

disk

časopis pro studium dramatického umění

21 září 2007

Obsah

ÚVODEM | 3

WEB 2.0 ANEB LEHKÉ ŠIMRÁNÍ POČÍTAČOVOU GRAMOTNOSTÍ PRO NEREGISTROVANÉ
JÚLIUS GAJDOŠ | 8

PAŘÍŽSKÉ SCÉNOLOGICKÉ INSPIRACE JAROSLAV VOSTRÝ A ZUZANA SÍLOVÁ | 17

SCÉNOLOGIE SNU (POZNÁMKY K DÍLU A INTERPRETACÍM TVORBY JINDŘICHA ŠTYRSKÉHO)
MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 50

SCÉNOLOGIE KRAJINY 3 JOSEF VALENTA | 61

ZVUK JAKO AUTONOMNÍ ESTETICKÝ OBJEKT? VÁCLAV SYROVÝ | 95

HLEDÁNÍ ŘÁDU JAKO INSPIRACE HUDEBNÍ TVORBY (ÚVAHA O FILOZOFII HUDBY) JOSEF RUT | 108

DYNAMIKA SCÉNICKÉHO ŘEŠENÍ A DYNAMIKA DIVÁCKÉHO ZÁŽITKU ŠTĚPÁN PÁČL | 115

GROSSMANOVO APELATIVNÍ HERECTVÍ JAN HYVNAR | 140

JE DNES JEŠTĚ MOŽNÉ VELKÉ (ČINOHERNÍ) DIVADLO? Z BERLÍNSKÉ DRAMATURGIE 1
JAROSLAV VOSTRÝ A ZUZANA SÍLOVÁ | 161

O HERECKÝCH TECHNIKÁCH 20. STOLETÍ JAN HYVNAR | 173

OD KABUKI PŘES ČERNÝ STAN K IBSENOVU JUBILEU A MEZINÁRODNÍ SPOLUPRÁCI V 21. STOLETÍ
DENISA VOSTRÁ | 177

MEDIÁLNÍ REKLAMA PRO GENERACI MILÉNIA? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 182

ROZHOVORY S JANEM PAVLEM (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 186

SUMMARY | 202 — RÉSUMÉ | 204

Fotografie: Josef Valenta (s. 63, 65–67, 70, 71, 74–79, 85), Martin Černohous (s. 117), Martin Sršeň (s. 118, 119), Pavel Kolský (s. 122, 123), P. Nesvadba (s. 128, 129), David Hejral (s. 132, 133), archiv Marie Málkové (Jaroslav Krejčí: s. 141, 142, 154, 156; Wouter van Heusden: s. 143; Kors van Bennekom: s. 145; Ernst Skagnet: s. 146, 147; Vladimír Hanzl: s. 148–150; Zdeněk Merta: s. 151, 153; Jan Hrušínský: s. 157), Deutsches Theater Berlin (s. 163–165, 168, 169). Zvláštní poděkování paní Marii Málkové.

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 Čuríková, 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 Protisk, 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 poštovného. 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 978-80-86970-50-9 (KANT)

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

Zdá se, že vedlejší účinky současného internetu i v českém prostředí prohlubují propast mezi generacemi dětí a rodičů. Zatímco starší generace, řečeno metaforicky, se 'zpovzdálí dívá a čeká, co to přinese', mladá generace s nadšením využívá různé domény, dokonce okřídlenou blogerskou větou 'pokud nejseš v MySpace neexistuješ' jako by se nechtěně odkazovala k výroku postmoderního filozofa Gillesse Deleuze o tom, že si *nevšímneme nepřítomnosti neznámého člověka*. Zběhlost v systému umožňuje registrovat se, vytvářet komunity, připomínat se, být viditelný, nebýt neznámý v tomto virtuálním prostoru – scénovat sebe a svůj svět se vším, co k tomu patří. A je možné říci, že často velice účinně. Dokonce se objevují názory, že současná mladá generace je inovativnější než všechny předešlé. Je dostatek důvodů k tomu, abychom považovali takové formulace za přehnané. Vycházejí totiž z upřednostňování, řekněme, techniky před tvorbou. Současné technologické možnosti k tomu částečně vybízejí. Júlíus Gajdoš v článku „Web 2.0 aneb lehké šimrání počítačovou gramotností pro neregistrované“ usiluje o to, přiblížit čtenáři situaci, která vzniká současnou proměnou internetu a nových způsobů jeho využívání, tedy toho, co přináší vstup Web 2.0 do virtuálního prostoru. Právě proto autorovi (prozatím) nejde o ty stránky jeho využívání, které vyžadují kritický přístup. Nerad by také, jak říká, podpořil hostilní projevy, kterých se u nás v souvislosti s touto problematikou ke škodě věci objevuje až moc, a to obzvlášť v akademickém prostředí, kde se zastánci tradiční podoby oborů jako je teatrologie brání – a jak se zdá, zatím úspěšně – rozvíjení adekvátnějších směrů výuky a výzkumu.

Stať Jaroslava Vostrého a Zuzany Sílové „Pařížské scénologické inspirace“ zpracovává impulsy, které k mapování vývoje i charakteru scéničnosti a scénovanosti v moderním a současném umění poskytly letošní pařížské jarní výstavy. Opírají se přitom o konfrontaci těchto podnětů s novými inscenacemi Comédie-Française i o konfrontaci expozic moderního a současného umění s ukázkami umění 'přírodních národů'. Co se týká využití nejrůznějších kdysi šokujících prostředků a postupů moderního i současného umění k osobitě syntéze, nejpozoruhodnější se autorům stali jeví to, co pod názvem *Sternenfall / Chute d'étoile* vystavil pod kopulí Grand Palais Anselm Kiefer (v rámci projektu nazvaného Monumenta). Nejde zdaleka jen o to, že zvlášť po rozpačitém dojmu z letošního pražského Quadriennale poskytují obecně scénické i speciálně scénografické vlastnosti Kieferovy expozice další materiál k revizi redukované koncepce scénografie, na které pořadatelé Quadriennale, zdá se, stále trvají. Ještě důležitější pochopitelně je, co i vzhledem ke své specifické scéničnosti byla Kieferova expozice schopná říct k otázce, je-li umění ve věku všeobecné scénovanosti a po všem, co lidstvo zažilo a zažívá, vůbec ještě možné (vzpomeňme na

Adornovo prohlášení, že psát básně po Osvětimi je barbarství). Kieferův příklad ukazuje, že je to v každém případě nutné, protože bez tohoto způsobu prožitku světa by bylo nebezpečí barbarizace lidstva ještě naléhavější.

Výstava „Jindřich Štyrský (1899–1942)“, jedna z nejvýznamnějších přehlídek letošního pražského výstavního léta, podnítila zase Miroslava Vojtěchovského k prodloužení úvah o scénologii snů, respektive snění, započatých v minulém *Disku* studií o Giorgio de Chiricovi. Pozoruhodná tvorba Jindřicha Štyrského, nepřehlédnutelné osobnosti generace meziválečné avantgardy, se přímo nabízí jako modelový příklad senzitivní práce tvůrce hledajícího prostřednictvím svého díla bolestně upřímné odpovědi na tísnivé otázky smyslu lidského bytí. V souladu s idejemi surrealistického hnutí se Štyrský ve svých obrazech, kolážích a fotografiích zabývá i těmi nejintimnějšími polohami lidství, souvisejícími s problematikou sexu a erotiky a jejich provázaností se vznikem i koncem lidského života. Na příkladu rozponu osobního přístupu k tvorbě mezi Jindřichem Štyrským a Salvadorem Dalím poukazuje Vojtěchovský k otázkám sebescénování a scénického myšlení, průběžně rozpracovávaným na stránkách *Disku* z mnoha různých úhlů pohledu.

V tomto čísle otiskujeme také poslední, 3. část studie J. Valenty „Scénologie krajiny“, tentokrát s podtitulem „Polomené hory“. Obecnější teze o scénických aspektech krajiny, obsažené v předchozích dvou dílech, se v ní konkretizují na příkladech vázaných velmi výrazně a takřka výhradně ke krajině Polomených hor, známé běžně též jako Kokořínsko, Dubské Švýcarsko či Máchův kraj. V textu najdeme tři základní typy reflexí scéničnosti a dramatickosti této krajiny. První vychází z ryze osobní empirie autora textu, z jeho (‘nadstandardního’) setkávání s touto krajinou a z osobního prožití její scéničnosti. Zde nalézáme také popis a reflexi jednotlivých scénických a dramatických prvků, s nimiž se v Polomených horách můžeme setkat. Druhý vychází z hledání toho, jak se scénický cit vůči této krajině projevuje v reflexích dalších osob a v jejich výtvorech. Autor se tu tedy obrací i k reflexi scénických aspektů krajiny v jazyce, jímž je obecně popisována (v běžných promluvách, v beletrii, v odborných textech, v propagačních materiálech atd.). A konečně třetí vychází z toho, jak jsou scénické nároky zakomponovány do tzv. managementu krajiny (Polomené hory se z větší části nacházejí v chráněné krajinné oblasti a podléhají tak režimu péče, o níž můžeme říci – bez velké nadsázky – že má též scénické cíle).

Václav Syrový, který se v minulém čísle věnoval zvuku varhan (ve studii „Zvuk varhan – symbióza akustiky a umění“), napsal do tohoto čísla stať „Zvuk jako autonomní estetický objekt?“. Prvním estetickým kritériem zvuku je podle něho kritérium tónovosti a hlukovosti. Striktní estetická polarizace ve smyslu tón–hluk je však pouze teoretickým východiskem pro existenci výjimek založených na zlatém řezu vztahu tón–hluk jako vztahu krajních situací – kvalitativních, resp. estetických pólů. Proměnu estetického postavení hlukového signálu

od historického „Umění hluku“ k současnému „Zvukovému umění“ lze spojovat s významovým posunem dalšího estetického kritéria přirozenosti a nepřirozenosti, od kterého Syrový přechází ke kritériím racionality a emocionality, jednoduchosti a složitosti, konsonance a disonance, funkčnosti a nefunkčnosti nebo možná přesněji fyziologie a patologie, dále logičnosti a nelogičnosti, na něž navazuje kritérium párů a nepárů, zatímco kritérium potvrzení a popření je založeno na principu opakování informace a kritérium symetrie a nesymetrie v první řadě na 'geometrické' symetrii zvukových struktur. Výčet estetických kritérií vyvolává ovšem otázku, v jakém vztahu se nalézají objektivní kvalita zvuku k subjektivnímu estetickému postoji posluchače, kterého tato kvalita vůbec nezajímá: na to odpovídá kritérium formálnosti a neformálnosti, které formální kvalitě, typické pro velkou část autonomní i užité zvukové produkce, nepřirazuje obecný, ale pouze tendenční estetický význam. Estetický prožitek zvuku nelze oddělit od psychologického účinku zvuku, který má své objektivní příčiny ve vazbách na prostor a jeho akustické vlastnosti a souvisí s kritériem monumentality a intimity zvuku v prostoru. Pojem estetika zvuku nesmíme ovšem zaměňovat s pojmem kvalita zvuku, která na rozdíl od estetiky jako objektivní veličina existuje. Na estetiku zvuku musíme nahlížet jako na osobní, individuální a subjektivní postoj, který lze bez ohledu na všechna výše zmíněná kritéria vyjádřit možná jenom jediným kritériem – kritériem opakovaného návratu k již jednou vylesknutému zvukovému sdělení.

Statí „Hledání řádu jako inspirace hudební tvorby“ představujeme čtenářům tohoto časopisu Josefa Ruta (1926). Je absolventem pražské konzervatoře v oboru houslí (B. Voldan) a dirigování sborového zpěvu (B. Špidra). Kompozici studoval soukromě u Jaroslava Řídkého (1952–1954) a posléze též u E. Hradeckého. Prakticky celý život pracoval Josef Rut jako houslista v Symfonickém orchestru Čs. rozhlasu, kratší dobu působil též v Pražském komorním orchestru bez dirigenta. Jeho skladatelský vývoj výrazně ovlivnila hudební teorie, k níž ho vedl jeho profesor Hradecký a kterou se začal záhy intenzivně zabývat. Od roku 1964 píše všechny své skladby podle vlastní dvanáctitónové teorie. Z prací skladatele a teoretika, který nesouhlasí s atonalitou, uveďme kromě *Relativistické teorie hudebního pohybu* z roku 1990, na niž se zde otištěná stať přímo odvolává, ještě studie *Dvanáctitónová tonální teorie* (1965) a *Teorie relativity a hudební myšlení* (1985). Z hudební tvorby je nutné připomenout alespoň 4 symfonie, koncert pro anglický roh a smyčce, koncert pro violu a komorní orchestr a celou řadu komorních děl. Pokud jde o stať, kterou tu tiskneme, vychází Josef Rut z předpokladu, že existuje-li hudební čas, musí existovat i hudební prostor (který je zvláštním případem obecného pojmu prostoru). Výsledkem je intervalová prostoročasová struktura, která je různá podle kvality pohybu; dějištěm pohybu je prostor uvnitř tónové výšky. Nesrozumitelnost nebo dokonce absenci intervalu vidí Rut jako něco, co porušuje hudební strukturu. Strukturu pak chápe jako stejně nutnou skutečnost jako slyšený zvuk. Bez kvalifikovaného intervalu je

podle něho nemožná syntaktická stránka hudby. Jde tedy u Ruta o filozofii hudby, která vychází z pohybových zákonů vnějšího hmotného světa, nikoliv z akustického rozboru tónů či libovolných zvuků. Rozdíl je principiální: zatímco akustický názor umožňuje jakýkoliv výběr z nepřeborného zvukového komplexu, z pohybových zákonů vyplývá hudba výhradně jakojev tónový a tonální.

Část věnovanou v tomto čísle speciálně divadlu zahajuje studie Štěpána Pácla „Dynamika scénického řešení a dynamika diváckého zážitku“. Letošní absolvent oboru činoherní režie na DAMU a od 1. října 2007 doktorand oboru Scénická tvorba a teorie scénické tvorby (scénologie) se v ní opírá především o svou absolventskou inscenaci hry Lenky Lagronové *Království*. Jde mu přitom (teoreticky i prakticky) o budování specificky strukturovaného scénického prostoru, který hercům nabízí výrazné pohybové možnosti nebo k nim přímo provokuje. S odvoláním na Zichův termín ‘vnitřně hmatového vnímání’ pak popisuje, jak takový specificky strukturovaný prostor může působit nejen na herce, ale také na diváky. Snaží se přitom pojmenovat způsob komunikace jeviště a hlediště, která nepodněcuje pouze racionální vnímání, ale zasahuje především divákovy smysly, a to včetně toho, kterému se dá říkat ‘šestý smysl’ a který – vzhledem k jeho spojení s vnitřně hmatovým citěním – můžeme také nazývat ‘scénický’.

Studie Jana Hyvnara „Grossmanovo apelativní herectví“ pojednává o režijně herecké koncepci významného českého režiséra druhé poloviny 20. století. První část je věnována teoretickým východiskům Jana Grossmana, založeným na prolínání neosobních kompetenčních obřadů nebo konvencí a jejich performativní věcnosti, která je oživovala, degradovala apod. Grossman zde čerpal zvláště z koncepce B. Brechta a jeho sociální gestičnosti, která se v kompozici hercova jednání stává pro diváka apelativní „klíčovou situací“. Druhá část pojednává o evoluci Grossmanova režijně hereckého divadla od 60. let v Divadle Na zábradlí přes provinční scény a návrat do Prahy v 80. a 90. letech. Vývojový oblouk zde tvoří přechod od ‘povrchové’, byť rozhodně nikoli povrchní hravosti (inscenace Jarryho *Krále Ubu* nebo Kafkova *Procesu*) k prohlubování dramatických osudů postav v hrách A. P. Čechova, Shakespeara, Molièra a dalších.

V první části článku „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“, věnované současné berlínské dramaturgii, se Jaroslav Vostřý a Zuzana Sílová zabývají ‘antickým projektem’, kterým zahájil svou minulou sezonu Deutsches Theater. Na dvou inscenacích ze tří, které tento projekt tvoří a obě jsou založeny na Aischylových textech, totiž na Thalheimerově *Oresteii* a Gočevových [Gotscheffových] *Peršanech* – rozebíraných v kontextu minulých berlínských ‘antických projektů’ od Tiecka přes Reinhardta k Schaubühne – sledují autoři článku některé tendence současného německého divadla v jejich vztahu k tzv. Bildungstheater, a to zejména z hlediska vztahu interpretace a (diváckého) prožitku. V analýze současných berlínských pokusů o ‘velké divadlo’, jež bylo původně založeno na proměně rétoriky v poezii, a v Česku jakoby je dávno zcela nahradilo divadlo

založené na prozaické konverzaci s jejím vynalézavým překonáváním u Strindberga a Čechova a jejich následovníků, budou autoři pokračovat v dalším čísle *Disku* na příkladu tvorby Berliner Ensemble 'od Schillera k Brechtovi', včetně desetihodinové inscenace všech tří dílů Schillerova *Valdštejna* v režii Petera Steina.

Kromě poznámek věnovaných knize Miloše Mistríka *Herecké techniky 20. století* (od Jana Hyvnara), časopisu a dalším aktivitám Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při tokijské univerzitě Waseda (od Denisy Vostré) a mediální reklamě vznikající na Web 2.0 (od Miroslava Vojtěchovského) tiskneme v tomto čísle i novou hru Lenky Lagronové *Rozhovory s Janem Pavlem*.

red.

Web 2.0

aneb lehké šimrání počítačovou gramotností pro neregistrované

Július Gajdoš

„...po svých počítačovou gramotností jen lehce pošimraných rodičích nemůžu chtít nějaká registrování do systému, který navíc hovoří pro ně zcela cizí řečí, takže mi zbývá jen veřejný přístup.“

Petr Staníček¹

O uvedený citát se chci se čtenářem podělit jednak proto, že mě opakovaně rozesmává, jednak mi připomíná zkušenost rodičů, kteří se sice svízelně, ale s velkým odhodláním učí jazyk země, do které emigrovali, a když mají pocit, že jsou na tom dobře, jejich děti nasadí akcent a slang místní školy a oni si najednou připadají jako trubci. Do takové generace se blogger trefuje a může to být pro ni pocit zcizující až tragický. Staré je na ústupu, nové je nepoddajné a lze ho obsáhnout jenom zčásti, a i to s těžkostmi. Grotesknost situace je také ve vážnosti, s jakou je citát formulovaný. Kombinace hovorových výrazů a technických termínů představuje jakousi novořeč, související se sebevědomým přesvědčením, že kdo není schopný 'registrace v systému', je vlastně pologramotný, protože se nedokáže ani pořádně naučit jazyk země, ve které se rozhodl žít. V kontextu internetu jde o jazyk nikoliv země, ale spíše světa – virtuálního prostoru, který se simultánně tvoří vedle světa generace rodičů, k níž, i když nere-

gistrovaný, se hlásím. Pozoruhodné mi připadá blogerovo konstatování, že mu zbývá jen veřejný přístup. Jako by to bylo jediné řešení, vzniklé pod tlakem okolností, když soukromí nebo privátní prostor selhává. Takový projev sice lze brát jako hlasité volání po užším vzájemném porozumění blogera a rodičů, ale vzhledem ke generačním rozdílům a s tím související touhou povídat si především s vrstevníky, by mu ani 'registrovaní' rodiče veřejný přístup nenahradili. V současnosti se totiž internet stává novým prostorem, platformou socializace vzdálené generaci rodičů, ale tak blízké mladým lidem.² Součástí blogování je vyhledávání přátel, v němž hraje roli schopnost je zaujmout doporučovanou hudbou, kterou poslouchají, fotografiemi, na které upozorňují, odkazy na *tagy*, které sdílejí. Blogováním nebo pouhým chatováním se vytváří pocit sounáležitosti k webové komunitě. Ve virtuálním internetu tak probíhá to, co doposud známe jenom z reálného života. Dochází ke společenským procesům, k identifikaci s hodnotami 'party' zviditelňováním se ve skupině a k tomu, co směřuje k vytváření identity. Pro generaci rodičů by bylo ošidné tento nový jev nevidět, zlehčovat nebo ho

¹ Staníček, P. *Web 2.0: Vyleštěné bubliny socialwaru*: <http://pixy.blog.respekt.cz/c/262/Web-20-Vylestene-bubliny-socialware.html> (22/09/2006)

² Rupert Murdoch se svou společností News Corp. koupil MySpace za 580 milionů dolarů a jeden z největších poskytovatelů domény Google koupil v roce 2006 YouTube za jednu miliardu šedesát pět milionů dolarů. Uživatelem těchto domén je především mladá generace.

odmítat jako nedůležitý. Stačí připomenout skutečnost, že v průběhu jednoho roku, tj. od založení nejpopulárnější domény YouTube (únor 2005 až srpen 2006) vzrostl počet uživatelů ze dvou milionů osmi set tisíc na sedmdesát dva miliony³ a za posledních pět měsíců vzrostl tento počet o padesát procent. Pokud jde o webové komunity,⁴ tzn. registrované uživatele určité domény, kteří se spolčují na základě svých zájmů, jde řádově o sta tisíce členů. Co asi způsobilo tento boom? Proč se v souvislosti s novými doménami mění způsob 'pohybu-surfování' na internetu? Přinesli malí poskytovatelé, jako například *YouTube*, *MySpace*, *Facebook*, *del.icio.us*, *flickr*, *last.fm*, u nás *Bloguje.cz*, *jagg.cz*, *linkuj.cz* nebo *klub.cz*,⁵ svými službami něco, co tu doposud nebylo?

Malé domény se na internetu za několik posledních let skutečně rozrostly, a jak už bylo řečeno, s nimi také počet uživatelů. K proměně WWW a zacházení

3 Stav uživatelů některých domén v listopadu 2005: *MySpace.com* – 26,7 mil., *Facebook.com* – 11,1 mil., *Xanga.com* – 7,9 mil., *Bebo.com* – 1,5 mil., *Friendster.com* – 1,5 mil.; zdroj: ComScore Media Metrix in: http://www.usatoday.com/tech/news/2006-01-08-myspace-teens_x.htm (01/09/2006)

4 Několik příkladů vyjádření blogerů, co pro ně internetová doména *MySpace* znamená: „Je to prostor, jak ukázat svou osobnost a kolik máš přátel. Je to tak trochu obraz o tom, jak jsi populární“ (Stella). „Je to prostor setkání, být na pořád v kontaktu se svými přáteli. [...] Mám 224 přátel na *MySpace*. [...] Požádat někoho o e-mailovou adresu je hrozné, protože je to příliš osobní“ (Briana). Duffy, J. *The MySpace Age*: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/magazine/4782118.stm>, (07/03/2006);

„Zapomeň na dopisy. Zapomeň na kino. Zapomeň na školu. Zapomeň dokonce na AOL. Jestliže jsi dnešní americký teenager, tvoje místo je na společenské webové stránce *MySpace*“ [...] „Pokud někdo není v *MySpace*, tak pro mě neexistuje“: http://www.usatoday.com/tech/news/2006-01-08-myspace-teens_x.htm (01/08/2006).

(AOL: American Online Inc. Americký klasický internet založený a provozovaný Timem Warnerem v roce 1983 a odkoupený Googlem v roce 2005. Více viz: wikipedia.org/wiki/AOL.)

