statistické zpracování, než vědecké či historické zpracování. Ten pocit souvisí s určitou poetikou Farmy v jeskyni, s tím, jak tvoří obraz těch, kdo nežijí.

Živí, naši současníci, zakopávají, padají na zem; takové pády už byly i v předchozí inscenaci. Tady to ale vnuká otázku,



o co vlastně zakopávají? Zakopávají o popel, o popel a dým, který je ve vzduchu na Slovensku, v Čechách, v Polsku; dým z Osvětimi, z Majdanku u Lublina a tak dále; ze všech těch vyhlazovacích táborů v Polsku. O to ti mladí zakopávají. Jak je možné, že nevíme? Jak to, že nevidíme svého dvojníka, tu druhou, nežijící dívku? Je to zvláštní nevidění. Ale od toho je tu divadlo; Artaudovo divadlo jako dvojník. Když je tím dvojníkem zemřelý, dotýkáme se podstaty. Divadlo je evokací stínů, vyvolává stíny.¹ To jsou jevištní po-

¹ Poznámka překladatelky: Kolankiewicz vydal r. 1999 knihu *Dziady. Divadlo svátku mrtvých*; analyzuje různé podoby kultu mrtvých a divadlo jako spojnicí s neviditelným světem předků; to téma sledoval i v předchozích knihách: *Samba s bohy. Antropologický příběh*, 1995 (o kandomble) a *Svatý Artaud*, 1988. Kritika míní, že dnes už se bez antropologických kontextů, jaké nabízí Kolankiewicz ve svých knihách, myšlení o divadle neobejde.

stavy; když však jsou postavami zemřelí, skutečně zemřelí, jsme rázem u rituální podstaty divadla. Vaše divadlo naštěstí nechce vytvářet rituál nebo obraz rituálu. Naštěstí. Ale protože v *Čekárně* jsou tím dvojníkem zemřelí, je rituální.

Druhé téma: místo – čekárna. Praha ve srovnání s polskými městy, třeba s Varšavou, je zvláštní. Varšava byla za války strašně zničená, v centru nezůstalo nic než ruiny, proto jsme tak nadšení, když sem přijedeme; Praha je město perla. Střední Evropou se ale ve 20. století přehnal války, první, druhá světová válka; některá města se sice zachovala – jako Krakov, ale mnoho měst bylo zničeno jako Varšava. A lidé se přesouvali z východu na západ, ze severu na jih a zase zpátky. Co chvíli se tu měnily hranice a státní útvary, Československo, Čechy,



Slovensko, Československá socialistická republika, Česká republika, Slovenská republika – rozdělené, spojené, znovu rozdělené... Stále se něco trhá a dělí, lidé se přesouvají, Slezsko české, polské – boje o to, obrovské migrace: Poláci z Ukrajiny do Wroclawi, Němci z Wroclawi, a tak dále a tak dál. Jan Kott, velký polský kritik, psal, že ve střední Evropě je paradoxně tím nejtrvalejším fotografie (víme, že v mnoha kulturách se ještě lidé bojí fotografování, věří, že jim fotograf ukradne duši, že duše zůstane ve fotografii). Tak pomíjívá věc, stín, zachycující jen moment, trvá jako přízrak. Lidé museli nechat na místě nemovitosti i movitý majetek, mohli pobrat jen to, co se vejde do kufry, který by unesli. Fotografie, tak lehká, tak zničitelná, ten stín se opatruje jako to nejcennější. Je to stopa,

duch toho, co už není, je to svědectví, že to bylo. Známe to z inscenací Tadeusze Kantora, jeho divadla mrtvých, a od jeho následovníků: fotografie – a staré předválečné kufry.

Kufry v *Čekárně* nejsou opakováním spolehlivé metafory; v souvislosti s divadelním jazykem Farmy mají další konotace. Vidíme tu zvláštní spojení těch dvojníků se zrcadly, jako ve všech obřadech spojených s mrtvými, dále s kufry, a konečně se živými. Vzniká celá škála antropologických a etnografických kontextů, vázaná na téma vztahů s bytostmi z onoho světa, které mají ohromnou divadelní sílu. Tím větší, že nejsou vykalkulované. Plyne to přirozeně z konkrétních hereckých akcí a technické preciznosti téměř tanečního projevu, takže vzniká prostá, bezprostředně jasná metafora.



Herecké zacházení s kufry. Ti z jiného světa se drží svého kufru, jako by neměli jiný záchytný bod; když ho pustí, jsou ztraceni; když z něj vypadnou, jsou bezvládní; přichází zemřelý – zřízenec, který je hbitě zapakuje a – „excuse me“ – odtáhne pryč, ale oni zas a zas ožívají, znovu se zjevují. Jako by byli s kufrem srostlí; jako by byl jediným zakořeněním, odkud mohou vstávat k setkání se živými. Scéna dvou dívek, z nichž jedna, nohu stále vrostlou do kufru, se z něj vymršťuje a snaží se zachytit druhé, telefonující („Kdo volá? Kdo volá?“), evokuje zkušenost Mayi Deren s haitským kultem voodoo. V tomto ‘tančeném náboženství’ přicházejí bytosti z jiného světa navštívit živé tak, že si je ‘osedlají’, posednou je jakoby shora, jako úderem blesku. Maya Deren ale ve

své knize² vzpomíná, jak se trans ohlásil dřevěněním nohy, jakoby vrůstáním do země. Líčí své zděšení, temné zakořenění, z něhož však zároveň stoupá žilami bílá záplava nadlidské síly, v kapitole Bílá temnota. Jako by v tom krátkém spojení, napětím mezi tahem dolů a stoupáním vzhůru, život zasvítil a ucelil se.

V hereckých duetech dvojnic – živé a mrtvé dívky – se nedá poznat, která kterou pozvedá či se na ni věší, opírá či drží, dusí či utěšuje. Je tu zrcadlení i sjednocení. Mrtví hledají živé jako upíři, domáhají se jejich pozornosti, jako by se bez ní nedalo ani žít, ani umřít. Nedaří se to, dokud se živí chtějí mrtvých zbavit. I živí

2 Deren, M. *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, 1953.

však své mrtvé potřebují, i když se jich bojí. Teprve když živý mrtvého přijme, spojí se s ním, může od něj převzít sílu nedožitého života. Ucelení není možné bez smíření; dokud je odmítáme, bojíme se, mrtví se nám věší na krk, stahují nás

dolů. Ale v *Čekárně* nakonec vidíme, že 'mrtvá' zvedne živou, která klesla pod tíhou přijaté zkušenosti, a ulehne na její místo, sama konečně spočine.

Přeložila Jana Pilátová

Royal Opera House v Covent Garden, která v 90. letech zažila finanční krizi, byla v roce 1999 modernizována a její renovace stála kolem 182 milionů liber. Modernizace vytvořila příjemné prostředí pro její zaměstnance, ale bohužel i pro moly: nové přístroje pro klimatizaci vytvořily ideální podmínky pro jejich rozmnožování. Skladují se tu často tisíce kostýmů (fundus jich obsahuje 750 tisíc), ve kterých mohou moli klást vajíčka. Nejhůře to postihuje propocené taneční trikoty, což molům zvlášť vyhovuje. Z toho vyplývající opravy kostýmů představují jeden z důvodů, proč Opera zaměstnává 13 švadlen a krejčích; tyto opravy stojí desítky tisíc liber ročně. Tradiční metody hubení molů byly buď drahé, nebo nebezpečné pro okolí, takže se tu používá nová metoda zvaná autokonfuzie; místo aby moly zabíjela, brání molům v rozmnožování: samečci molů bývají vlákáni do pastí, ve kterých jsou poprášeni samičím feromony, což jim zabraňuje v hledání samičky. Nejdůležitější ingredienci pastí tvoří prášek z přírodního vosku, který se lepí na tykadla hmyzu a přenáší na ně feromony. Ekologicky bezpečná technika byla poprvé využita i pro ochranu jablonových sadů. Královská Opera teď má pasti na moly v celé budově Covent Garden stejně tak jako ve svém fundusu v Jižním Walesu.

Ale od molů k produkci: Při slavnostním otevření zazněly také sliby jejích tehdejších předních představitelů (myslím zejména na Rosse Strettona, ředitele Královského baletu), že tato instituce, v minulosti obviňovaná z konzervatismu a elitarismu, otevře dveře novým uměleckým výzvám, mladým současným umělcům, a tím i novému, mladšímu publiku. V listopadu 2006 jsem navštívila Londýn a Covent Garden a na chvíli se ocitla uprostřed obecného velkoměstského scénování zboží, uličních hudebníků, *street performerů*, *shoppingu*... V centru této dokonalé ukázky nabídky a poptávky se nachází Royal Opera House, kde se mi po vystání fronty sestávající ze starších dam i džentlmenů provázených jejich vnučky a vnučkami podařilo koupit lístek na odpolední baletní představení *Coppélia*. Po detailní vstupní prohlídce v rámci opatření proti terorismu jsem se usadila na prvním balkoně na sedadlo v ceně 29 liber. Hlediště bylo zaplněné až do nejvyšších řad, kde se pro umělecký zážitek z bezmála ptáčích perspektivy platí dvacetkrát méně než za nejlepší místa v parteru. Bez ohledu na tradice jsem si v duchu položila otázku, zda nejsou současní baletní tvůrci zpochybňováni vlastně víc než Saint-Léon, Petipa ad. Jako by neměli v očích příslušné společenské vrstvy stále dost velkou prestiž. Následující večer, kdy jsem navštívila moderní taneční před-

stavení v divadle Barbican, mi také potvrdil, že takoví diváci se opravdu raději dvakrát zamyslí, než se rozloučí s desítkami liber a věnují svou pozornost a čas novým estetickým výzvám a uměleckým zážitkům, jaké poskytují současná taneční představení. Otázkou zůstává, jakého diváka chce vlastně oslovit ředitelství Covent Garden, když v dopisech, které posílá všem divákům registrovaným v pokladně divadla, nabízí jednou za čas vedle slevy nejdražších lístků i láhev šampaňského.

Coppélia se kdysi v pařížské Opeře dočkala největšího počtu repríz ze všech tam uvedených baletních titulů a za svou popularitu v mnohém vděčí hudebnímu ztvárnění Lea Délibese. V době vzniku díla se od skladatelů vyžadovala hudba graciózní, čiperná, barevná a Leo Délibes dokázal do značné míry těmto požadavkům vyhovět. Děj *Coppélie*, inspirovaný E. T. A. Hoffmannem, je založený na příběhu Svanildy, děvčete, které zaujme místo mechanické loutky Coppélie, protože touží, aby se k ní vrátil její milý Franz, který se zamiloval do Coppélie, aniž vzal v úvahu, že to není živá lidská bytost. Pod vlivem Franzova citového zaujetí i samotný tvůrce loutky dr. Coppélius uvěří, že jeho výtvar ožije a jeho víra se jen stupňuje, když se Svanilda vkrade do jeho domu a v převleku předstírá oživlou Coppélii. Závěrečný *divertissement* zasnoubení Svanildy a Franze přichází po odhalení pravdy a vysvětlení zápletky a výrazně poukazuje na převahu tance nad dramatem a spektaklu nad dějem v době vzniku tohoto slavného baletního titulu.

Pohybová virtuozyta představení zhlédnutého v Covent Garden se zakládá na klasické technice a na choreografii, která se nevymyká konvencím klasického baletního slovníku. Celé provedení naplno dýchá tradicí a je opravdovou studnicí klasického baletního řemesla, bez jakékoli odchylky od standardních linií těla,

bez zvláštní výrazovosti rukou a bez čehokoliv nekonvenčního. Ano, jak sólisté, tak i celý ansámbl disponují naprosto dokonalou baletní technikou, takže se při sledování tak výjimečného technického výkonu zdá, že není jaksí na místě cokoliv namítat, když vám představení dokáže tak mistrně zprostředkovat příběh, ale přece jen nebylo možné nechat bez povšimnutí jeho důsledný formalismus. Žádný zvláštní požadavek na výrazovost tváře zřejmě nebyl kladený ani na představitelku hlavní role, ani na celý soubor. Pojetí vyžadovalo úsměvy na tvářích všech účinkujících ve chvílích, kdy děj líčil štěstí a radost, a lehce zamračené tváře ve chvílích obav, nelibosti apod. Musím ovšem přiznat, že hlavní sólistka představení Belinda Hatley v roli Svanildy předvedla oživlou loutku Coppélii vynikajícím způsobem a její mechanická gesta a výraz tváře byly naprosto přesvědčivé.

„Flexibilita, kontrola a vytrvalost“ (Ninette de Valois: *Come Dance With Me*) jsou v tomto představení transparentní, chybí však odkaz na Petipovu esenci lidskosti. Navzdory slovům Ninette de Valois (viz i dále), že „divadlo ve spojení s dramatem, malířstvím a hudbou se [v baletu] vyvíjí rovnoměrně a ve vzájemném propojení“, jsou zde nedostatky realizace dramatu dost zřetelné, například ve chvíli, kdy se obyvatelé městečka, kteří pokládají tvůrce loutek za podivína a vlastně se ho bojí (nasadí se výraz strachu), opírají právě o jeho dům v okamžiku, kdy hlavní hrdinka předvádí divákům svůj talent a technickou virtuozytu ve středu jeviště. Klíčové slovo je tady *předvádí divákům*, poněvadž právě to je typický odkaz klasických baletů, v nichž tanečnice doslova předváděly své vlohy bez toho, aby mezi nimi a ostatními účastníky jevištního dění probíhala jakákoliv scénická komunikace.

Balet *Coppélia* vznikl ovšem v duchu romantického vidění jako dílo jednoho z posledních významných choreografů



Leo Delibes:
Coppélia. The Royal
Ballet, Londýn 2006

19. století Artura Saint-Léona (1820–1870). Měl premiéru v pařížské Opeře v roce 1870 za přítomnosti Napoleona III. a Jejího Veličenstva císařovny Eugénie. Byl to také první balet, který ve Vic-Wells Balletu v roce 1933 postavil bývalý režisér Mariinského divadla Nikolaj Sergejev na pozvání Ninette de Valois, zakladatelky anglického národního souboru *Sadler's Wells Ballet* (od 1956 *Royal Ballet*).

O 21 let později Ninette de Valois uvedla tento titul v Covent Garden ve scénické výpravě a kostýmech Osberta Lancastera. Současná produkce tohoto titulu v Covent Garden je poctou Ninette de Valois, která se o anglický balet tak zasloužila. Priority Royal Balletu nastavila Ninette de Valois podle vzoru *Ballets Russes* Sergeje Ďagileva, u kterých tato první dáma anglického baletu tři roky tančila a je-

jíž odkaz spočíval v uchování klasické tradice, vzniku novodobých klasických představení a stálé otevřenosti souboru k novým výzvám a tanečním experimentům. „Tady,“ napsala de Valois, „máme repertoár souboru uvádějícího klasické a mo-

derní balety, které se, a to je nejdůležitější, v mnoha případech vzájemně doplňují“ (Come Dance With Me, str. 36). V současné Coppélii se to příliš nepotvrzuje.

Ivana Dukić

Mezinárodní sympozium středoevropských skladatelských škol

Praha 20.–24. 11. 2006

Potřeba tvůrčího dialogu, srovnávání pedagogických metod, tvůrčích výsledků, podmínek uplatnění studentů, informace o nových světových trendech – to vše je bezesporu žádoucí náplň vysokoškolského studia. Zde se zrodila myšlenka zařadit prostřednictvím nadnárodního srovnávání pražskou katedru skladby HAMU do kontextu evropského skladatelského dění. Hlavním cílem akce je udělat co nejvíc pro to, aby studenti mohli ‘pohlédnout do očí’ evropské realitě svého oboru, aby mohli autenticky slyšet třeba i nesmlouvavé názory na svoji tvorbu, prostě, aby ochutnali a poznali podmínky, které jsou co nejbližší nadnárodnímu nazírání evropské umělecké pravdy. Letošní setkání bylo již třetí v pořadí: tato tvůrčí dílna je v Praze pořádána každé čtyři roky (první dva ročníky se konaly v letech 1998 a 2002).¹

¹ Mezinárodního sympozia středoevropských skladatelských škol konaného 20.–24. 11. 2006 se jako přednášející zúčastnili následující hosté. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: prof. Alex Seidelmann, vedoucí Institutu pro skladbu a zvukovou tvorbu; Universität für Musik und Theater Hamburg: prof. Fredrik Schwenk, vedoucí katedry skladby a koordinátor zahraničních styků; VŠMU Bratislava: prof. Vladimír Bokes, vedoucí katedry skladby, a doc. Evgeny Irshai, tajemník katedry skladby; Akademia Muzyczna Warszawa: prof. Marcin Blazewicz, proděkan a vedoucí katedry skladby; JAMU Brno: prof. Leoš Faltus, prorektor, prof. Ivo Medek, děkan hudební fakulty, prof. Arnošt Parsch, vedoucí katedry skladby.

Komunikace se zahraničními i tuzemskými sesterskými pracovišti přinesla nejen nové pracovní kontakty, nové možnosti uplatnění našich studentů, ale též významné formování vědomí studentů o hodnotách i jejich hierarchii a v neposlední řadě též posílila pozici i pražské skladatelské školy. Prorůstání jednotlivých hledisek a jejich průběžné nadnárodní sdílení a konfrontace české soudobé hudbě dlouhodobě chybí. Tato absence je jedním z důvodů určité izolace české hudby, přestože tato disponuje zcela srovnatelnými hodnotami jako soudobí národní kultury.

Koncepce tohoto ročníku sympozia vyšla z řady oficiálních i neoficiálních diskusí a též z vnitřního názorového kvasu sílicího uvnitř jednotlivých akademických i uměleckých společenství v rámci středoevropského skladatelského soubytí. Dovolím si nyní uvést několik informací o atmosféře a převládající názorové rovině letošního ročníku sympozia: Cantem Firmem všeho tohoto mnohohlasu se nakonec stalo neodvolatelné vědomí o potřebě vykonat vstřícný krok k podpoře života vážné soudobé hudební kultury nejen na bázích národních, ale především na bázi evropské. Důvody nejsou pouze umělecké. Je zde též souvis-

lost s nutností pozvednout společenskou etiku kultury jako fenoménu obecného, nutnost jasně poukázat na velký rozdíl mezi kulturním byznysem a skutečným uměním. Naše tzv. postmoderní doba se v umění rodila v atmosféře úsilí po občerstvování životní sterility, ze které touží dále směřovat k rovinně svobodnější tvůrčí mysli. Protože umění prošlo i etapami tvrdých lekcí, ze kterých jasně vyplývá, že nestačí pouhá inzultační anebo občerstvující funkce, musí být též motivováno novými potřebami, vyplývajícími z nezbytnosti uchování etiky společnosti a plnohodnotné kreativity života. Jedním z hlavních úkolů proto je připravit zejména mladého člověka k životu v současném i v budoucím globalizovaném světě, poskytnout mu pozitivní životní motivace a ukázat možný smysl jeho životního směřování. Čisté hudební umění je jedním z mála trumfů v rukávě pro mladou generaci. Právě z těchto důvodů je naléhavě potřebné, abychom vzájemně poznávali národního specifika hudebních kultur, aby se opravdu hodnotné hudební umění stalo skutečným a vědomým majetkem nadnárodního společenství (zejména mladých lidí), aby byly prolomeny vzájemné bariéry, aby současná vážná hudební tvorba (včetně tvorby experimentální) měla vytvořený patřičný společenský prostor. Prezentace kultury by měla být prvořadým propagačním a zejména výchovným prostředkem. Tato skutečnost (bohužel) často není z roviny politické dost jasně chápána, a proto bývá obzor mnohdy krátkozracc zúžený na oblasti přinášející okamžitý komerční efekt. Vážné soudobé umění, které nemá komerční povahu, musí proto víceméně bojovat o své místo na slunci. Nic na tom nemění skutečnost, že je to právě ono, které z hlediska nadčasového vtiskuje té které hudební kultuře nesmazatelnou individuální tvář. Uvažuje-li se o problému z hlediska lidské jepičí perspektivy, je jasné, že jedině smysluplné je vtáhnout

do celé aktivity především mladou generaci. Hlavním úkolem je proražení letité izolační bariéry obklopující zejména experimentální tvorbu a vytvoření umělecké diskusní platformy určené mezinárodní výměně odborných stanovisek. Je jasné, že toto úsilí je problémem neustále otevřeným.