5 Na seomoz.org se lze podrobněji seznámit s vítězi a umístěním těchto domén v jednotlivých kategoriích za rok 2007. Podrobněji: <http://www.seomoz.org/web2.0/short> U nás na webové stránce *Respekt.cz* uvedl časopis výsledky krátké ankety odborníků a znalých laiků, jak hodnotili jednotlivé domény vzhledem k službám, které poskytují. *Kdo je králem webu 2.0*: <http://www.respekt.cz/extra/Web-20/Kdo-je-kralem-webu-20.html> (28/01/2007)

s internetovým prostorem tak dochází ve vzájemné symbióze nabízených služeb a jejich využívání. Zdá se, že růst byl zcela spontánní a nevycházel ze žádné promyšlené strategie velkých provozovatelů jako Google, Yahoo nebo Amazon, tedy těch, kteří mají největší podíl na internetovém trhu, a tím si také zajišťují největší vliv. Byli spíše překvapeni, možná až zaskočení, proto rozhodnutí koupit tyto prosperující domény byl pro ně krok, jak si nadále zajistit vliv. Jsou totiž jediní, kteří si tak vysoké finanční náklady mohou dovolit. Nemíním se podrobně věnovat marketingové strategii internetových společností, chci jenom upozornit na to, že investice tak vysokých částek do malých poskytovatelů vypovídá o tom, že na internetu probíhá skutečný boj o podíl a vliv. A internet je součástí našeho životního prostoru bez ohledu na to, jestli si to připouštíme, nebo nikoli. Pozoruhodné na tomto procesu je, že záměrem velkých provozovatelů není konkurenci zničit, jde o vzájemné propojení. Google po koupi *YouTube* ponechal všechny zaměstnance i s jejími zakladateli v původním složení. Nabídl jim technologii, kterou by si sami nemohli pořídit, a nechává je dále rozvíjet vlastní schopnosti. Na otázku, proč velké společnosti tyto dovednosti nerozvíjely samy, ale převzaly je od tzv. garážových provozovatelů,⁶ odpovídal jeden z jejich zakladatelů Chad

6 Zakládat společnosti v garážích je už americká tradice. O Billu Gatesovi, majiteli Microsoftu, se také říká, že svůj první počítač sestavil v garáži. Domnívám se, že jde spíše o novodobější variantu amerického snu: začíná se z toho nejnižšího patra a končí v nejvyšším poschodí mrakodrapu. Není ani tak důležité, kde zakladatel těchto společností přišel na nápad vytvořit doménu, ale jak pro svůj nápad získal podporu ve formě investičních prostředků, a tedy možnost ho realizovat, tzn. jak se dostali 'z garáže'. Zakladatelé *YouTube*, Chad Hurley, Steve Chen a Jawed Karim, bývalí zaměstnanci společnosti, která se věnuje internetovému prodeji, začínali podobně v malých prostorách (v tisku se stále setkáváme s tím, že to byla garáž), ale podstatné pro uskutečnění jejich nápadu byly finanční prostředky Sequoia Capital, které jim umožnily jak rozběh, tak další fungování: <http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube#column-one#column-one> *Google buys YouTube...* <http://news.bbc.uk/1/hi/business/6034577.stm> (10/10/2006)

Hurley: „*Naše společnost hrála životní roli ve změně způsobů, jak lidé využívají média, vytvářením nové klipové kultury. [...] Spojením sil s Google můžeme profitovat z jejich globálního bohatství a technologie. Dodat kompletnější zábavné zážitky našim uživatelům a vytvořit nové možnosti pro naše partnery.*“⁷ S touto odpovědí se můžeme jen těžko spokojit.

Další možnou odpověď můžeme hledat v současném frekventovaném termínu Web 2.0. Jméno, které je s tímto termínem spojeno a pro uživatele domén patří v současnosti k těm nejznámějším, je Tim O'Reilly. Jeho odpůrci mu vyčítají, že Web 2.0 není nic jiného než reklamní slogan, který se O'Reilly snaží uvést do života kvůli vlastnímu prospěchu, protože vše, s čím spojuje Web 2.0, již existuje a uživatelé už několik let tyto služby využívají právě na malých doménách. Podle O'Reillyho je to ale vize, kterou je třeba vytvářet v rámci změny chování jak uživatelů, tak samotného internetu. V článku *What is Web 2.0*⁸ píše, že jde nikoliv o nový software nebo program, ale o určité modelování softwarů a způsob, jak tyto nové technologie lépe využívat. Neskryvá, že mnohé z nich se již běžně využívají, mezi jinými zmiňuje *Encyclopaedii Britannicu* nebo *Wikipedii*, ale pro další vývoj internetu je prý nezbytné formulovat odpovídající vizi. Současnou situaci považuje za klíčovou právě proto, že dochází k přechodu od Webu 1.0 k Webu 2.0, neboli od taxonomického webu k sémantickému. Zatímco Web 1.0 je považovaný za taxonomický pro své systémové třídění, Web 2.0 je charakteristický tím, že se v něm využívají znakové systémy a lze ho vidět v pozici dalšího stupně

k čistě sémantickému Web 3.0. Cílem sémantického webu je identifikovat více dat v jejich vzájemném vztahu, takže vyhledávání může být efektivnější.⁹ V takovém typu webu jsou zdrojová data označena štítkem (*tagem*), symbolizujícím obsah a význam. Jeden z důvodů, proč dochází k této proměně, je neuvěřitelný nárůst informací. Způsob třídění vycházející z klasického webu už nestačí. Dostat se vyhledáváním ke konkrétním informacím, o které má uživatel zájem, vyžaduje často několikahodinové prohlížení internetových stránek. Navíc při taxonomickém způsobu se k těmto informacím lze dostat vždycky jenom přes webové stránky, což samozřejmě prodlužuje čas strávený prohlížením. O'Reilly není vynálezcem typu Tima Bernerse-Lee,¹⁰ neboť vychází z toho, co již existuje, poukazuje ale na to, že entropický vývoj klasického internetu už nestačí. Webem 2.0 tak nastiňuje vizi dalšího směřování. Na internetu lze najít poměrně obsáhlý počet definic Webu 2.0. Snad stojí za to věnovat pozornost aspoň několika. Jednu z nich formuloval sám O'Reilly. Upozorňuje sice předem na svoji nechuť cokoliv definovat, ale po probdělé noci se k tomu prý přece jen rozhodl. Označil ji dokonce za kompaktní definici, ale pro jistotu s otazníkem:

Web 2.0 je síť jako prostor/platforma, rozptětí všech propojených zařízení; aplikace Web 2.0 jsou takové, které poskytují nejvíce vnitřních výhod tomuto prostoru: se softwarem, který nepřetržitě obnovuje službu

9 Sémantický Web označuje používání XML-štítkových dat, která odpovídají Resource Description Framework (RDF). Je to výsledek spolupráce World Wide Web Consortium (W3C) a jiných v poskytování standardů pro definici datových struktur na Webu. Podrobněji viz: <http://www.techweb.com/encyclopedia/defineterm.html?term=SemanticWeb>

10 První internet World Wide Web vytvořil Tim Berners-Lee v roce 1989. V současnosti je profesorem informatiky na Southampton ECS. <http://www.w3.org/People/Berners-Lee/>. Podrobněji viz Gajdoš, J. „Mezi kalkulačkou a magií“, Disk 14 (prosinec 2005).

7 *Google buys YouTube...* <http://news.bbc.co.uk/1/hi/business/6034577.stm> (10/10/2006)

8 O'Reilly, T. *What is Web 2.0* <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> (30/09/2005)

tak, aby ho mohli lidé lépe používat, spotřebovávat a promíchávat data z četných zdrojů, včetně individuálních uživatelů, poskytujících svoje data a služby v takové formě, která umožňuje promíchávat je s jinými; prostřednictvím 'architektury účasti' vytváří se tak síťový efekt přesahující možnosti Web 1.0 a umožňující získání bohatých uživatelských zážitků."¹¹

V pojetí O'Reillyho budí pozornost některá slova, která zavádí a rozvíjí. Mezi takové patří *architektura účasti*, kterou lze zahrnout pod jeho ideu *využívání kolektivní inteligence* (*harnessing collective intelligence*). Pro něho to znamená stěžejní podíl jednotlivých uživatelů, kteří díky svým schopnostem a aktivní účasti společně vylepšují jednotlivé aplikace. Navíc touto interaktivitou zdokonalují své znalosti a vzájemnou komunikaci. Sociální síť mezi jednotlivými účastníky se tak lépe propojuje. Také proto najdeme v jeho definici slovo *platforma* (*platform*), což lze překládat také jako prostor: právě uživatelskou účastí a aktivním podílem se vytváří prostor, který umožňuje všem zúčastněným rozpoznat a sdílet jednotlivé informace, a tak jim rozumět. K této vizi patří také slovo *míchání*¹² (v anglické definici použité jako *remixing*, běžněji používané *mashup*, česky *nadstavba* neboli hovorověji *míchanice*). Někteří internetoví odborníci i znalí laici vidí v nadstavbě dominantní sílu O'Reillyho pojetí Web 2.0. V praxi to znamená, že kombinováním různých aplikačních rozhraní (API), která jsou na internetu volně dostupná, lze vytvořit další rozhraní, technologicky víceúčelovější a pro potřebu

11 O'Reilly, T. *Web 2.0: Compact Definition?*
http://radar.oreilly.com/archives/2005/10/web_20_compact_definition.html

12 Poměrně výstižně charakterizuje míchanici český bloger: „Vezměte svoji myšlenku a sílu cizí aplikace. To je mashup, česky míchanice.“ Zandl, P. Mashup aneb Míchanice pro Web 2.0 <http://www.certodej.cz/view/mashup-aneb-m> (21/05/2007)

uživatele i výkonnější. Přitom pro vytvoření nadstavby není nutné být vysoce kvalifikovaný programátor. Postačí na to orientovaný uživatel: s tím O'Reilly ve své vizi počítá, protože vychází ze současného progresivního zvyšování dovedností běžných uživatelů a jejich schopností vytvářet a využívat různá aplikační rozhraní. To je také základem definice internetové technické encyklopedie, která Web 2.0 považuje za *zastřešující termín pro druhou vlnu WWW*, někdy nazývanou *nový internet*. Podle ní *Web 2.0 není specifickou technologií, ale zahrnuje dvě paradigmatické změny: „uživatelsky generovaný obsah“ a „nenáročné klientské programování.“*¹³

Pokud se tedy zdůrazňují změny na internetu, není pochyb o tom, že největší podíl na tom mají nové technologie a způsoby jejich realizace, vždy ale v interakci s uživatelem. Jeden z českých bezejmenných blogerů shrnuje definici Web 2.0 do několika technologických bodů: *Web 2.0 = Blogy, RSS, Sociální síť a tagy, API + AJAX (rozhraní + nadstavby).*¹⁴ Stručné vysvětlení jenom jako 'lehké pošimrání' mé generace snad usnadní porozumění.

Blog je termín, který vznikl zkrácením slov *web log* a znamená záznam, komentář nebo zprávu příspěvatele. Blogující příspěvatelem je nazýván *blogerem*. U webových komunit využívajících určitý tematický okruh domény, může se blogování dále specifikovat na *artlog* (umění), *photoblog* (fotografie), *vlog* (video), *MP3blog* (hudba), *podcasting* (zvukové nahrávky). Nejčastěji se však slovo blogování používá v obecné rovině bez dalšího rozlišování. *RSS* (*Really Simple Syndication*) je jedna ze služeb, která umožňuje stahování určitých informací z webových stránek. Také se mu říká *feed reader* (*přívodný čtenář*) nebo *agregátor*, protože umožňuje uživateli přivádět

13 <http://www.techweb.com/encyclopedia/printArticle-Page.jhtml?term=Web+2.0>

14 <http://suewebik.net/webove/web20-def.html>

a stahovat oblíbené položky. Zjednodušuje vyhledávání a uživatel tak není nucen procházet jednotlivé webové stránky. **API** (*Application Programming Interfaces*) je aplikační rozhraní, které je v internetovém prostoru volně k dispozici, takže ho lze využívat různým způsobem, například i vytvářením nadstavby, tzn. i efektivněji, než bylo původně zamýšleno. Technologie **AJAX** (*Asynchronous JavaScript and XML*) je směs několika technologií, která umožňuje přenos (různých i asynchronních dat), a je tedy schopná přidávat další informace navazováním na další hypertextové odkazy. Její předností je, že bez načtení celé webové stránky dokáže z ní získat informace. **Tag, tagy:** (*angl. tag, tags, folksonomy*), česky nejčastěji **štítky**.¹⁵ Jsou to slova, fotografie nebo obrazy různým způsobem uspořádané, případně graficky řešené do určitého tvaru, vytvářející tzv. **oblaka štítků** (*angl. tag clouds*). Klikáním na jednotlivá slova a obrazy štítky, které představují určité klíče, protože jsou vstupní branou k dalším informacím, se mohou zvětšovat a současně tak vypovídat o zájmu uživatelů o určitý okruh informací. Pokud je tato funkce součástí aplikace, štítek, o který je menší zájem, zůstává malý, v případě žádného zájmu se z oblaku ztratí. Štítky jsou považované za součást *sociální sítě* ve spojení s tzv. záložkami (*bookmarks*) neboli *social bookmarking*, jak na svých hlavních stránkách nabízejí některé domény. V rámci webové komunity je například pod tematickým okruhem fotografie štítek branou k prohlížení, stahování, ke všemu, co se pod ním skrývá. Záložka-označení (*bookmark*) umožňuje konkrétní informaci, video, fotografii nebo hudbu označit, zařadit si je pod své oblíbené položky, případně doporučit svým známým, tzn. navázat kontakt a stát se čle-

¹⁵ Definice tagů podle del.icio.us: „Tagy jsou textové štítky, které našim uživatelům označují hudbu, aby se orientovali v jejím profilu. Tagy jsou aktivní způsob, jak prohlížet hudbu, kterou nabízíme.“

nem webové komunity, která může mít větší přístupová práva než ostatní členové. Štítky i záložky tak představují jakási minimédia, která uživatele odkazují vždy na něco dalšího. Pod doménou se těmito způsoby tvoří sociální webová komunita, která – jak jsem se už zmínil – může počtem členů narůstat do statisíců, ale také může být přístupově omezená na úzký, třeba jenom rodinný okruh.¹⁶

Kromě prohlubování příkopu mezi generacemi, na který poukazuje blogger citovaný v úvodu, přinášejí tyto technologické vymoženosti i něco, co již dobře známe. Stále více roste potřeba propojování teoretických znalostí s možnostmi praktického využití. Opět se aktualizuje důležitost vztahu mezi věděním a schopností je uplatnit. Internet se pro ověření tohoto vztahu stává nezastupitelným prostorem. Zřejmě to je také důvod, proč velké společnosti nabídlý své aplikace do veřejného prostoru. Šetří sice malým společnostem finanční prostředky na vývoj aplikací a přinášejí jim možnost věnovat se například promíchávání aplikací, ale takových, které tyto společnosti vlastní. Platí tak nepsané pravidlo, že každá nová aplikace je funkční, jestli se dá promíchat a dokud je o ni v internetovém prostoru zájem. Nadstavby jsou vlastně zkvalitněné aplikace, přizpůsobené praktičtějšímu využití. Jsou výsledkem práce malých firem, jejichž základním přístupem je *remediace*, to znamená, že skutečná inovace je vždy spojením starého a nového. Nová aplikace, která však i nadále patří velkým společnostem, stává se rozšířením a standardizováním nepostradatelná, a to je postup, který těmto společnostem vyhovuje, protože mohou tyto nové aplikace na základě vlastnictví řídit i ovládat. V našich podmínkách je součástí této stra-

¹⁶ Popis uvedených technických termínů čerpá z několika zdrojů: techweb.com, wikipedia.org, wikipedia.cz, <http://twopointtouch.com/2006/08/17/10-definitions-of-web-20-and-theirshortcomings>, http://www.audiv8.cz/clanky_read.php?id=65&rubrika=2 a další.

tegie jistě i zkušenost běžného uživatele Windows, který je za vlastního finančního příspěvní nadnárodní společnosti Microsoft nucený v pravidelných intervalech obnovovat svoji aplikaci, i když její inovace může být zanedbatelná. Prostřednictvím standardizované aplikace tak velká společnost dosáhne až na individuálního uživatele. To je daň za volný přístup k aplikaci. Rozhodnutí velkých provozovatelů koupit malé domény je důkazem toho, že pečlivě hlídají svůj prostor, a když se v něm něco nového objeví, vzhledem ke svým velkým finančním možnostem dlouho neváhají to získat.

Názorným příkladem další strategie je *bookmarking*. Je založený na 'sdílení' informací, hudby, knih, zboží apod. Jedna z nejúčinnějších forem reklamy je přátelské doporučení osoby, které důvěřujeme, co si koupit, případně jaké představení navštívit. Síla doporučení je v důvěře, která vyplývá ze vztahu k dané osobě. Jestliže příslušník webové komunity objeví něco, co má pro něho hodnotu, doporučí to ostatním členům své komunity. Navzdory jakékoliv promyšlené propagaci, jakou je kompletní strategie, jak přivést diváka do divadla, na výstavu, koncert nebo k tomu, aby si koupil určitý výrobek, zůstává nejúčinnějším způsobem takové doporučení. V současné terminologii se tomu říká *virální marketing*.¹⁷ Prostřednictvím *bookmarkingu* ale tuto funkci plní sami členové webo-

17 'Virální marketing' lze česky překládat jako 'virový marketing'. Používá se také ve spojení 'virální reklama' ('viral advertisement') nebo 'virální propagace' ('viral promotion'). Představuje jeden ze způsobů sociálního marketingu, ve kterém si členové webové komunity vzájemně doporučují svůj oblíbený výrobek, hudební skladbu, videoklip a jiné. Termín je také analogií virů, které se v internetovém prostoru dostávají do počítačů účastníků a bez ohledu na jejich přání, na základě komunikace, přecházejí od uživatele k uživateli. Zdroje:

http://www.marketingterms.com/dictionary/viral_marketing
http://en.wikipedia.org/wiki/Viral_marketing
http://www.dfg.com/cgi-bin/artman/publish/steve_tim_may97.shtml
http://www.emmanuel-rosen.com/bk_content/chapter12.html

vých komunit. Při tak vysokém nárůstu členů je spektrum, ke kterému se doporučení dostane, velice rozsáhlé. Společnostem také částečně odpadá nákladný průzkum trhu, protože přehled zájmů a oblíbených položek nabízejí samy webové komunity. Pokud se zaměstnanec takové společnosti stane registrovaným členem komunity, může plnit roli utajeného prodejce výrobků své firmy. Několik odhalení těchto špiónů však donutilo uživatele přistoupit na určité zásady a zařadit tomuto stylu podnikání.

Mít přehled o tom, co je mezi jednotlivými komunitami oblíbené, je v každém případě prospěšné. Například na doméně MySpace, která se orientuje na hudbu a hudební klipy, může hudební společnost získat informaci o tom, kolik uživatelů si stáhlo konkrétní písničku nebo videoklip zpěváka/zpěvačky či kapely a zařadilo je mezi své oblíbené. Taková informace jim umožní vydat CD i při nižším zájmu, než je běžné. Bez tohoto přehledu, který jí poskytuje tato doména, by vzhledem k riziku, které ji na trhu čeká, o takovém vydání možná vůbec neuvažovala.

Jeden ze zakladatelů společnosti Enterprise Web 2.0 a technologický expert Dion Hinchcliffe je přesvědčený, že Web 2.0 zcela přirozeným vývojem naplňuje vizi Bernerse-Lee. Díky jeho prvnímu vynálezu jednoduchého prohlížeče získaly milióny lidí přístup na webové stránky, ale nebylo jim umožněno vyjádřit své názory a postoje. Web 2.0 je dalším krokem naznačeným směrem. Aktivní ovládání a zdokonalování dovedností mění samotné postavení uživatelů a podle Hinchcliffea tato změna zasáhne i reálný prostor, až 'generace MySpace' vstoupí do současných tradičních organizací.¹⁸ Hinchcliffe na základě modelu

18 Hinchcliffe, D. *Dion Hinchcliffe's Web 2.0*, blog http://web2.socialcomputingmagazine.com/all_we_got_was_web_10_when_timbernlee_actually_gave_us_w.htm (04/09/2006)

Web 2.0 předpovídá změnu fungování lidské společnosti. Svoji vizi také staví na aktivním podílu uživatelů a jejich progresivním zdokonalování. Vychází z toho, že jejich stupňující se dovednosti přispívají k rozvoji tvořivého přístupu a tato aktivní účast na tvorbě nemůže ve společnosti zůstat bez odezvy.

Pokud přijmeme vizi počítačových odborníků kolem Web 2.0, stojíme na prahu celosvětové proměny společnosti, způsobené inovací technologií. V souhrnu lze říct, že při transformaci z Web 1.0 na Web 2.0 dochází ke změnám, kterým lze přiznat symbolický význam. Patří k nim *přechod od dokumentů k platformě dat*. Místo jednoho provozovatele a jeho dominantního zdroje, který ze své pozice určuje signifikantnost informace, nastupuje vliv mnoha malých zdrojů.¹⁹ S tím bezvýhradně souvisí *změna pozice uživatele*. Z pasivního čtenáře, který při otevření webové stránky připsal číslo na číselníku, se stává ten, kdo sdílí a aktivně se podílí na tvorbě obsahu. Vše za předpokladu, že velký počet uživatelů zkvalitňuje obsah dat a vytváří tak rovnováhu vůči dominantním a centrálně řízeným zdrojům. Příkladem takové kooperace je Wikipedia, a to jak její cizojazyčné formy, tak česká Wikipedie.²⁰ *Mění se vztah k autorství*. Tímto způsobem vytvořená díla vycházejí ze společné tvořivé účasti (*creative commons*) a nelze si na ně dělat osobní nárok. Už samotná ochota anonymně při-

19 V anglické terminologii označované jako *long tail*, zdroj: techweb.com

20 Česká Wikipedie má své odpůrce i příznivce. Ve srovnání s ní je anglická Wikipedia (wikipedia.org) sice obsáhlejší, ale vzhledem k počtu lidí mluvících anglicky je to zcela pochopitelné. Časté jsou také výhrady k chybám a nedůslednostem v heslech a je slyšet i volání po centrálním řízení, což je zcela proti jejímu smyslu. Považuji ji za projev občanské společnosti na webu, za výsledek úsilí jednotlivých uživatelů být svou činností prospěšný 'obci'. Stává se tak svými přednostmi i nedostatky výrazem doby, proto je například v anglické verzi nejvíce hesel z oblasti informatiky. To také vypovídá o tom, jaká generace ji tvoří. Vzhledem k tomu všemu lze cenu Czech Open Source 2007, kterou česká Wikipedie získala v tomto roce, jistě považovat za významné ocenění.

spět do společného díla symbolizuje odstup od sebe ve prospěch jiných. Vše ale vyžaduje uživatelskou otevřenost, ukázněnost a respektování zásady vzájemné odlišnosti. Jeden z anonymních blogerů pod názvem *Deset definic Web 2.0 a jejich nedostatky*²¹ uvádí na internetu článek, který je pro mě inspirativní tím, že na první místo zařadil *moudrost davu*. Znamená to vidět a najít v tomto internetovém prostoru více než svou webovou komunitu pro získávání a udržování přátelství. Je to kulturní výtvar, který slouží všem těm, kteří o něj mají zájem, tj. vědě, kultuře, umění, zábavě, sociálním kontaktům, a to se všemi jeho přednostmi i nedostatky, jaké má každé lidské dílo.

Existenci platformy Web 2.0 jako důsledek vzniku malých domén lze považovat také za projev hluboce zakódovaného demokratického principu euro-americké občanské společnosti, která zcela přirozeným způsobem vzdoruje autoritářství, převaze dominantní síly, diktátu i manipulaci. Od začátku tohoto roku je na YouTube zveřejněné amatérské video,²² na kterém čínský voják zabíjí tibetského poutníka přecházejícího hranice do Indie, aby se mohl setkat s dalajlámou. Video není touhou autora po zisku nebo snahou po mediální propagaci. Je tichým, ale svobodným dokumentem toho, co se odehrává v různých koutech světa, bez mocenských vlivů, politických zájmů a cenzury. Není proto náhoda, že YouTube byla již několikrát zakázána v Turecku, Iránu, Maroku nebo Thajsku, a právě pro tuto její pověst svobodnomyslné otevřené domény ji využívají američtí a evropští politici v rámci zvýšení svého ratingu.

Pokud nahlédnu do našich skromnějších poměrů, dalo by se říct, že čeští odborníci,

21 *10 definitions of Web 2.0 and their shortcomings* <http://twopointtouch.com/2006/08/17/10-definitions-of-web-2.0-and-their-shortcomings> (17/08/2006)

22 <http://blog.foreignpolicy.com/node/2755>

znalí laikové i blogeři se s Web 2.0 vyrovnávají jak kriticky, tak s pochopitelnou dávkou nadšení. Na několika domácích malých doménách kromě důležitých příspěvků najdeme sice i opakující se jména blogerů, ale to je přirozenou součástí malého internetového prostoru. Pokud se Česká televize nebude v rámci své inovace nadále pokoušet inscenovat blogy, nic katastrofického nehrozí, naopak lze předpokládat progresivní vývoj. Horší je to v oblasti scénické. Na tomto poli, s tolika odpůrci spojení divadlo-médium-intermédiá, nelze na projevy hostility nenarazit. A tak časopis *Divadelní revue*²³ v prvním čísle letošního ročníku zveřejnil jakousi bilanci činnosti Teatrologické společnosti za minulý rok, ve které tato společnost s uspokojením konstatuje, že oddělení oboru interaktivních médií od studia divadla na bývalém *Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií* je „slibné“, protože umožňuje vrátit se k „někdejšími konceptům studia teatrologie“ a věnovat se tak „estetice, dějinám umění a filozofii“. K „někdejšími“ inspirativním konceptům je dobré se vrátet zcela programově, avšak v tomto provolání „někdejší“ koncepce zřejmě představují stav, kdy média neznepokojovala poklidné vody zapšklého akademického prostoru a univerzitní pozice chránila pedagogy před probíhajícími změnami. Nemluvě o tom, k jaké estetice, dějinám umění a filozofii se obracet?! Mají se přitom zřejmě ignorovat poznatky (aspoň) druhé poloviny 20. století, jinak budou média očekávanou pohodu přinejmenším rušit. Snaha „odstříhnout“ divadlo od médií zpochybňuje samotný předmět studia divadla v dnešní době, a to zdaleka nejen z praktického hlediska: s existencí, stavem, perspektivami a postavením nových médií se nemusí vyrovnávat jen divadlo jako takové (a teorie by mu v tom měla pomáhat a škola na to své poslu-

chače připravit), ale i teatrologie, které tento vývoj přikazuje i umožňuje podívat se i na své tradiční teoretické problémy novým způsobem v nově vznikajících kontextech (stačí se ostatně podívat, jak se tyto kontexty zdůrazňují i v samotných názvech řady zahraničních univerzitních pracovišť, která pěstují teatrologii). Hledat dnes předmět teatrologie v tradičním trojúhelníku estetiky, dějin umění a filozofie lze sotva hodnotit jinak než jako pokus brněnských pedagogů teatrologie scénovat vlastní averzi vůči novému a chránit před ním své posluchače. Pro takový případ se slova z úvodního citátu blogera skutečně nehodí. Tady už nejde o *pošimrané* ani o *neregistrované*, jde přímo o odpor spojený s nepřiměřenou emocionální reakcí vůči studiu médií, která samozřejmě problematizují samotný tradiční (a příznějme si: velmi pohodlný) způsob studia divadla, a to i vzhledem k možnostem uplatnění posluchačů. Nebo je to naivní projev snahy veřejně prezentovat nedostatky jako přednosti? Čemu slouží tyto proklamace zveřejňované v úctyhodném časopise? Nebo je vážení kolegové v redakci tohoto časopisu neberou vážně?

Použitá literatura a prameny:

- Amazing YouTube Tools Collection.*
<http://www.quickonlinetips.com/archives/2006/10/the-amazing-youtube-tools-collection/> (13/10/2006)
- BENEDA, M. *Web 2.0 – nový trend v internetové komunikaci.*
<http://istrategie.cz/scripts/detail.php?id=304985>
 (09/05/2007)
- BRDIČKA, B. *Jak souvisí Web 2.0 a škola 2.0.*
http://www.spomocnik.cz/index.php?id_document=2113 (11/05/2007)
- DAVIDSON, M. *Hacking A More Tasteful MySpace.*
<http://www.mikeindustries.com/blog/archive/2006/04/hacking-myspace-layouts> (18/03/2006)
- Google buys YouTube for \$ 1.65 bn.*
<http://news.bbc.co.uk/1/hi/business/6034577.stm>
 (10/10/2006)

ILLICH, M. *Jyxo web 2.0.*

<http://jyxo.blog.cz/0510/jyxo-web-2-0>
(12/10/2005)

HUČÍN, H. *Web 2.0, agregace a vulgarizace.*

<http://suplik.petnik.cz/web-2-0-agregace-vulgarizace-qxxq536.html> (07/02/2006)

Jobs at YouTube, Accountant YouTube – San Bruno.

<http://www.google.com/support/jobs/bin/answer.py?1c=youtube&answer=62341>

KEHAULANI GOO, S. *Google Gambles on Web Video.*

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/10/09/AR2006100900546.html> (10/10/2006)

KOMBLUM, J. *Teens Hang out a MySpace.*

http://www.usatoday.com/tech/news/2006-01-08-myspace-teens_x.htm (01/08/2006)

LUKAS 22. *Web 2.0, Social bookmarking, RSS, AJAX, Instant Messaging, Podcasting, Vodcasting, Wiki, Library 2.0.*

http://www.audiv8.cz/clanky_read.php?id=65&rubrika=2 (06/02/2007)

MCCARTHY, C. *Apple Confirm MySpace Ban in Retail Stores.*

http://crave.cnet.com/8301-1_105-9722963-1.html (25/05/2007)

MACMANUS, R. / PORTER, J. *Web 2.0 for Designers.*

http://www.digital-web.com/articles/web_2_for_designers/ (04/05/2005)

SCHREIER, M. *Marketingový trik Web.2.0 dráždí a fascinuje.*

http://digiweb.ihned.cz/c6-10134700-21021290-i00000_d-marketingovy-trik-web-2-0-drazdi-a-fascinuje (30/04/2007)

SCHOEDER, S. *Download YouTube Videos.*

<http://www.mashable.com/2007/05/05/download-youtube-video/> (05 /05/2007)

What is YouTube?

<http://www.topyoutubevideos.com/what%20is%20youtube.html> (21/03/2007)
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5>
http://www.bbc.co.uk/print/pressoffice/pressreleases/stories/2007/03_march/02/youtube.shtml

<http://www.usnew.com/usnews/news/articles/060910/18myspace.htm>

ZANDL, P. *Mashup aneb Míchanice pro Web 2.0.*

<http://www.certodej.cz/view/mashup-aneb-m> (21/05/2007)

ZANDL, P. *Bez Web 2.0 pochcípá český internet na zatuchlost.*

<http://www.marigold.cz/item/bez-web-2-0-pochcipa-cesky-internet-na-zatuchlost> (08/09/2006)

ZELDMAN, J. *Remove Forebrain and Serve: Tag Clouds II.*

<http://www.zeldman.com/daily/0505a.shtml> (04/05/2005)

Pařížské scénologické inspirace

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová

Scéna a fotografie

Kdo si zajel do Paříže hned na začátku letošních prázdnin, mohl ještě v neděli 1. července stihnout expozici klasika fotografie Eugèna Atgeta (1857–1927) ze sbírek francouzské Národní knihovny nazvanou „**Atget, une rétrospective**“; konala se ve známé specializované výstavní síni BnF v ulici Richelieu od 27. března (tedy od data, na které připadlo 150. výročí Atgetova narození, zatímco 1. červenec byl dnem 80. výročí jeho smrti).¹ Co je na jeho fotografiích pozoruhodné zejména pro zájemce o scénologii, nezpůsobila jistě Atgetova zkušenost provinčního herce, kterou získal v 80. letech 19. století. Představují-li jeho fotografie Paříže (Paříže obyčejné i „pitoreskní“) včetně tolika míst odsouzených k asanaci nejčastěji vlastně scénu, souvisí to se způsobem vidění. Rozhodně to není vidění specificky divadelní, natož teatrální (nic není Atgetovi vzdálenější), ale scénické v hlubším smyslu. Jistě, můžeme být až zaskočení podobností jeho záběru pařížské ulice (obr. 1) s dávnými scénickými návrhy Bernarda Buontalentiho z roku 1589 (obr. 2), ale v žádném případě nebudeme Atgeta podezírat z toho, že ho tyto návrhy nějak ovlivnily: určitě je totiž neznal. Ale nebudeme při úvaze o této podobnosti uvažovat také jenom o závislosti takového záběru na ‘renesanční perspektivě’. Jak dosvědčuje vzpomínaná výstava, jde totiž u Atgeta vlastně vždycky o scénu jako místo nějakého výjevu zachyceného nebo častěji potenciálního, který si můžeme jen sami představit. Ano, máme tu nejčastěji co dělat se scénou ve smyslu prostoru připraveného pro výjev (v češtině se nazývá scénou obojí), tzn. se scénou jako průsečíkem obrazu a (třeba jen možného) příběhu. V citovaném případě by šlo jistě o výjev dramatický, spojený s rozhodováním, kterou z obou nabízejících se cest se nakonec vydáme. Co je na Atgetových fotografiích zobrazeno, představuje často samo o sobě přes svou realnost pouhé kulisy života, které mohou být kdykoli vyměněny (podobně jako osoby příběhu): tak je to samozřejmě nejnápadnější v případech stavení určených ke zbourání. Staré stromy, které Atget

¹ V tomto specializovaném výstavním prostoru se svého času také konala retrospektivní výstava Roberta Capy, která se stala podnětem statí J. Vostrého a M. Vojtěchovského „Scéna a fotografie (Capa fotografuje smrt)“ v *Disku* 12 (červen 2005) i výstava „Objekt před objektivem“, z níž čerpal M. Vojtěchovský ve studii „Objekt ozvláštněný objektivem“ v *Disku* 15 (březen 2006), a výstava francouzské tzv. humanistické fotografie, která byla jedním z impulsů k článku Z. Sílové a J. Vostrého „Návrat realismu?“ v *Disku* 19 (březen 2007).



◀ 1 Eugène Atget,
Roh rue de Seine,
1924, Paříž, Musée
Carnavalet

▶ 2 Scéna Bernarda
Buontalentiho, 1589

také s oblibou fotografoval, vytvářejí přitom svým organickým růstem svérázný komentář k tomu, co vytvořil sám člověk a co zchátralé musí nakonec zbourat. Fotografie, které měly být jen pouhým dokumentem či modelem pro malíře, se tak vyznačují specifickou scéničností, vznikající při střetnutí okamžiku a byť jen možného časového průběhu, tou scéničností, o jaké je možné mluvit v souvislosti s uměním: tj. v souvislosti s takovým *obrazem*, který je současně *výrazem* a jako takový vyvolává u každého diváka v okamžiku vnímání k životu třeba trochu jiné obsahy, i když mají přece jen něco společné. To, co mají společné, má co dělat se scéničností (na rozdíl od pouhé scénovanosti) právě díky tomu, čím sama tato (specifická) scéničnost souvisí s herectvím. Máme pochopitelně na mysli herectví, které si nelze plést s pouhým přetvařováním, protože je tvořivým projevem prožitku (bytostného pocítění) někoho nebo něčeho, co sám přece jen nejsem a co ani to, co se prostřednictvím mnou vytvořeného obrazu jeví, 'opravdu' není: Je to totiž 'pouze' scénické, tj. jevové vyjádření dalších, a to nejenom hercových (a dramatikových, režisérových, scénografových), ale (aspoň potenciálně) dokonce i divákových duševních a duchovních obsahů. Copak není i nálada, tak silně zachycená na Atgetových fotografiích Saint Cloude a Sceaux,



nejenom náladou, kterou v něm vzbudily, ale nepřímým vyjádřením tématu pomíjivosti, které jako by prolínalo celé Atgetovo fotografické dílo? Toto téma je v něm ovšem neoddělitelné od (tématu) rezignované vyrovnanosti: Neukazuje se nakonec na těchto fotografiích všechno, co pomíjí a co je z jistého hlediska tedy také jenom pomínutelné, ve své bídě i kráse na pozadí věčnosti, kterou spolu tvoří a v jejímž jménu se to i Atgetovy fotografie pokoušejí uchovat?

Od obrazu k předmětu

Den po uzavření Atgetovy expozice (tedy 2. července) skončila také v Grand Palais ve výstavních prostorách s vchodem ze Square Jean Perrin výstava „**Le Nouveau Réalisme**“, zahájená 28. března. Jménem ‘nového realismu’ vystoupila, jak známo, koncem 50. let skupina zejména francouzských výtvarných umělců interpretovaných Pierrem Rostanym (Arman, Dufréne, Christo, César, Deschamps, Hains, Klein, Raysse, Rotella, Niki de Saint Phalle, Spoerri, Tingely, Villaglé). Jmenovaní výtvarníci se v polemice s jakoby vševládnoucím abstrakcionismem obrátili ani ne tak k ‘realitě’ (chápané ve smyslu předchozích realismů), ale k reálnému předmětu. Tento předmět fungoval v jejich kreacích namnoze opravdu přímo. V duchu *ready-mades* najednou tak vlivného Marcela Duchampa, kterého uctívali, a v jistém souručenství s neodadaismem směřovali od abstrakce



k předmětu. Nešlo tu o předmět ve smyslu ‘sujetu’, tj. o něco, co má být představeno (předvedeno) pomocí svého obrazu. Šlo o posun od (např. malířského) obrazu k předmětu v běžném smyslu: tento předmět – samozřejmě většinou po příslušné úpravě a v příslušném kontextu a souvztáznosti všeho toho, co ho samotný skládá nebo co ho činí opakovatelným – měl mluvit jako takový, a přece nejenom sám za sebe. Tak jsme mohli na citované výstavě postupovat od zpracovaných stržených plakátovacích ploch k Armanovým ‘akumulacím’ (viz obr. 3), z nichž nejslavnější (*Home, sweet home* s plynovými maskami pod plexisklem) visela ovšem i v průběhu výstavy v Centre Georges Pompidou ve znovuotevřené expozici moderního a současného umění, i ke Kleinovým monochromiím vytvářeným od roku 1955 s obsedantním technicky vynalézavým uplatňováním jeho slavné (ultramarinové) modré. Ani tahle modrá nic nezobrazuje, ale funguje

▲ 3 Arman,
La vie à pleines
dents, 1960,
Paříž, Centre
Pompidou

◀ 4 Arman,
Chopin's
Waterloo, 1962,
Paříž, Centre
Pompidou

► 5 Yves Klein,
Anthropométrie
155, 1961,
Courtesy
Galerie Georges-
Philippe et
Nathalie Vallois,
Paříž



jako taková, i když (jako „barva bez dimenzí“) s doprovodným zdůrazňováním svého – podle Kleina vždy přítomného – poukazu ke kosmickému prostoru jako prostoru bez časových a prostorových hranic. I v tomto případě jde tedy svým způsobem o scénování či dokonce o součást jakéhosi ‘scenic turn’, o kterém můžeme i v souvislosti s *le nouveau réalisme* mluvit a který se v té době ve výtvarném umění odehrává samozřejmě zdaleka nejenom díky příslušníkům tohoto hnutí. Při tomto scénickém obratu šlo nejenom o scénování samotných předmětů, kterým do umění vlastně pronikl způsob nabídky zboží vzniklý v Evropě v 19. století.² Scénování zboží proniklo do ‘vysokého’ umění prostřednictvím reklamy a tento jeho reklamní původ se jasně projevil v americkém pop-artu

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



◀ 6 Roy Lichtenstein,
M-Maybe, 1965

▶ 7 Robert Rauschenberg,
The Tower, 1957,
Collection of Cate Ganz

(a to zejména ve Warholově osobě vlastně v bezprostřední návaznosti). Neméně důležitý je tu i posun od výsledků k procesu, resp. ke scénické akci: Tuto akci představovala nejenom například destrukce skutečného předmětu, která předcházela nové složení jeho fragmentů v Armanově *Chopin's Waterloo* (obr. 4), ale i málem happeningový (další dobový fenomén!) proces vzniku některých Kleinových aplikací modré (obr. 5). V rámci tohoto procesu vytvářely například dívky natřené modrou barvou příslušnou realizaci otiskem svých těl (je jasné, že na recenzované výstavě budil průběh těchto akcí zachycený ve filmovém dokumentu často větší zájem než jejich výsledky); ta 'happeningovost' se pochopitelně týkala účinkujících dívek, které ale sledovalo nezapojené obecnstvo.³

Od amerického pop-artu s jeho svérázným zbožním fetišismem (projevovaným i Warholovým způsobem prezentace filmových hvězd a scénovaných konzerv) se evropské trendy přece jen odlišují, i když mu jsou nějakým způsobem blízké, resp. souvisejí se stejným pohybem ve společnosti i v umění. Jsou ale k tomuto pohybu spíše kritické či aspoň ironické. To má samozřejmě co dělat i s dadaismem, který si od těchto trendů nelze odmyslet, a to nejen ve smyslu dědictví konkrétního hnutí, ale i jisté tendence víceméně stále přítomné v evropské

3 Paralelně s výstavou „Le Nouveau réalisme“ probíhala ve výstavních prostorách Grand Palais s vchodem z náměstí Clemenceau od 4. dubna do 9. července (místo původně plánovaného 25. června) výstava „**Zlatý věk klasické Indie**“, představující sochařství období Gupta („L'Âge d'or de l'Indie classique. L'Empir des Gupta“): kromě všeho, co bylo možné na obou výstavách srovnávat (a bylo by to často příliš laciné srovnání), stál za scénologovu pozornost jistě rozdíl *scénovanosti* předmětů u moderních Francouzů a *scéničnosti* představených indických soch ze 4.–6. století. Tato scéničnost bezprostředně souvisela s napětím, které ty sochy vyznačují a které spočívá v jejich příznačném pohybu v klidu či dynamické statickosti (typické i pro bytí velkého herce na scéně) poukazující od materiální podoby soch k tomu nadmyslovému, co smyslově prostředkovaly (scénovaly).



kultuře. Ke srovnání obou přístupů (totiž amerického s evropským) přispěla i výstava „**Roy Lichtenstein: Evolution**“, konaná od 15. června do 23. září v nových výstavních prostorách Pinacothèque de Paris na náměstí Madelaine. Jak obrazová účinnost reklamy a různých projevů produkce pro lid včetně komiks, tak velká a mocně působící malířská díla od *Laokóona* přes Ingrese k Picassovi představovala pro Lichtensteina znepokojující podněty, se kterými bylo třeba se vlastní realizací vyrovnat. Výsledek měl být a byl sám o sobě i díky technickému ozvláštnění – tzn. podřízení rastrovému systému dobové reprodukční techniky, souvisejícímu v tomto případě s estetickou distancí – co nejméně znepokojivý a v zásadě vzhledem ke způsobu života společnosti, totožnému do značné míry se způsobem komunikace s předměty, afirmativní (viz např. obr. 6). Jiný je případ **Roberta Rauschenberga**, který byl francouzským realistům tak přímo osobně blízký a který rozvíjel využívání reálných objektů mnoha směry. Návštěvníci pařížských výstav si v souvislosti s důraznou připomínkou vztahu nových realistů k Rauschenbergovi mohli připomenout podzimní expozici jeho „**Combines**“ v Centre Pompidou.⁴ Tam bylo tehdy možné se přesvědčit, jak logická nespojitelnost předmětů, které tyto Rauschenbergovy realizace tvoří, staví naléhavě otázku řádu či spíše ‘ne-řádu’ (a neřádu) včetně předvedení toho chaosu, který má současný člověk v hlavě. Útržky hotových obrazů a druhově od nich jakoby zcela odlišné stopy reálného života se v nich spojují s konkrétními objekty či jejich prvky často na pozadí poukazů třeba k antice nebo k bibli, resp. k takovým předmětům-obrazům jako Apollonův vůz či starozákonní kohout nebo kozel jako obětní zvíře apod., i k potenciální symboličnosti předmětů ‘všedního života’ (viz např. obr. 7). V konfrontaci těchto poukazů s různorodým odpadem se zpochybňuje jak hodnota příslušných kulturních symbolů, tak symbolická potence všech předmětů spoluvytvářejících lidský svět jako svět kulturní. Ze vztahu znak-věc, o kterém v případě divadla mluvil Mukařovský, případně ze vztahu obraz-předmět jako by po zhoubě obou světových válek a nástupu společnosti konzumu na rozhraní 50. a 60. let, odstiňovaného studenou válkou, zbývalo jenom to druhé. A nezůstala už v době vzniku Rauschenbergových „Combines“ z toho prvního, co zakládá skutečnou (v daném případě západní) kulturu, opravdu jen jakási monstrózní skládka odpadků nesoběstačných a beznadějně přežilých, ale stále ještě bojovných ideologií, jejichž integrace na základě spojení antické tradice s židovsko-křesťanskou se ukázala pouhou iluzí? Srovnání přetrvávajících dojmů z této výstavy s tím, co se ukazovalo na výstavě ‘nových realistů’, vedlo k přiznání, že Rauschenbergovo rafinované scénování s jeho intelektuálně nikoli úplně zanedbatelnými symbolickými konotacemi nás zasáhlo hlouběji. Zato v nás výstava nových realistů oživila vzpomínku na Hrůzovu scénografii *Revizora* v Činoherním klubu z roku 1967 s jejím spojováním koňského chomoutu s houslemi a na celou historii uplatňování reálných objektů i jejich fragmentů v dadaismu, kubismu a surrealismu včetně jejich vlivu a paralel v divadle. Z tohoto hlediska šlo vlastně v české scénografii 60. let, a to nejen např. roku 1964 u Libora Fáry v *Králi Ubu* Divadla Na zábradlí, o závěrečnou fázi cílevědomého odstraňování kulisovosti a kaširovanosti v moderním divadle a jejich nahrazování ‘autentickými’ předměty. Ve Fárově produkci se mohly při jeho obeznámenosti se soudobými západními ‘výtvarnými trendy’ přímo uplatňovat jejich

4 Výstava „Robert Rauschenberg: Combines (1953–1964)“ trvala od 11. října 2006 do 15. ledna 2007.

podněty. S podobným vlivem neměly ovšem moc co dělat výsledky spolupráce Alfréda Radoka se scénografem Ladislavem Vychodilem v Městských divadlech pražských na *Zlodějce z města Londýna* 1962 a *Ženitbě* 1963. V tomto případě šlo spíš o důkaz, že některé tendence se – zvláště při jejich zakotvenosti v jisté tradici, zde v tradici české a československé scénografie – prosazují i přes sebemocnější překážky včetně železné opony, ve které už byly ovšem v té době i obecněji postrěhnutelné (a jak se ukázalo neucpatelné) díry.⁵

Díla a tendence

Zmíněný vývoj od **Picassa a Braqua (například) k Rauschenbergovi a od začátku 60. let k dnešku** bylo tentokrát už možné si zopakovat ve znovuotevřených expozicích *Musée National d'Art Moderne* a *Centre de Creation Industrielle* v Centre de Georges Pompidou. Po jedné prohlídce obou pater⁶ lze nové uspořádání, jehož dělítkem je právě rok 1960, sotva hodnotit. Zanechalo-li v nás spíš rozpačitý dojem, způsobila to ještě užší vazba k jednotlivým střídajícím se hnutím či dokonce módám; přesněji řečeno, k jistým nabízejícím se (dobovým) interpretacím. Jak by to ostatně mohlo být jinak při ztrátě povědomí o tom, co je to umění, a s tím spojeným zásadním oslabením schopnosti nějak hodnotit jeho produkty? Tak je na jedné straně jistě chvályhodné rozpětí expozice od toho, co ještě můžeme nazvat výtvarným dílem v tradičním smyslu, k designu a od příslušných produktů k jejich ideovému či ideologickému zázemí v zaměření významných časopisů (mezi kterými tu z českých nechybí vedle surrealistických *Fotografický obzor* a *Československá fotografie*). Na druhé straně se v tomto kontextu samozřejmě ztrácí obraz jednotlivých umělců a jednotlivé produkty se stávají pouhými ilustracemi příslušného (teoretického) konceptu i celkové – a navíc ne zcela jasné – koncepce. To z hlediska scénologie oživuje četné otázky spojené s dnešním scénováním umění (ve srovnání s nabídkou zboží, jímž se toto umění také dávno stalo), ale v Paříži to nepředstavuje zas takové neštěstí. Obraz poskytovaný expozicí v Centre Georges Pompidou si lze totiž doplnit z dalších expozic. To byl i případ výstavy v Musée d'Orsay, kde po retrospektivě jednotlivého umělce, konkrétně Maurice Denise, jehož výstavu tu bylo možné zhlédnout od 31. října 2006 do 21. ledna 2007, přišli opět s přehlídkou děl různých výtvarníků, vázanou ale na vkus a vlastní přínos jednotlivého vnímatele. Tentokrát (konkrétně od 19. června do 16. září) jím byl slavný obchodník s obrazy a nakladatel Ambroise Vollard (1866–1939), který byl ve své době samozřejmě i důležitým spolutvůrcem postupné proměny obecného vkusu⁷ a jako takový významně zasáhl do vývoje moderního umění. Na (putující) výstavě „**De Cézanne à Picasso. Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard**“ se podííl vedle Musée d'Orsay spolu s RMN⁸ Metropolitan Museum of Art a Art

5 Prosazování 'autentických předmětů' tu souviselo také s prosazováním tzv. věcného či autentického herectví.

6 5. patro je věnované modernímu (od roku 1905) a 4. současnému umění (opravdu až do roku 2007); obě jsou po rekonstrukci opět kompletně dostupná od 1. dubna 2007.