Dalším diskutovaným okruhem byla pedagogická problematika s výukou kompozice spojená: Výuka kompozice má na vysokých hudebních školách dlouhodobou tradici. Tato tradice v sobě nese celou řadu specifík: specifika slohová, kompozičně technologická, osobnostní, akustická, psychologická včetně specifík pedagogických. Prorůstání jednotlivých hledisek a jejich průběžné nadnárodní sdílení je neopomenutelnou součástí rozvoje oboru a prakticky jedinou účinnou metodou jeho plnokrevného začlenění do evropské kultury. Hlavním smyslem této aktivity je vytvoření platformy pro vzájemnou mezinárodní konfrontaci a porovnání pedagogických metod při vysokoškolské výuce oboru skladba a podstatné prohloubení informovanosti o nových tvůrčích a pedagogických výsledcích sousedních evropských skladatelských škol. Vysoká umělecká škola, která chce skutečně naplňovat hlubší smysl své existence, nemůže být organismem, který je soustředěn pouze na izolované pěstování a rozvíjení jednotlivých oborů. Musí mít v sobě dvě základní síly života: odstředivé a dostředivé, tedy síly směřující k integraci, a zároveň i ty síly, které integraci popírají. Jejich vzájemný poměr musí být přesně odvážený – nikoliv rovnovážný (pouze přesně odvážený) – v mírný prospěch sil integračních. Všichni tvůrci, kteří pracují ve sféře časových umění, dobře vědí, že celek vzniká pouze za určitého předpokladu – tímto předpokladem je forma. A forma je životná, tedy fungující (jsoucí), za předpokladu přesného poměru odstředivého, integraci narušujícího, a shromažďujícího, dostředivé

působícího. Příliš výrazná převaha do-
středivého vytváří kalné vody a umírající
prostor, nadvláda odstředivého anarchii.
Ideální pro fungující formu je zlatý řez
ve prospěch sil dostředivých. Bylo jasně
deklarováno přesvědčení o tom, že příz-
nivým stavem by bylo, aby hudebníci, di-
vadelníci a filmaři již v době svých studií
úzce spolupracovali. Znamená to příklon
k tzv. integrační silám v rámci vysokého
uměleckého školství.

Dalším velmi aktuálním okruhem,
o němž se diskutovalo, je naléhavá po-
třeba zobecňující teoretické reflexe
jednotlivých pěstovaných oborů. Ne-
znamená to, že umělecká škola má na-
podobovat školy pěstující obory vědecké.
Školy umělecké musí nalézt svoji cestu.
Tuto cestu symposium (z iniciativy praž-
ské skladatelské katedry) formulovalo
jako „výzkum prostřednictvím umělecké
tvorby“. Takto pojato jedná se o jasnou
paralelu k činnosti výzkumníka, který
zkoumá určitou materii tím, že dělá
přesně definované pokusy za účelem ob-
jevení obecných zákonitostí. Skladatel
napíše hudební dílo, divadelník insce-
nuje představení, filmař natočí film, in-
terpret ztvární postavu, interpretuje hu-
dební part: copak to není srovnatelné?
Je v tom i onen věčný a společný princip
nedokončeného poznání. Jediné, v čem
máme manko, je to, že své poznatky, často
výjimečné a zásadní, verbálně neformu-
lujeme. Ve výzkumu prostřednictvím
umělecké tvorby byl též symposium po-
tvrzen zásadní smysl doktorského studia
na uměleckých vysokých školách. Tím
v žádném případě nechce závěr z jed-
nání zpochybňovat zvládání profesního
mistrovství jednotlivých oborů na stupni
bakalářském a magisterském. Naopak!
To je onen nejdůležitější základ, bez kte-
rého to vůbec není možné! Je to nepomi-
nutelný předpoklad a je zcela zákonité,
že celá řada vynikajících mistrů umění
nebude chtít jít dále, ale přes to všechno
byla právě ve schopnosti verbální formu-

lace, neváhám říci objevů, spatřena ko-
runa vzdělání mistrů umění.

V návaznosti na výše uvedené úvahy
byla podána informace pražské sklada-
telské katedry o organizaci a náplni dok-
torského studia, tak jak bylo pro obor
skladba doladěno po rozšíření akredita-
ce v roce 2003, tj. v čase uplynulém od
minulého symposia, Praha 2002. V sou-
časné době je akreditován obor doktor-
ského studia „skladba a teorie skladby“
(dříve pouze teorie skladby), což znamená,
že závažné kompoziční dílo (symfonie,
koncert, opera apod.) je přímou součástí
dizertační práce a publikace teoretická
je skutečností doplňující. Tato praxe vý-
razně podpořila jedinečnost tohoto dok-
torského studia, je významným krokem
v rámci našeho úsilí dosáhnout společen-
ské rovnováhy mezi výzkumem v oblasti
vědy, tedy výzkumem racionálním, a vý-
zkumem v oblasti umění, tedy výzkumem
prostřednictvím umělecké tvorby.

Specifikujme v tomto světle blíže para-
metry doktorské dizertační práce: Dizer-
tační práci je závažné skladatelské dílo
(popř. soubor takových děl). Nedílnou
součástí dizertační práce je samostatná
obsažná písemná teoretická reflexe vlast-
ního oboru ve vztahu k uměleckému té-
matu dizertace se všemi náležitostmi
muzikologické práce. Písemná muziko-
logická práce je koncipována problémově
a je zaměřena k dosud neřešeným otáz-
kám oboru skladba. Očekává se osobitý
pohled autora, komentující jeho osobní
tvůrčí umělecký přístup, uplatněné skla-
debné postupy, nové pohledy na otázky
skladebné technologie, i zobecňující zá-
věry a podněty k dalšímu rozvoji oboru.
Symposium potvrdilo, že tato možnost
neexistuje na všech evropských vyso-
kých hudebních školách a že je pro naše
zahraníční partnery inspirativní. Umě-
lecké myšlení není v tomto pojetí meta-
forickým pojmem, nýbrž druhem a vrst-
vou tvořivé psychické aktivity. Umělecké
myšlení funguje v souladu s psychickými

dispozicemi člověka, je tedy speciálním případem myšlení obecného, s nímž ho pojí společné jádro. Domnívám se, že zásada 'dokonale poznat' rovná se 'umět vyrobit' je stále platná, z čehož plyne, že umělecké obory jsou reflektovatelné nejlépe výzkumem prostřednictvím umělecké tvorby. Opět platí, že nejhlubší míru poznání v tomto smyslu může získat ten, kdo je schopný onu výzkumnou cestu podniknout sám. Pak jsou tyto výsledky opravdu jeho vlastnictvím. Bez ohledu na společenskou hodnotovou hierarchii zde může být dosažena relativní vnitřní jistota o postavení uměleckých hodnot s minimalizovaným rizikem vlastního klamu, bez závislého vztahu k vznešeným či padlým měřítkům konkrétní společnosti. Proto je i z hlediska pedagogického snazší předat metodu než konkrétní výsledky výzkumu. To ovšem nemění nic na nezbytnosti teoretické reflexe umělecké tvorby. Totiž pouze tak lze alespoň pro určité procento otevřených hlav zajistit provokující a zároveň i zneklidňující prostředí, které ve funkci urychlujících částic formuje a dotváří jejich umělecké myšlení, orientaci i vzdělání.

Domnívám se, že nebude bez zajímavosti prozradit ještě několik dalších te-

matických okruhů, které (jak z jednání vyplynulo) se jevíly pro dnešní dobu obzvláště aktuální:

- Postavení uměleckého školství a jeho společenská a kulturní prestiž.
- Míra teoretické reflexe jednotlivých oborů.
- Organizace studia.
- Informace a diskuse o šíři studovaného repertoáru.
- Umělecké a společenské možnosti posluchačů během studia.
- Sociální situace studentů uměleckých oborů a jejich vstup do života po ukončení školy.

Zajímavé by zajisté bylo formulovat, jak umělecké disciplíny mohou působit na společnost a jak pomáhají člověku naplňovat jeho život. Neméně zajímavým tématem by mohlo být i rozvažování o předpokládaném postavení kultury v našem novém století a potažmo tisíciletí. Jak vidno, vznikl zde materiál na uspořádání dalšího ročníku symposia. To ale snad až za čtyři roky, neboť další setkání je plánováno na rok 2010.

Ivan Kurz

Bratři (Karamazovi)

Hra o mládí, lásce a čertech podle F. M. Dostojevského

Daniel Špinar

Osoby

Aljoša

Dmitrij

Ivan

Smerďakov

Rakitin

Kateřina Ivanovna

Grušeňka

Líza

Polák

Soudce a dva strážníci

Čert

„Zdává se mi takový sen, a zdá se mi často, opakuje se to, že mě někdo honí, někdo, koho se hrozně bojím, honí mě po tmě, v noci, hledá mě, a já se před ním schovávám, někam za dveře nebo za skříň, potupně se schovávám, a nejhorší je, že on docela dobře ví, kam jsem se před ním schoval, jenom naschvál dělá, jakoby nevěděl, kde jsem, aby mě potrápil, aby si vychutnal můj strach...“

DEN PRVNÍ

1. Parazit

Rakitin Vida ho, svatouška! No, vylez!

Aljoša Míšo...

Rakitin Tak Aljoška nám šmíroval!

Aljoša Nešmíroval.

Rakitin Nelži! Celou dobu si nás tady potají pozoroval, co?

Aljoša Tak to není, Míšo, opravdu!

Rakitin Aljoško, ty přece vždycky mluvíš pravdu! Šmíroval, nebo ne?

Aljoša Já přece nechtěl.

Rakitin Vida, jak se nám chlapeček vybarvuje! A líbilo se ti, cos viděl?

Aljoša Nelíbilo.

Rakitin Jenom se nedělej! Nemohl jsi odtrhnout oči! – Odkud vlastně jdeš?

Aljoša Byl jsem u starce.

Rakitin A copak náš svatý Zosima? Stúně? Stúně? –

Aljoško, všichni svatí vymírají! Ale my jsme ještě mladí!

Aljoša Kdo byla ta žena?

Rakitin Úžasná, co říkáš?

Aljoša Kdo je to?

Rakitin Grušeňka! Nikdys ji neviděl? Každý přece zná tuhle holku!

Aljoša Ona se prodává?

Rakitin (*rozesměje se*) Ale! Copak se to zrodilo v té vaší hlavičce, Alexeji? Zaujala tě, že mám pravdu?

Aljoša Vůbec mě nezajímá, abys věděl!

Rakitin To se divím! A nevěřím ti to! Tahle slečinka totiž pobláznila celou tvoji rodinu! No, co koukáš? S Grušeňkou si člověk nesmí zahrávat! Je to nebezpečná mazaná kočička!

Aljoša O čem to mluvíš?

Rakitin Ty jsi takový boží prostáček! Uvrtal ses v klášteře a zavíráš oči před světem.

Aljoša S mojí rodinou nemá ta žena nic společného!

Rakitin Opravdu? Tvůj tatíček je do ní celý zblázněný. Sbíhají se mu sliny, jak se na ni jenom podívá. A tvůj nejstarší bratříček Míša se s ní už nějakou dobu tajně schází. Tos nevěděl?

Aljoša To není pravda! Míša má snoubenku! Je zasnoubený s Kateřinou Ivanovnou.

Rakitin Kdyby byla mužský, řekl bych, že už má pořádné parohy!

Aljoša Kdo ti tohle napovídal?

Rakitin Znam ženské a znám Grušeňku!

Aljoša Ne, v tom určitě nemáš pravdu!

Rakitin A ty ji snad máš? Co vlastně víš? Cpeš si do hlavy samé svátosti a ve skutečnosti ani netušíš, co se děje u vás doma! Ty alibisto! Nevidíš pravdu, protože ji nechceš vidět! Jakmile se to někde mele, cítím to! Mám dobrý nos! A kdo má dobrý nos, ten cítí zločin! Zavání to u vás!

Aljoša Co to říkáš? Jaký zločin?

Rakitin Ten bude ve vaší rodině, ten zločin. Dojde k němu mezi tvými bratry a tím bohatým tatíčkem.

Aljoša Počkej... Jak jsi na to přišel?

Rakitin I vy Karamazovi! Kouká vám to přímo z očí!

A nejmíc v tom lítá tvůj bratříček Míta! Je to hrozný chlípník! A hlupák! Takový člověk klidně vrazí kudlu i do tatíčka, nemyslíš?

Aljoša To není pravda! Míta by nikdy nic takového –

Rakítin Copak sis ji pořádně neprohlédl? Viděl jsem, jak ti svítily oči! Věř mi: Grušeňka za to stojí!

Aljoša Míta je zasnoubený a takovými, jako je ona, by pohrdal!

Rakítin Grušeňkou? Ba ne, hošánku! Když se někdo zamiluje do ženské, do její krásy, nebo třeba do jediné části jejího těla, opustí pro ni úplně všechno! Jestli je poctivý, začne krást, jestli je věrný, zradí! Pro takovou bude i vraždit! Třeba jí i pohrdá, ale nemůže se odtrhnout! Ale to ty ještě nechápeš!

Aljoša Já to chápu.

Rakítin Ale! Že bys to chápal? Už jsi o tom tedy přemýšlel? Jsi tichá voda, Aljoško, a čert ví, co všechno už víš!

Aljoša Tak jsem to nemyslel.

Rakítin Aljoško, poslechni, víš jak ti říkáme u nás v semináři?

Aljoša Nevím.

Rakítin „Holčička!“ Protože vždycky, když se bavíme o ženských, zrudneš a zacpáváš si uši! Ale to už, jak vidím, dávno neplatí! Jsi přece Karamazov! Rod a výběr něco znamenají! Po otci jsi chlípník a po matce boží blázen! Co se třeseš?

Aljoša Vůbec se netřesu.

Rakítin Jestlipak víš, že ta potvora Grušeňka chce, abych tě k ní přivedl? „Já z něj tu kutnu stáhnu!“ – přesně tak to řekla!

Aljoša Vyříd' jí, že k ní nikdy nepřijdu!

Rakítin Tak se hned nečerti! Sám jsem se divil, co jí na tobě tak zajímá.

Aljoša Počkej, Míšo, chceš mi tvrdit, že můj otec a bratr Míta se zamilovali do stejné ženy?

Rakítin No, zamilovali! Dotírají na ni svými návrhy, počestné ovšem nejsou!

Aljoša Tak to určitě není!

Rakítin Máš pravdu, Aljoško, je to mnohem horší: tvůj druhý bratříček Ivan je totiž taky celý jaksi poblázněný. A zkus uhádnout, do koho? Do Míťovy snoubenky!

Aljoša Do Kateřiny?

Rakítin Kruh se nám uzavírá! Když o tom tak přemýšlím, z toho se skutečně může vyvinout vražedný konflikt, nemyslíš?

Aljoša To je lež! Jak to můžeš tvrdit tak jistě?

Rakítin Víím to od Grušeňky. A hlavně: mám na tyto věci nos!

Aljoša A copak máš s tou Grušeňkou ty? Asi k ní často chodíš, když všechno tak dobře víš!

Rakítin (*chytne Aljošu pod krkem*) Co tím chceš říct, Karamazove? Tak poslouchej, chlapečku: mě nikdo urážet nebude! Když ji navštěvuju, mám k tomu svoje důvody!

Líza (*vejde*) Aljošo!

Aljoša Lise! (*Aljoša s Rakítinem se od sebe odtrhnou*)

Rakítin Zdravíčko, slečinko!

Líza Aljošo, Kateřina Ivanovna vám tohle posílá (*významně vytahuje psaní*). Naléhavě vás prosí, abyste ji navštívil, ještě dnes. Ale musíte prý určitě přijít, a ne jenom slibovat!

Aljoša Chce, abych ji navštívil? Já? A proč?

Líza To je všechno kvůli vašemu bratrovi. Prý s vámi naléhavě potřebuje mluvit.

Aljoša Viděl jsem ji jednou v životě.

Líza Ona je tak uslechtilá a vznešená bytost! Uvažte, co teď snáš! Je to všechno hrozné, hrozné!

Aljoša Dobře, přijdu.

Líza Jste skvělý, opravdu skvělý! Vždycky jsem si to myslela a jsem ráda, že vám to teď můžu říct!

Rakítin Jste opravdu skvělý, Alexeji, skvělý!! (*Obrátí se na Lízu*) Slečinko, pozor na chlípníky! (*Směje se a odchází*)

Aljoša Lise, proč mě přivádíte do rozpaků?

Líza (*najednou se rozpláče*) A proč jste vy na všechno zapomněl? Když jsem byla malá, nosil jste mě v náručí a hráli jsme si spolu. Chodil jste mě učit číst. Říkal jste, že jsme už navždycky přátelé, navždycky! A teď se mě najednou bojíte, copak vás sním?

Aljoša Lise...

Líza Proč nejdete blíž ke mně, proč se mnou nemluvíte? Proč mě nechcete navštívit? Ale to vy ne, kdepak, vy se teď staráte o spásu duše! Vždyť vy se v té hloupé kutně schováváte před lidmi! I před sebou!

Aljoša Lise, slibuju, že vás navštívím, opravdu!

Líza Jsem husa a nestojím za nic! Máte docela pravdu, že nechcete chodit k takové směšné holce! (*Odbelhá se s pláčem*)

Aljoša Lise!!

2. Donášky od zmetka

Dmitrij Co pro mě máš?

Smerďakov Pane Dmitriji, hned se prosím všechno dozvíte, jenom mi prosím neublížujte!

Dmitrij Co se třeseš jak baba? Mluv, sakra!

Smerďakov Slečna Grušeňka se prosím ještě neukázala.

Dmitrij Hlídáš dobře?

Smerďakov To prosím ano, pane. Na mě se můžete spolehnout.

Dmitrij A otec?

Smerďakov Váš otec je prosím celý poblázněný. Po-

řád čeká, že k němu jako slečna Grušeňka přijde. A hrozně zuří a nadává. A pak prosím taky...

Dmitrij Co?

Smerďakov Ale nesmíte se prosím zlobit, pane!

Dmitrij Co otec udělal?

Smerďakov Má pro Grušeňku připravenou obálku a v ní prosím tři tisíce, ovázanou stužkou a vlastnoručně nadepsanou: „Mému andělu Grušeňce, když ke mně přijde!“

Dmitrij To snad ne!

Smerďakov A dnes ještě připsal „kuřátku“!

Dmitrij Kuřátku? Já ho zabiju! Tak on ji upláci třemi tisíci? Mými třemi tisíci!!

Smerďakov Jak to prosím vašimi?

Dmitrij Tak poslouchej, ty zmetku! Otec mi dluží! Nevyplatil mi ještě všechno dědictví, rozumíš?! Ještě zrovna tři tisíce mi dluží!!

Smerďakov A váš otec prosím posílá vašeho pana bratra na pár dní do Čermašně.

Dmitrij Ivana? Kvůli čemu?

Smerďakov To já prosím nevím, kvůli čemu. Snad kvůli nějakému obchodu. Nebo snad věří, že slečna Grušeňka nakonec opravdu přijde, a chce s ní být prosím o samotě.

Dmitrij (*zuřivě se na Smerďakova vrhne*) Co si to dovoluješ, ty parchante?!

Smerďakov (*najednou prudce*) Nikdo mi nebude říkat parchante!!! Nikdo!

Dmitrij (*překvapeně*) Co to do tebe vjelo? Ublížíje ti snad někdo?

Smerďakov Prosím... nějak jsem se neovládnu.

Dmitrij To vidím!

Smerďakov Omlouvám se, pane.

Dmitrij Máš pro mě ještě něco?

Smerďakov Ještě prosím takovou drobnost. O těch znameních.

Dmitrij O jakých znameních?

Smerďakov Máme s vaším panem otcem smluvená taková znamení. Když zaklepete na dveře nebo na okno nejdřív dvakrát pomalu a pak hned třikrát rychle, tak vám prosím určitě otevře.

Dmitrij (*vytahuje z kapsy pár rublů*) Tady máš za náma. A dej si pozor! Jestli jí propásneš a nedáš mi zprávu, tak zabiju tebe nejdřív ze všech! Rozumíš?

Smerďakov Jistě, pane.

Dmitrij A teď zmiz! (*Smerďakov odbíhá. Míta si zkouší vyklepávat znamení*)

Ivan *Když se podívám na svého otce, vždycky mě překvapí, jak moc mi jeho obličej připadá odporný!! Velké váčky pod malýma očkama, věčně drzýma, podezřívavýma a posměšnýma. Hluboké vrásky na*

drobném, ale vypaseném obličejíku. Orlí nos, žilnatý a zarudlý. Nápadný ohryzek visící pod špičatou bradou, tlustý a podlouhlý jako měšec. Široká ústa s masitými rty. Pahýly zčernalých, skoro vyhnílych zubů. Jeho dech páchne po kanálu a začne-li mluvit, prská kolem sebe sliny. On je popřením všeho, co je svaté! Cítím hnus! Hnus! Hnus!

3. Zpověď vroucího srdce

Dmitrij Peníze, nebo život!

Aljoša Míto! Co tady děláš?

Dmitrij Jsem na stráži a střežím tajemství.

Aljoša Jaké tajemství?

Dmitrij O tom později, teď tě chci políbit! (*Políbí Aljošu*)

Aljoša To je vodka?

Dmitrij Já vím, říkáš si: „Zase už pije!“ Já nepiju, já jenom mlsám, jak říká ten tvůj neřád Míša Rakitin! Jenom mlsám! – Pojd' sem, Aljoško! Chci tě obejmout a umačkat!

Aljoša Počkej, Míto!

Dmitrij Ne, musíš mi to dovolit! Na celém světě mám doopravdy rád jenom tebe! Tebe a ještě jednu „potvoru“. Do té jsem se zamiloval! Ale člověk se může zamilovat a zároveň nenávidět, pamatuj si to!

Aljoša Míto, co to s tebou je?

Dmitrij Přišel jsi jako na zavalanou! Aljoško, zdálo se ti někdy, že z výšky padáš do jámy? Tak já teď letím! Ale nebojím se! – Kam jsi to vlastně šel?

Aljoša Za Kateřinou Ivanovnou.

Dmitrij To není možné! A já po tobě toužím, abych tě poslal se vzkazem k ní! Tys to věděl! Všechno jsi pochopil!

Aljoša Nechápu nic!

Dmitrij Chtěl jsem poslat anděla! A ty jsi anděl!

Aljoša Míto, proč k ní nejdeš sám?

Dmitrij Protože jsem hmyz! My Karamazovi jsme hmyz! Čert aby se v nás vyznal! Ale nejsem bezcitný! Mám sice nízké touhy, ale nejsem bezcitný! Aljoško, chtěl bych ti políbit ruku, jen tak, z dojetí! Vyslechněš mě, rozsoudíš a odpustíš...

Aljoša Co se stalo?

Dmitrij Strašně jsem se provinil!

Aljoša Jak ses provinil?

Dmitrij Zničil jsem ji, Aljoško.

Aljoša Koho jsi zničil?

Dmitrij Zašlapal jsem ji do země!

Aljoša Mluvíš o Kateřině? Cos jí udělal?

Dmitrij Tobě řeknu všechno! Nejdřív ti ale musím vyprávět první část té tragédie! Naše první setkání: **Kateřina** *Nechal jste... vzkázat, že dáte čtyři tisíce pět set rublů, když si k vám pro ne... sama přijdu. Přišla jsem...Dejte mi peníze!*

Dmitrij Nač ten spěch? Račte si udělat pohodlí.

Kateřina Dejte mi, prosím, ty peníze.

Dmitrij A načpak je potřebujete, jestli se smím zeptat?

Kateřina Víte to sám moc dobře.

Dmitrij Ale já bych to rád slyšel od vás.

Kateřina ...Můj otec –

Dmitrij Pan podplukovník!

Kateřina Mého otce odvolali z úřadu. A zítra musí vrátit erární peníze.

Dmitrij On je nemá?

Kateřina Nemučte mě!

Dmitrij Ale to se přece nedělá, rozkrádat erární peníze!

Kateřina Otec není žádný zloděj!

Dmitrij Kam se tedy rozkutálely?

Kateřina Otec je každý rok půjčoval jednomu kupci.

Úplně spolehlivému kupci. Když svůj obchod dokončil, celou půjčenou částku vždycky hned vrátil.

Dmitrij A k tomu jistě nějaké to procentíčko na zlepšení! – A copak se stalo s tím spolehlivým kupcem?

Kateřina Řekl otci, že od něj nikdy žádné peníze nedostal a ani dostat nemohl.

Dmitrij Zloděj jeden kupecká! – A vy tedy po mně chcete, abych vašemu tatínkovi pomohl?

Kateřina Chtěl si vzít život! Podepsal rozkaz, vstal a řekl, že si jde obléknout uniformu. Zavřel se v ložnici, nabil svou armádní pušku, nasadil si ji na prsa a nahou začal hledat spoušť. Na poslední chvíli jsem vběhla do pokoje. Rána vyšla vzhůru do stropu. Přišla jsem... jak jste chtěl... Prosím, dejte mi ty peníze!

Dmitrij A vy myslíte, že já mám peníze? Kde bych, proboha, vzal čtyři tisíce? Co vás vede, to byl přece žert! Chtěl jsem, abyste ke mně přišla! Takhle dvě stovčky, to prosím beze všeho, a i s radostí, ale čtyři tisíce, to nejsou takové peníze, slečinko, co se dají jen tak našup vyhodit! Obtěžovala jste se zbytečně.

Kateřina (si klekne a mlčí)

Dmitrij Tady je dluhopis na pět tisíc! A teď jděte! (Zakřičí) Bězte!

Aljoša Míto...?

Dmitrij Teď už znáš první polovinu té tragédie.

Druhá část se odehraje tady a teď.

Aljoša Ničemu nerozumím.

Dmitrij Copak já tomu rozumím?

Aljoša Ale jak je možné, že se chcete... že jste zasnoubení?

Dmitrij Ty neznáš Kátu! Zranil jsem její hrdost!

Kateřina Moje teta z Moskvy mi odkázala sedmdesát tisíc. Tady máte svoje peníze, už je nebudu potřebovat! ... Počkejte, to ještě není všechno... Šíleně

vás miluju! Vy mě nemilujete, ale to nevádí, chci, abyste se stal mým manželem! Nelekejte se ničeho, v ničem vás nebudu omezovat! Budu vaše věc, budu koberec, po kterém chodíte! Chci vás milovat věčně a zachránit vás před vámi samým!

Aljoša To přece nejde!

Dmitrij Přesně to jsem říkal taky! Ale ona nechtěla o ničem slyšet. Prý se mě nevzdá! Psal jsem hned do Moskvy Ivanovi a všechno mu vysvětlil. Poslal jsem ho za ní s dopisem...

Aljoša Ivana?

Dmitrij No, co se na mě tak díváš? No ano, Ivan se do ní zamiloval! Je zamilovaný i teď, já vím! A ona je na tom stejně: strašně si ho váží! Když nás Káta oba porovná, copak může mít ráda chudáka, jako jsem já?

Aljoša Určitě tě má ráda.

Dmitrij Má ráda svou čest, ne mě! – Ale co, utopím se v uličce a ona se vdá za Ivana.

Aljoša Ale jak se s ní chceš rozejít, když tvoje snoubenka nechce?

Dmitrij To je právě to! Nebe mi seslalo anděla! Půjdeš ke Kátě a vyřídíš jí, že už k ní nikdy nepřijdu. Že se dávám poroučet.

Aljoša Copak je to možné?

Dmitrij Právě proto, že je to nemožné, posílám místo sebe tebe. Jak bych jí to sám řekl?

Aljoša A ty půjdeš kam?

Dmitrij Do uličky. Ke Grušeňce!

Aljoša Takže je to pravda?

Dmitrij Aljoško! Ta potvora Grušeňka má v těle takovou nějakou vláčnost. Je to vidět na její nožce, pozná se to i na malíčku její levé nožky. Viděl jsem ho a líbal ho, ale to je všechno – přísahám!

Aljoša Ty se s ní chceš oženit?

Dmitrij Když bude chtít, tak okamžitě! Anebo jí budu dělat domovníka! – Ale Aljoško, můžu být bídák s nízkými vášněmi, ale zloděj nemůže být Dmitrij Karamazov nikdy!

Aljoša O čem to zase mluvíš? Míto, ty přece nejsi zloděj!

Dmitrij Já vím, že ne! Ale Káta mi svěřila tři tisíce a požádala mě, abych poslal celý obnos do Moskvy. A já ty tři tisíce prohrál s Grušeňkou v Mokrému! Kátě jsem řekl, že jsem peníze poslal a potvrzenku přinesu, ale pořád ji nenesu, jako že jsem zapomněl!

Aljoša Kateřina všechno pochopí a odpustí ti!

Dmitrij Copak to nechápeš? Naschvál mi svěřila ty peníze! Moc dobře věděla, co s nimi udělám, a teď se třese blahem, jak mě ponížila!

Aljoša Určitě se pleteš.

Dmitrij Víš, co by bylo nejlepší?

Aljoša Co?

Dmitrij Ty tři tisíce jí vrátit.

Aljoša Ale kde je vzít?

Dmitrij Vem to čert! Teď je naprosto nutné, abys jí už dnes vyřídil, že se poroučím, s penězi, nebo bez nich! Dál už to protahovat nemůžu!

Aljoša A co otec? Třeba ti peníze dá.

Dmitrij Myslíš, že mi bude pomáhat? Když je do Grušeňky sám zblázněný? Využívá toho, že jsem žebrák, a Grušeňku láká na peníze!

Aljoša Jak to víš?

Dmitrij Všechno mi pravidelně hlásí jeho sluha Smerďakov. Taký mě vyrozumí, jestli se Grušeňka u otce objeví! – Už chápeš, proč jsem tady na stráži a číhám?

Aljoša Mító, a co když k otci Grušeňka přijde?

Dmitrij Vpadnu tam a překazím to.

Aljoša Jak?

Dmitrij Zabiju! Nepřežil bych to.

Aljoša Koho zabiješ?

Dmitrij Otce. Ji nezabiju.

Aljoša Co to říkáš?!

Dmitrij Já přece nevím!

Aljoša Mító! Věřím, že Bůh se postará, aby se nestalo nic hrozného! – Radši už půjdu!

Dmitrij Aljoško, vyříd' jí, že se dávám poroučet! Chci, abys to řekl přesně takhle: „Dává se vám poroučet!“

Aljoša (políbí Mítu na čelo)

Dmitrij A nemodli se za mě, nestojím za to!

4. Libání ruky

Kateřina Chvála bohu, konečně jste tady! Jen od vás se teď můžu dovědět celou pravdu!

Aljoša Přišel jsem...

Kateřina Co je vám?

Aljoša Mám vám vyřídít...

Kateřina Aha, poslal vás! To jsem tušila. Alexeji, řekněte mi, jak na tom je... chci znát váš vlastní názor, váš dojem z něj! Možná to bude lepší, než kdybych s ním mluvila sama, když už ke mně nechce chodit! – Ale teď ten vzkaz. Co mi máte vyřídít?

Aljoša Že už nikdy nepříjde a že se dávám poroučet.

Kateřina Tak to přesně řekl?

Aljoša Ano.

Kateřina Snad jen tak mimochodem, třeba se spletl, použil nesprávná slova...?

Aljoša Chtěl, abych vyřídil přesně tohle: že se dávám poroučet.

Kateřina Teď právě potřebuju vaši pomoc! Poslouchejte, Alexeji! Kdyby se mi dal poroučet jen mimochodem a netrval by zvlášť na tom slově, bylo by všechno... Byl by konec! Ale když vám zvlášť kladl

na srdce, abyste mi vyřídil právě tohle, byl patrně rozčilený, snad jako beze smyslů, nemyslíte?

Aljoša Já nevím...

Kateřina Zdůrazňování toho slova může znamenat jediné vyzývavý vzdor!

Aljoša Mně to teď taky tak připadá!

Kateřina Pak ho ale ještě můžu zachránit! – Počkejte! Nezmínil se vám nějak o penězích? O třech tisících?

Aljoša Vy o těch penězích víte?

Kateřina Vím dávno, že nedošly. Ale mlčela jsem.

Poslední týden jsem se dozvěděla, jak potřeboval další peníze... V tom všem jsem si vytkla jeden cíl: aby věděl, ke komu se může vrátit a kdo je jeho nejnějnější přítel. Ale jak to udělat, aby se přede mnou nestyděl, že utratil ty tři tisíce? Ať se stydí před každým, i sám před sebou, ale ať se nestydí přede mnou! Proč pořád ještě neví, co všechno pro něj dovedu snést? Jak se opovažuje neznat mě po všem, co se stalo?

Aljoša Bojí se o svou čest.

Kateřina Jsem jeho snoubenka! Vám se přece svěřil a nebál se! Proč si nezasloužím totéž? (*Rozpláče se*) – Kam šel potom, co jste se rozloučili?

Aljoša Šel k té ženě...

Kateřina Ke Grušeňce? (*Začne se smát*) A vy myslíte, že ji nesnesu? Ale on se s ní neoženil! Je to vášeň, a ne láska!

Aljoša Možná se s ní ožení...

Kateřina Neožení se, říkám vám, protože ani ona ho nebude chtít! Ta dívka je anděl! Vím, jak je přitažlivá, ale vím také, jak je hodná a ušlechtilá. (*Zavolá*) Agrafeno, Grušeňko, anděli! Pojdte k nám! To je Alexej a o našich věcech všechno ví.

Grušeňka (*vyjde z úkrytu*) Čekala jsem, až mě zavoláte.

Kateřina Vidíme se poprvé! Chtěla jsem ji poznat, ale sotva jsem projevila zájem, přišla sama. Já to věděla, že se spolu ve všem shodneme!

Grušeňka Neošklivila jste si mě, drahá milostslečno?

Kateřina Taková slova se mi ani neopovažujte říkat, vy čarodějko! Chci políbit ještě jednou váš dolní rtík. Máte ho tak napuchlý, políbím ho, aby napuchl ještě víc! Podívejte se, jak se směje, Alexeji!

Grušeňka Vy se se mnou mazlíte, milá slečno, a já si možná vaši něžnost ani nezasloužím.

Kateřina Nezaslouží! Abyste věděl, Alexeji, my jsme vrtošivá hlavička, jsme rozmarné, ale náramně hrdé srdíčko! Jenom jsme byly nešťastné. Byl jeden důstojník, milovaly jsme ho, všechno jsme mu obětovaly, před pěti lety, ale zapomněl na nás, oženil se. Teď odověl, napsal, že sem přijede, a abyste věděl, jen jeho jediného dodnes milujeme. Přijede a Grušeňka bude zase šťastná!

Grušeňka Vy mě až moc hájíte, milá slečno, vy ve všem moc přeháníte.

Kateřina Hájm? Grušeňko, anděli, podejte mi ruku! Podívejte se, Alexeji, na tu baculatou, malinkou, rozkošnou ručičku! Vidíte, přinesla mi štěstí a já ji teď budu líbat ze všech stran, tak, tak, a tak! (*Třikrát políbí Grušeňce ruku*)

Grušeňka Ale mě tím nezahanbíte, milá slečinko, že jste mi před Alexejem tak líbala ruku.

Kateřina Copak vás chci zahanbit? Má drahá, jak špatně mi rozumíte!

Grušeňka Však vy mi možná taky špatně rozumíte, milá slečno. Já jsem možná horší, než si myslíte. Já jsem zlá a rozmariná. Já chudáka Mítu tehdy svedla jenom tak, pro smích.

Kateřina Ale teď ho zachráníte! Dala jste slovo. Povíte mu, že milujete jiného, už dávno, a že ten vám teď nabízí ruku.

Grušeňka Ale ne, na to jsem vám slovo nedala.

Kateřina To jsem vám tedy špatně rozuměla! Slíbila jste –

Grušeňka Anděli můj, já vám nic neslibovala! Teď je to taky vidět, milostslečno, jaká já jsem proti vám špatná a svévolná. Já udělám, co se mi zrovna zachce. Co když on se mi Mítá zase bude líbit? On se mi přece už jednou moc líbil, skoro celou hodinu se mi líbil. Kdo ví, já mu třeba teď řeknu, aby u mě hned ode dneška zůstal. Taková já jsem nestálá!

Kateřina Před chvílí jste mluvila jinak...

Grušeňka Před chvílí! Já mám přece měkké a hloupé srdce. Když si pomyslím, co kvůli mně vytrpěl! Přijdu domů, a co jestli mi ho najednou přijde líto?

Kateřina To jsem nečekala.

Grušeňka Slečno, já jsem taková husa a vy mě teď třeba přestanete mít ráda. Podejte mi tu svou milou ručku, slečno, anděli můj... A teď tu vaši ručinku políbím jako vy mně. Vy jste mi ji políbila třikrát, tak já abych vám ji za to políbila třístakrát... To je roztomilá ručinka, ta vaše ručinka! I vy slečinko milá, vy má krasotinko nevidaná! – Víte co? Já vám tu vaši ručinku nepolíbím.

Kateřina Jak chcete.

Grušeňka (*se rozesměje*)

Kateřina Co je vám?

Grušeňka To máte na památku! Že vy jste mi ručku líbala, a já vám ne.

Kateřina Drzá ženská!

Grušeňka Taky to teď povím Mítovi! Ten se nasměje!

Kateřina Couru, ven!

Grušeňka To je hanba, slečno, to se přece pro vás nesluší, takové slovo!

Kateřina Ven, děvko prodejná!!!

Grušeňka Najednou prodejná! Sama jste chodila k pánům za soumraku pro peníze, nosila jste svou krásu na prodej!

Kateřina (*se vrhá v záchvatu na Grušeňku*)

Aljoša Ani krok, ani slovo! Nic neříkejte, ani neodpovídejte, ona odejde, hned odejde!

Grušeňka A půjdu! Aljoško, můj milý, doprovod' mě, potom budeš rád!

Aljoša Jděte, honem jděte!

Grušeňka To já udělala scénu kvůli tobě, Aljošeňko! Miláčku!

Aljoša Odejděte!

Grušeňka (*odbíhá*)

Kateřina Proč jste mě zadržel? Byla bych ji zbila, zbila! Zaslouhuje veřejně zmrskat! Ale co on! Ten darebák jí všechno řekl! „Nosila jste krásu na prodej!“ Ona to ví! – Jděte, Alexeji! Je mi hanba, je mi hrozně! Nevím, co ještě udělám!

Líza Alexeji Fjodoroviči! Píšu vám tajně a vím, jak je to špatné. Papír se prý nečervená. Ujišťuju vás, že to není pravda a že se červená právě tak jako teď já celá. Milý Aljošo, miluju Vás! Už od dětství, když jste byl docela jiný než teď, a miluju Vás na celý život. Mé srdce Vás zvolilo, abychom se spojili a ve stáří společně skončili život. Ovšem s podmínkou, že odejdete z kláštera. Co se týká našeho věku, počkáme tak dlouho, jak žádá zákon. Do té doby se jistě uzdravím, budu chodit a tancovat. Vidíte, jak jsem si všechno promyslela, jen jedno si nedovedu představit: co si o mě pomyslíte, až to přečtete! Moje tajemství je ve vašich rukou. Až ke mně přijдете, nevím ani, jak se na Vás podívám. Máte-li se mnou soucit, nedívejte se mi zpříma do očí, protože když já se setkám s Vaším pohledem, dám se jistě do hloupého smíchu... Bože můj, co jsem to provedla! Napsala jsem Vám milostný dopis! Aljošo, nepohrdejte mnou, a jestli jsem udělala něco moc zlého a pohoršila Vás, odpusťte mi to. Dnes budu jistě plakat. Na shledanou, na hroznou shledanou! Lise.

5. Bratříček alibista

Aljoša Ivane!

Ivan Aljoško! – Vylekal jsi mě.

Aljoša Není ti něco?

Ivan Jenom mě rozbolela hlava. Už čtyři měsíce mě v jednom kuse bolí hlava.

Aljoša Stýská se ti po Moskvě?

Ivan Nejsem tady nic platný...

Aljoša Já jsem rád, že ses vrátil. Konečně je celá rodina pohromadě!

Ivan Rodina se vždycky dá dohromady jediňe, kdyŹ jde o peníze, pamatuj si to.

Aljoša O jaké peníze?

Ivan Náš bratříček Míta, ten neřád, mě sem vytáhl z Moskvy kvůli dědictví. Tos nevědehl? Má pocit, že ho tatínek odírá a já mu s tím vším mám nějak pomoci! Tady je ale kaŹdá pomoc drahá, Aljoško, Míta má totiŹ o svém majetku přehnané představy! A náš tatíček stejňe nepustí ani chlup!

Aljoša Jak se mu vede?

Ivan Otcí? Pije, tlachá o Bohu s tím svým lokajem a vyhlíŹí jednu prodejnou holku.

Aljoša Grušeňku?

Ivan Znáš ji?

Aljoša Dneska jsem ji viděl poprvé. – Ivane, jak to mezi otcem a Mítou skončí?

Ivan Těžko říct. Snad nijak. Nebo se navzájem povraždí.

Aljoša Bůh uchovej!

Ivan A proč uchovej? Jeden had sežere druhou potvoru a oběma jim to patří! – Aljoško, byl jsi dnes u ni?

Aljoša U koho?

Ivan U Kateřiny.

Aljoša Byl.

Ivan A dal se jí „poroučet“?

Aljoša Ivane, řekni mi, proč se ti dva navzájem tak trápi?

Ivan Protože se chtějí trápit! Ale k čertu s nimi! Co je mi vlastně do nich?

Aljoša Je to tvůj bratr.