7 A to i jako autor monografií o Cézannovi, Degasovi a Renoirovi a pozoruhodných pamětí i satirických textů.

8 Réunion des musées nationaux.

Institute of Chicago. Je přehlídkou vývoje francouzské výtvarné produkce do stejné míry, do jaké je svědectvím o chápání pojmu (naštěstí čím dál líp zpečetitelného) umění, které bylo příznačné právě pro Ambroise Vollarda. Tento pozoruhodný muž produkci svých oblíbených malířů nejen uváděl na scénu, tj. kupoval, vystavoval, vydával, komentoval a prodával, ale byl aktivním svědkem jejich umělecké dráhy i jako jejich přítel.⁹ Na výstavě se pohybujeme v sálech věnovaných víceméně jednotlivým uměleckým individualitám: „Vollard et Cézanne“, „Vollard et Van Gogh“, „Degas et Renoir“, „Vollard et Gauguin“, „Vollard et les Nabis“ (Pierre Bonnard, Maurice Denis, Édouard Vuillard a další včetně Odillona Redona), „Vollard et les Fauves“ (Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck a jiní včetně Georgese Rouaulta), „Vollard et Picasso“; zbývající sály mají názvy „Portraits de Vollard“ a „Vollarde éditeur“. Tak můžeme na této výstavě sledovat nejen jistý vývoj výtvarných způsobů, ale právě individuální přínos jednotlivých umělců, neodsunutelný další módou, přínos, ze kterého v expozici Centre Georges Pompidou vidíme vždycky spíš přínos danému hnutí, mimo jehož časově omezené působení jako by příslušný výtvarník neexistoval (nebo už aspoň nestál za pozornost).

V případě výstavy věnované Vollardovým klientům jde tedy v rámci poznání jistého souboru děl také o poznání určitého pojetí umění, které se do značné míry prosadilo i obecně a které i vedle dalších vlastně trvá (a to obecně i v myslích jednotlivých vnímatelů); tedy o poznání takového pojetí, které – vedle jiných pojetí včetně toho, co se dá vyjádřit heslem „umění je (může být) vše“ – dál působí a klade těmto ostatním koncepcím vtíravé otázky. Jednu z těchto otázek můžeme například **nad jedním obrazem ochozených bot od van Gogha** (obr. 8) formulovat třeba tak: Nelíší se přece jen zásadně obraz (třeba triviálního) předmětu od jeho přímého scénování, byť v rámci celku, který také můžeme nazvat obrazem (ve smyslu *imago*)? Nejde tu vlastně o rozdíl mezi scénovaností a tou scéničností (Ejzenštejn by patrně jako v případě Atgeta mluvil o „fyzio-gnomii“)¹⁰ zachyceného objektu, ve kterém se obráží jak jeho vlastní vzezření, tak také způsob vidění umělce schopného dát zobrazenému předmětu takovou a ne jinou (vlastně scénickou) podobu? Tedy takovou podobu, jejímž prostřednictvím na nás tento předmět působí tak, že ho nejenom ‘rozeznáváme’, ale máme z něj nějaký zážitek: Tím myslíme, že se v nás příslušný (zobrazený) předmět díky dynamické souvztažnosti svých elementů a způsobu jejich podání (v probíraném případě nejenom třeba vzhledem k barvě, ale zejména tahům štětce) ‘ozývá’, že ho i ‘vnitřně hmatově’ pocítujeme, že v nás vyvolává

9 V tomto smyslu je tato výstava i důkazem toho, nakolik byl obsah a rozsah pojmu umění od jisté doby (a je dnes tím víc) věcí osobního názoru a dokonce – v případě jednotlivého díla – individuálního rozhodnutí vnímatele, v daném případě samozřejmě totožného s rozhodnutím galeristy, které se ale (a dá se snad dokonce říct často) neřídí jen obchodním zřetelem. Podobné je to s vrcholně zajímavou soukromou kolekcí Jeana Waltera a Paula Guillaumea, umístěnou dnes v Musée de l'Orangerie, tj. v sídle Monetových *Les Nymphéas*. Sbírka je především dílem obchodníka s obrazy a významné osobnosti pařížského uměleckého života a kulturního činitele („acteur culturel“) Guillaumea, působícího zde od období krátce před první světovou válkou do začátku 30. let. Oba soubory je pak zajímavé srovnat s kolekcí soukromého sběratele, jakým byl Louis La Caze: ten svou sbírku odkázal po své smrti 1869 muzeu Louvre, které ji od 26. dubna do 9. července 2007 připomínalo výstavou „1869: Watteau, Chardin... entrent au Louvre. La collection La Caze“.

10 Máme na mysli konkrétní pasáž z jeho přednášek na moskevské vysoké filmové škole (VGIK) v polovině 30. let, otisktených ve 4 sv. jeho Vybraných spisů (Ejzenštejn, *S. Izbrannyye proizvedeniya v šesti tomach*, t. 4, Moskva 1966: 256), ve které oceňoval Atgetovu schopnost zachytit celek pařížské ulice, tj. schopnost, kterou podle něho uplatňoval i skotský malíř a fotograf David Octavius Hill (1802–1870) na svých fotografických portrétech.

**8 Vincent van Gogh,
Pár bot, Paříž,
druhá polovina roku
1886, Amsterdam,
Rijkmuseum Vincent
van Gogh**



(Tolstého) „další představy, myšlenky a vysvětlení“ související s jeho ‘smyslem’. Zde samozřejmě (i vzhledem k dalším Van Goghovým botám) jde o „představy, myšlenky a vysvětlení“, které se týkají *páru* jako případu důvěrného spojení se všemi možnými konotacemi, díky nimž to, co tento pár tvoří, působí i při své ošoupanosti, ochozenosti a prosté obyčejnosti jako cosi významného, ba vznešeného: Jde o cosi, co tu není sice přímo nazváno, protože se to dotýká příliš intimních (i když zdaleka nejenom třeba erotických) lidských prožitků, a to často spíš vytoužených než skutečných, ale co je dokonce *trvalé*, ne-li věčné (a to právě na obraze, na rozdíl od skutečných bot). V naznačeném kontextu se může ovšem vynořit i otázka, čím se podobá a jak se liší přímé a nepřímé scénování předmětů v různých druzích výtvarných děl včetně instalace a environmentu na jedné a v divadle na druhé straně, i jak se prolínají a jak jsou významné či nevýznamné nějaké hranice mezi jednotlivými žánry a druhy. Není to ostatně tak, že tyto hranice – ačkoli tisíckrát slovně popřeny – přece jen existují, a to nejenom mezi jednotlivými produkty, ale i v jednotlivém produktu samotném? Není právě existence těchto hranic výzvou k jejich překračování? Při srovnání popisované expozice s dalšími a konkrétně fotografickými výstavami, o nichž bude ještě řeč, nás může napadnout i otázka, nakolik se v rámci vývoje od obrazu k přímému předvedení předmětu případně uplatňuje i svérázný protest a obrana proti všeovlivňující roli, kterou začala hrát při obstarávání obrazů právě fotografie a média od ní svým způsobem odvozená: Copak není třeba postavit drzý nárok těchto médií na ‘pravdivost’ do správného světla, případně i napodobením ‘fotografického’ způsobu, a odhalit tak jeho neadekvátnost odkazem do příslušných mezí zdůrazněné reklamní scénovanosti? Mluvíme vlastně o vývoji malířství nejdřív od scénovanosti akademické malby k obrazu

předmětu, nazíranému tentokrát jakoby zevnitř, a od uzavřené, ukončené scény ke konfrontaci s předměty v rámci všech kolází a asambláží a nakonec dokonce ke konfrontaci předmětů či jejich součástí v případě nejrůznějších *ready-mades* i *objets trouvés*, *objets assistés* atd., i od obrazu (ve smyslu *panneau*) k instalaci a environmentu, případně performanci. Není tento proces současně vývojem nejenom od dominance vizuálního elementu k elementu vnitřně hmatovému, tj. od pouhého zrakového požitku k bytostnému prožitku, ale souběžně (a logicky) také od hlubší kontemplace k zážitku ve smyslu zábavného 'eventu'?

K problematice scénologického fundusu

Nevýznamná jistě není ani otázka přebírání syžetů či přímo obrazových modelů, resp. modelů scén-situací skutečně či jakoby příznačných pro danou dobu, rovinu reality či způsob vidění. Tedy přebírání, ze kterého vzniká jistý scénologický fundus přístupů ke světu a k životu, ať už jeho používání zůstává omezené na jisté prostředí, nebo se uplatní masově, a ať se tyto přístupy i v tomto smyslu jakkoli prolínají. To je samozřejmě i otázka vzájemného vlivu jednotlivých médií, k níž má bezesporu co říct výstava „*L'image d'après. Le cinéma dans l'imaginaire de la photographie*“. Jejím prostřednictvím představila Cinémathèque française¹¹ od 4. dubna do 30. července 10 fotografií ze sdružení Magnum z hlediska jejich vztahu k filmům, z nichž tito fotografové čerpali svou (přiznanou) inspiraci. Šlo tedy o konfrontaci jejich fotografických realizací s filmy, které na ně zapůsobily tak, že se staly důležitým zdrojem způsobu uplatnění jejich vlastní imaginace (a to i při pořizování fotografií přiřaditelných k dokumentu). Pro Iránce Abbase (1944), který je teď ovšem činný v Paříži, to byl Rosseliniho film *Paisà* z roku 1946 s epizodickými příběhy z doby osvobození Itálie: Abbas ho objevil v mládí v jednom filmovém klubu v Alžíru během války za nezávislost a tento film pak významně ovlivnil jeho fotografické vidění převratu v Íránu. Francouzský fotograf Antoine d'Agata (1961) se zase při natáčení intimního videožurnálu z pobytu v Japonsku od září do prosince 2006 dal inspirovat filmem proslulého japonského režiséra Nagisy Ošimy (1932) *Ai no corrida* (*L'empire des sens*) z roku 1976, který vznikl ve francouzské koprodukcí a vzbudil svého času takový skandál mimořádně otevřeným scénováním sexu v jeho symbióze se smrtí (1978 za něj Ošima dostal cenu za režii v Cannes). Zatímco americký fotograf Bruce Gilden (1946), který působí v New Yorku, konfrontuje v některých svých portrétních fotografiích z městského světa ovládaného úzkostí extrakt amerického 'černého filmu' z let 1940–1950 s tradicí *street photography*, pařížský Harry Gruyaert (1941), „velký kolorista městské krajiny“, byl ve svých fotografiích z různých let a pořízených na různých místech (Paříž, Peking, Los Angeles, Marrákeš a jinde) ovlivněn filmy Michelangela Antonioniho *Dobrodružství* (1959), *Zatmění* (1961)

¹¹ Zde se také od 25. října 2006 do 22. ledna 2007 konala skvělá výstava německého filmového expresionismu, kde jste se mj. mohli octnout přímo v kulisách připomínaných filmů. Samozřejmě nejenom z toho důvodu šlo o příklad mimořádně názorného scénování materiálů dokumentujících a v daném uspořádání doslova oživujících neobyčejně významný směr, který se důrazně projev i v kinematografii. Stojí za to si koupit aspoň katalog, který byl mimořádně ke konci trvání výstavy vyprodáný, ale teď je (nejenom v knižnictví v Cinémathèque) jako v případě všech ostatních katalogů opět k dostání.

a *Červená pustina* (1964). Z filmových režisérů z východnější a východní části Evropy hluboce zapůsobil na Gueorguie Pinkhassova (1952), Rusa zdomácnělého ve Francii, ještě za jeho života v Rusku Andrej Tarkovskij (1932–1986) a na Marka Povera působícího v Brightonu (1959), pro kterého fotografovat znamená nořit se do úzkostně bolestných vzpomínek na zmizelou matku a rodný Leicester 70. let, mělo zase důležitý vliv vidění polského režiséra Krzysztofa Kieślowského (1941–1996), jak se konkrétně projevilo v jeho filmu *Amatér*: Powerovi připomněl i amatérské filmování vlastního otce. Na Gillesa Perrese (narozeného 1946 ve Francii a působícího v New Yorku) mocně zapůsobila kniha fotografií Alaina Resnaise *Repérages*, která vyšla v polovině 70. let a která mu pomohla pochopit, jak se to, co jsme – a teď ve věku mediálních válek tím spíš – schopní zaznamenat, podobá stínům na stěně platónovské jeskyně. Alec Soth (1969) se ke svým tisíce kilometrů dlouhým cestám po Texasu, spojeným s pátráním po zrušených kino-sálech, dal inspirovat známým filmem Wima Wenderse *Im Laufe der Zeit* (V běhu času) z roku 1976 o německém kočovném opraváři promítaček z doby, kdy mizely promítací sály. Donovan Wylie, fotograf působící dnes v Londýně, ale narozený 1971 v Belfastu s jeho věčným válečným stavem mezi katolíky a protestanty, o kterém si fotografův otec nalepoval do alb výstřižky z novin, předkládá rodinné dokumenty, v nichž se mísí osobní a společenské, intimní a politické; to vše se konfrontuje s krátkým filmem BBC režiséra Alana Clarka *Elephant* (Slon) z roku 1989, ve kterém se předvádí série zdánlivě svévolných vražd v městském okolí během severoirského konfliktu.¹² Konečně francouzský fotograf Patrick Zachmann (1955), který 8 let pracoval v čínské diaspoře rozptýlené po celém světě, spojuje své záběry s výňatky z šanghajských filmů z 30. let: právě ony mu pomohly vytvořit vlastní scénické vidění. Poměrně podrobný výčet snad jasně ukazuje konfrontaci různých dob a generačních i geografických zařazení, konfrontaci, která v rámci dnešní neustálé vystavenosti nejružnějším (a tolika!) vlivům nebrání, ale pomáhá nejen uvolnění imaginace jednotlivce, ale i vytvoření jakési globální (ano, globální, nikoli globalizační) zásobárny scén, která se podobá i nepodobá změní předmětů skládajících Rauschenbergovy „Combines“. Každá z nich má totiž smysl, který se při osobitém rozvinutí v jiném materiálu a v jiných rukách rozzívá sice jinak, ale právě že (individuálně!) *rozzívá*, a ne umrtvuje do vyprázdněných (a často přímo matoucích) klišé, jimiž nás média zavalují. Nejde nakonec o jeden z příkladů, jakým může v chaosu všeobecné scénovanosti působit právě umění se svou přirozenou scéničností? A nemají právě takto působící produkty tvořivosti nejspíš právo nazývat se uměním?

Tendence a módy

Mimo tyto otázky jako by na první pohled stála produkce Willyho Maywalda (1907–1985), německého fotografa zdomácnělého v Paříži, zvláště když výstava konaná v muzeu Carnavalet od 25. dubna do 30. září se vzhledem k zaměření

¹² Název filmu byl odvozený z charakteristiky severoirského konfliktu a jeho příčin jako „slona v našem obýváku“, ježímž autorem byl Bernard Mac Laverty. Stejný název (Slon) dal svému filmu inspirovanému masakrem v Littletonu na Columbine High School americký režisér Gus Van Sant, který svůj film natočil i jako poctu snímku Alana Clarka.



▲ 9 Willy Maywald, „Chevrier“, model Christiana Diora, na rohu rue de la Grande-Chaumière č. 10

► 10 Willy Maywald, Tatjana Barbakoff, asijský tanec, 1934–1935

tohoto muzea soustřeďuje na autorovy fotografie Paříže; plný název této výstavy zní „**Willy Maywald, le Pari(s) de la création – Photographies, 1931–1955**“. Scénologický zájem upoutají na této výstavě ovšem ani ne tak snímky tance, včetně oslav v ulicích 14. července, ale módní fotografie. Obecnější povědomí spojuje Maywalda ostatně právě s módní fotografií a portréty umělců. Maywald fotografoval módu v nejrůznějších kulisách, v souvislosti s neoklasicismem Jeana Cocteaua a Cristiana Bernarda v 30. letech i později, například uprostřed klasicistického příslušenství jako jsou sloupy a masky či v luxusních interiérech a na zámeckých schodištích, poukazujících rovněž k aristokratické eleganci, případně na začátku 50. let před sochami v Musée d'Art Moderne či před výkladní skříní



antikvariátu: i to zdůrazňovalo spojení módního scénování s uměním. Citovaná výstava věnuje ovšem zvýšenou pozornost právě těm Maywaldovým fotografiím, kde se modelky objevují v poválečných pařížských ulicích: Zdůrazněný kontrast luxusních modelů a všedního dne poválečné Francie (viz obr. 9) jako by měl (a tak to vlastně Maywald i podle vlastních slov zamýšlel) představovat příslib



◀ 11 Jean Honoré Fragonard,
Les Progrès d'amour, La Lettre
d'amour, 1771–1773

▶ 12a, 12b Yinka Shonibare,
Jardin d'amour, La Lettre
d'amour, 2007

jednou snad zase dosažitelné krásy uprostřed poválečné bídy.¹³ Ze scénologického hlediska tu není zajímavé jen hledání nejprůhodnější scény pro výstup, ať ve shodě nebo kontrastu s jeho charakterem, ale také samotný postoj (scénický gestus) modelek, který je jako v případě dobových tanečních projevů (viz obr. 10) příznačně stylizovaný. Ne náhodou mluví kritika i Maywaldovi kolegové, oceňující také jeho vynikající práci s denním i umělým světlem, o „mistru pózy“. V souvislosti s příslušnou stylizací (scénovaností) postoje, který u něho ovšem neoddělitelně souvisí s celkovou stylizací, resp. kompozicí (scéničností) snímku, mluvil sám Maywald o obraze, který je s to zaujmout a zalíbit se i bez ohledu na svůj obsah a představený předmět. Rozpětí Maywaldova světa od záběrů obyčejných lidí na pařížské ulici i dělníka či laboranta při práci k tanečním či módním stylizacím přímo upozorňuje na rozpětí scénologické problematiky chování mezi scéničností a scénovaností v jejich vzájemné prostupnosti, a to v různých rovinách. Tak můžeme mluvit i o střetávání všednosti a výjimečnosti, realismu

¹³ Šlo jistě o spontánně zvolený pohled, vyplývající i ze vztahu k Paříži, do které se Maywald po válečném pobytu ve Švýcarsku vrátil, a ne o nějaký ohlas fotografií Cecila Beatona, který si v kontrastu předváděné módy a všedního prostředí liboval už ve 30. letech a využíval ho také v poválečných fotografiích konfrontujících 'vysokou' módu s obrazy rozbombardovaného Londýna.



a klasicismu, přirozenosti a umělosti, prózy a poezie, tj. střetávání, v jehož rámci není krása sice vyhrazena vždycky jen tomu druhému, ale i toto druhé má nárok na existenci a život by byl bez něj chudší.¹⁴ Parafrázovaný Maywaldův výrok se při uvažování o této problematice nakonec může jevit hlubší, než působí na první pohled: Jde-li v rovině kontrastu 'přirozenosti' a 'umělosti' v druhém případě právě o dovedení příslušných 'přirozených' tendencí k takové dokonalosti,

14 Zajímavý podnět k úvahám o této problematice představuje také pozoruhodná instalace s názvem *Jardin d'amour*, realizovaná v Musée du quai Branly. Jejím autorem je proslulý Yinka Shonibare, známý britskoafriický umělec narozený nigerijským rodičům v Londýně, kde také hlavně působí. Jde o umělou rokokovou zahradu-labyrint s různými příležitostmi k voyeurským pohledům a se třemi místy pro milostné scény manekýnů, stylizovaných do francouzských aristokratů podle tří Fragonardových obrazů z cyklu *Les Progrès d'amour* z let 1771–1773: jde o *La Lettre d'amour* (obr. 11), *L'Amant couronné* a *La Poursuite*. Záměr související s kritikou kolonialismu (hrdinové vymodelovaní s vyhlídkou na revoluci bez hlav jsou oblečení do afrických látek) nepostrádá osobitou krásu, která je neoddělitelná od travestovaných rokokových scén (obr. 12a, 12b) a která se stává tématem instalace právě vzhledem k její problematičnosti: tak se tu v rámci 'kritiky kolonialismu' vynořuje téma krásy spojené s věčnou otázkou její přirozenosti či umělosti a osudovým spojením se smrtí a smrtelností. Právě toto osudové spojení se ostatně odráží i ve fenoménu módy ve smyslu *fashion* s jejím sepětím s daným okamžikem, po jehož uplynutí bude vystřídána nějakou jinou, *novou*. Není módě v tomto smyslu čím dál podobnější i pohyb v umění? A není tato podobnost až agresivně prosazována takovou (koneckonců tržní) koncepcí umění, jaká se odráží i v expozici moderního a současného umění v Centre Pompidou a bezděky znemožňuje nahlédnout příslušný vývoj z hlediska hlubších tendencí, nevystopovatelných bez srovnání s pohybem v jiných oblastech života, tedy těch tendencí, které se ve střídání příslušných mód odrážejí spíše zkráceně?

kteřá už nemá v rámci jejich každodenních či účelových způsobů uplatnění, není to – jak o tom svědčí i Maywaldovy fotografie – nic ‘umělého’ v pejorativním smyslu. Výsledek nemívá totiž nic společného s pouhou scénovaností, ale s takovým uplatněním scénického smyslu, které je možné nazvat specifické: ve skutečnosti tu nejde o ‘umělost’, ale o to, čemu můžeme přiznat status umění. Leccos k tomu je schopná dodat i výstava šperků proslulého René Laliquea v Musée du Luxembourg („**René Lalique. Bijoux d'exception 1890–1912**“), která se konala od 7. března do 29. července. Výstava měla co říct nejen k otázce krásy i ve smyslu scéničnosti a pouhé zdobnosti jako jistého rysu scénovanosti; Lalique i jako dodavatel šperků pro Sarah Bernhardtovou v různých rolích může navíc dnes, třeba i vedle Maywalda jako autora módních fotografií, přispět k úvahám o prostupnosti hranic mezi ‘čistým’ a ‘užitým’ uměním, hranic, které jsou si z jistého hlediska podobné, ale zdaleka nikoli totožné s hranicemi mezi scéničností a scénovaností ve ‘skutečném’ životě a v umění.