Ivan Znáám ho dohromady teprve pár měsíců a vůbec mu nerozumím! Je úplně jiný než ty a já. Nemáme stejnou matku.

Aljoša Ivane, ty si naši maminku pamatuješ? Já si nedokážu vybavit její obličej.

Ivan Byly ti čtyři roky, kdyŹ umřela.

Aljoša Vím jenom, že mě pořád objímala a líbala.

Ivan Na to si nemůžeš pamatovat.

Aljoša Pamatuju! Docela přesně si pamatuju na jeden letní večer, na otevřené okno, do kterého padaly šikmé paprsky slunce, v pokoji v koutě stála ikona, u ní hořící lampička a před ní klečela maminka, vzlykala a naříkala jako v hysterickém záchvatu. Pak mě chytla oběma rukama, pevně a prudce mě k sobě přitiskla, a mě to bolelo, nemohl jsem dýchat!

Ivan Já nevzpomínám. Chtěl jsem na všechny zapomenout. Jako kdyby byli mrtví.

Aljoša ...Ivane, má nějaký člověk právo rozhodovat o jiných lidech, kdo z nich si zaslouŹí Źít a kdo ne?

Ivan Aljoško, co tě to napadlo?

Aljoša Jen tak. Řekni, má na tohle člověk právo?

Ivan Proč do toho plést rozhodování, jestli si někdo něco zaslouŹí? Kdo nemá právo něco si přát?

Aljoša Ale přece ne něčí smrt!

Ivan A proč ne i něčí smrt? Co si budeme nalhávat? KaŹdý člověk má v sobě takové myšlenky! – Aljoško, řekni mi upřímně: pokládáš mě taky jako Dmitrije za schopného prolít otcovu krev?

Aljoša Co tě to napadá! Ani Mítu nepovaŹuju...

Ivan Děkuju aspoň za to! Věř, že bych ho vždycky bránil. Ale ve svých přáních si v téhle věci vyhrazuju úplnou volnost!

Aljoša BoŹe, slituj se nad nimi nade všemi, ochraňuj ty nešťastné a vzpurné duše a ved' je. Ty jsi láska a všem sešleš radost!

DEN DRUHÝ

6. Námluvy

Líza Aljošo, hned mi račte vrátit dopis, který jsem vám poslala!

Aljoša Nemám ho.

Líza To není pravda! Já věděla, že tak odpovíte. Přece mě nemůžete považovat za docela malou holku! Celou noc jsem litovala, že jsem provedla ten hloupý Źert. Hned mi ho vraťte, dejte ho sem!

Aljoša Nevzal jsem ho s sebou. Opravdu!

Líza Nesmysl! Takový nesmysl! – Poslechněte, moc jste se mi smál?

Aljoša Vůbec jsem se nesmál.

Líza Pročpak?

Aljoša Protože jsem úplně všemu věřil.

Líza Vy mě uráŹíte!

Aljoša To ne! Jak jsem si dopis přečetl, hned jsem vědehl, že se to všechno opravdu stane. Budu muset odejít z kláštera a ožením se. Starec Zosima mi to řekl. Budu vás mít rád. Neměl jsem ještě čas na to myslet, ale vím, že lepší Źenu než vás nenajdu.

Líza Ale já jsem přece mrzák!

Aljoša Do té doby se určitě uzdravíte.

Líza Říkáte takové nesmysly! Jděte zpátky do kláštera, jinam se nehodíte! BěŹte pryč! – Počkejte! Pojďte sem, Aljošo. Dejte mi ruku, tak. (*Políbí Aljošovi ruku*) Ten dopis jsem vám nenapsala Źertem, ale vážně!

Aljoša Vždyť jsem to vědehl!

Líza Tak vědehl, podívejme se! Já mu políbím ruku a on řekne: Já to vědehl!

Aljoša Odpusťte! Chtěl bych se vám vždycky líbit. Ale nevím, jak to udehat.

Líza Vy jste chladný a opováŹlivý! Ráčil si mě vyvo-

lit za manželku, a to mu úplně stačí! Věděl, že jsem mu psala vážně! To je přece opovržlivost – abyste věděli!

Aljoša (*ji políbí na rty*)

Líza Co vás to napadlo?

Aljoša Odpusťte, prosím vás... Řekla jste, že jsem chladný, tak jsem vás tedy políbil. Jenže vidím, že to dopadlo hloupě...

Líza (*se směje*) Aljoško, s líbáním ještě počkáme. Ještě to neumíme. Povězte mi radši, proč si vy, takový milý, přemýšlivý člověk, vyberete takovou nemocnou husičku?

Aljoša To neříkejte!

Líza Aljošo, jsem hrozně šťastná, ale vůbec si vás nezasloužím!

Aljoša A kdo jiný, než vy, by si mě vzal? Předně mě už od dětství znáte a za druhé máte mnoho dobrých vlastností, které já vůbec nemám.

Líza Jaké, například?

Aljoša Jste veselejší než já. A nevinnější.

Líza Nevinnější?

Aljoša Já už se dostal do styku s mnoha věcmi. Vy to ani nevíte, ale já jsem taky Karamazov! Vy si ze mě pořád utahujete, ale já z toho mám jenom radost! Smějete se jako malá holčička, ale v duchu přemítáte jako mučednice.

Líza Jako mučednice? Jak to?

Aljoša Kvůli vaší nemoci.

Líza Aljošo, dejte mi ruku! Řekněte, věřil jste mi prve, že vás nemám ráda, když jsem se odřekla toho dopisu?

Aljoša Nevěřil.

Líza Vy jste nesnesitelný!

Aljoša Věděl jsem, že mě snad máte ráda.

Líza Aljošo, mám vás hrozně ráda. Vymyslela jsem si takovou zkoušku: řeknu mu o ten dopis, a když ho klidně vytáhne, znamená to, že mě vůbec nemá rád, je to prostě hloupý, bezvýznamný kluk. Ale vy jste nechal dopis v cele. Víďte, že jste ho tam nechal, protože jste tušil, že ho budu chtít zpátky?

Aljoša Tak to vůbec nebylo! Vždyť já mám ten dopis celou dobu u sebe, tady je!

Líza Cože? Vy jste lhal? Jste mnich a lhal jste?

Aljoša Tak jsem tedy lhal. Abych nemusel dopis vrátit. Je mi velmi drahý a nikomu ho nedám!

Líza Poslyšte, Aljošo, já vás budu ale hlídat, jakmile budeme svoji. Budu vám otevírat a číst všechny vaše dopisy!

Aljoša To ale není pěkné.

Líza Víím, že to není pěkné, ale já to přece budu dělat. Budete se mi podřízovat? To se taky musí předem rozhodnout.

Aljoša S největší radostí! Ale v tom nejdůležitějším se budu řídit svou povinností.

Líza Tak to taky má být. Chci, abyste věděl, že i já jsem ochotná se podřídit. A nejen to, přísahám, že si ani jedinkrát nepřepču jediný váš dopis, protože máte pravdu vy a ne já! Jste teď jako moje svědomí.

Aljoša To je od vás hezké.

Líza Poslechněte, Aljošo, proč jste v poslední době pořád takový smutný?

Aljoša To nic není...

Líza Řekněte mi to!

Aljoša Trápí mě můj otec a bratři. Proč se navzájem tolik ničí? A proč zároveň ničí i ostatní? Líse, jsem jako oni? Jsem přece taky Karamazov! Já mnich! Líse, jsem mnich? Neřekla jste zrovna před chvílí, že jsem mnich?

Líza Ano, řekla.

Aljoša A já snad ani nevěřím v Boha. (*Rozpláče se*)

Líza Aljošo, co je vám?

Aljoša Umírá můj starec. Odchází nejlepší člověk na světě! Kdybyste jenom věděla, jak ho mám rád, jak si ho vážím! Mám strach, že teď zůstanu sám!

Líza Aljošo! Polibte mě, dovoluju vám to!

Aljoša (*políbí Lízu*)

Líza A teď jděte! Buďte u něho, dokud je naživu.

Budu se dnes za něj a za vás modlit! – Aljošo, budeme šťastni? Budeme?

Aljoša Myslím, že ano, Líse.

7. Sebetřýzeň v saloně

Kateřina Alexeji! Vy jste přišel!

Aljoša Chtěl jsem vědět, jak se vám daří.

Kateřina Zrovna jsem tu hovořila s vašim úžasným bratrem –

Ivan Už půjdu.

Kateřina Ne! Zůstaňte ještě, na minutku! Jsou tu teď všichni moji přátelé, všichni, které na světě mám! Alexeji, celou noc jsem nespala. Ale už je mi dobře!

Aljoša To jsem rád.

Kateřina Povím vám, že se nemůžu s ničím smířit. Nevím ani, jestli ho mám ráda. Je mi ho teď líto, a to je špatné znamení lásky. Kdybych ho pořád milovala, asi bych ho teď nelitovala, ale naopak nenáviděla... Nicméně jsem dneska v noci rozhodla! Váš bratr se mnou ve všem souhlasí.

Ivan Ano, souhlasím.

Kateřina Ale chtěla bych, abyste se k tomu vyjádřil i vy, Alexeji!

Aljoša Ale vždyť já o těch záležitostech nic nevím...

Kateřina V těch záležitostech je teď hlavní čest a povinnost! Poslouchejte, Alexeji: I když se ožení s tou

osobou, které nikdy nemůžu odpustit, já ho neopustím! Od této chvíle už ho neopustím!

Aljoša Jak to myslíte?

Kateřina Nebudu za ním běhat, to ne! Ale celý život ho budu neúnavně střežit! Až bude s tamtou nešťastný, a to se jistě brzo stane, přijde ke mně a najde přítelkyni, sestru! A přesvědčí se, že jsem mu obětovala celý život. Konečně mě pozná a bude se mi se vším bez ostychu svěřovat! Budu jeho bohem, k němuž se bude modlit! Tím je mi povinen za to, co jsem včera vytrpěla jeho vinou. Zůstanu věrná slovu, které jsem mu dala, třebaže on byl nevěrný a zradil!

Aljoša Ivane, ty s tím souhlasíš?

Ivan Vyslovil jsem jenom svůj názor. *(Ke Kateřině)* U každé by to odzvonilo, ale u vás ne. Nevím, jak to odůvodnit, ale vidím, že jste upřímná, a proto máte pravdu.

Kateřina Co tomu říkáte, Alexeji? Potřebuji vědět, co si o tom myslíte! *(Rozpláče se)*

Aljoša Co je vám?

Kateřina Nic mi není! To je z rozčilení. Ale s takovými přáteli, jako jste vy a váš bratr, se ještě cítím silná! Protože vím, že vy dva mě nikdy neopustíte!

Ivan Naneštěstí budu muset snad hned zítra odjet do Moskvy a na dlouhou dobu vás opustit. A naneštěstí se to nedá změnit.

Kateřina Zítra do Moskvy! Ale, bože můj, to je štěstí! – Tedy... není štěstí, že vás ztrácím, to samozřejmě ne... a takový přítel jako vy si to ani nemůže myslet. Naopak, jsem příliš nešťastná, že vás ztratím! Ale štěstí je to, že vy sám osobně budete mít možnost povědět v Moskvě mé rodině o celé mé situaci. Ach, jsem tak ráda! Vy sám jste pro mě ovšem... nenahraditelný!

Aljoša *(najednou prudce)* To snad není pravda! To jsem si nikdy nemyslel!

Kateřina Co? Co?

Aljoša On jede do Moskvy, a vy vykřikujete, že jste ráda! To jste řekla naschvál! A pak hned začnete vysvětlovat, že jste ráda pro něco jiného! Zahrála jste to, jako na divadle!

Kateřina Na divadle? Co...? Co to má být?

Aljoša Ujišťujte si ho sebevíc, že v něm nerada ztrácíte přítele, stejně mu ale tvrdíte do očí, že je štěstí, když odjíždí!

Kateřina O čem to mluvíte?

Aljoša Já vím, že to neříkám dobře, ale přece všechno řeknu! Vy bratra Mítu asi vůbec nemilujete! Od samého začátku! Ani on vás nemiluje! Jenom vás ctí! Někdo přece musí říct pravdu! Protože tady nikdo nechce říct pravdu!

Kateřina Jakou pravdu?

Ivan Aljoško, uklidni se!

Aljoša Zavolejte hned Mítu, ať sem přijde a vezme vás za ruku, pak ať vezme za ruku Ivana a vaše ruce spojí! Protože vy trápíte Ivana jenom proto, že ho milujete!

Kateřina Vy jste... vy jste takový boží blázínek, to jste!!

Aljoša *(dostává záchvat)* Trápíte ho, protože Dmitrije máte ráda jenom... pro tu sebetřýzeň... ne pravdivě... vy jste si to umínila! *(Padne na zem)*

Ivan Aljoško! Aljoško! Co je ti?

Aljoša *(se po chvíli probere)* Já nevím... Najednou mě něco osvítilo! Kdo lže sám sobě, může se taky snadno urazit. Někdy je příjemné být uražený. Takový člověk upadá do neúcty k sobě i jiným a začíná nenávidět! Všechno jsou to jenom pózy! Jako na divadle!

Ivan Máš pravdu, Aljoško! Už té komedie bylo dost! *(Obrátí se na Kateřinu)* Nikdy jsem nebyl váš přítel, ani jediný den, i když jste věděla, co k vám cítím! Vy jste mé přátelství nepotřebovala! Udržovala jste si mě ve své blízkosti, abyste se mi neustále mstila. Za všechny urážky, které jste snášela od mého bratra! I samo vaše první setkání byla urážka!

Kateřina *(vlepi Ivanovi facku)*

Ivan Tohle jsem přesně potřeboval! Věřte, Kateřino, milujete skutečně jenom jeho! Vy ho potřebujete, abyste se mohla neustále kochat svou hrdinskou věrností! – Víím, že bych to neměl říkat, ale co? Odjedu daleko a nikdy už se nevrátím! ... Ostatně nevím už, co mluvit, všechno jsem řekl. Sbohem! *(Odběhne)*

Aljoša *(volá za Ivanem)* Ivane! Ivane, vrať se! Ne, ne... teď už se zanic nevrátí! Za to můžu já, já jsem začal! On mluvil ve zlosti! Nespravedlivě a ve zlosti!

Kateřina *(pláče)* Alexeji, běžte, prosím, pryč! Běžte, chci být sama... Odejděte!

Smerďakov *(zpívá s kytarou)*

*„Nepřemožitelnou silou,
toužím jenom za svou milou,
mojí holubinkou bílou.
Maria zdravas! Oroduj za nás!
Marné je mé namáhání,
nemám tu již více stání,
chci teď vesele už žítí,
ve svém hlavním městě dlítí!
Nebudu ničeho litovati!“*

8. Bratři se seznamují

Aljoša Smerďakove, hledám Mítu... Nevíte, kde může být?

Smerďakov O pobytu pana Dmitrije nic nevím a ani prosím nechci vědět.

Aljoša Ale bratr mi říkal, že právě od vás se dovídá o všem, co se v domě děje!

Smerďakov Nevím, kde je, a jsem tomu rád.

Ukrutně mě pronásleduje neustálým vypyřádáním na pána. Už dvakrát mi prosím vyhrožoval smrtí!

Aljoša Jak to, smrtí?

Smerďakov Copak to pro něho prosím něco znamená při jeho povaze? Já se ho velice bojím! Bůh sám ví, co prosím může udělat.

Ivan (*vejde*) Aljoško! Tady jsi! (*Ušklíbne se na Smerďakova*) Co okouníš? Zmiz!

Smerďakov (*se neochotně odplíží*)

Ivan Nemám toho smradlavého lokaje rád! Vždycky, když ho vidím, mám špatnou náladu! Ale k čertu s ním! – Aljoško, pojď sem ke mně! Chtěl jsem se rozloučit.

Aljoša Rozloučit?

Ivan Co jsem tady, skoro jsme spolu nepromluvili. Chci se s tebou konečně seznámit! Podle mě je nejlepší seznámit se před rozchodem.

Aljoša A ty opravdu odjíždíš!

Ivan Čím dřív, tím líp! – Aljoško, nedívej se na mě tak! Vypadáš jako malý kluk! Pamatuju si na tebe do mých patnácti. Patnáct a jedenáct, to je takový rozdíl, že bratři v těch letech nikdy nebyvají kamarádi. Nevím ani, jestli jsem tě měl rád. Když jsem odjel do Moskvy, v prvních letech jsem na tebe vůbec nevzpomínal.

Aljoša Já tě mám moc rád.

Ivan Já vím. Viděl jsem, jak ses na mě celé ty čtyři měsíce díval. V tvých očích bylo nějaké neustálé očekávání. A to já právě nesnáším!

Aljoša Ivane, ty jsi pro mě hádanka.

Ivan Jak to myslíš?

Aljoša A nebudeš se zlobit?

Ivan No tak!

Aljoša Myslím, že jsi zrovna takový kluk jako všichni ostatní třiaadvacetiletí kluci, obyčejný kluk, prostě takový zajíc! Urazil jsem tě?

Ivan Vůbec ne. Věřil bys, že po našem setkání u ní jsem přesně na tohle myslel? Jsem pořád ještě zajíc! Ale Aljoško, je mi takhle dobře a znova jsem si uvědomil, jak moc se mi chce žít!

Aljoša Měl jsem o tebe strach...

Ivan Ale prosím tě, Aljoško! Co tě napadá? Žít se chce! A já žiju, i když v tom není logika! Ať si třeba nevěřím ve smysl života a zklamu se v milované ženě, stejně mi budou zjara drahé lepkavé rašící lístky, nebo modré nebe, a možná i některý člověk! Není v tom rozum ani logika! Ale život mám rád! – Chápeš něco z té mojí veršovánky?

Aljoša Chápu! Každý má nade všechno milovat život!

Ivan Víc než jeho smysl?

Aljoša Nejdřív milovat, pak pochopíš i smysl.

Ivan První polovinu mám tedy za sebou. A slibuju, že hned, jak odjedu, začnu se zabývat tím zbytkem.

Aljoša Ivane, ale co Mífa a otec? Jak to mezi nimi skončí?

Ivan Aljoško, co já s tím mám společného? „Jsem snad strážcem svého bratra?“ Svě záležitosti jsem skoncoval a jedu! Kdybys věděl, jak je mi teď lehké! Copak jsem tušil, že když budu chtít, můžu tomu tak snadno udělat konec?

Aljoša Mluvíš o své lásce ke Kateřině?

Ivan Pokud se to tak dá nazvat... Mluvil jsem s ní vzrušeně, nešlo to ovládnout, ale když jsem pak vyšel ven, dal jsem se do hlasitého smíchu, věřil bys tomu?

Aljoša Myslím, že ji pořád miluješ!

Ivan Nepouštěj se do úvah o lásce, Aljoško, nesluší se to pro tebe! – Žes ale na ni vyletěl! Zapomněl jsem tě za to aspoň políbit! Co se tam dělo, když jsem odešel?

Aljoša Dostala hysterický záchvat.

Ivan (*rozesměje se*) Na to se přece neumírá! Ale k čertu s tím! Nejsme tu proto, abychom mluvili o Kateřině, o starém nebo o Mífovi, ani o osudné situaci Ruska, ne? Nemáme už moc času a tobě to kouká přímo z očí.

Aljoša Co mi kouká z očí?

Ivan Však víš! Proč ses na mě celé ty čtyři měsíce díval s očekáváním? Nebylo to proto, aby ses mě zeptal: Věříš, nebo nevěříš?

Aljoša Nesměješ se mi teď?

Ivan Já a smát se? Dva bratři se sešli, celý život předtím o sobě skoro nevěděli, a až odsud odejdou, zase se čtyřicet padesát let neuvidí! No a o čem asi budou mluvit v tu chvíli? O vesmírných otázkách, jinak to nebude.

Aljoša (*zasměje se*) To se ti povedlo!

Ivan Tak mluv, čím mám začít? Bohem?

Aljoša Třebas Bohem.

Ivan Aljoško, představ si, že já taky možná akceptuju Boha. To tě překvapuje, co? Jednou kdosi řekl, kdyby Bůh nebyl, musel by se vymyslet! Pokud jde o mě, rozhodl jsem se už dávno nepřemýšlet, jestli člověk stvořil Boha nebo Bůh člověka. Moje otázka zní: Jaký máme teď tady úkol? Usoudil jsem, Aljoško, že když nedovedu pochopit tohle, jak můžu pochopit Boha? Věřím v uspořádání světa, ve smysl života – já věřím! Zdá se tedy, že jsem na dobré cestě. Ale já tento svět neuznávám! Ne, že bych odmítal Boha, ale odmítám akceptovat svět, který stvořil! Všechno utrpení se možná zhojí, možná, že přijde nějaké finále, které vykoupi

všechny zločiny a ospravedlní veškerou krev, kterou lidé prolili – ať to všechno přijde, ale já to nepřijímám a přijmout nechci!