Nakolik může jít i o hranici mezi přirozeností či přirozenou krásou a pouhou umělostí, která chce diktovat životu, svědčí pak i výstava „**Vogue en beauté. Parcours photographique 1920–2007**“, instalovaná jako Atgetova expozice rovněž v Bibliothèque nationale de France, v tomto případě v jedné z chodeb (konkrétně Allée Julien Cain) jejího velkolepého sídla na Tolbiaku, které nese Mitterandovo jméno.¹⁵ Za touto výstavou stojí historik a vysokoškolský pedagog Georges Vigarello, který se věnuje dějinám zobrazování lidského těla a mimo jiné také výzkumu toho, jak se v praxi vyvíjelo pojetí i pěstění jeho krásy.¹⁶ Pro malou výstavu „Vogue en beauté. Parcours photographique 1920–2007“ vybral z tisíců negativů od nejslavnějších fotografů, pracujících pro pařížskou edici proslulého módního časopisu, stovku takových, které podle jeho názoru dávají nejlépe vyniknout různým způsobům, jak vidět a ukázat ženy, a současně zachycují postupnou proměnu zobrazování krásy ženského těla, jak ji *Vogue Paris* prezentoval ve dvou stech vydaných číslech v průběhu skoro devadesáti let svého trvání. Sled inscenovaných fotografií velkého formátu (doplňný obsáhlým katalogem s komentáři) předvádí ženskou krásu v proměnách jednotlivých epoch. S přispěním takových fotografů jako Man Ray, Helmut Newton, Peter Lindbergh, Hans Feurer, Guy Bourdin, Daniel Jounneau, Mario Testino a mnoha dalších se časopis stal nejen spektakulárním archivem příběhu krásy, jak si ji představovalo 20. století a jak tento fenomén viděli sami tvůrci časopisu, který se stal jeho hlasatelem. („U nás ve *Vogue* byla krása vždycky smyslem naší existence,“ říká šéfredaktorka *Vogue Paris* Carine Roitfeld, a je to podle ní „krása ve smyslu kouzla

¹⁵ Rozsah i obsah výstavní činnosti Bibliothèque nationale de France (a to i v zahraničí: například expozici Atgeta bude možné vidět na podzim v Berlíně) je skutečně obdivuhodný; vedle bohatství jejích fondů obrázků totiž i přesvědčení, že šíření znalostí je čím dál víc spojené s jejich scénováním. Pokud jde o výstavu, které by asi zajímaly čtenáře tohoto časopisu, připomeňme z expozic instruktivně představujících jednotlivé osobnosti aspoň vynikající výstavu z nedávné doby věnované Sartrovi a Artaudovi. V titulu další výstavy pořádané BnF, tentokrát ve výstavní síni, kterou má k dispozici v Opeře Garnier od 5. června do 30. září, figuruje velký divadelník Jacques Rouché. Celý název výstavy zní „**La modernité à l'Opéra: Jacques Rouché 1914–1945**“, což jsou léta jeho ředitelování v pařížské opeře. Toto připomenutí je jistě velmi záslužné, protože jde o muže citovaného sice obvykle v souvislosti s Théâtre des Arts, který se ale především zasloužil o moderní podobu slavné operní instituce, a to jak po stránce jejího řízení a hospodaření, tak (nejméně ve stejné míře) po stránce umělecké.

¹⁶ Vigarello je autorem knihy *Histoire de la beauté: le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours*, Seuil 2004, a spolurediguje vydávání tří svazků věnovaných dějinám těla: viz Corbin, Courtin, Vigarello, *Histoire de corps*, Seuil 2005, 2006.



13 Craig McDean, návrh: Carine Roitfeld, modelka: Sasha, líčení: Peter Philips, účes: Eugène Souleiman, Vogue, duben 2006

a snu.“) Představuje i svéráznou platformu *scénování* lidského – a především ženského – těla i všech prostředků a způsobů, které podporují a rozvíjejí jeho vzhled a vůbec všechno, čím může působit na ty, jejichž pohledu se vystavuje. Je zajímavé sledovat, do jaké podoby se v průběhu desítek let vyvinul časopis o módě,

který spoluurčoval nové trendy v oblékání, kosmetice a vůbec ve všem, co se týká péče o vzhled těla a jeho půvaby, včetně návodů jak pěstovat zdravý životní styl.¹⁷ Od původní reklamní propagace předmětů a výrobků pro pěstění krásy, která vycházela vlastně z dokumentárního způsobu prezentace a 'praktického' představování jejich vlastností a účelu, dospívají autoři k vyvázání fotografovaného módního modelu ze souvislostí, ve kterých by mohl být vnímaný v každodenním životě, takže je vystavený (scénovaný) jako objekt sám o sobě (obr. 13).

Pokud jde o **historický vývoj praktické péče o tělo a jeho vzhled**, měla na něj největší vliv první světová válka: Ženy musely dokázat, že si umějí samy pomoci, samy se oblékat, samy se rozhodovat. V té souvislosti pak chtějí nabídnout takový obraz o sobě, který by už nenabízel mužům smyslové přeludy, ale rovnocenné partnerství. Ať pocházely z jakékoli sociální vrstvy, dívky uměly šít, tím spíš, když oblečení bylo tak jednoduché, neboť po esovité krivce doznívající secese, ještě sešněrované korzety a kosticovými výztužemi, převládly 'osvobozené' tvary rovných, 'čistých', vertikálních linií. „Pěkný vzhled – záruka štěstí,“ psalo se tenkrát. Nová koncepce fotografování módy, a tedy i krásy, přichází v letech 1930–1939: Z dokumentární reportáže se postupně stává okázalý portrét nových siluet, vládnou 'bohyně' a 'divy'. Prosazuje se kult 'jáství', který se zaměřuje především na způsoby, jak si udržet mladý vzhled. Léta po druhé světové válce charakterizuje nástup spontaneity projevu ve spojení s obnovou kultu ženy-matky i ženy-dítěte, ženy v obou případech kypící životem, uklidňující a vždy přístupné. Příslušný kontext i zde vytváří dlouhodobější proměna pojetí ženské krásy: z pozorovaného objektu se žena stává subjektem, který v sobě něco skrývá, a proto je třeba začít zkoumat nitro a vynést na povrch jeho utajenou podobu. „Pružnost nemá věk“ a „Krása je vytrvalá trpělivost“ – to jsou hesla, která provázejí stupňující se péči o vlastní tělo. Směle nekonvenční proud let 1960–1970 vyjadřuje heslo „Svést!“ a fotografové *Vogue*, jejichž role při určování způsobů sebescénování stále stoupá, neváhají na svých snímcích rozehrávat odvážné projekty pečlivě pěstovaného sexappealu. „Být krásná znamená být sama sebou,“ hlásají hesla nových modelů nezávislosti a svobody, reprezentovaných po Lollobrigidě, Sophii Lorenové a Marilyn Monroeové, které se staly symboly minulých etap (ale v posledním případě i jistého 'věčného typu'), představitelkami nového ideálu: vedle exkluzivního typu Twiggy se jimi stávají zejména Brigitte Bardotová či Jane Birkinová. Krása se stává subjektivně posuzovaným pojmem svobodného úsudku a názoru, který nelze nadiktovat; také „je třeba víc se smát a méně trpět!“ V průběhu 60. let se tělo postupně stává znepokojivým předmětem debat: Nestačí je udržovat a pečovat o ně, je třeba je pozorovat a zkoumat, odkrývat jeho tajemství a mysterium, kterému je třeba naslouchat a respektovat ho. V následujících desetiletích je pak třeba svému tělu i lichotit: Už se počítá nejen s tím, že žena sebe samu akceptuje, přijímá takovou, jaká je, ale i s tím, že jako takovou sebe samu miluje. Je možné oddělit tento trend od příslušných tendencí v umění, a to pochopitelně na předním místě výtvarném, kde se také začíná stále víc využívat těla jako média a kde se vedle vytváření objektů stále víc

¹⁷ *Vogue* se svými lokálními edicemi představuje z tohoto hlediska spolu se svým „elitním protějškem“ (Klaus Honnef) *Vanity Fair* a samozřejmě s *Harper's Bazaar* směřovatnou autoritu ve věcech sebescénování; jejich vliv, ať je přijímaný s obdivem nebo s nesouhlasem, ba dokonce odporem, se pak projevuje v dalších médiích prosazujících jisté způsoby sebescénování v širokých i alternativně zaměřených vrstvách společnosti.

uplatňuje sebescénování? Tím spíš se tento trend, jehož první projevy se právě v umění objevily ovšem už na přelomu 19. a 20. století, projevuje v tanečním umění a ovšem i v herectví a speciálně v divadle, kde dominanci mluveného projevu nahrazuje dominance tělesného výrazu v prostoru.¹⁸ Pokud jde o obecnější proměnu vztahu k sobě, stává se jeho módní stimulace do značné míry určující i pro nové (i když už v metodě Stanislavského a jeho žáků rozeznatelné) způsoby rozvíjení herecké i kvazi- a někdy dokonce pseudoherecké seberealizace. V jejich rámci jde na jedné straně o to, 'dostat se k sobě samému', a na druhé straně o to, náležitě se i tělesně prosadit. Rozvíjení hereckých i pseudohereckých způsobů se tak stává základem někdy velmi laicky provozované psychoterapie. Jeden krajní případ citovaného trendu, resp. reakci na něj realizovanou přesto v jeho rámci, představuje i koncepce herectví jako sebeoběti, v jejímž kontextu se někdy překračuje dokonce mez oddělující sebezpotvrzení od sebedestrukce. V různých odvozených či přímo pokleslých podobách, ať se uplatňují ve spotřebním uměleckém provozu, při upřímně míněných workshopech, které jako by měly tento provoz nahradit (a které se ovšem někdy stávají také způsobem opatrování obživy pro různé samozvané 'guru'), nebo i v kurzech asertivity, mění se nakonec bohužel často v kultivaci narcismu, který se prosazuje stále agresivněji.

A jak je to v módě, při jejímž scénování se místo anonymních modelek minulosti také uplatňují nejružnější 'stars'? Od 80. let je třeba kultivovat svou individuální odlišnost a ženskost, množit náznaky, zdání a odkazy... Fotografové *Vogue* si zakládají na tom, že se díky svým snímkům – a jejich prostřednictvím a spolu s nimi i sám časopis – stávají iniciátory nových postojů, smělých projevů a výzev. Tak dospívají **od praktického představování modelů k šokujícím nápadům**, vytvářejícím ohromující konotace, bez nichž se nemůže scénování lidského těla nebo módního výrobku obejít, má-li upoutat pozornost samo o sobě. Není i tady snadno vysledovatelná vazba se stále víc se šířícím kultem provokace a šoku i obecně s kultem 'nápadu' v 'neužitkovém' umění, kde se tento kult kdysi zrodil, ale dlouho (do 50. let) zůstával omezený jen hranicemi působení avantgardy usilující o ztotožnění umění se životem? Dnes se musí snažit odlišit se od svých předchůdců a konkurentů každý, a je tu velmi nesnadné rozlišovat mezi realizacemi vedenými jenom snahou po uplatnění na trhu a projevy přirozeného odporu k tržně motivovanému mediálnímu aranžování života. V soulase s tímto odporem se pak různí umělci uchylují přímo k demonstrativnímu předvádění toho, co je opakem pouze scénované, a tedy falešné krásy, a co ovšem může také představovat tržní kalkul. Copak není nakonec každému jasné, že kult krásy pěstovaný všudypřítomnou reklamou potlačuje vše, co je mu v životě přímo protikladné, tj. i hnusné a odporné, a s čím se přesto musí každý nějak vyrovnat? Nepřipadá pak logicky právě to hnusné a odporné tím 'autentičtější', i když se nakonec při svém specifickém scénování estetizuje? Krutá zákonitost

18 Když uvažujeme o tom, jak se právě tato stránka herectví např. pražského Činoherního klubu setkala s mimořádně pozitivní odezvou i v zahraničí, není možné ignorovat, že právě ona vyhovovala jistému obecnějšímu trendu. Tento trend souvisel i se stále rozšířenějším povědomím o zde již zmiňovaném vztahu vizuálního vnímání s vnitřně hmatovým, na které v polemice s akademismem začalo tak důrazně apelovat moderní umění od přelomu 19. a 20. století. Tento trend se obrazil i v psychologii: Manfred Scheckenburger ve svém přehledu věnovaném „skulpturám a objektům“, který tvoří součást publikace *Umění 20. století* editora Ingo F. Waltera a jehož český překlad byl vydán v Praze 2004, případně cituje výrok Norberta Bischofa z roku 1966: „Uspořádání vnímaného prostoru je založeno na systémech motorické orientace v prostoru a bez nich vůbec nemůže být pochopeno“ (viz s. 548).

nezbytného ozvlášťňování související se střídáním už jen případových mód v jejich vzájemné konfrontaci, jejíž pozadí tvoří čím dál méně rozlišitelná směsice tržního a jakoby autenticky uměleckého, scénického a scénovaného, určuje i nové módní posuny. Příznačné je tu splývání původně dvojího významu ‘módního’, tedy splývání toho, co se týká jak střídání způsobů upoutat v jakékoli oblasti, tak toho, co se týká módy ve smyslu ‘fashion’.¹⁹ Pokud jde o pojetí krásy v rámci módy chápané v užším smyslu, nové tisíciletí podle v zásadě afirmativní koncepce Georgese Vigarella přímo převrací její předchozí podoby a významy: „Tělo, ale především duše“ jsou v centru pozornosti. Krása se definuje jako „vzrušující nejosobnější dobrodružství“, jako potřeba „extrémního sebevyjádření“ a současně se její vnímání i prezentace dostává do extrémních paradoxů: stává se prý tím erotičtější, čím je energičtější, tím formálnější, čím je expresivnější, chce být specificky ‘ženská’ při integraci ‘mužnosti’... Je třeba připomínat s tím spojený výbuch androgynie, transgrese, provokativních anomálií? Vigarello má jistě pravdu, říká-li, že hranice a limity jsou v permanentním pohybu a že krása je tak individuální jako nikdy, ale současně je, víc než kdy jindy, podrobená nejprísnějším měřítkům (my bychom řekli autoritativně vyslovovaným mediálním a v zásadě vždy s reklamou souvisejícím imperativům). Štíhlost prý ovšem zůstává trendem, který je třeba sledovat a přijmout. Uvážíme-li, jak všude vidíme čím dál víc obézních lidí...

Divadlo a scénování duchů

V tomto kontextu všeobecné scénovanosti, který je možné nazvat zmatením, je v teoretickém uvažování tím důležitější nepropadnout programové dezorientaci a zejména se vyhnout unáhleným závěrům o všeobecném chaosu i zbytečným polemikám s výstřelky. Proto je v rámci scénologického myšlení stále nezbytné věnovat bedlivou pozornost tak specifickému scénickému útvaru, jakým je divadlo, a to zvlášť tomu, které si i při zachovávání jistých tradičních rysů (a patrně dokonce vzhledem k nim) stále uchovává velkou pozornost inteligentních diváků. Po této stránce je jistě velice poučná i umělecká praxe například takové instituce, jakou je **Comédie-Française**. Pokud jde o její poslední produkci, viděli jsme nového *Misanropa* a také inscenaci Claudelovy ne zas tak často provozované hry *Polední úděl*. Ostatně ani *Misanthrop* nepatří k nejčastěji hraným Molièrovým komediím. Režisér Lukas Hemleb, který začínal v 80. letech v Německu, mu přísně vymezil prostor: salon v dobovém stylu, elegantní, s průsvitnými stěnami, za nimiž tušíme a někdy i vidíme chodby, ve kterých naslouchají různé postavy. Tak se ocitáme ve světě intrik a střetávání protichůdných osobních zájmů, ve kterém nikdo tak přesně neví, co může od toho druhého čekat. Důležité jsou proto i pauzy zabraňující brát to, co následuje, jako samozřejmé a takřkající v rámci deklamace. Alcest podsaditého Thierry Hancise působí vedle štíhlého

¹⁹ Za hlubší rozbor by stál obousměrný vztah hereckých kreací, resp. filmového chování hvězd a módní stylizace, které je třeba v konkrétním případě rozumět i jako dílu příslušné firmy: máme na mysli například ‘civilní’ stylizaci (tj. způsob civilního sebescénování) Marie Callasové podle Audrey Hepburnové, jejíž autorkou byla „Coco“ Chanel (tato stylizace v daném případě ovšem rozhodně nespĺývala s projevem Callasové v rolích).

elegantního Filinta (Éric Génovése) jaksí nepatřičně: pomačkaný, 'nesouměrný', nejistý a neklidný nešťastník, jehož morální nároky vyplývají z totální neznalosti lidí a života i nedostatku humoru a jsou ve své dogmaticčnosti nepřekonatelnou překážkou toho, aby je někdy pochopil. Ano, působí směšně, ale tak, že s ním obecenstvo sympatizuje: to se samozřejmě netýká jen pojetí postavy a hercova výkonu, ale i mentálního naladění diváků, které je vzdálené cynismu a má porozumění pro vášnivě city, kterým jako by stále víc podléhal nejenom Alcest, ale i jeho představitel se svým naříkavým projevem, stupňovaným někdy k zuřivému zoufalství. Kontrast k němu vytváří svým postojem vždy znovu zklamávaná, ale nerezignující Elianta (Elsa Lepoivre), která tak dlouho čeká, že se Alcest umoudří, až skončí (vedená praktickou úvahou) v náručí Alcestova přítele Filinta; ten se tu zdržuje jakoby kvůli tomu, že chce přivést Alcesta k rozumu, ale s nadějí, že se mu to nepodaří, takže získá Eliantu sám. Bojovnou Arsinoe, která chce Alcesta vlastnit, hraje brilantně Clotilde de Bayser disponující neuvěřitelnou škálou výmluvných smíchů, pokryteckých i vítězoslavně posměšných. Marnivou koketu Celimenu, u které nikdo neví, na čem je, protože umí být upřímná a odzbrojujícím způsobem impertinentní stejně přesvědčivě jako tuto upřímnost předstírat, hraje bohužel mladá a nezkušená Marie-Sophie Ferdane. Její projev má dost daleko k dráždivé polaritě bytosti přitahující a iritující okolí svou nevypočitatelností, v níž je samozřejmě mnohem víc (zatím nespoutaného) života než v moralizátorství nešťastníka Alcesta, kterého právě proto tak přitahuje. Samolibé markýze, dva aristokratické parazity, hrají s obrovskou chutí a energií Loïc Corbery (Klitandr) a Clément Hervieu-Léger (Akast); s klaunskou rozpoutaností pohybu a hlasovou stylizací je představují jako dva šašky, jejichž špílce, gagy a tanečky se v mžiku stanou zuřivým soubojem, když z vytasených ozdobných hůlek jsou náhle ostré kordy... I přes ne zcela přesvědčivé výkony obou hlavních představitelů se režisérovi víceméně podařilo scénicky rozehrát Molièrův v zásadě nekrácený, jakoby rétorický text s vědomím jeho výsměšně nahořklého podtextu a s přesvědčením, že má stále co říct svou konfrontací vášně a praktického rozumu, rozmarnosti a zásadovosti, zábavných nectností a nudných ctností i komediálního odstupu a vážné nespokojenosti s lidmi a se světem, kde jedno bez druhého nemůže být a jedno by se na úkor druhého nemělo příliš přehánět.

Claudelova hra *Polední úděl* (*Partage de midi*)²⁰ předvádí složitý příběh nemilosrdných niterných zápasů vášně a povinnosti, lásky a zrady, poukazující až

20 I když ji do češtiny už roku 1910, tj. zhruba pět let po dokončení její první verze, přeložil Claudelův ctitel Miloš Marten a hrála se v pražském Komorním divadle snad dřív než v Paříži, není u nás natolik známá, aby nebylo třeba připomenout děj: Na palubě zaoceánské lodi mířící přes Arábii a Ceylon do Číny, mezi nebem a oceánem, mimo pevninu a čas, rozvíjí se, spíš v pohledech a náznacích, nebezpečná milostná zápleтка. Dobrodruha Amalrika, materialistu, který chce „v novém světě“ zbohatnout na pěstování kaučuku, mocně přitahuje krásná a koketní Ysé, která se nudí v roli matky jak zchudlého šlechtice De Cize. Ysé svádí i marně se bránícího Mesu (postava s rysy Claudelovy autobiografie): tento samotářský Ahasver bloudí mezi domovem a exotickou cizinou a utíká se před lidmi k bohu, kterého marně hledá. Z poledního žáru „dlouhé hodiny bez stínu“ se ve 2. dějství ocitáme v zachmuřeném dubnovém odpolední na hongkongsém hřbitově Happy Valley, kde naplno vzplane vášnivý vztah Mesy a Ysé, která v obavách, co se stane, prosila manžela vydávajícího se za pochybnými obchody, aby neodcházel. 3. dějství se odehrává po dvou letech: Amalric se opět setkal s Ysé, která mezitím porodila Mesovi dítě (děti z manželství s De Cizem opustila). Amalric s Ysé jsou teď zabarikádováni v malém domku v jednom jihočínském přístavu, kde zuří povstání, a chtějí spáchat sebevraždu; v případě Ysé to není jen proto, aby se nedostala do rukou vraždících domorodců. Slunce zapadá, Amalric jde vykonat poslední přípravy na odpálení nálože, kterou přichystal. V tu chvíli se objeví Mesa: přichází pro Ysé s dítětem. Po střetnutí s Amalrikem zůstává nakonec ležet v podmínovaném domě, zatímco Amalric, když mu ukradl propustku, a Ysé bez dítěte, které mezitím zemřelo, jej opouštějí. V měsíční noci prosí Mesa boha o spasení a setkává se v náměsíčném snu s Ysé, která se z mladé ženy plné života proměnila v anděla smrti.

někam k *Tristanovi a Isoldě*, ve vypjatých scénách, jazykem plným lyrických obrazů nabitých emocemi. Režisér Yves Beaunesne, který chystá i další Claudelovu hru (*Výměnu*), se scénografem Damienem Caille-Perretem a za pomoci dokonalého svícení, pod nímž je podepsaný Éric Soyer, oprostil scénu na nejjednodušší, a přece výmluvný náznak prostředí, který evokuje především atmosféru jednotlivých obrazů. Plachtovina připoutaná na tenkých lanech 'ráhnoví' se spustí a shrne po podlaze jeviště tak, že vytvoří diagonální průrvu a z prvního dějství na lodní palubě jsme rázem na hřbitovní cestě druhého dějství. Hora plachtoviny, plné šedých stínů, zůstává na jevišti i ve třetím jednání, když od horizontu vyjede nízké pódium s postelí, z provaziště se neslyšně snese stoleček s čajovou konvicí a jsme v ubohém stísněném příbytku matně osvětlovaném žltorudým světlem z obnaženého zadního jeviště... Hraje se bez pauzy, představení trvá dvě a čtvrt hodiny, takže příběh rozdělený do tří do sebe uzavřených mikrodramat získává na plynulosti, jeho horečná dynamičnost a naléhavost se postupně zvyšuje od nezávazné, ale pohotové a vtipné konverzace se spodním tónem dráždivého napětí a znepokojivých zámlk přes nevyčerpatelné psychologické skoky v peripetiích 'nebezpečných vztahů' až k symbolickým a mystickým obrazům a podobenstvím. Typové obsazení mužské trojice i ústřední postavy Ysé je přesné: Robustní Hervé Pierre jako požívačný, neodbytný Amalric; v jemném projevu úsporný Christian Gonon, který dokáže z postavy De Cize, 'muže v pozadí', vytěžit maximum už tím, jak je v každém okamžiku na jevišti bytostně přítomný, celý v napětí a ve střehu, i když (zdánlivě) ležérně netečný či mlčenlivý svědek... Éric Ruf pak úděl Mesy bere za vlastní, oddává se mu cele, ale bez hysterie, s dokonalou kulturou mluvního projevu, gesta i mimiky: před našima očima splývá s postavou muže odhodlaně a statečně zápasícího s milostnou vášní, proměňujícího se od průzračné křehkosti k popleněné, zjizvené trosce. A mezi nimi Marina Hands: v jejím podání je Ysé žena-živel, svobodně a bezostyšně se oddávající vášni, která ji postupně spaluje. Od extrovertní krásy sálající energií a elektrizující okolí se i ona krok za krokem mění ve vyhaslou bytost, kterou její vášeň připravila o rozum, o všechny síly i fyzickou přitažlivost. Režijně promyšlené, minimalisticky působící inscenaci dominuje herecký projev založený na podmanivém mluvním gestu; projev herečky a tří herců Comédie-Française naléhavě připomíná, jak je právě mluvní výraz, v daném případě dokonale (scénicky!) rozvíjející prozodické vlastnosti Claudelova textu přecházejícího do volného verše, schopný působit na vnitřně hmatové vnímání: činí totiž (i díky precizní mluvní technice) bytostně i fyzicky – hlasově, rozuměj: mluvním výrazem, do kterého ústí to bytostné psychofyzické procítění – rozvíjený text něčím, co se diváka opravdu (doslova) dotýká.²¹ Herci proměňují Claudelovy scénicky cítěné řečové kaskády disparátních impresí ve vášnivě autentické vyznání a krok za krokem odhalují složité vztahy, které určují život člověka hledajícího smysl vlastní existence v prostoru, který přece není jen prostorem pozemské každodennosti. Je to ovšem prostor neoddělitelný od prostoru francouzské kultury s jejími věčnými otázkami kladenými sice různým způsobem a s odlišnou názorovou (tj. i žánrovou) perspektivou jak

21 Mohli bychom mluvit o síle, modulacích a proměnách hlasu, které jsou tím, „čím se zachvívá hercovo tělo a co rozechvívá posluchačovo nitro“, jak o tom mluví prof. Švarcová, když pojednává o lidském hlasu jako dominantním prvku představení hry nó: viz Švarcová, Z. „Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)“, *Disk 11* (březen 2005): 9.