Aljoša Proč odmítáš svět?

Ivan Protože svět je jeden velký nesmysl! Ale svět stojí na nesmyslech a bez nich by se možná na světě ani nic pořádného nedělo. Víme, co víme!

Aljoša Co víš?

Ivan Že nerozumíme ničemu!

Aljoša Ale lásce přece rozumíš! Chováš k lidem lásku. A láska je Bůh!

Ivan Na celém světě není naprosto nic, co by lidi nutilo milovat své bližní! Na to neexistuje žádný přírodní zákon! A pokud někdy byla na světě láska k lidem, je to způsobeno tím, že se lidé třesou o svoji nesmrtnost. A to je sobectví, a ne láska! Představ si, Aljoško, že by byla v lidstvu zničena víra v nesmrtnost! Pak už by nic nebylo nemorální, všechno by bylo dovoleno!

Aljoša Jak to myslíš „všechno dovoleno“?

Ivan Tím myslím, že pro člověka, který nevěří v Boha a ve svou nesmrtnost, se mravní zákon přírody musí okamžitě změnit v pravý opak. Každé sobectví a zločin je pak pro něj nejenom dovoleno, ale je přímo nutné! Není-li nesmrtnost, není ani ctnost!

Aljoša A ty, Ivane, věříš v nesmrtnost?

Ivan Aljoško, copak to vím? A říkám ti to vážně. Zpovídám se ti, aby ses dověděl, čím žije tvůj bratr! Nechci tě zkažit! Snad bych se chtěl sebou uzdravit.

Aljoša Ty musíš být hrozně nešťastný!

Ivan Proč nešťastný?

Aljoša Protože nevěříš v nesmrtnost své duše. A tím se soužíš. To je tvoje nemoc.

Ivan Přeháníš, Aljoško! Ještě přece pořád věřím na lepkavé lístky, modré nebe a milovanou ženu!

Aljoša Ale jak je budeš moct mít rád? S takovým peklelem v hlavě?

Ivan (*zasměje se*) Udusím duši ve vlastní zkaženosti!

Aljoša Ty se nemáš rád, Ivane.

Ivan Aljoško, myslím jsem, že mám na světě aspoň tebe, ale teď vidím, že ani v tvém srdci pro mě není místo. Svých tezí se neodřeknu, a proto se ty odřekneš mě, není to tak?

Aljoša (*políbí Ivanovi ruku*)

Ivan Víš co, Aljoško? Jestli dokážu mít rád lepkavé lístky, budu je mít rád jenom ve vzpomínce na tebe. Stačí mi, že tady někde jsi, a neztratím chuť žít. Stačí ti to? Jestli chceš, považuj to za vyznání lásky. A teď půjdeš ty vpravo a já vlevo – a dost, slyšíš, dost! Tak, ještě jednou mě polib, a teď jdi!

Aljoša Bůh s tebou! (*Odchází*)

Ivan Vem to čert.

9. S moudrým člověkem radost pohovořit

Smerďakov Pane! Rád bych si s vámi promluvil.

Ivan Copak já jsem nějaká společnost pro tebe, hlu-páku?

Smerďakov Nač prosím ta silná slova?

Ivan Co chceš? Musím za otcem.

Smerďakov Pán prosím spí.

Ivan Tak spí?

Smerďakov Musím se vám divit, pane.

Ivan Proč se mi musíš divit?

Smerďakov Proč nejedete, pane, do Čermašně? Váš otec vás o to tolik prosil.

Ivan Řekni, co ksakru chceš?

Smerďakov Nic zvláštního prosím. Jen tak, aby řeč nestála...

Ivan (*chce odejít*)

Smerďakov Mé postavení je prosím hrozné, pane, ani nevím, co si počít...

Ivan (*se zastaví*)

Smerďakov Oba jsou teď docela pobláznění, oba jsou teď jako malé děti. To já prosím o vašem panu otci a o vašem bratru. Oba mě trápí a oba na mě doráží kvůli té holce. Jako kdybych za všechno mohl já.

Ivan Tak proč se do toho pleteš?

Smerďakov Jak jsem se mohl neplet? A já se vlastně do ničeho vůbec nepletl. Já od samého začátku pořád mlčel, poněvadž jsem si netroufal něco říkat! Oni mě donutili...

Ivan (*chce odejít*)

Smerďakov Čekám najisto, pane, že mě zítra potrefí dlouhá padoucí nemoc...

Ivan (*se zarazí*) Co to zase žvaníš? Jaká dlouhá padoucí nemoc?

Smerďakov Prosím takový dlouhý záchvat, neobvyčejně dlouhý. Ten trvá několik hodin, nebo třeba i celý den. Jednou mě to drželo tři dny, spadl jsem tenkrát z půdy... To se pak může leccos přihodit. Jeden z toho může mít i smrt.

Ivan Záchvat padoucnice se nedá předpovědět. Jak tedy můžeš říct, že ho zítra dostaneš?

Smerďakov To je prosím správné, že se nedá předpovědět.

Ivan A mimo to jsi tenkrát spadl z půdy.

Smerďakov Na půdu lezu každý den. Mohu spadnout z půdy i zítra. A když ne z půdy, spadnu prosím třeba do sklepa, tam prosím taky chodím každý den.

Ivan Žvaníš a já ti nerozumím. Chceš se snad od zítřka přetvařovat s padoucnicí?

Smerďakov I kdybych prosím takovýchle kumšt dovedl, mám úplné právo použít takového prostředku, abych si zachránil život před smrtí.

Ivan Co se pořád tolik třeseš o svůj život! Všechny ty Mítovy výhrůžky jsou jenom takové řeči. Nezabil by tě. Zabil by, ale ne tebe.

Smerďakov Zabil by jednoho jako mouchu a hlavně prosím mě. Ale já se ještě bojím, aby mě nedrželi za jeho spoluvníka, kdyby vyvedl něco bláznivého proti svému panu otci.

Ivan Proč by tě měli považovat za spoluvníka?

Smerďakov Poněvadž mu občas donáším, co se v domě děje.

Ivan A proč to děláš?

Smerďakov Zase z toho strachu, prosím. Teď ale tuším, že dostanu ten záchvat... V takovém stavu pak člověk nic neuhlídá. Může se cokoli stát. Třeba i vražda...

Ivan Posmíváš se mi, nebo co?

Smerďakov Jak bych se mohl odvážit posmívát se vám? A copak je taky člověku do smíchu, když má takový strach?

Ivan Proč mi tedy radíš, abych jel do Čermašně? Co jsi tím chtěl říct? Já odjedu a tady se něco stane?

Smerďakov Docela správně.

Ivan Jak to, docela správně?

Smerďakov Kdybych byl na vašem místě, hned bych to všechno nechal a šel od toho...

Ivan Ty jsi, myslím, velký pitomec a hlavně hrozný lump! – Zítřa odjízďím do Moskvy, jestli tě to zajímá! Zítřa časně ráno!

Smerďakov To prosím uděláte nejlíp. Jenom snad, že vás mohou v Moskvě odsud telegraficky obtěžovat, kdyby se tady stalo něco zlého...

Ivan A copak z Čermašně by mě snad nepovolali, kdyby se něco stalo?

Smerďakov Z Čermašně by vás prosím taky obtěžovali.

Ivan Jenomže Moskva je dál a Čermašňa blíž.

Smerďakov Docela správně! S moudrým člověkem je radost pohovořit.

DEN TŘETÍ

10. Hnilobný zápach

Rakitin Ty jsi tady, Aljoško? Co se ti stalo? Najednou se ztratíš... Tak se na mě aspoň podívej!

Aljoša (zvedne hlavu, pláče)

Rakitin Víš, že ses úplně změnil v obličejí?

Aljoša Dej mi pokoj!

Rakitin Ale, ale! To tak vyvádíš jenom proto, že starc Zosima zaklepal bačkorama? Nebo ti vadí, že z něho jde smrad? Tys opravdu věřil, že bude dělat po smrti zázraky?

Aljoša Věřil jsem, chci věřit a budu věřit, tak co ještě chceš?!

Rakitin Tomu přece nevěří ani třináctiletý školák! Záznaky neexistují! Tak ty ses rozzlobil na svého Boha, vzbouřil ses proti němu!

Aljoša Já se proti němu nebouřím! Já jen neuznávám jeho svět!

Rakitin Co je to za blbost? – Jedl jsi dneska něco?

Aljoša Nepamatuju se.

Rakitin Nejspíš jsi snědl všehovšudy kousek svččeného chleba. Myslím, že potřebuješ posílnění! Já tady mám v kapse salám, jenže ty salám nebudeš chtít...

Aljoša Jen mi dej.

Rakitin Tak ty takhle! No, hochu, to se nesmí nechat jen tak! (*Vytahuje salám*) Mám tady ještě vodku.

Aljoša Klidně mi dej i vodku.

Rakitin Znamenitě, hochu! Kdyby tě viděl tvůj bratříček Ivan, ten by se divil! Mimochodem, dneska ráno ujel do Moskvy, víš o tom?

Aljoša Víím.

Rakitin Tvůj bratříček se jednou ráčil vyslovit, že jsem parazit bez jakéhokoli nadání! Tak se na to podíváme! – Aljoško, víš, kam bychom teď měli nejradši jít?

Aljoša Mně je to jedno... Kam chceš.

Rakitin Tak pojďme ke Grušeňce! Co? Půjdeš?

Aljoša Pojďme ke Grušeňce.

11. Polez, pejsku!

Grušeňka Rakitko, tys mě vylekal!

Rakitin Nejsem sám!

Grušeňka Panebože, tys ho přivedl! (*Vrhne se na Aljošu*) Neboj se mě, miláčku, ani nevíš, jakou mám z tebe radost! Myslela jsem, že se sem dobývá Míťa.

Rakitin Kam ses tak vyšňořila?

Grušeňka Ty jsi náramně zvědavý, Rakitko! Čekám takovou zprávičku. Jestli přijde, vyskočím a poletím.

Rakitin Kam poletíš?

Grušeňka Co bych si s tebou povídala, Rakitko, když tu stojí takový princ? – Aljoško, miláčku, jak to, žeš přišel? Nevěřila jsem, že bys mě navštívil! Ani nevím, proč mám z tebe takovou radost!

Rakitin Najednou nevíš? Pořád jsi na mě dorážela, abych ho přivedl!

Grušeňka Mlč! Nezlób! Dneska chci být hodná! (*Jde k Aljošovi*) Co tam stojíš jak oukropeček? Bojiš se mě?

Rakitin Má zármutek. Starc mu zasmrádl.

Grušeňka Nemluv nesmysly! Aljoško, co jsi takový smutný? Necháš mě sednout si ti na klín? Já tě rozveselím, ty můj chlapečku pobožný! (*Sedne si Aljošovi na klín*) Ty si mě opravdu necháš sedět na klíně? Jestli poručíš, tak vstanu!

Rakitin Tak už dost těch nesmyslů, radši nám dej šampaňské, dlužíš mi to!

Grušeňka Máš pravdu! Vždyť já mu, Aljoško, za tebe slíbila šampaňské! Tak sem se šampaňským! (*Vyta-huje láhev*) Ta je od Míty! A já se napiju taky! Chci si zařadit!

Rakitin Co s tebou je? Jakou čekáš zprávu?

Grušeňka Jede ten polský důstojník, Rakitine, můj důstojník! Teď je v Mokrém a odtamtud sem pro mě pošle kočár. Čekám na jeho dopis!

Rakitin A co Míta? Ví o tom?

Grušeňka Kdyby se to dověděl, zabil by mě! Ale co, teď je nejspíš ve skryši za domem svého otce a číhá na mě! A to je dobře! Aljoško, usměj se na mě přece, miláčku! Jak se na mě vlídně dívá! Víš, Aljoško, já pořád myslela, že se na mě zlobíš pro tu slečinku. Byla jsem potvora! Chtěla mě zlákat svou čokoládou! – Aljoško, já tě mám tak ráda!

Rakitin I ty nestydo! Aljošo, ona ti vyznává lásku!

Grušeňka Proč ne, však ho mám ráda!

Rakitin A co ten důstojník? Co ta zpráva z Mokrého?

Grušeňka To je jedna věc, a tamto zas druhá.

Rakitin Takhle je to tedy podle ženského rozumu!

Grušeňka Nedopaluj mě!

Rakitin Tak na co si připijem? Na šampaňské člověk hned tak nekápně!

Grušeňka Na Aljošku!

Rakitin No tak, Aljošo, vem si sklenici a ukaž se!

Aljoša (*uchopí sklenici a celou ji vypije*)

Rakitin Dej si ještě jednu! (*Nalije mu znovu plnou sklenici*)

Aljoša (*ji znovu celou vypije*)

Rakitin Tak se mi líbíš, Aljoško! Piješ, na klíně máš ženskou! Teď jsi docela jako každý smrtelník! A tos býval anděl!

Grušeňka Aljoško, dáš mi pusinku?

Rakitin Přestaň už s tím pitomým cukrováním! Nemá náladu! Vzbouřil se proti svému Bohu!

Grušeňka Jak to?

Rakitin Dneska ráno umřel starec Zosima, ten svatý.

Grušeňka (*se zarazí*) Bože můj! Starec Zosima umřel? To jsem nevěděla! (*Vstává*)

Rakitin (*se směje*) Představ si: myslel, že svatí nehnijí! Čekal zázraky!

Grušeňka (*Rakitinovi*) Nech ho na pokoji! Že se nestydíš! Jsi neřád, rozumíš? Neřád!

Rakitin Co to do tebe zase vjelo?

Grušeňka A já mu tady celou dobu sedím na klíně! Aljoško, odpusť mi to! Je mi tak hnusně!

Rakitin Nehraj komedii!

Grušeňka Nesahej na mě!

Aljoša Nech ji!! Viděls ji? Viděls, jak se nade mnou

slitovala? Je mnohem lepší než my oba dohromady! Přišel jsem, abych tu našel zlou duši, táhlo mě to k tomu, protože jsem měl v sobě vztek! Ale našel jsem upřímné a milující srdce! – Teď se nade mnou slitovala!

Rakitin A přitom tě chtěla klofnout, víš to?

Grušeňka Ty mlč, protože lžeš! Měla jsem takovou sprostou myšlenku, ale teď lžeš, teď je to něco docela jiného!

Rakitin Připadám si jako v blázinci! Jeden druhého rozdójímali, za chvilku se dají do pláče!

Grušeňka A dám se do pláče, dám se do pláče, abys věděl!

Rakitin Takový nesmysl!

Grušeňka (*vytáhne bankovku a hodí ji po Rakitinovi*) Tady máš! Počítám, že neodmítneš, sám sis o to řekl!

Rakitin Bodeť bych odmítl! K tomu jsou hlupáci na světě, aby z nich rozumný člověk něco měl!

Grušeňka A teď mlč! Nic, co teď řeknu, nebude pro tvoje uši! Nemáš nás rád, tak buď zticha!

Rakitin Proč bych vás taky měl mít rád?

Grušeňka Vůbec nám nerozumíš! A neopovažuj se mi tykat, už ti to nedovolím!

Rakitin Přestaň se na mě utrhovat!

Grušeňka (*dá mu facku*) Buď zticha! Sed' v koutě a pij! – Aljoško, tobě povím celou pravdu: Chtěla jsem tě zničit! Myslela jsem, že mnou pohrdáš! Sama jsem se divila: proč já se bojím takového chlapce? Umínila jsem si, toho ulovím! Ulovím a vysměju se mu! Vidíš, jaká jsem potvora? A teď se objevil ten člověk, co mi tolik ublížil, a já tu čekám na zprávu od něj. Aljoško, mám strach! Jestli přijde a hvízdne na mě, tak k němu přilezu jako pejsek! Mám na sebe takový vztek! Zahrávala jsem si s Mítou, abych se nerozběhla k tamtomu!

Rakitin (*se směje*)

Aljoša Neposmívej se jí, Mišo!

Rakitin Grušo! Ten náš asketa se do tebe doopravdy zamiloval, vyhrálas to!

Grušeňka Nech ho být, Aljošo, vidíš, jaký je! (*Rakitinovi*) Chtěla jsem tě poprosit za odpuštění, že jsem ti dala ten pohlavek, ale teď už zase nechci! – Aljoško, pojď ke mně. Pověz mi, mám ho ráda? Toho co mi ublížil, mám ho ráda? Aljoško, mám mu odpustit, nebo ne?

Aljoša Už jsi mu odpustila.

Grušeňka Taky že odpustila! (*Uchopí sklenku*) Na mé bídné srdce! (*Pije*) A možná, že ho vůbec nechci! Třeba jsem si jenom zamilovala svoje neštěstí, a vůbec ne jeho!

Rakitin Nechtěl bych být v jeho kůži!

Grušeňka Taky nebudeš! Takovou jako já nikdy nedostaneš! A možná, že ani on ne!

Rakitin Tak proč ses tak nastrojila, co?

Grušeňka Když budu chtít, všechno si to strhám! Sednu si k němu, okouzlim, rozpálím a řeknu: „Vidíš, jaká teď jsem? Tak to stačí, vážený pane, po bradě teklo, do huby nekáplo!“ Strhám si tu parádu, pořežu se nožem a půjdu žebrať! Myslíš, že bych to neudělala?

Rakitin Ty to doopravdy nemáš v hlavě v pořádku! (Aljošovi) Je čas, amante! Musíme jít, nebo nás nepustí do kláštera.

Grušeňka Ty chceš odejít, Aljoško? Co bys mi to udělal?

Rakitin Když chce, ať tu zůstane! Můžu jít klidně sám!

Grušeňka Mlč! Tys mi nikdy neřekl nic takového, jako on.

Rakitin A co ti řekl tak zvláštního?

Grušeňka Přišel a odpustil mi! (Je slyšet rolničky) Kocár z Mokrého je tady! Zavolal mě! Hvízd! Polez, pejsku! Jsem jako opilá! Aljošečko, vyříd ode mě Mítovi, že se dávám poroučet! (Odběhne)

Rakitin Tak co, obrátil jsi hřišnici? Přivedl jsi nevěstku na cestu ctivosti? Kde jsou ty zázraky?

Aljoša Přestaň!

Rakitin Ty mnou teď pohrdáš, že jsem prodal pravého přítele? Jenže ty nejsi Kristus a já nejsem Jidáš!

Aljoša Ty sám tohle říkáš.

Rakitin K čertu! Že já si s tebou vůbec začínal! Jdi si sám, tamhle je tvá cesta!

Smerďakov (hlasem a úšklebkem parodujícím otce)
Myslím si, že přece není možné, aby čerti zapomněli, až umřu, stáhnout mě háky dolů do pekla. Tak si tedy říkám: Háky? A kde je vzali? Z čeho ty háky jsou? Železné? Kdepak je kovají? To mají nějakou kovárnu? Vždyť zbožní lidé si jistě představují, že v pekle je kupříkladu strop. Ale já jsem schopný věřit v peklo jenom takhle beze stropu, je potom takové jemnější, osvěcenější. A není to v zásadě jedno, jestli je tam strop, nebo ne? V tom právě vězí ta zatracená otázka, že když není strop, tak nejsou ani háky! Ale když nejsou háky, potom to všechno padá, a to zase je nepravděpodobné, protože kdo by mě pak odtáhl, a kdyby neodtáhli ani mě, co s tím, kde je potom na světě spravedlnost?

12. Krev

Aljoša Míto! Hledám tě už druhý den!

Dmitrij Kde je?

Aljoša Kdo?

Dmitrij Grušeňka!

Aljoša Míto, uklidni se!

Dmitrij Musíš mi říct, kde je!

Aljoša Odjela.

Dmitrij Kam?!

Aljoša Do Mokrého, je to asi dvě hodiny.

Dmitrij Proč? Proč odjela zrovna tam?!

Aljoša Míto, nesmíš se zlobit!

Dmitrij Proč jela Grušeňka do Mokrého?!

Aljoša Za důstojníkem.

Dmitrij Za jakým důstojníkem?!

Aljoša Za tím svým bývalým důstojníkem... co ho měla ráda před pěti lety, co ji nechal a ujel...

Dmitrij Jak to víš? Jak tohle všechno víš?

Aljoša Sama mi o něm vyprávěla.

Dmitrij Vzkazuje mi něco?

Aljoša ...Že se dává poroučet.

Dmitrij Tak ona mi utekla?

Aljoša Míto, proboha, máš na rukách krev!

Dmitrij Ano.

Aljoša Co se ti stalo?

Dmitrij Nebudu jí bránit, odklidím se, dovedu se odklidit. Žij si, má radosti! Hodinku jsi mě milovala! Pamatuj si mě navždycky!

Aljoša Míto, jsi celý od krve!

Dmitrij Všechno je to nesmysl!

Aljoša Podívej, máš zakrvácený i kabát!

Dmitrij Jenom trošku, tady u rukávu. Prosáкло to z kapsy...

Aljoša Míto, řekni, ty ses s někým popral!

Dmitrij Já si ten rukáv zahrnu, takže to nebude vidět, víš?

Aljoša Co se stalo? Co jsi zase provedl, Míto?

Dmitrij Je mi líto Boha!

Aljoša Co tě to napadlo?

Dmitrij Jenom tak. Všechno je to nesmysl!

Rakitin Co se ti stalo?

Dmitrij Nech toho, Aljoško! To já na náměstí před chvílí přejel jednu babičku.

Aljoša Babičku?

Dmitrij (rozchechtá se) Dědečka!

Aljoša Míto, mám o tebe strach... Zabil jsi někoho?

Dmitrij Vem to čert! (Zaloví v kapse a vypadnou z ní peníze)

Aljoša Míto, kdes vzal tolik peněz? Kdes je vzal?

Vždyť to je snad několik tisíc!

Dmitrij Tři!

Aljoša Jdeš je vrátit Kateřině? Jdeš ji poprosit za odpuštění?

Dmitrij Chraň tě Bůh, abys ženu někdy prosil za odpuštění! I když ses proti ní nevím jak provinil! Protože žena je, hochu, něco – čert ví co, a já se přece v ženských vyznám! Čert vem tisíce! (Libá Aljošu) Sbohem!

Aljoša Kam se chystáš, Míto? Kam jdeš?

Dmitrij Do Mokrého!
Aljoša Do Mokrého?! Prosim tě, nejezdi tam! Nejezdi tam v tomhle stavu!
Dmitrij Kuba začal na zlatě, Kuba skončil na blátě!
Aljoša Co to říkáš?
Dmitrij Mluvim o ženské povaze.
Aljoša Nerozumím ti.
Dmitrij Jsem opilý?
Aljoša Opilý ne, něco horšího!
Dmitrij Jsem opilý na duchu, Aljoško! (*Rozesměje se a vytahuje pistoli*)
Aljoša (*se vyděsí*) Na co to máš?
Dmitrij ... Tak!
Aljoša Co s tím chceš dělat?!
Dmitrij Jenom ji nabiju.
Aljoša Proč si tak prohlížíš tu kulku?
Dmitrij Kdyby sis třeba usmyslel vpálit si tu kulku do mozku, podíval by ses na ni při nabíjení pistole?
Aljoša Proč se na ni dívat?
Dmitrij Dostane se mi do mozku, tak mě zajímá, jak vypadá.
Aljoša Míto, nechystáš se vpálit si tu kulku do hlavy, že ne?
Dmitrij Ale Aljoško! Co tě to napadlo? Miluju život!
Aljoša Míto, já tě takhle nikam nepustím!
Dmitrij Že ne?
Aljoša Ne!
Dmitrij V tom případě budeš muset do Mokrého se mnou!
Aljoša Míto!
Dmitrij Musím tam jet! Se vším skoncovat! (*Popadne Aljošu*) Jede se!

13. V Mokrému

Polák (*silně opilý*) Bohyně má! Co řekne, to stane se! Widze, že se hněváš, a proto jsem smutný!... Agrippina! Agrippina!!
Grušeňka Nalij mi ještě! Chci se napít!
Polák Na mojí krulowu!
Grušeňka Co to je... Krulowa? Královna? ... Ty kašpare!
Polák Paní Agrippina! Paní Agrippina!! Já tě kocham!
Grušeňka Mluvíš pořád samé nesmysly! Dřív jsi mi aspoň zpíval! Těch písniček! Ještě to umíš?
Polák (*zazpívá falešně tu nejhorší polskou odrhovačku*)
Grušeňka Jako vypelichaný kohout!
Polák Paní Agrippina! Snad by nebyla smutná? Miláčku!
Grušeňka Neříkej mi miláčku!
Polák No tak, paní Agrippina! Co tě popadlo? Jistě jsi jenom trochu unavená!
Grušeňka Nech mě! Jedu pryč!

Polák Pryč? Snad tě nenapadlo v tuhle hodinu někam jít?
Grušeňka Jedu! A hned!
Polák Tak proč sem přijela?
Grušeňka Chtěla jsem tě vidět! A už jsem tě viděla!
Polák Ale ale, holčička, já tě přece takhle nemůžu pustit!
Grušeňka Ty že mě nepustíš?
Polák Nikdy, Agrippina, nikdy!
Dmitrij (*vběhne*) Kde je?
Grušeňka Míto!
Dmitrij Kde ho máš?
Grušeňka (*rozesměje se*) Přišel jsi mě zachránit? (*Spatří Aljošu a zarazí se*) Aljoško! – Míto, proč jsi ho přitáhl do téhle díry?!
Dmitrij Tak tohle je on? Ten tvůj bývalý?
Grušeňka Proboha, uklidni se, hlavně se uklidni!
Polák (*začne se utrhovat na Dmitrije*) Panie, my jsme soukromá společnost!
Dmitrij A co má být?
Polák Soukromá společnost, panie! Pan vypadne... Vy vypadněte!
Dmitrij Nebo co?
Grušeňka Dost! Nechte toho! Oba! Aljoška i Míta tady zůstanou!
Polák Ale Agrippina!
Grušeňka Chci to! Jsem ráda, že přišli!
Polák Když krulowa poručí...
Dmitrij Co poručí, to je svatě! (*Popadne láhev*) Napijem se, panie, abychom se pobavili! Moc zábavné to tady není!
Polák Pan žertuje?
Dmitrij Ani v nejmenším, panie!!
Grušeňka Křičet se tu nebude a nebude! Před Aljoškou ne!
Polák Paní Agrippina...
Grušeňka Napijem se!
Dmitrij Napijem se! Na Rusko!
Polák Na Rusko?
Grušeňka Na Rusko si připiju taky!
Polák Na Rusko!
Grušeňka (*všichni tři si připijejí*) Aljoško, proč jsi přijel? Tohle není pro tvoje oči! Takové peklo! – Chci tancovat!
Dmitrij (*vezme Poláka stranou*) Pojd' sem!
Polák Panie?
Dmitrij Tady máš peníze! (*Vytáhne bankovky*) Tři tisíce, vezmi si je a jed', kam tě napadne!
Polák Tři tisíce, panie?
Dmitrij Ano, panie! Tři tisíce! Vezmi si je a táhni ke všem čertům! Ale hned teď a navždycky, slyšíš? Tak co?

Polák ... A peníze, panie?

Dmitrij Peníze takhle, panie: pět set rublů dostaneš okamžitě jako zálohu a zbytek zítra ve městě. Přísahám na svou čest, že je dostaneš!

Polák Takhle nie, panie!

Dmitrij Tak dobře, sedm set, sedm set, když okamžitě odejdeš! Hned teď na ruku! Co je, panie? Nevěříš mi? Přece ti nemůžu dát celé tři tisíce najednou! Dám ti je, a ty se k ní hned zítra vrátíš...

Polák (*odplivne si*) Fuj!

Dmitrij Jo tak pán si myslí, že u Grušeňky trhne víc!

Polák Jestem do živego dotknutý!

Grušeňka Co se děje?

Polák Paní Agrippina, jsem do živego dotknutý!

Grušeňka Už nechci slyšet polsky ani slovo! Přece jsi uměl rusky, tak jsi snad za pět let nezapomněl!

Polák Paní Agrippina...

Grušeňka Já jsem Agrafena, jsem Grušeňka! Mluv rusky, nebo nechci nic slyšet!

Polák Paní Agrafena, přijel jsem, abych zapomněl na minulošť a odpustil jí, abych zapomněl, co se dělo až dodneška!

Grušeňka Abys odpustil? Abys odpustil mně?

Polák Zajisté, paní, nejsem lajdak, jsem velkomyslný! Ale když jsem viděl tvé milence, byl jsem překvapený. On mi dával tři tisíce, abych odjel. Plivl jsem mu do očí!

Grušeňka Cože? On ti dával za mě peníze? Je to pravda, Míto? Co sis to dovolil? (*Rozesměje se*) Aljoško, vidíš to? Copak jsem na prodej?!

Polák Nikdy jsem nebyl její mileneček! To sis vymyslel!

Grušeňka Jak se opovažuješ hájit mě před ním? Míto, je to pravda, že od tebe nevezl peníze?

Dmitrij Ale chtěl! Chtěl, neřád! Jenže si zamlouval, že dostane celé tři tisíce najednou, a já mu dával jenom sedm set jako zálohu!

Grušeňka Už tomu rozumím! Doslechl se, že mám peníze, tak se přijel ženit! – Aljoško, jsem husa!

Polák Paní Agrippina, já jsem šlechtic, a ne lajdak! Přijel jsem vzít si paní za manželku, ale vidím jinou ženu, ne tu jako kdysi, nýbrž rozmarnou a nestoudnou!

Grušeňka A ty si taky táhni, odkud jsi přišel! Husa, husa jsem byla, že jsem se pět let trápila! Dobytku!

Polák Děvka jedna!!!

Dmitrij (*se na Poláka vrhne, zápasí spolu*)

Aljoša Míto! (*Odrhne je*)

Polák Paní, jestli chtěla jít se mnou, šla, ale jestli nechtěla – sbohem!

Grušeňka Táhní ke všem čertům!

Polák (*odplivne si a odejde*)

Dmitrij Pral by se, kanál, ale počítám, že už nepřijde!

Grušeňka Aljoško, už je dobře! Odpusť nám to! – Chci

pít, chci se opít jako tenkrát! Pamatuješ, Míto, jak jsme se tenkrát opili? Sedni si ke mně! – Proč máš na rukách krev? Aljoško, proč má Míto na rukách krev?

Dmitrij To nic! Nesmysl!

Grušeňka Ublížil sis? Ublížil sis kvůli mně? – Pět let jsem ho milovala! Ale to si jenom nalhávám! Vždyť mi bylo teprve sedmnáct a byl ke mně tenkrát takový milý! Ale teď, pane bože! Já ho ani nepoznala! Vypadá jako vypelichaný kohout! Tolik jsem se toho bála a on se najednou objevil a na mě jako by vylil škopek pomejí! Taková hanba! – Aljoško, řekni mi, koho mám ráda? Čeho se pořád bojím? – Odpouštíš mi, Míto? Miluješ mě? Proč mě nelíbáš? Líbej mě, líbej mě líp, takhle! Když milovat, tak milovat! Přestaň! Počkej, až potom, to nechci! Pročpak nepiješ, Míto, já se napila a ty nepiješ!

Dmitrij I bez toho jsem opilý...

Aljoša (*sedí v koutě a pláče*)

Grušeňka Víš, Míto, asi půjdu do kláštera! Aljoša mi dneska řekl něco na celý život! Víš to, Aljoško? Na celý život! Ale dneska si musíme zatancovat! Chci dovádět, Pánbůh mi to odpusti! Milí moji hříšnickové, ode dneška všem odpouštím! Míto, už mi nedávej žádné víno. I kdybych prosila. A Aljoško, ty ho hlídej! Víno člověka neupokojí. A všechno se točí... Chci tancovat! Ať se všichni dívají, dívejte se, jak tancuju! Jak krásně tancuju! (*Tancuje*) Je mi špatně, nemůžu! Míto, odveď mě! Odnes mě! Je tu odporné! Odvez mě, odvez mě daleko, slyšíš?

Dmitrij Odvezu tě, kam budeš chtít!

Grušeňka (*objeví pistoli*) Míto, kdes vzal tu pistoli? Aljoško, na co má tu pistoli? To je nebezpečná hračka, Míto!

Dmitrij Hračka pro zloděje! A já jsem zloděj!

Grušeňka To neříkej! Dmitrij Karamazov není žádný zloděj!

Dmitrij Ale je! Ukradl peníze Kateřině...

Grušeňka Té slečince? Je to pravda, Aljoško? Ne, nic jsi neukradl! Vrať jí to, vezmi si ode mě! Všechno, co je moje, je teď tvoje. Co nám záleží na penězích? Půjdeme k té slečince a oba se jí pokloníme, aby nám odpustila, a odjedem. Peníze jí vrať, ale mě miluj! Ji nemiluj. Jestli jí budeš milovat, uškrtím ji! Jehlou jí vypíchám oči!

Dmitrij Miluju tebe jedinou a budu tě milovat i na Sibiři!

Grušeňka Proč na Sibiři? No dobře, když chceš. Je tam sníh... ráda jezdím na saních... Objímala bych tě a líbala, tiskla se k tobě. Víš, jak se v noci sníh leskne, když svítí měsíc? Jako bych byla někde jinde než na zemi... vzbudím se a milý je blízko...

Dmitrij Blízko... (*Vejde vyšetřující soudce a dva strážníci*)

Grušeňka Míto, kdo se to tam dívá sem k nám?
Soudce Dmitriji Fjodoroviči Karamazove, jste zatčen za úkladnou vraždu vašeho otce Fjodora Pavloviče Karamazova, spáchanou této noci!
Dmitrij Já jsem otce nezabil!
Soudce Musíte jít s námi!
Grušeňka Říká pravdu! On říká pravdu!!
Dmitrij To nemůžete! Nemám žádnou vinu na vraždě svého otce... Chtěl jsem ho zabít, ale tu vinu nemám! Já ne!
Grušeňka On to udělal kvůli mně! To já ho trápila, oba jsem trápila, až se to dostalo tak daleko!
Dmitrij Nevěřte jí!
Grušeňka Potrestejte nás společně!
Dmitrij Neposlouchejte jí! Ničím se neprovinila! Vůbec ničím! – Aljoško! Aljoško!

DEN ČTVRTÝ

14. Běsík

Líza Víím, že pospícháte za bratrem do vězení.

Aljoša Lise!

Líza (*zakřičí*) Nedívejte se na mě tak!

Aljoša Co se stalo? Jste kvůli něčemu mrzutá?

Líza Mám hroznou radost! Protože se vás chci odříct!
Ano, Aljošo, odříkám se vás! A zrovna jsem uvažovala, už po třicáté, jak je dobře, že nebudu vaší ženou!

Aljoša ... Ale proč?

Líza Protože se za manžela nehodíte! Jste takový hloupý chlapeček! Vzít si vás a dát vám najednou psaničko pro toho, koho bych milovala po vás, vy byste jistě psaničko vzal a zanesl mu je a ještě byste přinesl odpověď!

Aljoša Co se stalo?

Líza Aljošo, proč já k vám nemám úctu? Mám vás ráda, ale úctu k vám nemám! Věříte, že se před vámi vůbec nestydím?

Aljoša Ne, nevěřím.

Líza Aljošo, vy jste tak milounký! Budu vás mít hrozně ráda za to, že jste mi tak brzy dovolil, abych vás nemilovala!... Poslala jsem vašemu bratru Mířovi do vězení bonbóny.

Aljoša Proč jste mě dnes zavolala, Lise?

Líza Chtěla jsem vám povědět o jednom svém přání.
Chci, aby mě někdo zmučil, oženil se se mnou, podvedl mě a odešel! Nechci být šťastná!

Aljoša Po čem tedy toužíte?

Líza Chci podpálit dům, Aljošo! Představuju si, jak se připlížím a tajně ho podpálím, rozhodně tajně! Všichni hasí a dům hoří! Já to vím, ale mlčím! Takové hlouposti! Nudí mě to!! – Umíte honit káču?

Aljoša Umím.

Líza Tak ten, koho si já vezmu, bude taky káča! Roztočím ho a pustím a švihám, švihám, švihám bičikem! Není vám hanba to poslouchat?

Aljoša Ne.

Líza Vy se hrozně zlobíte, že nemluvíím o svatých věcech. Já nechci být svatá! Aljošo, co udělají člověku na onom světě za ten největší hřích?

Aljoša Odsoudí ho.

Líza To právě chci! Přišla bych a odsoudili by mě a já bych se jim najednou všem vysmála do očí. Já bych hrozně ráda podpálila náš dům, Aljošo. Věříte mi?

Aljoša Věřím.

Líza Aljošo, vidíte ty moje pahýly? Už nikdy nebudu chodit! Doktor to říkal, slyšela jsem, jak to říkal! Nikdy nebudu tancovat!

Aljoša Máte horečku.

Líza Nesmysl! Žádná nemoc v tom není! Jste pořád tak otravně hodný!

Aljoša Je lepší být zlý?

Líza Ano! Já nechci dělat dobro! Chci, aby nikde nic nezůstalo. To by bylo krásné, kdyby nic nezůstalo! Někdy na to myslím, že tajně napáchám strašně moc zla a najednou se to všichni dovědí. Všichni mě obstoupí a budou na mě ukazovat prstem. A já se jim budu smát! To je moc příjemné! Ale proč je to příjemné, Aljošo? Proč?

Aljoša Jsou chvíle, kdy lidé mají rádi zločin.

Líza Ano, mají ho rádi! Všichni a vždycky! Víte, je to, jako by se lidé byli najednou dohodli, že budou lhát, a od té doby lžou. Všichni říkají, že nenávidí špatnost, ale doopravdy ji mají rádi.

Aljoša Tak to není, Lise!

Líza Ale je! Teď je váš bratr ve vězení, že zabil otce, a všem se to líbí, že zabil otce! Všichni říkají, že je to strašlivé, ale doopravdy se jim to hrozně líbí! Mně první se to líbí!

Aljoša Lise...

Líza (*rozpláče se*) Chodte ke mně, chodte ke mně častěji!

Aljoša Vždycky k vám budu chodit!

Líza Aljošo, mám takovou knihu, četla jsem v ní, že jeden člověk čtyřlétému chlapečkovi uřezal všechny prsty na obou rukou a pak ho na stěně ukřižoval. Před soudem pak řekl, že umřel brzy, za čtyři hodiny. To prý je brzy! Říkal, že pořád sténal, a on ho se zalíbením pozoroval. To je hezké!

Aljoša Hezké?

Líza Ano, hezké! Někdy si představuju, že jsem ho ukřižovala já. Visí a sténá, já si sednu proti němu a budu jíst ananasový kompot. Já ananasový kompot moc ráda. Víte, když jsem si to přečetla, celou

noc jsem se jen třásla pláčem. Představuju si, jak ten drobek křičí a sténá! Čtyřleté děti přece chápou! Ale té myšlenky na kompot se nemůžu zbavit! (*Dostane záchvat*)

Aljoša Lise, co je vám?

Líza Aljošo, zachraňte mě! Zachraňte mě! Nechci žít, protože se mi všechno hnusí! Všechno se mi hnusí, hnusí! Aljošo, proč mě vůbec nemilujete?

Aljoša Lise!

Líza Budete pro mě plakat, budete?

Aljoša Budu.

Líza Děkuju! Chci jenom vaše slzy. Všichni ostatní at' mě týrají, at' po mně šlapou! Protože nikoho nemám ráda! Slyšíte, ni-ko-ho!! Aljoško, nastavte ruku!

Aljoša Co je to?

Líza Dopis. Pro milence... Dejte mu ho... Určitě mu ho dejte!

Aljoša Ale...

Líza Jděte! Nechci vás už vidět! Slyšíte? Běžte pryč!!

Aljoša (*odběhne*)

Líza Hnusná, hnusná, hnusná, hnusná!

15. Podzemní člověk

Aljoša Nemůžu tu zůstat dlouho.

Dmitrij Já vím. (*Obejmou se*)

Aljoša Jak je ti?

Dmitrij Nemůžu usnout! Pořád mám před očima ksicht toho smradlavého psa!

Aljoša Koho?

Dmitrij Smerďakova! Víím, že je vrah, Aljoško! Nemohl to být nikdo jiný!

Aljoša Ale Smerďakov dostal záchvat padoucnice. Ještě nepřišel k sobě!

Dmitrij Byl to on! On to udělal! Víím to!

Aljoša Jestli je vrah, Bůh se o něho postará!

Dmitrij ... Viděls Grušeňku?

Aljoša Viděl.

Dmitrij Ach, Bože! Aljoško, co když ji tam na Sibíři ke mně nepustí? Pořád na to musím myslet! Co si tam počnu bez Gruši, pod zemí a s kladivem? Ledaže si tím kladivem rozbiju hlavu! Aljoško, oddávají tam trestance? Když ne, umřu žárlivostí!

Aljoša Zítra Grušeňka přijde.

Dmitrij Díky bohu! – Byl za mnou Ivan.

Aljoša Ivan? Ivan se vrátil?

Dmitrij Navrhuje mi útěk! Nechce mi říct žádné podrobnosti, ale prý všechno uvážil a dá se to zařídit.

Aljoša Útěk?

Dmitrij Je jako posedlý!