14, 15 Masky ze severu Nového Irska, Berlín, Ethnologisches Museum

u Claudela, tak – například – u Molièra: Právě v tomto prostoru usilují autoři i jejich postavy vždy znovu (a obvykle marně) dosáhnout ztracenou rovnováhu mezi vášní a rozumem, sebezahleděností a odevzdáním a ovšem (u Claudela) osobním a nadosobním, smrtelným a věčným, hlubokým mořem a vysokým nebem.²²

V době bouřlivého rozvoje nových médií jakoby až zázračná trvanlivost působení divadla, odedávna vystavovaného kritice nejednotnějších reformátorů a tlaku nejednotnějších alternativních pokusů, které nakonec přispívají k jeho stálé obrodě a zhusta se odehrávají ve jménu obnovy původního (autentického) smyslu každého

²² *Polední úděl* je jistě hra, jejíž uvedení si lze u nás při dnešní nedostatečné vybavenosti českého divadla jak co do myšlenkového zázemí, tak herecké techniky těžko představit, i když například Jan Nebeský by si s ní mohl velmi dobře rozumět. Přesto se nehraje jen ve Francii: pod německým titulem *Mittagswende* ji uvedli například roku 2004 mnichovské Kammerspiele a inscenace Jossi Wielera byla (jako jedna z deseti) pozvaná na berlínské Theaterreffen 2005. Mimochodem, režisér Stefan Bachmann, který také roku 2003 uvedl v Basileji *Saténový střevíček* v novém překladu Herberta Meiera, je i režisérem pětiapůlhodinové inscenace Claudelovy *Trilogie* (*Rukojmí, Tvrdý chléb a Pokořený otec*), uvedené pod názvem *Die Gottlosen* v závěru loňské sezony v berlínském Maxim Gorki Theater.

scénického projevu, nezbytně podněcuje k neustálým pokusům řešit otázku jeho geneze. I když se s tím spojená problematika dá odbýt oprávněnou námitkou, že nějaká 'podstata' přetrvávajícího a dokonce různě se proměňujícího fenoménu se rozhodně nedá ztotožnit s jeho původem a že sám hypotetický původ něčeho tak komplikovaného jako je například divadlo se dá sotva redukovat na ten či onen historicky doložený fenomén, pátrání po nějakých původních zdrojích ani v tomto případě jistě neustane. K nejcenějším případům zkoumání jeho zdrojů bude ovšem vždy patřit to, které je totožné se samotnou (současnou) tvorbou. A pokud jde o teoretická řešení, bude vždy nejpłodnější reflexe podob a způsobů této tvorby na pozadí historie a ve srovnání s těmi projevy, které představují příklady uplatnění scénického puđu ještě neoddělené od toho, čím se původní 'přírodní' společenství, nevybavená tím, co přinesla euroasijská civilizace, jaksi přímo vyrovnávala s vlastní smrtelnou existencí. Kolik materiálu k podobným úvahám poskytla například jen výstava „**Nouvelle-Irlande, Arts du Pacifique Sud**“, kterou jsme si vedle už zmíněné instalace *Jardin d'Amour* vybrali ze čtyř *expositions contemporaines* konaných v době naší krátké návštěvy Paříže v Musée du quai Branly (tato výstava trvala od 3. dubna do 8. července)! Ve výborně připravené expozici nebyla ze scénologického hlediska zajímavá jen kolekce masek, které vždycky přímo poukazují ke zdrojům a podstatě scénování a v daném případě jsou pozoruhodné i vzhledem k vynalézavému využití velmi různorodých přírodních materiálů, ze kterých byly zhotoveny (viz obr. 14–16). Výstava nabídla souhrnnou představu o umění různých kmenů žijících na jednom z ostrovů v oblasti Melanésie, který spolu se sousední Novou Británií a několika dalšími malými ostrovy spolutvoří tzv. Bismarck Archipelago, jehož název je dědictvím německé kolonizace z let 1880–1914 (řada exponátů pocházela také z německých etnologických muzeí). Mimochodem, inspiraci pro své expresionistické vidění tu hledal a našel na začátku 20. století Emil Nolde. Charakter produktů tohoto umění, které nemají daleko k asambláži a mezi kterými najdeme i pomalované lebky (obr. 17), musel ale přirozeně najít odezvu také u francouzských surrealistů, konkrétně u Bretona, Eluarda a Aragona, kteří se velmi zajímali o umělecké předměty z celé této oblasti. Právě v kontextu s dalšími plastikami a předměty a také v souvislosti s vědomím o jejich používání v rámci příslušných pohřebních rituálů a slavností (ty se na výstavě zprítomňovaly ve zfilmované podobě) provokovaly předvedené masky k úvahám o tom, co můžeme nazvat *zpodobováním* (jak bychom ostatně mohli přeložit i Aristotelovu *mímezi*):²³ Netkví sama podstata scénování právě ve vytváření příslušné podoby, kterému je analogické přiřknutí jména a v jehož rámci se vystupování v masce od existence plastiky jako takové liší jejím oživením, totožným s oživením ducha někoho či něčeho, například ducha zemřelého? A není vlastně z tohoto hlediska uvádění klasických her rozmlouváním s nej-

23 Další materiál k přemýšlení o této problematice bylo možné načerpat na výstavě v Musée Jacquemart-André na bulváru Haussman, pozoruhodném sbírkou francouzského malířství 18. století (k vidění je tu Chardin, Boucher, Fragonard, Elisabeth Vigée-Lebrun, David i Nattier) i malířství italské renesance (Mantegna, Bellini, Botticelli, Perugino ad.) včetně Ucellova *Sv. Jiří bojujícího s drakem*. Výstava přístupná od 14. března do 26. srpna v tomto muzeu se jmenovala „**Masques de Chine, rites magiques de Nuo**“, představovala skvělou kolekci masek ze 16., 17. a 18. století a poskytovala zajímavý pohled na pohyb jejich funkcí – od rituální k divadelní – v rámci tisícileté tradice Nuo. To je lidový rituál smíření s přírodou, se kterým jsou spojené slavnosti provozované za účasti duchů zemřelých v některých oblastech Číny do dneška (divadlo masek Nuoxi představuje jednu s nejstarších divadelních tradic v Číně); k výstavě vydal Yves Créhalet v edici Actes Sud monografii s názvem *La Masque de la Chine. Les masques de Nuo, ou la face caché du dernier empire*. Zajímavé je, že posledý zpodobovaným duchem není v rámci Nuo ten, kdo masku nosí, ale maska sama.



▲ 16 Maska-helma stylu tatanua ze severu Nového Irska, Norwiche, University of East Anglia, Sainsbury Centre for Visual Arts



► 17 Domodelovaná lebka z Nového Irska, Švýcarsko, Bâle, Museum der Kulturen

různějšími duchy včetně duchů mrtvých, tedy se zemřelými, které příslušníci přírodního společenství nepřestávají (velmi prozíravě) pokládat za jeho součást, a to součást schopnou v tomto společenství nejenom v příslušných okamžicích, ale vlastně trvale dál působit? Není to i dnes tak, že nejsme-li schopni naslouchat těmto duchům z minulosti i těm, které plodí naše nejružnější strachy a naděje, a nejsme-li schopni oživovat je adekvátním způsobem a vést s nimi dialog, tj. jestliže je chceme zapřít a s nimi i to, čím a v čem jsou naši vlastní součástí, nejsme pak schopni vyrovnat se sami se sebou? A nejde samozřejmě jen o schopnost či neschopnost vést dialog s našimi vlastními dobrými i zlými duchy, tj. duchy zplozenými naší vlastní kulturou. Jde také o to, umět naslouchat těm cizím, ve kterých nakonec v případě jejich zdařilého zpodobení poznáme i mnoho ze sebe samých. Výjimečným zařízením, které k tomu vytváří předpoklady, je bezesporu právě Musée du qai Branly, nazývané někdy také Muzeem 'prvních umění' i Muzeem umění a civilizace Afriky, Asie, Oceánie a Amerik, které bylo z iniciativy bývalého prezidenta Chiraka otevřeno 20. června minulého roku. Dílo architekta Jeana Nouvella, pozoruhodné nejen svou vnější podobou, ale zejména scénickým uplatněním principu cesty s mnoha odbočkami a zákoutími s nabídkou nejružnějších pohledů, stává se tak gesamtkunstwerkem specifického druhu.²⁴

²⁴ Nové muzeum sjednotilo etnologické sbírky Musée de l'Homme, které představovaly takovou inspiraci pro Picassa i další, a Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie a vystavuje 3 500 objektů z kolekce čítající přes 300 000 kusů.

Gesamtkunstwerk svého druhu představovalo také to, co pod názvem *Sternenfall* neboli *Chute d'étoiles* (Pád hvězd) vystavil **Anselm Kiefer** pod monumentální skleněnou kopulí Grand Palais v prostoru nazývaném Nef, který opravdu tvoří jakousi (chrámovou) 'lod' této mimořádné budovy (Nef de Grand Palais s vchodem z ulice Winstona Churchilla byla po nákladné rekonstrukci otevřena před rokem).²⁵ Německého, ale od roku 1993 ve Francii žijícího umělce vybralo francouzské ministerstvo kultury a komunikace (které zajišťuje výstavu s dalšími institucemi a s podporou řady sponzorů) jako prvního z těch, kdo jsou podle expertů schopní vyrovnat se s daným (vlastně scénickým) prostorem v rámci projektu *Monumenta* a jehož dílo by stálo za to tímto způsobem představit.²⁶ Pokud jde o vztah k ústřednímu heslu (*Monumenta*), Kiefer několikrát zdůraznil, že jeho umění není ani 'nesmírné' (*maßlos*), protože bez míry není podle něho myslitelná žádná krása, ani monumentální: i vzhledem k monumentalizujícím ambicím nacistů nemá rád monumenty. Zcela v duchu tohoto přesvědčení tvoří střed expozice ruina sedmnáctimetrové věže z panelů, která je svědectvím Kieferova zápasu s tímto vysokým prostorem, kde sama pyšná skleněná kopule má snad 45 metrů: Ještě pár dní před zahájením se tu proti této kopuli a obloze, která se v ní obrážela, tyčila věž schopná znalcům historie pokusů o gesamtkunstwerk aspoň vzdáleně (totiž jenom svou obecnou ideou) připomínat Schwittersovu *Merzbau*.²⁷ Z této věže se nakonec (po likvidaci dvou 'pater') stala zřícenina na základě uvědomělého Kieferova rozhodnutí. Výsledek ukazuje dvojznačnost Kieferových realizací, o níž se často mluví: Tato zhroutená stavba může být na jedné straně dokladem marného pokusu konkurovat ústrojně monumentalitě původního prostoru symbolizujícího Belle époque, ale i nebi nad ním.²⁸ Z druhé strany ji můžeme chápat i jako připomínku nešťastných konců smělých snů z doby ještě neotřesené víry v pokrok. Vyjádřením této víry byla přece i sama stavba Grand Palais jako jakéhosi chrámu pokroku k příležitosti světové výstavy roku 1900, kdy do vypuknutí 1. světové války zbývalo už pouhých 14 let. Tak je i Kieferova

25 Jde o gesamtkunstwerk bez utopické ambice splynutí života s uměním, kterou měl ještě Joseph Beuys (1921–1986), u kterého Kiefer v Düsseldorfu končil svá studia a s jehož hlášením přímé demokracie, kterou Kiefer sám považuje za opak demokratického systému, nesouhlasí; ostatně, Kieferova hluboce založená angažovanost není politická, ale duchovní.

26 Příští rok se o to má pokusit americký sochař Richard Serra (1939) a v roce 2009 francouzský „tvůrce objektů“, angažující se i v oblasti fotografie a videoartu, Christian Boltanski (1944).

27 Originál této *Merzbau* byl po Schwittersově emigraci před nacisty zničený; o snahách přiléhajících k pojmu gesamtkunstwerk viz Vostrý, J., „Scéničnost a múzičnost (od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku)“, *Disk* 11: 46–69. „Monumenta“ by se mohla někomu jevit také jako pro dnešní dobu typický 'event'. Takový event uměleckou produkci či umělecké prostředky ovšem většinou pouze používá a jeho organizátoři i v případech deklarovaných jako událost v rámci příslušného umění diváky od prožitku uměleckého díla spíš odvádějí, než že by je k němu přiváděli, různými doplňkovými zážitky: nejsou si totiž přitažlivostí 'samotného' umění jisti. Odlišnost události nazvané 'monumenta' od takových eventů a její 'naplněnost' uměním spočívá právě v tom, že jde o gesamtkunstwerk, tj. že všechny její 'složky' jsou součástími souborné umělecké realizace, i když si uchovávají i samostatnou platnost.

28 Za příhodných podmínek i hvězdám: výstava byla dva dny v týdnu otevřena od 10 do 19 hodin a čtyři dny od poledne do půlnoci. U dalšího objektu z panelů nazvaného „Sonnenschiff“ představovala obdobu této konfrontace okolnost, že panely, z nichž se skládala, byly prorostlé černými slunečnicemi (na obr. 18 vidíme takovou věž na záběru z Barjacu [viz pozn. 30]). Černá zrnka slunečnic, které se vztahují ke slunci, představují pro Kiefra, vycházejícího ze vztahu makrokosmu a mikrokosmu („Jsem membrána mezi makrokosmem a mikrokosmem,“ říká), jakýsi negativní koncentrát hvězdného nebe, tedy kosmos plný černých hvězd. I divákovi, který o této interpretaci nic neví a neohdálá se k ní dopravovat ani s pomocí doplňujících výkladů, může ale taková konfrontace něco (a možná ještě víc) 'říct', ačkoli není tak jednoduchá jako Atgetova konfrontace lidských výtvorů a přírody v podobě zanedbaných staveb a stromů.



18 Anselm Kiefer, *Sonnenschiff, Barjac* 2007



19 Anselm Kiefer, *Aperiatu Terra et Germinet Salvatore* (detail), 2005–2006

zřícená věž součástí jeho úsilí vyrovnat se s historickou minulostí (na předním místě německou, ale zdaleka nejenom německou); toto úsilí je pro Kiefera, narozeného 8. března 1945 za bombardování, příznačné. Charakteristický je i vztah

tohoto velkého čtenáře k poezii německy píšícího židovského básníka Paula Celana (1920–1970), který je pro něho vedle Ingeborg Bachmannové (1926–1973) nezpochybnitelnou autoritou.²⁹ Mezi všemi ostatními dobrými i zlými duchy, ať historickými, nebo mytickými, jsou to právě oni, se kterými Kiefer konfrontuje svou práci a jejichž literárním odkazem se často inspiroje. A je to právě tato konfrontace – a nikoli ilustrace nějaké básně, podle níž případně nazve svou výtvarnou realizaci nebo kterou přímo cituje –, ze které se tato realizace rozvíjí. Paul Celan (vl. jménem Paul Pessakh Antschel) pocházel z ukrajinských Černovců, kdysi hlavního města rakousko-uherské Bukoviny, 1918 připojeného k Rumunsku, 1940 anektovaného Sovětským svazem a 1941–1944 okupovaného nacisty, a jako jediný z celé rodiny se vrátil živý z koncentračního tábora; za svůj domov pak zvolil Francii a svůj život dobrovolně ukončil v Paříži. Právě poezií, kterou neuměl psát jinak než v němčině, což pro něho nebylo podle vlastního výroku po zkušenosti z koncentráku nijak snadné, prakticky polemizoval s Adornovým tvrzením, že psát básně po Osvětimi je barbarství. Kiefer jako by svými realizacemi odpovídal na otázku, je-li opravdu po tom všem (a nejenom v Německu) umění ještě vůbec možné: Vytváří scénicky výtvarnou poezii, protože bez tohoto způsobu procítění stavu světa v konfrontaci mikrokosmu a makrokosmu by bylo nebezpečí barbarizace lidstva ještě větší (a francouzské ministerstvo kultury pak vidí svůj úkol v prostředkování komunikace obecnosti s takovým uměním).

Celanovi a Bachmannové zasvětil tedy Kiefer, který se v rámci svého hlubokého vztahu k literatuře obrací i k dalším básníkům i filozofům a mystikům, svou soubornou instalaci v prostoru 'lodi' Grand Palais. Tato instalace se vedle zmíněných objektů skládá ze sedmi pavilonů, tj. jednoduchých pravoúhlých, uvnitř bíle natřených staveb, zvenku pokrytých vlnitým plechem, kterým Kiefer říká domy; nedávno zesnulý francouzský kunsthistorik Daniel Arasse, autor monografie *Anselm Kiefer* vydané 1996 v Paříži a 2001 německy v Mnichově, je považoval za chrámy obdobné antickým (v nichž bohové, jimž byly zasvěceny, také bytovali). Každý z těchto domů představuje samostatnou scénu v celkovém scénickém prostoru 'lodě' Grand Palais.³⁰ Kiefer je totiž přesvědčený, že každý obraz, socha či objekt potřebuje svůj prostor; také bychom mohli říci *inscenaci*: z tohoto hlediska je **Kieferův gesamtkunstwerk obrazem (už mnohaletého) vývoje současné scénografie**.³¹ Jednomu domu dominuje například jediný ohromný obraz: zobrazený je na něm muž (podle Kiefera on sám) na úpatí aztécké pyramidy a nad ním se houpá vytržené zlaté srdce (poukaz na nepřítelství humánní součást aztéckého rituálu). Inspirací k obrazu byla poema Bachmannové *Nebelland* (Krajina mlhy); z ní je také citát zapsaný Kieferem do obrazu vpravo nahoře: „Nebelland hab ich

29 Jakékoli oddělování německé kultury od židovské považuje Kiefer za její dobrovolnou sebeamputaci.

30 Právě takové domy i 'babylonské věže' z panelů stavěl Kiefer (a jako celé 'domy' také prodával) donedávna ve svém 'ateliéru', jímž byl od roku 1993 jihofrancouzský Barjac, kde koupil asi 40 hektarů půdy na kopci s bývalými fabrikami. Místo je dnes díky Kieferovi protkané tunely a jeskyněmi a zřejmě se poté, až se Kiefer letos na podzim přestěhuje do ateliéru v pařížské čtvrti Marais, stane muzeem ve správě Guggenheimovy nadace.

31 Kdo viděl Kieferovu expozici v Grand Palais po rozpačitém zážitku z letošního pražského Quadriennale, musel – samozřejmě i s připomínkou takových scénografických zážitků, jaké představovala třeba zmíněná expozice německého filmového expresionismu – uvažovat o tom, že žádná výstava současné scénografie, má-li být práva svému předmětu, nemůže nevzít na vědomí bouřlivý vývoj samotného pojmu, ke kterému došlo v posledních desetiletích, jinak definitivně ztratí svůj smysl. Podobnou (nerealizovanou) perspektivu obsahovala v zárodku ostatně už expozice Spolkové republiky Německo na pražském Quadriennale 1979, v jejímž rámci byl v Praze poprvé představený (aspoň fotografiemi svých realizací) Joseph Beuys.

gesehen, Nebelherz hab ich gegessen.“ Così vepsaného do obrazu není u Kiefera žádnou výjimkou: Také spojování obrazu s nápisem je jedním z principů jeho gesamtkunstwerku, v jehož rámci různé kdysi provokativní postupy včetně vlastně už zprofanované koláže a asambláže ztrácejí svou provokativnost, protože se stávají přirozenou součástí syntézy. Nejhlubší základ této syntézy tkví nikoli ve spojování různých materiálů, ale v novém (obnoveném) spojení ‘věci’ a znaku, které použití slova manifestuje. Nejde samozřejmě primárně o tuto manifestaci, ale o vlastní spojení přímého a nepřímého zobrazení: V jeho rámci se i slovo stává součástí ‘podoby’, která už není totožná s obrazem (ve smyslu paneau) či plastickým zhmotněním. Po zkušenosti jak s možností abstraktního malířského i sochařského vyjadřování, tak zejména po zkušenosti s odvratem od zobrazování vůbec stává se ‘scénickou’ i tímto spojením hmotné realizace a slovního textu. Ostatně, v „Domě kapradí“, věnovaném Celanovi, jistě přispívá k dovršení dojmu, posloucháme-li při vnímání jeho vizuální podoby z audioguidu recitaci Celanovy básně „Tajemství kapradí“. Německému výtvarnému umění dlouho dominovala (zejména neoexpresionistická) malba, než je s ‘nejnovějšími trendy’ spojil – samozřejmě zcela originálním a koneckonců mimoumělecky a nikoli sebestředně motivovaným způsobem – Joseph Beuys svým obratem k předmětu a přímému i nepřímému sebescénování. Závěrečnou Kieferovou prací na akademii v Karlsruhe, tj. než přišel k Beuysovi, byla jakási fotografická performance, nakonec odmítnutá, na které se objevoval s rukou provokativně zdviženou k nacistickému pozdravu (smyslu tohoto provokativního gesta porozuměl z jeho tamních učitelů jediný, který také jediný prošel koncentrákem). Logika vlastního vývoje dovedla Kiefera jakoby zpět k malířskému a plastickému zobrazování, které je ovšem jen součástí (specificky scénického) gesamtkunstwerku a které ukazuje také na vývoj ‘od předmětu k materiálu’ (netradiční materiál byl samozřejmě krajně významný už pro Beuyse). Takové charakteristice jistého vývoje je třeba v této souvislosti rozumět tak, že po nahrazení obrazu předmětem je tento obrat od samotného předmětu k (většinou přírodnímu) materiálu spojený s hlubším pochopením jeho významu. Může se totiž stát přímým prostředkem zobrazení, a to v rámci, ve kterém je jak umístění výsledné realizace ve scénickém prostoru, tak třeba i přímé použití slova zprostředkovatelem nezbytného estetického odstupu. Právě díky němu se i divákova pozornost obrací k potenciálnímu smyslu tohoto zobrazení. Kiefer používá ke svým obrazům i slámu, bláto, hlínu, ženské vlasy, květiny, chrastí, sklo, beton, železo, olovo atd., které i samy o sobě mají, resp. ukrývají, a v příslušném celku znovu nabývají obraznou, tj. potenciálně symbolickou hodnotu. Ta se pak stává předmětem dodatečné interpretace, ale především bezprostředního psychofyzického prožitku vyvolávaného také díky přímému apelu na vnitřně hmatové vnímání, které použitý materiál obsahuje.³² Dá se říct, že Kieferova „monumenta“ v Grand Palais představovala nejsilnější umělecký zážitek v rámci našeho krátkého pařížského pobytu i proto, že naléhavě upozornila na potenciální (věčnou) neukončenost vývoje umění. Tato stálá nedefinitivnost jeho vývoje i samotného pojmu je i zárukou toho, že něco takového, co se liší od patřičně

³² Charakteristické ovšem je, že zlaté vlasy Sulamit jsou u Kiefera zobrazené nikoli pomocí vlasů, ale slámy. Ostatně, vzpomeňme na jeho plastiku letadla z roku 1989, vystavenou pod názvem *Mák a paměť* v berlínském muzeu současného umění (Museum für Gegenwart), které vzniklo z bývalého Hamburského nádraží: plastika je zhotovená ne náhodou také z olova, které u Kiefera poukazuje k melancholii, překonávané (Freudovou) „pomalou prací smutku“.

scénovaného spotřebního artiklu, může existovat a právě jako takové může být (konstitutivní) součástí kultury. A zvlášť západní kultury, o které se nedá říct, že by nebyla ohrožená, a to jak 'zvenku', tak ještě víc zevnitř a zde zvlášť významně ve svém vztahu s přírodou, mimo kterou (resp. mimo to, že se ji člověk také snaží *pochopit* v kontextu ducha, protože bez tohoto pochopení ji nemůže ani chránit) neexistuje ani všechno to krásné, čím člověk přesahuje svou smrtelnou existenci. Vzpomeňme ještě aspoň na pavilon nazvaný citátem z Izajáše „Aperiatur Terra“ (obr. 19), nebo na „Palmovou neděli“, vztahující se ke Kristově vjezdu do Jeruzaléma s předzvěstí budoucího ukřižování a založenou na mnohovýznamové konfrontaci skutečně poražené osmnáctimetrové palmy, poslané přítelem z Afriky a položené na zemi, s cyklem (pochopitelně vertikálně umístěných) obrazů, kde se motiv palmy mnohonásobně opakuje a listy palmy jsou posádrované. Nebo na obraz křehkosti kultury, jak ho ztělesňuje objekt skládající se z padajících svazků knih (knihy opravdu představují Kieferův obsedantní motiv) a skla pokrývajícího největší část pavilonu nazvaného jako celá expozice „Pád hvězd“. A že se ani tento název neobjevuje u Kiefera při této příležitosti poprvé? Ano, máme opravdu co dělat nikoli s módním trendem, ale s dílem umělecké zralosti.

Vyobrazení jsou citována z těchto publikací:

- 1 *Collection Photo Poche*, Nathan / VUEF 2001
- 2 *Interscena IV/2*, DÚ Praha 1985
- 3, 4, 5 *Le Nouveau Réalisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 28. 3.–2. 7. 2007, Album de l'exposition
- 6 *Umění 20. století*, Taschen / Nakladatelství Slovart 2004
- 7 *Robert Rauschenberg Combines*, The Museum of Contemporary Art Los Angeles and Steidl Verlag 2005
- 8 *Van Gogh*, Taschen / Nakladatelství Slovart 2003
- 9, 10 *Willy Maywald, Le Pari(s) de la création – Photographies 1931–1955*, Musée Carnavalet 24. 4.–30. 9. 2007, Paris Musées 2007 (katalog výstavy)
- 11, 12a, 12b *Jardin d'amour*, Yinka Shonibare, Musée du quai Branly / Flammarion 2007
- 13 *Vogue en beauté, 1920–2007*, Rasay / BnF 2007
- 14, 15, 16, 17 *Nouvelle-Irlande, Arts du Pacifique Sud*, Musée du quai Branly 3. 4.–8. 7. 2007, Carnet d'exposition
- 18, 19 *Philippe Dagen, Sternenfall / Chute d'étoiles, Anselm Kiefer au Grand Palais*, Regard / CNAP 2007

Scénologie snu

**(Poznámky k dílu a interpretacím tvorby
Jindřicha Štyrského)**

Miroslav Vojtěchovský

*„...Ale mým očím nutno stále házeti potravu.
Polykají ji nenasytně a surově. A v noci a ve spánku ji tráví.
Emilie rozhazovala pohoršení plnými hrstěmi, vyvolávajíc v každé bytosti,
s níž se setkala žádost a představu svého obrostlého jícnu...
...Všichni mnou opovrhovali. Zůstala mi jen sestra.
Chodil jsem k ní tajně a v noci. Ležice si v objetí, nohy v sebe spleteny,
vysnili jsme si dlouhou setrvačností onen stav zemdení,
do něhož upadají všichni, kdož se pohybují na ostří hanby.
Jedné noci zaslechli jsme tiché kroky. Sestra mi pokynula, abych se ukryl
za lenošku. Vstoupil otec, opatrně za sebou zavřel dveře pokoje
a beze slova si lehnul k sestře. Konečně jsem tedy užíval, jak se dělá láska.
Krása Emilie není stvořena k tomu, aby uvadla, ale k tomu, aby shnila...”*
Jindřich Štyrský: Emilie přichází ke mně ve snu

Proč psát o Štyrském, když bylo už tolik o něm napsáno, když každý jenom trochu zasvěcený člověk musí vědět, že jsou tady zásadní materiály Karla Teiga, Františka Šmejkal a Věry Linhartové, ze kterých postupně vycházejí texty a analýzy Štyrského díla od Anny Fárové,¹ Karla Srpa či Lenky Bydžovské?² Psaní čehosi dalšího by se mohlo v tomto směru jistě jevit nejlepším příkladem transportování sov do Atén...

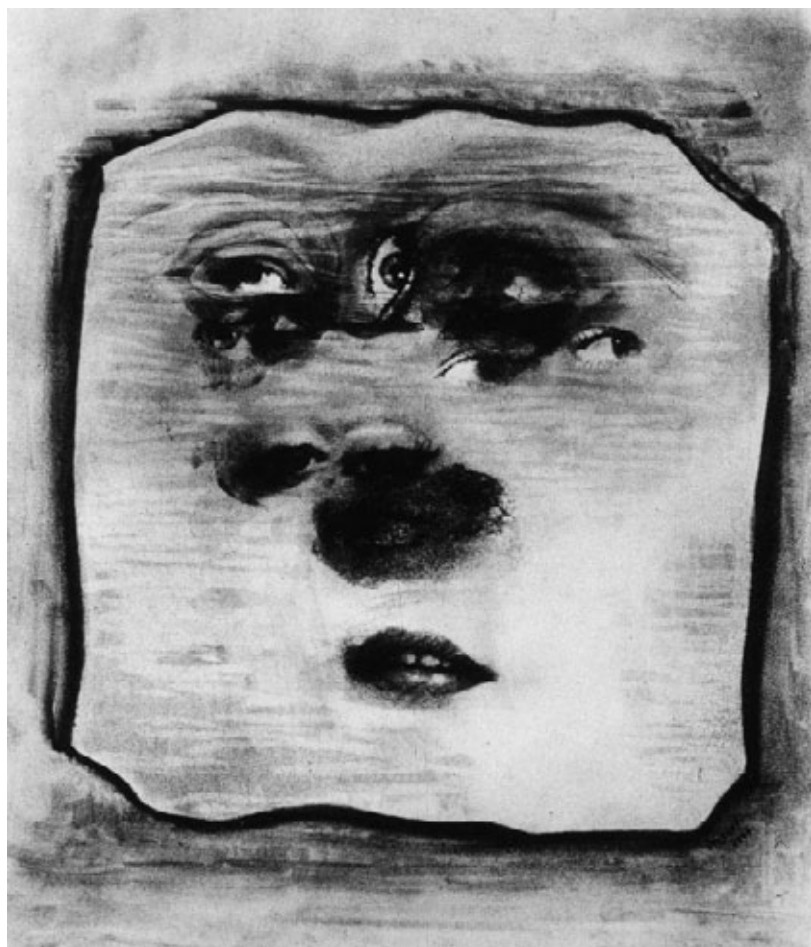
Psát proto, že jemu věnovaná výstava v domě U Kamenného zvonu je jednou z nejvýznamnějších událostí letní praž-

ské výstavní sezony 2007, když sama tato výstava je připravena tak, jak velí dobrý mrav doby, je tedy systematicky uspořádána a doprovázena konvolutem dalších explikujících textů?³ Co k tomu ještě dodat, když vše je velmi konsekventně a s minuciózní pečlivostí zpracováno? Zmiňovat se o tom, co je nejspíš pravdou, ale co může působit jako zákeřně podpásový úder kurátorům i pořadatelům výstav udělané právě tak, aby se potkala s představami diváka zvyklého na standardy výstavně-umělecké turistiky, totiž že expozice je až trochu příliš chladně akademická, že celkovému uspořádání chybí ‘koření’ neklidně těkavé vroucnosti i napětí z překvapující přímosti výroků balancujících na hraně pornografie a na druhé straně z jisté bolestně-senzi-

1 Mám zde především na mysli publikaci *Jindřich Štyrský, fotografické dílo*, kterou Anna Fárová publikovala pod jménem Annette Moussu roku 1982 v Jazzové sekci, pro interní potřebu sekce.

2 Z velmi dlouhé řady publikací zpracovaných oběma autory považují za mimořádně důležitý doslov Karla Srpa k reedici publikace *Emilie přichází ke mně ve snu*, Torst, Praha 2001, pod názvem „Osvobozené libido“. Dále pak souborné vydání Štyrského teoretických prací, editovaných Lenkou Bydžovskou a Karlem Srpem pod názvem *Texty*, Argo, Praha 2007.

3 Srp, K. *Jindřich Štyrský, 1899–1942. Průvodce výstavou*, Kant, Praha 2007.



**Všudypřítomné oko
XVI., 1940, kresba
tužkou na papíře**

tivní zdrženlivosti, kterou se vyznačují jednotlivá Štyrského díla?

Máme spatřovat jakýsi osudový pokyn v tom, že zahájení patrně největší pražské souborné výstavy Štyrského díla připadlo právě na dny, kdy se dokončovalo minulé číslo *Disku*, v němž jsme se programově zabývali scénologickými aspekty zdánlivého snění Giorgia de Chirica, malíře, jehož tvorba i umělecké a životní postoje měly tolik společného se Štyrským, například v neskrývané snaze udržet vlastní dílo v distanci od všech politicko-společenských vlivů, či v jakýchsi časově podmíněných vlnách náklonnosti a naopak rozhodného odmítání surrea-

lismu? Je tato náhoda dostatečným důvodem k vytváření dalších textů v situaci, kdy lze předpokládat, že vše ze života a díla enigmatické osobnosti – patřící neodmyslitelně k meziválečné avantgardě, a držící si přitom od ní nekompromisně vybojovávaný odstup – už bylo rozpitváno do nejmenších detailů?

Přese všechno nebo možná právě pro vše, co bylo řečeno výše, se v reáliích a návazně i v teoretických reflexích Štyrského tvorby objevují minimálně dva důležité momenty, které patrně není dobré přecházet bez povšimnutí:

Především jsme celou řadou okolností vybízení znovu a znovu přemýšlet

o škatulkující obsesi uměnovědných teorií, když Štyrského dílo – v pozoruhodné jednotě výtvarných počinů i teoretických explikací, ostatně jako dílo naprosté většiny geniálních tvůrců – může být důkazem ošidnosti pokoušet se o vyslovování jakýchkoliv ‘věčných pravd’ stylové i názorové klasifikace. (Poukážeme např. na zdánlivý ikonoklasmus obrazových básní, na Štyrského měnící se postoj k surrealismu i na Štyrského vášnivé proměny vztahů ke generačním druhům i přátelům, stejně jako na jeho kolísavé hodnocení ‘velkých mistrů’ historie i současnosti.)

Ještě více jsme ale okolnostmi současné výstavy i momentálně rozšířeného mediálního zájmu o Štyrského doslova vyzýváni k tomu, abychom se pokusili prodloužit naše ‘chiricovské’ uvažování směrem ke spojitostem i radikálním odlišnostem významného, avšak mezinárodně stále ještě nepříliš vnímaného díla Jindřicha Štyrského k mezinárodně uznanému i dokonale zmapovanému dílu Salvadora Dalího, ať už se jedná o přístup k malířské práci nebo k filozofii tvorby obecně, s poukazem k výrazným rozdílům ve scénologickém myšlení obou osobností. Tak snad bude možné vyjádřit, v čem spatřujeme důvod hodnotit Štyrského dílo přinejmenším jako neméně přínosné, protože v mnohém hlubší a především pravdivější.

I.

Traumatický trojúhelník zrození

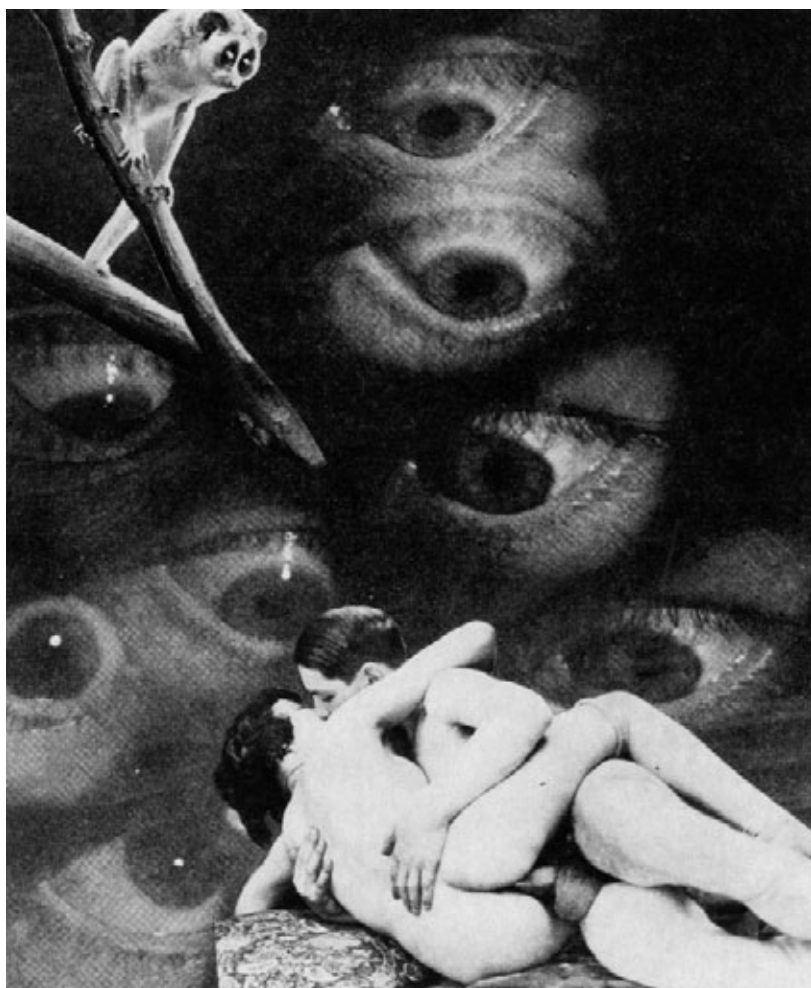
Jindřich Štyrský se narodil v Dolní Čermné, typické vesnici podhůří Orlických hor, v posledním roce devadesátých let, paradoxně tedy v předposledním roce 19. století. Zatímco ale svým dílem přesahuje nadcházející století až ke století jedenadvacátému, se specifickou spiri-

tuální atmosférou rodného kraje a především vlastní rodiny, hluboce zakořeněné v 19. století, se bolestně a víceméně neúspěšně vypořádával po celý svůj život. V otaznících trojúhelníku vytvářeného despotickým otcem, na svou dobu poněkud excentrickým venkovským učitelem, matkou, bigotní katoličkou, pocházející z relativně zámožného statku, a její dcerou z prvního manželství, Marií, nešťastně a předčasně zesnulou, neboť trpící – jako později sám Štyrský – dědičnou chorobou, se utváří umělcův mnohověstevnatý vnitřní svět, jehož podivuhodně mystická realita prostupuje do dramatických příběhů snů. Štyrský se s nimi vyrovnává v celé své tvorbě – transformuje je do vizuální podoby a záznamy v osobním snáří používá jako inspirující zdroj i jako skici – až do posledních dnů života. Z rodinné trojice proniká do Štyrského snů tu i tam otcova divoká nesmlouvavost, ale drtivá většina z nich se vrací k soužití s nevlastní sestrou, starší o patnáct let a představující v očích pěti či šestiletého kluka symbol podmanivě hříšné krásy, prvých záblesků elektrizující erotické přitažlivosti i deviance. Není možné z odstupu říci, jak mnoho se na celém tomto obraze sestry podílí zážitky a postřehy malého dítěte a do jaké míry umělec později ve své fantazii rozvedl jednotlivé aspekty sestřina obrazu, protože Štyrský sám, zdá se, celkem cílevědomě vytvářel okolo svých vztahů z dětství a mládí určitý mýtus.

Inspirativní trojúhelník přátelství

V roce 1917 Štyrský maturoval na učitelském ústavu v Hradci Králové, ale už během studií se výrazně odlišoval inteligencí, touhou po vzdělání i určitou noblesní jemností od svých vrstevníků a svými charakteristickými vlastnostmi i zjevem přitahoval naopak pozornost mladých dam. Nejinak tomu bylo i v době vojenské služby v Nymburce, odkud pod-

Emilie přichází ke
mně ve snu, obraz
č. 5 – koláž z r. 1933



nikal cesty do Prahy a kde se seznámil například s Jiřím Karáskem ze Lvovic. Ve školním roce 1918/19 začal učit na škole v Dolní Čermné a v té době se také spřátelil se spisovatelem Peterem Jilemnickým, pocházejícím z nedalekého Kyšperku (dnes Letohrad). Pro Jilemnického vytvořil čtyři ilustrace k jeho novele *Devadesát devět koní bílých*, ale na jeho další tvůrčí dráhu mělo mnohem větší vliv přátelství s mladou malířkou Marií Čermínovou, se kterou se potkal během prázdninového pobytu roku 1922 na chorvatském ostrově Korčula. Po nevlastní sestře se stává Toyen Štyrskému inspirací, kon-

zultantkou i oporou přinášející do vzájemného vztahu mladých umělců jistě mužské prvky, které sám u sebe Štyrský občas postrádal. Umělecký pseudonym, který M. Č. začala používat rok poté, kdy se seznámili, ne zvolila jenom proto, aby zvukomalebně vyjadřoval cosi exoticky vzdáleného, ale především, aby obcházel vyjádření pohlaví svého nositele, respektive nositelky... V témže roce 1923 byli oba mladí přátelé přijati do Devětsilu, začali se pod vlivem Teigovým zabývat obrazovými básněmi a Štyrský vytvořil pro úvodní strany nově vzniklého časopisu *Disk* výrazně typograficky

zpracovaný manifest „Obraz“,⁴ vyjadřující novou roli mechanicky multiplikovaného obrazu v budování nového, spravedlivějšího světa „při hledání nových, krásnějších forem a hodnot života – tvořením nových, krásnějších, užitečnějších forem a hodnot života“. Obraz má být podle manifestu propagací „nové krásy, zdraví rozumu, svobody, řádu, radosti, veselí života“. Manifest „Obraz“ je proto rozhodně nejlepším důkazem mylného přiřazování Štyrského (a autorů obrazových básní jako celku) k ikonoklastům. Jistě, pokud chápeme výraz ‘ikonoklasmus’ povrchně a máme na mysli vnější slupku zlatého rámu a nikoliv obsah obrazu, respektive jeho působení, potom to přiřazování mohlo být oprávněné. Jenomže Štyrský, stejně jako ostatní mladí umělci Devětsilu pod vedením Teigehe, dogmaticky usiloval dát obrazu neméně zbožněný význam jako v těch dobách, kdy obraz sám představoval předmět uctívání. Mechanicky multiplikovaný obraz pro Teigehe následovníky představuje projekt a reklamu nového světa. Pro budoucnost není ani tak podstatné, že se obrazové básně nepotkaly s větším ohlasem širokého publika, že zůstaly povětšinou mimo zájem těch, kterým byly nadšeně určeny. Kdyby se nestalo nic jiného než to, že přispěly k dynamickému rozvoji české knižní kultury v podobě půvabných obálek a ilustrací, splnily své poslání.

Pro nás pro všechny, kteří se snažíme v jakékoliv rovině – ať už se jedná o práci historicko-systematickou, kurátorskou nebo pedagogickou – teoreticky reflektovat proces vzniku, distribuce a adopce uměleckého díla, platí, že bychom měli zmíněný příklad domnělého ikonoklasmu tvůrců obrazových básní chápat jako jednu z nepřetržité řady výzev k pokoře v naší práci. Uměnověda, na rozdíl od věd exaktních, nepředchází,

nebo jenom velmi ojedinele předchází praxi. Téměř vždy je teoretická reflexe analýzou, komparací či zařazením již realizovaného. Než tedy vyneseme jakýkoliv kategorický soud, než roztrídíme generace tvůrců do sebedůmyslnějších systematizujících škatulek, měli bychom si nad uvedeným příkladem i jemu podobnými uvědomit, že jsme až příliš dědici řecko-latinského myšlení, které nejenom vydalo v závratné rychlosti umělecká valedila a naučilo nás radovat se z jejich krásy, ale které také vyvolalo rozumovou reflexi nad lidským výtvozem. Věrní této tradici pokoušíme se neúnavně vytvářet různé estetiky, leč umělecká praxe je neúnavně boří.⁵ Čas od času bychom si asi měli tento poznatek připomenout.

Přitažlivost triangulárních vztahů

Nevěřím v žádnou magii čísel, jakkoliv ctím důmyslnost Fibonacciho posloupnosti, rozumím výpočtům principu zlatého řezu a obdivuji kánony antických architektů. Jestliže jsem ale konstatoval výše, že rodinná trojice matka, otec a sestra měla určující vliv na Jindřicha Štyrského – obrazně – už od kolébky, a posléze v záhlaví předcházejícího odstavce jsem opět anoncoval trojúhelník, tentokrát přátel majících na Štyrského formotvorný vliv, neviděl jsem v této triádě nic mystického. Měl jsem vedle Toyen a Teigehe na mysli filozofa a esejistu Bohuslava Brouka, jehož vliv přišel výrazně později než působení trojice (to konstatuji spíše pro pobavení své vlastní i pro pobavení čtenářovo) českých básníků Máchy, Nezvala a Heislera a trojice francouzských básníků, respektive literátů Arthura Rimbauda, Comte de Lautréamonta a markýze de Sade... Na Rimboudovi přitahovala Štyrského, jak podotýká

4 Disk 1923, č. 1, strana 1–2. Podepsáno: Štyrský. In: Štyrský, J. *Texty*, Praha 2007 (editoři Lenka Bydžovská a Karel Šrp).

5 Volně cituji z předmluvy knihy Josefa Zvěřiny *Výtvarné dílo jako znak*, Obelisk, Praha 1971 (vyšlo jako 7. svazek edice Orientace).



Kresba k Čerchovu, kresba tužkou, 1934

Anna Fárová,⁶ „jeho metoda neustálého a systematického rozrušování smyslů, jeho schopnost objevování zázračna v nejvšednější skutečnosti“. Štyrský studoval Rimbauda mimořádně pečlivě při přípravě prakticky první monografie o jednom z „prokletých“ básníků, která v Čechách vyšla.⁷ V dramatických vlnách Rimbaudova života musel nutně citlivý a vní-

6 Anette Moussu 1982. Anna Fárová zde cituje text Jana Kríže z předmluvy katalogu k výstavě Štyrského a Toyen v Brně a Praze v letech 1966 a 1967.

7 Život J. A. Rimbauda. *Dopisy a dokumenty. Citáty a dopisy*. Edice Odeon, sv. 62, Praha, únor 1930.



Nevěsta v rakvi, kresba tužkou na pauzovací papír

mavý Štyrský spatřovat echo svého života i – opřený o poznatky Vítězslava Nezvala – objevit u Rimbauda model tvůrčí metody: „Osvobozuje svého ducha od špatné filozofie, od špatného náboženství, od špatného řádu, aby jej časem osvobodil od filozofie, od náboženství a od řádu vůbec.“⁸

Comte de Lautréamont oslňoval Štyrského nejenom duchem revolty, vzpoury a destrukce, ale především démonickou

8 Štyrský, J. „Rimbaud a jeho dílo“, *Panorama* 7, 1929/1930, č. 10. Štyrský zde cituje Nezvala a podotýká, že právě Nezval, který přeložil do češtiny celé Rimbaudovo dílo, patrně nejpřesněji jeho poezii pochopil a formuloval.



Emilie přichází
ke mně ve snu,
obraz č. 4 –
koláž z r. 1933

inspirací, tryskající z nejtemnějších hlubin nevědomí a snu. Štyrský svůj 'bilanční' článek „Člověk, který už není mlád...“, jakési vyznání svých největších literárních a uměleckých lásek, zakončuje výkřikem, že Lautréamonta považuje díky *Zpěvům Maldororovým* za největšího moderního básníka vůbec.⁹

⁹ „Člověk, který už není mlád...“, in: Holan, Vladimír, *Bagately*, Odeon, Praha 1988. Štyrský zvyrazňuje svoje zvolání kurzivou a slovo 'vůbec' píše verzálkami.