Aljoša A ty s tím souhlasíš?

Dmitrij Znáš mě, Aljoško! Nejdřív jsem se už viděl v Americe s Grušou, ale pak... Možná jsem se, Al-

joško, zbláznil, ale já to udělat nemůžu! Nechci se teď o ničem rozhodovat! Počkám na soud!

Aljoša A on?

Dmitrij Byl skoro nepřičetný! Nebude se mě prý vůbec na nic ptát! A taky mě prosil, at' to nikomu neříkám, hlavně tobě at' to neříkám!

Aljoša Proč?

Dmitrij Bojí se, že pro mě budeš jako svědomí! – Aljoško, ale neříkej mu, že jsem ti to řekl!

Aljoša Kam šel?

Dmitrij Že prý si musí něco důležitého zařídit. Aljoško, rozumíš tomu? Chce, abych utekl, a přitom věří, že jsem to udělal!

Aljoša Ty ses ptal, jestli tomu věří?

Dmitrij Bá! jsem se. Ale stejně jsem mu to poznal na očích.

Aljoša Budu muset jít! Musím ho najít... mám o něj strach!

Dmitrij Aljoško, počkej, počkej ještě chvíli! Musím se ti s něčím svěřit! Tobě jedinému, protože ty všechno pochopíš! Sedni si ke mně, tak! Chci ti říct, že nevím, co všechno mě čeká. Ale chci, abys věděl, že jsem všechno přijal! Stal se ze mě úplně nový člověk, Aljoško! – Podívej se na nás! Podívej se na všechny ty lidi! Všichni nesou vinu! Všichni mají vinu na těch druhých! A někdo přece musí jít za všechny! Otce jsem nezabil, ale jít musím. Přijímám to!

Aljoša Ale vždyť ještě nebyl soud! Copak už všechno vzdáváš?

Dmitrij Cítím, že to nedopadne dobře. Nevěřil bys, Aljoško, jak se mi teď chce žít! Ale co! I v podzemí je přece život! Nebojím se utrpení! Dřív jsem se bál, ale teď ne! Chci přijmout trest, nebudu před tím utíkat! Ale bez Boha to nejde, Aljoško! Protože komu potom může být člověk vděčný? Koho může milovat? Ivan nemá Boha. Má ideu! Aljoško, já mu nerozumím, ale jedno vím jistě: že je mu teď tisíckrát hůř, než mně! – A teď už musíš jít! Ještě jednou mě polib, at' unesu ten svůj kříž!

Aljoša (*políbí Mítu na čelo*)

Dmitrij Aljošo! Řekni mi: věříš, že jsem otce zabil já?

Aljoša Přestaň, co tě to napadá...

Dmitrij Řekni mi pravdu!

Aljoša Ani chvilku jsem nevěřil, že jsi vrah.

Dmitrij Děkuju ti.

16. Vrazi

Smerďakov Pán se ráčil vrátit?

Ivan Ráčil! Vyjítat tady, co jste nadrobili! Ty mi teď musíš, hochu, vysvětlit pár věci! A nemám v úmyslu se nechat obdyt!

Smerďakov Prosím, beze všeho pane.

- Ivan** Předpověděl jsi, že dostaneš záchvat! Záchvat padoucnice se nedá předpovědět! Jak jsi to mohl vědět?
- Smerďakov** To prosím člověk vždycky může mít předtuchu.
- Ivan** A proč jsi mě tenkrát posílal do Čermašně?
- Smerďakov** To já všechno jediné ze srdečné oddanosti k vám, jelikož jsem cítil, že se stane něco zlého.
- Ivan** Tak proč jsi mi to neřekl rovnou?
- Smerďakov** Já měl tenkrát za to, že jste si to úplně domyslel.
- Ivan** Kdybych si to domyslel, zůstal bych tady, pitomče!
- Smerďakov** No a já myslel, že všechno víte, a že proto ze strachu honem odjízdíte, jenom abyste s tím neměl co dělat.
- Ivan** Tys myslel, že je každý takový zbabělec jako ty?
- Smerďakov** Odpusťte, já opravdu myslel, že jste stejný jako já.
- Ivan** Bratr Míta tě přímo obviňuje, že jsi otce zabil a ukradl ty peníze!
- Smerďakov** Jenom tak straší, aby se zachránil. No řekněte sám prosím, copak bych vám to napřed říkal, že dovedu zahrát záchvat, kdybych měl opravdu nějaký takový úmysl proti vašemu panu otci?
- Ivan** Já tě vlastně vůbec nepodezřívám a považoval bych za směšné tě obviňovat. Jsem ti naopak vděčný, žeš mě upokojil. Už půjdu!
- Smerďakov** Nashledanou, pane!
- Ivan** A že umíš dělat, jako bys měl záchvat, to nepovím a radím i tobě, aby ses o tom nezmiňoval.
- Smerďakov** Rozumím, beze všeho. Já zas neoznámím prosím celou naši rozmluvu tenkrát večer před vašim odjezdem.
- Ivan** (*se zarazí*) Proč jsi to řekl?
- Smerďakov** Však to dobře víte.
- Ivan** Ne, to nevím!
- Smerďakov** Vy jste přece věděl, že váš pan otec přijde k zavraždění, a přece jste ho opustil a jako obětoval.
- Ivan** Jsi při smyslech?
- Smerďakov** Jsem prosím úplně při smyslech.
- Ivan** Jak bych o té vraždě mohl vědět?
- Smerďakov** Nepřál jste si snad smrt vašeho pana otce?
- Ivan** (*se na něho vrhne*)
- Smerďakov** Je to hanba, pane, bít slabého člověka!
- Ivan** Ty sis myslel, že chci otce zabít společně s Dmitrijem?
- Smerďakov** Zabít, to vy byste prosím nedokázal a ani jste to nechtěl, ale chtít, aby zabil někdo jiný, to jste chtěl!
- Ivan** Tys ho zabil?
- Smerďakov** Že to já nebyl, to vy přece víte sám docela jistě. A já myslel, že moudrý člověk by o tom už ani nemusel mluvit.
- Ivan** Poslouchej, ty zmetku! Tušil jsem už tehdy, že máš něco za lubem! Pamatuju si na svůj dojem!
- Smerďakov** Prosím vás! Proč jste tedy nedojel do Moskvy a přistoupil na Čermašnu? Asi proto, že jste ode mě něco čekal, ne?
- Ivan** Nic jsem od tebe nečekal!
- Smerďakov** Já myslím, abyste prosím mlčel! Nic proti vám nebudu vypovídat, nejsou důkazy, tak se uklidněte!
- Ivan** Ty myslíš, že se tě bojím?
- Smerďakov** Říkám vám, že se nemáte čeho bát. Jděte domů, vy jste ho přece nezabil.
- Ivan** To já vím, že ne!
- Smerďakov** Tak vy to prosím víte!
- Ivan** Nehraj si se mnou, ty parchante! Řekni všechno! Rozumíš? Řekni mi všechno!
- Smerďakov** Když vy takhle, tak jste ho zabil vy!
- Ivan** Cože??
- Smerďakov** Že vás to neomrzí! Jsme tady mezi čtyřma očima, tak proč dělat ty kašpary? Zabil jste ho vy! Vy jste vrah! A já byl jenom váš pomahač, váš věrný sluha, a pouze na váš souhlas jsem tu celou věc vykonal!!!
- Ivan** (*zkamení*) Vykonal? ... Tys... tys ho skutečně zabil?
- Smerďakov** Copak vy jste doopravdy nic nevěděli?
- Ivan** ... Ty mě jenom tak zkoušíš?
- Smerďakov** (*vytáhne ruličku bankovek*)
- Ivan** Co je to?
- Smerďakov** Račte se kouknout. Je to prosím všechno, celé tři tisíce, ani nemusíte počítat!
- Ivan** To není možné! To přece není možné!! – Zabils ho sám nebo s něčí pomocí?
- Smerďakov** Zabil jsem ho prosím jenom s vaší pomocí!
- Ivan** O mně až potom! Řekni, jak jsi to udělal?
- Smerďakov** Bylo to prosím uděláno přesně podle vašich slov –
- Ivan** Mě z toho vynech! Vypravuj mi jenom, jaks to udělal!
- Smerďakov** Vy jste odjel a já prosím spadl do sklepa.
- Ivan** V záchvatu padoucnice, nebo ses přetvařoval?
- Smerďakov** Přetvařoval. Ve všem jsem se přetvařoval.
- Ivan** Jak jsi ho zabil?
- Smerďakov** Takovým železným těžítkem, co míval na stole. Vážilo jistě nějaké tři libry. Rozpřáhl jsem se a vzal jsem ho rohem do samého temene. Ani nevykřikl. Jen se hned sesul dolů. A já ho vzal podruhé a potřetí. Pak jsem ucítil, jak mu praskla lebka. Svalil se naznak, obličejem vzhůru, byl samá krev.

Těžitko jsem otřel a dal na stůl. Vzal jsem za ikonou obálku s penězi a vrátil jsem se na svoji postel.

Ivan Ale co ta krev na Mítových rukách? Když ho našli, měl ruce od krve!

Smerďakov Váš bratr prosím opravdu přišel za panem otcem. Protože jsem ho na to připravoval. Jenomže přišel asi hodinu poté. Klepal, ale nikdo už mu neotvíral. Rozzuřil se, a když celý bez sebe utíkal pryč, popral se s někým cestou. Je už taková povaha! Byla to prosím obrovská náhoda!

Ivan A kde by potom vzal Míťa tolik peněz? Utratil prý v Mokrému skoro půldruhého tisíce!

Smerďakov Znáte prosím tu smutnou historii se třemi tisíci od slečny Kateřiny, co je měl pan Dmitrij poslat do Moskvy?

Ivan Znáám.

Smerďakov Nerozházal všechno, i když to všem tvrdil! Utratil necelou půlku a zbytek si schoval! Nejspíš se v něm hnulo svědomí a chtěl je Kateřině vrátit. Jenomže další peníze už nesehnal! A tak ze samé hanby utratil i ten zbytek. Ale kdo tomu prosím bude věřit? S vašim bratrem je to teď velmi zlé...

Ivan To ti musel sám dábel pomáhat! Ty nejsi hloupý, jsi mnohem chytřejší, než jsem myslel.

Smerďakov Protože mě podceňujete, pane!

Ivan Možná máš pravdu... možná jsem i já vinen!... Možná jsem si opravdu tajně přál, aby... otec zemřel... možná jsem tě i nějak navaděl!... Všechno se mi to plete!

Smerďakov Ale pane, co je vám?

Ivan Vem to čert! Musím se jít udat! Musím svědčit! Sám proti sobě! Všechno řeknu, všechno!

Smerďakov Vy jste prosím nemocný!

Ivan Předstoupíme oba společně! Všechno potvrdím, ale ty se musíš taky přiznat!

Smerďakov Nic takového nebude!! Všechno zapřu a řeknu, že si na mě vymýšlíte, poněvadž jste mě stejně celý život považoval za hmyz a ne za člověka!

Ivan Ty mě nechápeš!

Smerďakov Ne! To vy mě nechápete! Vy nevíte jaké to je, mít pořád na talíři, jak nestojím za nic! Poslouchat parchante sem a parchante tam! Považujete mě za smradlavého lokaje, ale jste vy něco víc? Jenom proto, že k vám se ten náš obskurní otec hlásil a po mně jenom plival? Vy obzvláště jste mnou vždycky pohrdal! A přitom já vás mám rád! Jako svého vlastního bratra! (*Políbí Ivana*) Ale to už je jedno! Protože vy nikam nepůjdete!

Ivan Ale já musím!

Smerďakov Nemáte žádný důkaz!

Ivan Ty peníze jsi mi přece ukázal, abys mě přesvědčil.

Smerďakov Ty peníze si klidně odnese!

Ivan Proč mi je dáváš?

Smerďakov Už je nechci! Měl jsem takový sen, že s těmi penězi začnu nový život, poněvadž je všechno dovoleno! To jste přece říkal! Říkal jste moc takových věcí. Když Bůh není, tak není ani žádná ctnost!

Ivan A teď jsi v Boha uvěřil, že ty peníze vracíš?

Smerďakov Ne, neuvěřil.

Ivan Proč je tedy vracíš?

Smerďakov Nechte toho! Pořád jste přece říkal, že všechno je dovoleno, tak proč se teď zrovna vy tolik rozčilujete?

Ivan Jestli jsem tě nezabil, tak jedině proto, že tě budu potřebovat u soudu, pamatuj si to!

Smerďakov Tak mě zabte! Teď si mě zabte! Ani toho se neodvážíte, vy, co jste býval tak odvážný!

Ivan Ještě se uvidíme!

Smerďakov *Když jsem byl malý, rád jsem věšel kočky a pak je obřadně pohřbíval. Oblékal jsem si k tomu prostěradlo, které představovalo mešní roucho, zpíval jsem a nad mrtvou kočkou něčím mával jako kadidelnicí. Dělal jsem to kradmo a docela potají, protože jsem se už od dětství díval na svět s nedůvěrou. Jednou mi na moje malé tajemství přišli a našvihali mi prutem... To se přece nedělá, mučit boží tvory...*

17. Čert

Ivan Žvaň si co chceš, mě je to jedno! Nepřivedeš mě k zuřivosti! Vždycky uhodnu, co kecáš, protože jsem to já, já sám mluvím, a ne ty! Že se na člověka přilepí taková můra! – Chci chodit po pokoji! Chci chodit po pokoji!

Aljoša (*vběhne*) Ivane!

Kateřina Alexeji, musíte mi pomoci!

Aljoša Co se děje?

Kateřina Já nevím! Už takhle blouzní několik hodin.

Ivan Řekni mi, budeš u mě dlouho? Nemohl bys odejít?! Hlupáku! Jsi hloupý, hrozně hloupý!

Aljoša Ivane! S kým to mluvíš?

Kateřina Našla jsem ho, jak chodí po pokoji, mluví samé nesmysly a na hlavě mokrý ručník! Má horečku! Hrozně se o něho bojím! (*Pláče*)

Ivan Je Bůh, nebo není? Odpověz! Ne, ty neexistuješ, ty jsi já, jsi já a nic víc! Ani trochu, ani na setinu v tebe nevěřím! – Mlč, nebo tě zabiju!

Aljoša Ivane, slyšíš mě? Ivane!

Ivan (*se probudí*) Aljoško!...

Aljoša Ivane, jsi hrozně nemocný! Díváš se, jako bys ani nerozuměl.

Ivan Aljoško! Andílku! Tys přišel...

Aljoša Ivane, poslouchej mě, teď mě musíš poslouchat! Smerďakov se před hodinou oběsil!

Kateřina Proboha! To není možné!

Aljoša Ivane, řekni něco!

Ivan (*se rozesměje*) Věděl jsem to.

Aljoša Jak bys to mohl vědět?

Ivan Řekl mi to. Ještě před chvílí mi říkal...

Aljoša Kdo?

Ivan Vzal draka! Dostal z tebe strach, z takového holoubka!

Aljoša Ivane, tys u Smerďakova přece byl... před tím, než... Řekni: On zavraždil otce? Byl to on?

Ivan Já jsem vrah!

Aljoša Ivane, uklidni se! – Kateřino, pomozte mi ho zvednout!

Ivan Aljošo, jak člověk pozná, že začíná šílet?

Aljoša Proč se ptáš?

Ivan Jenom tak. (*Rozesměje se*)

Aljoša Ivane, blouzníš! Musíš si odpočinout.

Ivan Ne, ne, ne! To nebyl sen! Mívám teď sny, Aljoško. Ale nejsou to sny, je to skutečnost, protože chodím, mluvím a vidím... ale spím. A seděl tady, byl v tom koutě! Je hrozně hloupý, Aljoško, hrozně hloupý!

Aljoša Kdo je hloupý? O kom to mluvíš?

Ivan Čert! Umanul si ke mně chodit. Je to podvodník. Je to jenom čert, mizerný, bezvýznamný čert. Svlékni ho a jistě najdeš hladký ocas, jako má doga, na loket dlouhý, tmavohnědý!

Aljoša Uklidni se, Ivane!

Ivan Aljoško, myslíš někdy na smrt? Já bych nikdy ne-mohl spáchat sebevraždu. Jsem zababělec? Jakkpak jsem věděl, že se Smerďakov oběsil? Ano, on mi to řekl! – Mám rád tvůj obličej, Aljoško. Ale on je zchytralý, zvířecky zchytralý, věděl, čím mě rozzuří. Pořád mě zlobil, že prý v něho věřím, a tím mě donutil, abych ho poslouchal. Napálil mě jako kluka!

Aljoša Tak si ho nevěšme! Ať s sebou odnese všechno, co teď proklínáš, a ať se nikdy nevrací!

Ivan Je zlomyslný! Přímou do očí mi tvrdí: Ó, ty jdeš vykonat hrdinský ctnostný čin, přiznáš se, že jsi zabil otce, že lokaj zabil otce z tvého návodu!

Aljoša Ivane, vzpamatuj se! Tys ho nezabil! Není to pravda!

Ivan To říká on, a on to ví!

Aljoša To mluvíš ty a ne on! Jsi nemocný!

Ivan Ne, on ví, co mluví! Ale Smerďakov je mrtvý, oběsil se – tak kdo ti tam bude teď samotnému věřit? A ty tam přece jen půjdeš, rozhodl ses k tomu. Není to jedno? S Mítou už je konec!!

Aljoša Kateřino, prosím, postarejte se o něho. Teď s ním rozhodně někdo musí zůstat!

Kateřina Budu u něho, dokud se neuzdraví.

Aljoša Mám na vás ještě jednu prosbu: Míťa se s vámi touží setkat. Navštivte ho, prosím, ve vězení.

Kateřina ... Ale copak je to možné?

Aljoša Je to nutné! Moc vás potřebuje! Právě teď!

Kateřina Ale já...

Aljoša Nezačínal bych s tím a netrápil vás, kdyby bylo vyhnutí! Nechce, abyste mu odpouštěla, chce jenom, abyste se tam ukázala.

Kateřina Ne! To je nemožné!

Aljoša Udělejte to! Když odmítnete přijít, bude celý život nešťastný. A on potřebuje být ještě šťastný! Navštivte ho! Přijďte, rozlučte se s ním, postůjte na prahu, nic víc!

Kateřina Já nemůžu... Bude se na mě dívat!

Aljoša Jak budete celý život žít, když se teď nerozhodnete?

Kateřina Nemůžu teď odejít od nemocného!

Aljoša Slitujte se...

Kateřina Slitujte se vy nade mnou!

Aljoša Tak tedy půjdte!

Kateřina Já přece nevím! Možná že ale nevejdu dovnitř...

Aljoša Děkuju! Víím, že tam půjdte. Protože vy umíte milovat. A člověk, který miluje, dovede odpouštět. (*Svlékne kutnu*) Postarejte se, prosím, o Ivana. Je v dobrých rukách!

Líza *Aljošo, zdává se mi o čertech: je noc, jsem ve svém pokoji, mám svíčku a najednou jsou všude čerti, ve všech koutech a pod stolem a otvírají dveře, za dveřmi je jich celá hromada, chtějí dovnitř a chytit mě. A už jdou ke mně, už po mně sahají. Ale já se najednou pokřizuju a oni všichni couvnou, mají strach, jenže neodejdou docela, zůstanou u dveří a v koutech, čekají. A nejednou se mi hrozně zachce nahlas tupit Boha, tak ho začnu tupit a oni se hned zas hrnou ke mně, mají takovou radost, znova už po mně sahají, ale já se zase najednou pokřizuju a oni všichni couvnou! Až se tají dech!*

Aljoša Já taky mívá takový sen.

Líza *Neposmíváte se mi? Copak je možné, aby dva lidé měli stejný sen?*

Aljoša Asi ano.

Konec

9. února 2007

A study of Jaroslav Vostrý *A Scenic Sense and Dramatic Feeling* is related to a stage design research. Its results are developed by other authors from different points of view in this issue as well. The entity that Vostrý calls a scenic sense and what is related to experiencing space, shape and movement, is not connected, according to him, with one modality; although this scenic sense has something to do with eyes and ears, 'inner feel' experience that Otakar Zich talked about participates in it, too (Alexandr Tairov called it a kinetic sense). Zich develops critically these theses in the quoted study namely in his differentiation of dramatic and theatrical art (the first builds upon merging of the visual and acoustic part that can be missing in the second case) and restriction of a scenic element to what is related to a visual level: Vostrý deriving from Zich's emphasis on inner feel experience speaks about a connection between the scenic 'how' with the dramatic 'what' which indeed merge into one another; in the context of the consistent usage of the most important Zich's impulse, Vostrý identifies inner and outer dramatics. Its dynamics reflects immediately in a scenic formation: considering this we can claim that the scenic and the dramatic actually form two sides of one coin.

Scenic thinking in photography and self-scening not only in photography... by Miroslav Vojtěchovský somehow ties together the author's essay carried in *Disk 4*. In this essay, he speaks about a so called staged photograph and it is connected with his article *A Portrait As a Picture Of A Self-Quest Process*, printed in *Disk 17* and dedicated to a portrait cycle by Rineke Dijkstra in Rudolfinum from summer 2006. A contemporary breadth and more deeply positioned study overcomes a traditional division of photographic genres where a portrait and a staged photograph are perceived as distant disciplines, although a portrait photo-

graph has always represented the most classical manner of staging. When questioning if we perceive the process of a birth of a portrait photograph as a struggle between self-scening of the portrayed one and staging procedures of a photographer, we come to a cunning answer of the author (both 'yes' and 'no') but it is persuasively sustained: it proves that on the one hand we have a certain sum of strategies how to reach an idealized portrait, that is to present the portrayed one in a better form. And on the other hand, there are evident proofs that if a photographer neglects care of the idealization of a physical form of the portrayed one, s/he reaches a deeper – let's say – timeless portrait.

Valenta's *Scenology Of a Landscape* opens a topic concerning scenology of an environment or of living space of a human being. It tries to deal with basic terms concerning the relationship of a natural land and phenomena that are interesting for scenology. Therefore it deals with defining the 'land' phenomenon and investigation of surface contacts referred to as a land and as a scene or scenery; it is followed by a partial entry to a field of esthetics of a land and the first part of the text is concluded by a chapter that takes certain aspects into account from which we can observe a land in a scenologic way: The first point of view deals with a scenic perception of a natural land sub specie of a psychological kind of a human being or their social roles, the second is dedicated to metaphors, for example 'a land as a personality' etc, the third point of view speaks about an already mentioned phenomenon in *Disk* – genius loci (see a study by Jiří Šípek *Scenity, genius loci and mental distance* in *Disk 18*). The fifth aspect goes back to the basics of esthetical perception of a land and accentuates those types of esthetical responses of a human being on the perception of a land where we can find scenic propor-

tions. The last angle deals again (and in a more detailed way) with a land both as a scene and 'scene'. The second part of a study focuses on the application of these resources on the landscape of Polomené hory mountains (also known as the Kokořín area).

While Valenta's study points at examination of nonspecific scenity, the essay by Dočolomanský about letters written by Ruthenian emigrants from America to East Slovakia introduces one of the sources from which the specific scenic form arose. This inscenation is called *Sclavi – An Emigrant's Song* and is performed by A Farm in a Cave company directed by the author of the article.

While preparing this scenic performance, producers (four of them were PhD students of DAMU) focused on the research of nonspecific scenic manifestations how they are still practiced among Ruthenians in eastern Slovakia. They also focused on their subsequent use in rehearsals and on examining the relationship of these nonspecific manifestations with the specific ones that can be inspirational for them in different aspects.

Letters form a very special area next to songs and customs: the essay by V. Dočolomanský shows how they can inspire by their 'inner feel' site apart from the images of mentality and germs of stories: not only 'content' of these letters but also their handwriting that is an immediate expression of writers' feelings – it is a prosodic level in the case of verse formations. (Leszek Kolankiewicz expresses his opinion about another inscenation – *A Waitingroom* – of A Farm In the Cave in this issue).

In *Actors of Činoherní klub in spontaneity of a play*, Jan Hynvar continues in mapping important conception of Czech acting of the 20th century and different ways of its execution; this cycle was commenced by an essay dedicated to Vojan in *Disk 10* and Hynvar continued with a study of Hilar, Honzl

and E. F. Burian (issues 11-13), Frejka, Radok (15 and 16) and Krejča (18). This time he is interested in a special and unique phenomena of the ensemble founded in 1965 which has brought original impulse for Czech theater especially in its initiatory development period. The first part of Hynar's study deals with an all-embracing principle of playfulness that was the basis for Činoherní klub where specific and open 'communitas' (in V. Turner's sense) arose and only authors who had had a previous experience could agree on things. The second part is dedicated to a director-actor method of how to start a situation which was used here during rehearsals and Jaroslav Vostrý who was a theater's director at that time has written about it theoretically. It was always about a situation as an open and dynamic structure which was the basis for an excellent ensemble play of the company.

The third part of the study meditates upon including actors' personal qualities; actors were able to use them in a way that authentic actor's existence dramatically blends with an ability to act and play.

Concerning studies inspired by contemporary productions, Jan Čisář's *Theatre poiesis* results from a stage adaptation of J. W. Goethe's *Elective Affinities* which was staged by J. A. Pitínský in Dejvice theater and it concentrates above all on director's scenic procedures and principles. For their basis and starting point, he considers – according to their own words – “a scenic epiphany image that is not only a sign but as a gestalt complex various polyphonic entity reveals an imaginative symbol. That is how this staging comes closer to Goethe's novel that works on a basis of a meaning coincidence with single phenomena in the same way as with apparition of a symbol that shows

the essence of what Goethe calls an ur-phenomenon. That is why the inscenation arises, the inscenation that continues in the tradition of modern (avantgarde) poetic theater of E. F. Burian and at the same time it develops this tradition with some of its outlines under conditions of the 'second modern' (postmodern)". Except this Czech one, we focus on some foreign stagings as well (especially *Les Éphémères* by A. Mnouchkinoва in Théâtre du Soleil and Lasall's inscenation of Goldoni's *Little Square* in Comédie-Française in the article *The Return of Realism?* by Z. Sílová and J. Vostrý but in London inscenation of Coppélia ballet in the remark of Ivana Dukić as well). – Pavel Svoboda speaks about Parisian photobazaar from last year.

A contribution from Július Gajdoš draws from history and it is focused on Oskar Schlemmer's performance work when he was active in Bauhaus: Gajdoš continues in studying performative art from the beginning of the 20th century till nowadays (see his articles in *Disk 17* and 18). Schlemmer's experiments raised from a program focus of Bauhaus set with a demand of feeling space (Raumempfindung). Schlemmer wanted with the help of art and engineering to establish a transition from one medium to another, from canvas to space, from abstraction to concretization. Namely this transition has to do with its tendency to delimitate basic performance procedures. He was then among the first ones who reached abstract performance that he perceived not as a cut from reality but as the connection with practical execution. The interesting fact about Schlemmer's work is that similarly to the others he was inspired by German expressionistic film, though he did not head for the occult science area and black magic like Schreyer; he headed for geometric and

stereometric space, to the material and disembodied world which a performer enters to examine it; he based the interaction with it on inner feeling.

Essays connected with a symposium form a separate part in this issue. This symposium is held by the Center for Basic Research by AMU and MU (the research is focused on examining techniques and/in art) at DAMU and dedicated to Japanese and Chinese theater with participation of prime specialists from The Tsubouchi Memorial Theater Museum under the University in Waseda, Tokyo with its chairman, professor Mikio Takemoto, professor Akiko Mijake from Yokohama National University and doc. Švarcová from the Institute of East Asian Studies from the Philosophical Faculty at the Charles University.

Except for the article by Denisa Vostrá with a subtitle *Actor's Body As the Means of Expression of Both Traditional And Modern Forms* that sums up the course of the symposium and content of particular contributions, we publicize a contribution by prof. Takemoto *Actor's Body in Noh Theater and Theory by Zeami* in this issue and we support it with the translation of Zeami's treatise dedicated to the introduction of particular dramatic. This treatise was the corner-stone for dramatic technique of noh theater (and at the same time we continue in printing Zeami's theoretical writings that began in *Disk 5* with his treatises *Nine Levels* and *Exercise According to the Age* in Petr Holý's translation). – Ivan Kurz writes about a symposium of middle-European composer schools held by the Institute of Composition at HAMU. This time, we print a play “about youth, love and devils” *The Brothers (Karamazov)* which was written by Daniel Špínar according to Dostoevsky; you can find it in the theatre texts.

L'étude de Jaroslav Vostrý *Le sens de la scène et le sentiment dramatique* est en rapport avec les recherches scénologiques que plusieurs auteurs dans ce numéro présentent selon des points de vue différents. Ce que Vostrý appelle le sens de la scène et ce qui se rapporte au sentiment de l'espace, des formes et des mouvements, n'est pas lié d'après lui à un seul organe sensoriel; même si le sens de la scène relève de la vue et de l'ouïe, y participe avant tout 'une expérience intérieure tactile' dont a parlé Otakar Zich (Alexandr Tairov l'a appelée le sentiment cinématique). La thèse de Zich se développe de façon critique dans l'étude citée, en particulier en faisant une distinction entre l'art dramatique et l'art théâtral (le premier selon Zich rassemble les composants optiques et acoustiques, ce qui peut manquer dans le second) et en limitant les éléments scéniques à ce qui est de niveau optique. Vostrý, partant de l'affirmation de Zich d'une perception tactile intérieure, parle de la liaison du 'comment' scénique avec le 'quoi' dramatique, lesquels sont bien sûr en connection. Vostrý distingue, pour ce qui est de l'utilisation systématique de la plus importante des suggestions de Zich, le caractère dramatique extérieur et intérieur, dont la dynamique apparaît immédiatement dans la mise en forme de la scène: on peut affirmer à cet égard que le scénique et le dramatique sont les deux côtés de la même médaille.

La contribution de Miroslav Vojtěchovský *L'idée de la scène dans la photographie et la mise en scène de soi pas seulement dans la photographie...* fait suite d'une certaine façon à l'essai de l'auteur publié dans le DISK numéro 4 traitant de la mise en scène photographique ainsi qu'à son article *Le portrait comme image de la recherche de soi-même*, publié dans le Disk numéro 17 et consacré à l'exposition du cycle de portraits de Rineke Dijkstra au Rudolfinum à l'été 2006. L'ampleur et la profondeur de cette étude dépasse la division tra-

ditionnelle des genres photographiques, dans laquelle le portrait et la mise en scène photographique sont perçus comme des disciplines éloignées, bien que la photo-portrait ait toujours représenté la plus classique des façons de mettre en scène. A la question de savoir si nous devons considérer le processus de création d'une photo-portrait comme le combat de la mise en scène de soi-même par la personne qui fait l'objet du portrait avec la conception de la mise en scène du photographe, la réponse de l'auteur est digne de Salomon ('oui et non'), mais dans le texte suivant elle est exposée de façon convaincante: d'un côté nous avons un certain nombre de stratégies pour obtenir un portrait idéalisé, c'est-à-dire en le présentant sous son meilleur aspect; et d'un autre côté existent des preuves évidentes que le photographe qui néglige la recherche de la forme idéalisée de la personne portraiturée, réalise un portrait plus profond, disons plus intemporel.

L'ouvrage de Josef Valenta *Scénologie du paysage 1* aborde le thème de la scénologie du milieu naturel ou bien de l'espace vital de l'être humain. Il s'efforce de clarifier les notions fondamentales touchant le paysage naturel et les phénomènes intéressant la scénologie. Il s'applique à définir le phénomène 'paysage' et examine les points de contact entre les espaces dénommés paysage et ceux dénommés scène, ou bien décor; il poursuit par une ouverture sur le domaine de l'esthétique du paysage et la première partie du texte se termine par un chapitre prenant en considération certains aspects permettant de classer le paysage du point de vue scénologique: l'un concerne la perception du paysage naturel d'après les caractères psychologiques de l'homme ou bien d'après son rôle social, l'autre se consacre aux métaphores du type 'le paysage comme personnalité', le troisième aspect ne peut ignorer le phénomène du *genius loci* déjà examiné dans cette revue (voir l'étude de Jiří

Šípek *Scénicité, genius loci et distance psychique* dans le Disk numéro 18). Le quatrième aspect revient sur le fondement de la perception esthétique du paysage et met l'accent en particulier sur les types de réponses esthétiques de l'homme à la perception du paysage, par lesquels on peut considérer la dimension scénique. Le dernier point de vue est orienté de nouveau (et plus en détail) sur le paysage en tant que scène et 'scène'. La deuxième partie s'oriente vers l'application de ces points de vue au paysage des Polomené hory (connu sous le nom de région de Kokořín).

Alors que l'étude de Valenta est orientée vers l'examen de la scénicité non spécifique, l'essai de V. Dočolomanský consacré aux lettres d'Amérique qu'écrivirent les émigrés ruthènes de la Slovaquie orientale, fait connaître aux lecteurs une des sources d'où est née l'image spécifiquement scénique de la mise en scène de *Sclavi - Le chant de l'émigré* par l'ensemble Farma v jekyni (réalisée par l'auteur de l'essai). Dans le cadre de la préparation de cette production scénique, les metteurs en scène (parmi lesquels il y a quatre doctorants d'AMU) se sont intéressés à la recherche de manifestations scéniques non spécifiques, comme elles existent jusqu'à aujourd'hui chez les Ruthènes de la Slovaquie orientale ainsi qu'à leur utilisation aux répétitions et pour l'étude des rapports de ces manifestations non spécifiques avec d'autres spécifiques pour lesquelles elles peuvent servir d'inspiration sous différents aspects. A côté des chansons et des coutumes, les lettres constituent un domaine très particulier: l'essai de V. Dočolomanský montre que ces lettres, outre l'image des mentalités et des embryons d'histoire, peuvent inspirer par leur petit côté 'intérieurement tactile': les acteurs et leurs régisseurs n'ont pas seulement été inspirés par le contenu de ces lettres, mais par leur écriture, qui est l'expression directe des sentiments des épistoliers, de la même

façon que le niveau prosodique dans le cas des genres versifiés. (Dans ce numéro, Leszek Kolankiewicz exprime son avis sur *Čekárna [L'Abrî]*, une autre mise en scène de Farma v jeskyni.)

Avec son étude *Les acteurs du Či-noherní klub dans leur élément*, Jan Hynar continue la présentation des conceptions dominantes des comédiens tchèques du XX^{ème} siècle et de leur réalisation; la série a été ouverte par l'essai consacré à Vojan dans le *Disk* numéro 10 et Hynar a poursuivi par l'étude des conceptions de Hilar, Honzl et E. F. Burian (les numéros 11-13), de Frejka et Radok (les numéros 15 et 16), puis de Krejča numéro 18). Cette fois-ci, il se consacre au phénomène particulier du jeu des acteurs de l'ensemble fondé en 1965, lequel a apporté au théâtre tchèque des impulsions originales, surtout dans la phase première de son existence. Dans la première partie de l'étude, Hynar traite du principe global de ludicité, sur la base duquel le Či-noherní klub s'est développé en tant que 'communitas' spécifique et ouverte (au sens de V. Turner), où seuls les créateurs en accord pouvaient discuter ensemble. La deuxième partie est consacrée à la méthode des acteurs et des metteurs en scène pour enclencher la situation, méthode qui a été utilisée lors des répétitions et qui a été traitée par J. Vostrý, à l'époque directeur de ce théâtre. Il s'agissait toujours d'une situation d'une structure ouverte et dynamique qui était le fondement d'un excellent jeu d'ensemble. La troisième partie de l'étude sur l'intégration de la qualité et de la personnalité des acteurs, lesquels ont réussi à en tirer profit sur scène de sorte que, dans leur jeu, se mêlaient l'existence authentique de l'acteur et sa capacité de jouer.

Pour ce qui est des études inspirées des mises en scène contemporaines, celle de Jan Cisař *Poesis théâtrale* repose sur l'adaptation pour la scène du roman de J.W. Goethe *Les affinités électives* que J. A. Pitínský a réalisée au Théâtre de Dejvice. Il se concentre principalement sur les procédés et les principes scéniques du réalisateur. Cisař prend pour base de ces principes ce qu'il nom-

me lui-même 'l'image épiphanique de la scène', laquelle n'est pas seulement un signe mais une entité complexe polyphonique qui révèle un symbole imaginaire. Ainsi la mise en scène se rapproche du roman de Goethe, lequel travaille sur la base de la coïncidence sémantique avec des phénomènes individuels et avec la révélation du symbole. Celui-ci manifeste la substance de ce que Goethe appelle 'un phénomène premier'. Une mise en scène prend naissance, laquelle s'inscrit dans la tradition du théâtre moderne et poétique d'E. F. Burian et, avec quelques-uns de ses caractères fait renaître cette tradition dans les conditions du 'second modernisme' (le postmodernisme).

En dehors de cette réalisation tchèque, quelques mises en scènes étrangères ont retenu notre attention. (En particulier celle des *Ephémères* par A. Mnouchkine au Théâtre du Soleil et celle d'*Il Campiello* de Goldoni par Lasalle à la Comédie-Française, dans l'article *Retour du réalisme?* de Z. Silová et J. Vostrý. Notons également le ballet *Coppélia* dans l'article d'Ivana Dukić). Sur le bazar de la photo l'an passé à Paris, on lira un article de Pavel Svoboda.

La contribution de Július Gajdoš puise cette fois dans l'histoire et elle est consacrée aux 'performances' d'Oskar Schlemmer pendant sa présence au Bauhaus. De cette façon, Gajdoš poursuit son étude de l'art de la performance, du début du XX^{ème} siècle à l'époque contemporaine (voir ses articles dans les numéros 17 et 18 du *Disk*). Les expériences de Schlemmer provenaient de l'orientation programmatique du Bauhaus répondant aux exigences de la perception de l'espace (Raumempfindung). Schlemmer s'est efforcé, en joignant l'art et la technique, de passer d'un média à un autre, de la toile à l'espace, de l'abstraction à la réalisation. Ce passage était en accord avec sa tendance à définir les procédés de base de la performance. Il a ainsi été le premier à aboutir à la performance abstraite qu'il percevait nullement comme éloignée de la réalité, mais en liaison avec une réalisation pratique. Dans les créations de Schlemmer, où il s'inspire comme beaucoup d'autres du

cinéma expressionniste allemand, il est remarquable qu'il ne s'est pas orienté vers les sciences occultes et la magie noire, comme par exemple Schreyer, mais vers l'espace géométrique et stéréométrique, vers le monde matériel et immatériel. L'auteur de la performance y entre pour l'examiner et base son interaction avec ce monde sur le sentiment intérieurement tactile éprouvé.

Dans ce numéro, forment un ensemble les contributions se rapportant au symposium organisé à DAMU par le Centre de recherches fondamentales d'AMU et MU (recherche concentrée sur l'examen des techniques dans l'art), lequel symposium était consacré au théâtre japonais et chinois. Y ont participé des spécialistes de premier plan du Musée du théâtre Tsubouchi Shōyō près de l'Université Waseda à Tokyo avec à leur tête le professeur Mikio Takemoto, son directeur, Madame Akiko Mijake, professeur à l'Université nationale de Yokohama et Madame Švarc, professeur à l'Institut de l'Extrême Orient de l'Université Charles. Outre l'article de Denisa Vostrá *Le corps de l'acteur comme moyen d'expression des formes traditionnelles et modernes*, lequel récapitule le déroulement du symposium et le contenu de chaque contribution, nous publions dans ce numéro l'étude du professeur Takemoto *Le corps de l'acteur dans le théâtre No et la théorie de Zeami* et nous l'accompagnons de la traduction du traité consacré à la conception des rôles d'acteurs, d'où est sortie la technique du jeu d'acteur du théâtre No et de cette façon nous poursuivons la publication des écrits théoriques de Zeami que nous avons commencée dans le *Disk* numéro 5 par les traités *Neuf degrés et Exercices en fonction de l'âge* dans la traduction de Petr Holý.

Le symposium des écoles de composition d'Europe Centrale, organisé par la Chaire de composition musicale (HAMU) est relaté par le professeur Ivan Kurz.

Dans la rubrique des textes de théâtre, nous publions cette fois-ci une pièce écrite par Daniel Špinar *Les frères (Karamazov)* 'sur la jeunesse, l'amour et les diables', inspirée de Dostoievski.



Jiří Kamen

ŠVÝCARSKO

MALÁ ZEMĚ S VELKÝMI PŘÍBĚHY



literární průvodce po krajích helvetského kříže ve stopách proslulých spisovatelů, malířů, klaunů, detektivů, anarchistů, dobrodruhů a svůdců

literární návštěvy Curychu - města psychoanalytiků a dadaistického kabaretu Voltaire, magické hory Monte Verità u Lago Maggiore, břehu Ženevského jezera s netvorem Frankensteinem, Prašvýcarska s jeho sportovními disciplínami, Lucernu skladatele Richarda Wagnera atd.

**literární díla (ukázky),
glosy, reportáže, fejetony, eseje, fotografie a obrázky**

vydává nakladatelství KANT – Karel Kerlický, 488 stran
cena: 480,- Kč včetně poštovného a balného

knihu je možné objednat: kant@kant-books.com
nebo Nakladatelství KANT
Kladenská 29, 160 00 Praha 6

distribuce: KOSMAS