U markýze de Sade nacházel Štyrský vždy znovu a znovu zalíbení v jeho erotické exaltovanosti, touze po perzistentním osvobození přirozených lidských instinktů, stejně jako v jeho kritické agresi vkořeněné ve schopnosti balancovat na napjatém laně černého humoru. Lautréamont a de Sade se především ve Štyrského pohledu (ale i v pohledu dalších osobností uměleckého světa – např. Paula Eluarda či Léona Pierra-Quinta) protínali nejenom v pří-

stupu k životu, morálce, sexu, ale zejména v atmosféře pojící se k jejich práci. Při návštěvě markýzova zámku dochází Štyrský například k místům, na kterých vnímá tytéž pocity, jaké mu evokovala četba *Maldorora*.

Pohrávám si nejspíš trochu násilně s trojkami, abych si 'graficky' přehledněji vyznačil Štyrského život, ale nemohu nepřiznat, že jsou tu další básníci – z francouzských jmenuje on sám Eluarda, Bretona a Pereta – které měl rád, jakkoliv jeho tvorbu ovlivnili znatelně méně. S českými básníky je tomu také tak. Ve shora zmíněné bilanci hovoří o Halasovi, Seifertovi, Hořejším, Dykovi, Demlovi a Hlaváčkovi, ale za nejmodernější českou báseň považuje Máchův *Máj*¹⁰ a stejně tak na mnoha místech svých textů zdůrazňuje svůj respekt k Nezvalovi. Z mladých básníků ale oceňuje jediného – Heislera: „Četl jsem skoro všechny sbírky básní mladých básníků, ale nenašel jsem nic jiného než konvenci, hudbu slov a slazení sacharinem... Znáám jen jediného mladého básníka, Jindřicha Heislera [...], který jediný odolal v dnešní době vůni tiskařské černi.“¹¹ Zmínka o Heislerovi nás ovšem přivádí k tomu asi nejpodstatnějšímu rozponu Štyrského života a tvorby. K jeho měnícímu se vztahu k surrealismu (a konec konců i ke kubismu) i k jeho ambivalentnímu vztahu k fotografii. V určitých fázích svého života se vyjadřuje neuctivě o kubismu a ještě neuctivěji o surrealismu, aby později svůj názor 'retušoval a vylepšoval' různými způsoby argumentace. K fotografii, respektive k jednomu celému jejímu proudu, se vyjadřuje zcela odmítavě a na tomto stanovisku nemíní cokoliv měnit. Přesto je fotografie i historiky fotografie díky cyklům *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*

oprávněně považovaný za nepřehlédnutelně významnou osobnost (přínejmenším) dějin české fotografie. V tomto směru se podobá Giorgio de Chiricovi, sympatizujícímu po jistou dobu se surrealisty (mnohdy je dokonce za surrealistu považovaný), aby je posléze odsoudil jako „představitel moderní imbecility, zodpovědné za brakovou literaturu i laciné umění“.¹² Tyto názory Štyrského spojují i s Dalím, jehož vztah k surrealismu a potažmo k surrealismu se pohybuje ještě po mnohem vypjatějších křivkách.

II.

„...Neměli rádi řítě! Lstivě jsem jim tedy předkládal dobře zastřené hromady řítí a přednostně řítě machiavelistické...“¹³

„Rozhodl jsem, že uvedu ve známost nejdelirantnější sdělení z mého života v Paříži, protože Francie je nejinteligentnější zemí na světě i zemí na světě nejracionalnější. Zatímco já, Salvador Dalí, pocházím ze Španělska, které je tou nejiracionalnější a nejmyšlétčejší zemí na světě... Tato má první slova uvítal frenetický potlesk, nikdo víc než Francouzi není totiž citlivější na lichotky...“

...Jak jsem očekával, došlo v obecnstvu k rozličnému vření. Vyhrál jsem...“¹⁴

Salvador Dalí

Zejména druhý citát z publikace *Deník génia* by mohl zavánět jakýmsi stařeckým chvástáním, kdyby nebyl implicitním vyjádřením Dalího přístupu k práci, který je ještě jasněji – neboť poněkud zbavený nánosů exaltovanosti – vyjádřený v citátu prvním. Racionální, dobře vzdělaný, v literatuře i filozofii orientovaný Dalí si uvědomuje, že sotva se pracně vymanol z bariér rodinného náboženského prostředí, surrealisté mu zakazují v podstatě totéž,

10 „Člověk, který už není mlád...“: Mácha a Máj je spolu s Lautréamontem jediný adorovaný kurzívou v textu tohoto článku.

11 „Člověk, který už není mlád...“

12 *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, London 1994.

13 Dalí, S. *Deník génia*, Votobia, Olomouc 1994, str. 19.

14 *Deník génia*, str. 100 – prosinec 1955, 18. 12. – Dalí popisuje úspěch své přednášky na pařížské Sorbonně.

a žárlivě si střeží svou volnost i nezávislost vůči příliš militantnímu prostředí surrealistické družiny a zcela programově ji, zejména „generála“ Bretona, provokuje. V době, kdy surrealistický boss nechce ani slyšet o jakémkoliv náboženství, Dalí záměrně programuje náboženství nové, „zároveň sadistické, masochistické, onirické i paranoické...“¹⁵ Jestliže první ze dvou citátů odkazuje směrem k pěstovanému a promyšlenému provokování, potom druhý postihuje rafinovaně chladnou vykalkulovanost každého kroku, který Dalí plánuje učinit. Dalí nejenom promyšlí scénáře svých aktivit, ale starostlivě přemýšlí i o jejich efektové skladbě: nelze se ubránit dojmu, že se v jeho případě jedná o efektovou skladbu neobyčejně blízkou podbízivosti románového bestselleru, filmového block-busteru, tedy – proč to neříci – poněkud laciného kýče. V *Deníku génia* hovoří Dalí často o svých snech a přitom se nelze ubránit dojmu, že se nejedná ani tak o sny, jako o precizní programové fabulace autorových imaginativních vztetů. Není snad právě toto příklad přímo čítankového sebescénování, jak o něm hovoří ve svých statích profesor Vostrý?

Zdánlivě podobně jako Dalí i Štyrský usiluje sdělit ve svých dílech útržkovité a efemérní i zhusta obsedantní příběhy svých snů. Je toho mnoho, co ho s Dalím spojuje: východiště obklopené valem rodinných religiálních bariér; specifický vztah k otci, diametrálně se lišící od vztahu k matce; ochota vstupovat do přátelských vztahů s výraznými tvůrčími osobnostmi svého okolí a přitom nechota nechat se těmito osobnostmi pohltit¹⁶ – čili žárlivě střežená nezávislost díla na vnějších vlivech personálních,

15 *Deník génia*, str. 19.

16 Štyrský se ostře potýká s Teigem např. v roztržce okolo „Koutku generace“, Dalí usiluje rozčítit Bretona, nebere na něj ohledy, jako nebral ohledy na svého vlastního otce, ale později, už s chladnou hlavou, oba – Štyrský i Dalí – přiznávají svým sokům mnoho kvalit.



společenských a zejména politických. Jistě bychom mohli pokračovat v tomto výčtu dále, ale o výčet nejde. Jde o to, že zjevně na rozdíl od Dalího Štyrský vypráví své sny, protože nemůže jinak. Neexhibuje cukerinové příběhy, ale zbaňuje se nočních můr. Neusiluje převádět scény svých snů do roviny obecné sdělnosti jako Dalí. Pokouší se zachytit neopakovatelný, i když někdy v obměnách se vracející příběh především proto, aby se s ním vypořádal, nebo se ho alespoň pokusil zaplašit. Svoje *Sny* uvozuje připomenutím cézannovských obsesí 'Motivem', tj. horou Sainte-Victoire, a říká: „Také já jdu NA MOTIV. Do svých snů,“¹⁷ ale jeho obrazové zápisy snů nejsou ani zdaleka hotovými obrazy. Jsou to paměťové záznamy, pokusy „vyfotografovat nefotografovatelnou realitu“. Štyrský si při zakreslování snů počíná naprosto stejně, jako když fotografuje podivuhodnou realitu hřbitovů, pohřebních ústavů,

17 *Sny 1925–1940*, Argo, Praha 2003.



◀ Fotografie z cyklu
Žabí muž, 1934

► Emilie přichází ke
mně ve snu, obraz
č. 10 – koláž z r. 1933

zákoutí cirkusového prostředí nebo pouťových atrakcí.¹⁸ Jsou to v nejlepším případě skici, jakkoliv skici nádherné. Nemají ovšem nic společného s formálně precizními a řemeslnými „sny“ katalán-

¹⁸ Fotografie z cyklů „Žabí muž“ a „Muž s klapkami na očích“ z roku 1935 prezentoval Štyrský spolu s texty Jindřicha Heislera v publikaci *Na jehlách těchto dní*, vydané v privátní podobě v roce 1941 a poté, po skončení války, hned v roce 1945 u Fr. Borového. Autoři tady vědomě použili metodu paralelní skladby (souběžně probíhající text i fotografie, kde jedno není ilustrací druhého, ale obojí se vzájemně doplňuje ve vytváření významu celkového sdělení), tak jak byla první ve spojení fotografie a textu použita

ského giganta, ale neusilují ani o prosté okouzlování smyslů, protože chtějí vyprávět bolestný příběh tajemství citlivé, zranitelné, a tím také mnohdy zraňované duše. Vyprávějí ten příběh dost

v publikaci *Let Us Now Praise Famous Men* Walkera Evanse a Jamese Ageeho, vydané v Bostonu nakladatelstvím Houghton Mifflin Company shodou okolností ve stejném roce, kdy byl sestaven patrně jediný exemplář privátní edice knihy Štyrského a Heislera. Heisler je ovšem zajímavý i tím, jak výrazně se jeho životní osud podobá osudu Štyrského: Poté co celou válku prožije v úkrytu u Toyen, protože se odmítl jako Žid registrovat, utíká spolu s Toyen před poválečným totalitním režimem do Paříže, kde také na prahu roku 1953 umírá.

často jaksi koktavě a zdráhavě. Máme třeba problém Štyrského obrazům porozumět, protože je můžeme v každé životní situaci nahlížet poněkud jinak a nemůžeme se rozhodně opřít o zavádějící berličku optických hříček a hádavek, ale vždy nás jeho obrazy směřují ke studiu skrytých významových (obsahových) rovin, nikoliv rovin formálních. Štyrský má mnoho problémů, které touží vyřešit, nebo se alespoň pokouší hledat odpovědi na otázky spalující s postupující srdeční chorobou i jeho duši, a nemůže to činit jinak než prostřednictvím obrazů, montáží, textů, editorské práce a částečně (ale to nejméně ze všeho) prostřednictvím svých fotografií.

Jestliže *Sny* můžeme chápat jako dodatečnou rukověť vedoucí nás k rovinám Štyrského transformací, k porozumění specifickému jazyku jeho symbolů, potom *Emilie*¹⁹ je esencí všeho, čím je okupována Štyrského mysl a co z ní prochází do jeho snů a obráceně. Okouzlení živočišně ženskou dospělostí nevlastní sestry, zkušenosti z platonických i reálných vztahů s chvilkovými milenkami i obchodnicemi se sexem, nejistoty androgynních tendencí, vyplouvajících v určitých životních obdobích ze serpentiny podvědomí, specifičnost letitého vztahu s Toyen, to vše dostává vyjádření písmem i obrazem na stránkách knížky, považované Karlem Srpem za jednu z nejdůležitějších knih českého umění 20. století.²⁰ Za-

19 Štyrský, J. *Emilie přichází ke mně ve snu*. S doslovem B. Brouka, Edice 69, sv. 6, Praha 1933.

20 Doslov reedice publikace *Emilie přichází ke mně ve snu*, vydané v nakladatelství Torst 2001.

řazoval jsem do svých washingtonských přednášek o montážích a kolážích Štyrského obrazy z této publikace, musím se přiznat, docela nesměle a vždy jsem byl dopředu připraven na nelehký úkol obhájit prezentaci právě těchto diapoativů v učebně, kdyby se náhle otevřely dveře a provost univerzity přišel na neohlášenou přepadovou kontrolu (na což měl právo a co bylo dokonce jeho povinností). Zanášel jsem se vždy úvahami, jak bych v rychlosti vysvětlil, kde je hranice a jaké jsou rozdíly mezi uměleckým přístupem k problematice sexu a pornografií. V přísně privátní edici *Emilie* Štyrskému v tomto směru pomáhal svou precizně formulovanou esejí o mnoho let mladší přítel, filozof Bohuslav Brouk. Ten k tomu potřeboval pět stran textu. Já bych býval asi tolik prostoru neměl. Nicméně, Štyrského obrazy jsem ukázat chtěl, protože patří neodmyslitelně k obrazu své doby a neměly by být přehlédnuty v čase, kdy softwarové možnosti digitálního prostředí vedou ruku mnoha soudobých výtvarníků k pseudosurrealistickým obrazovým machinacím. Navíc – a to je jistě ještě důležitější – jsou velmi zodpovědným, otevřeným a upřímným hlasitým uvažováním o niterných stavech, které se většina lidí snaží vytěsnit ze své mysli, ale které přesto bytují v každé živé bytosti. Štyrský svěřuje své starosti i svá neodbytná snění papíru, ať už v podobě textu či obrazu. Činí tak, protože nemůže jinak a vůbec nemá zájem cosi exhibovat. Není snad toto naopak dokonalá ukázka scénického myšlení, o kterém lze mluvit jako o opaku sebescénování?

Scénologie krajiny 3

(Polomené hory)

Josef Valenta

Venku mrzlo. A byla inverze. Šedivý mlžný den, v polabském Brandýse trochu prosvětlený slabou vrstvou lednového sněhu. Stál jsem doma u okna a díval se ven. Daleko se dohlédnout nedalo. Psal se začátek 90. let a inverzní mlha byla tehdy ještě smíchána s dýmem z hojných topenišť (ostatně, to už je dnes zas...). Ale i přesto, že dohlédnout se dalo na pár metrů, měl jsem pocit, jako by si mne z velké dálky přitahovala magická ruka. Iracionálně, bez zřetelné souvislosti s čímkoliv, jsem začal pociťovat neklid a jakýsi vnitřní hlas mne nabádal, abych se pohnul a ještě teď odjel do Polomených hor, někam k hradu Houska. U Housky jsem před tím byl jednou v životě. Zledovatělé silnice a běhání po kopcích v inverzní mlze jsou zdraví nepřátelské. Ale tzv. rozumné argumenty zůstaly stranou. To naléhání přicházející z vlastního nitra bylo prostě silnější...

Doklouzal jsem starou škodovkou po prázdných okresech k patě Houseckých vrchů a vydal se pár kilometrů nahoru, k hradu. Pohádkově tajemnou cestou mezi skalami, po hraně desítky metrů hluboké rokle, traverzem po tak strmém svahu, že kotníky bolely, po stříbrných loučkách v sedlech mezi vrchy.

U hradu nikdo nebyl. Co by tam také kdo dělal. V počasí, kdy bys psa... A navíc – Houska byla v té době fakticky opuštěná. Lidé se do ní vrátili teprve po pozdější restituci.

Procházel jsem po temeni Zámeckého vrchu mezi buky, s mlžně rozostřenou siluetou mlčící stavby za zády. A uvědomil jsem si, že po celou dobu cítím zvláštní napětí či vzrušení. Přimělo mne odjet pár desítek kilometrů k hradu a tady, na místě, snad ještě silněji rezonovalo mým nitrem. Intenzivní pocit, že tu nejsem sám. Intenzivní pocit, že místo mne pozoruje a naléhavě ke mně promlouvá a já se rozumem jen ztěžka dobírám obsahu jeho poselství (porozuměl jsem zřejmě až po několika letech). Pocit bázně v kontaktu se silami silnějšími než jsem já, ale přesto mne k čemusi volajícími... Souběh potřeby odejít, utéct z místa napětí, a potřeby vrůst na tom místě do země a nikdy už se odtud nehnout.

Krajina si mne přivolala. A já? Zůstal jsem a zůstávám.

Charakteristika krajiny

Polomené hory jsou nejrozsáhlejší okrsek tzv. Dokeské pahorkatiny.¹ Nalézá se ve 'středoseverozápadní' části Čech (na území krajů středočeského, libereckého a malou částí území též ústeckého).

¹ Ta je pak součástí vyššího geomorfologického celku, Ralské pahorkatiny.

„Polomené hory jsou tvořeny zejména druhohorními kvádrovými pískovci středního turonu modelovanými tak, že se výrazně odlišují od okolního území s podstatně jednováznějším povrchem. [...] Z třetihorních vyvřelin nacházíme trachyty, žnělce a čediče, v kvartéru se vyvinuly často mocné sprašové vrstvy“ (Pořízek a kol. 1998: 17).

Jinak řečeno, jedná se o krajinu složenou ze tří nejvýznamnějších prvků v obecnějším slova smyslu.

a) Pískovcové skály lokalizované částečně na svazích kopců, ale hojně (a často v několika patrech) v bocích hlubokých roklí a kaňonovitých údolí.

„Zdejší pískovcový reliéf vytváří síť plošin a údolí, na jejichž hranách se vytvořila skalní města, pokličky a četné mezo- a mikrotvary takové formy a rozsahu, jaké nelze nalézt v žádné jiné pískovcové oblasti v ČR“ (Šestáková bez datace: bez paginace).

b) Dalším prvkem krajiny jsou kopce reprezentující třetihorní vyvřeliny (nejvyšší přesahuje 600 m n. m.).

c) A konečně tu jsou čtvrtohorní spraše pokrývající náhorní plošiny mezi roklemi (jako stvořené pro pole a lučiny).²

Pokud jde o vegetační kryt:

„Bohatá lesnatost (téměř 53%) a tradiční řídké osídlení tohoto kraje způsobuje jeho neobvyklou zachovalost a ojedinělou krásu. Nejzachovalejší borové porosty s bohatým přirozeným zmlazením jsou zastoupeny v přísněji chráněných maloplošných chráněných územích. Místy se vyskytují i listnaté (bukové, dubové, habrové) porosty, blíží se svým druhovým složením porostům původním. Část lesů pokrývajících území CHKO však byla vysazována ve 2. polovině 19. a na počátku 20. století převážně jako jehličnaté monokultury (borové i smrkové). V údolích podél vodních toků rostou mokřadní olšiny vzniklé přirozeným vývojem (sukcesí) na pozemcích, které nebyly desítky let využívány člověkem. [...] Údolí, která provázejí potoky Liběchovku a Pšovku, jsou typická svými vlhkými loukami, mokřadními společenstvy a tůněmi. V závislosti na reliéfu se vytvořil unikátní kulturně krajinný ráz s vyrovnaným zastoupením lesní a nelesní půdy, podmíněný absencí průmyslu“ (Šestáková b. d.: b. p.).

Krajina je tedy bez průmyslu, téměř bez železnice a bez větších sídel. Místy se vyskytují jak zachovalé hrady, tak zbytky opuštěných skalních hrádků. Charakter se proměňoval v návaznosti na dějinné pohyby v zemi tak, že zemědělská výroba zde postupně ubývala. Řada polí a rybníků tedy dnes vrostla do krajiny tak, že ani nepůsobí dojmem původně obdělávaného prostoru.

V podstatné části Polomených hor se nachází Chráněná krajinná oblast Kokořínsko. V jejím rámci pak více než dvacet dalších maloplošných chráněných území. V CHKO a mimo ni se dále nacházejí lokality zvýšené ochrany rostlin, živočichů a stanovišť, vytyčené v rámci evropského systému Natura 2000. Z těchto důvodů si krajina udržuje poměrně přirozený ráz. Je tedy vhodná pro scénologický výzkum přirozené krajiny.

2 Nejstarší, prvohorní horstvo je zastoupeno jen velmi výjimečně a neovlivňuje specificky ráz krajiny.



Scenerie Ralska a Ještědu od Vlhoště

Metodologické nástroje scénologického zkoumání krajiny

Při scénologickém zkoumání přirozené krajiny vidím jako podstatné především tyto základní metodologické nástroje výzkumu:

1. **Přímé, tzv. zúčastněné ‘pozorování’**; uvozovky u slova pozorování upozorňují na jistý zádrhel v použití tohoto jinak zcela korektního metodologického pojmu: při scénologickém zkoumání krajiny nevystačíme s prostým pozorováním.

„[...] obecně platí: krajinu nelze vnímat, nejsme-li její součástí – a být její součástí znamená být v ní činný, ať už fyzicky (jako rolník) nebo spíše duševně a duchovně (jako poutník, umělec atd.)“ (Škabraha 2006: 9).

Správnější by tedy z našeho hlediska zřejmě bylo napsat: **přímé, zúčastněné bytí v krajině, scénický vjem, vnitřně hmatové uchopení krajiny a prožitek** jako základní nástroj empirického výzkumu scénologických aspektů krajiny.³

2. Následné **reflexe** či **analýzy vlastních responzí na danou krajinu** (neboť je-li scéničnost krajiny závislá na vjemu a interpretaci krajiny člověkem, pak nezbyvá, než v rámci empirického šetření věnovat pozornost právě tomu, jak se ‘v člověku’ stane krajina scénickou).

³ Viz pojednání J. Vostrého o podílu tělesného pocítování na vizuálním vjemu obrazů (Vostrý 2007: 8) – a snad tedy též na vizuálním vjemu skutečné krajiny.

3. Nepřímé ‘pozorování’ krajiny prostřednictvím analýz cizích (ne vlastních) reflexí scéničnosti krajiny (tedy metoda spíše sekundární – metoda zjišťování toho, co a jak scénologicky zajímavě nebo závažně působilo na jiné lidi, které scénologicky důležité fenomény hrají roli v jejich reflexích krajiny – viz např. Vojtěchovský o malířském zviditelňování niterných haptických pochodů (podle Vostrý 2007: 7): a) **reflexe scénických či potenciálně scénických prvků (konkrétní) krajiny v jazyce**; analýzy slov ‘se scénickým potenciálem’ popisujících krajinu (v místních názvech; v ústních vyprávěních; v beletrii včetně dramatické literatury; v popularizačních textech; v odborných textech; v dokumentech managementu krajiny; ve výzkumných postupech opřených o sémantickou analýzu atd.); b) **reflexe scéničnosti krajiny zakomponovaná do (primárně) vizuálního artefaktu** (zejména reflexe scénického potenciálu krajiny ve využití přirozených míst k hraní divadla; reflexe krajiny obsažená v jevištní výpravě jako součásti inscenace; zakomponování krajiny do filmu – opět ve vztahu k příslušným situacím; obrazy; fotografie.)⁴

A podpuřné mohou být i přístupy sub 4 + 5:

4. Reflexe scénických aktérských zásahů (vč. aktérství samého) by se dala dělit zřejmě na

a) zásahy do krajiny v rámci tzv. jejího managementu – zejména ovlivnění vizuálního či i specificky estetického rázu krajiny ochránci přírody, příp. lesníky apod. (úpravy vegetace, příp. terénu či cest se záměrem podpořit pohledy na scenerii);

b) zásahy jiných subjektů (obcí, soukromých osob – styl staveb soukromých i veřejných, turistických i výrobních atd. v krajině; výsadba dřevin apod.).

5. Analýza sociální (ne zcela přesně řečeno...) dimenze krajiny jako nespecifické/reálné scény. Jde o scénický pohled vyprovokovaný či ovlivněný skutečnými osudy lidí žijících v této krajině (chudý život v chudém kraji; obtížná dostupnost vzdělání a její důsledky atd.); psychickými črtami zde žijících obyvatel (zvýšený výskyt ‘exotů’ či podivínů atd.; drsnost; ve městě výjimečné vzájemné zdravení se při setkáních atd.); charakterem sídel (jen vsi a žádná města apod.); sociálními kontrasty ve stavbách (např. velké statky v horních partiích obcí a stavení lidí s nižším ekonomickým statusem v jejich nižších partiích);⁵ charakterem hospodářského využití krajiny.⁶

Polomené hory – scénický potenciál krajiny

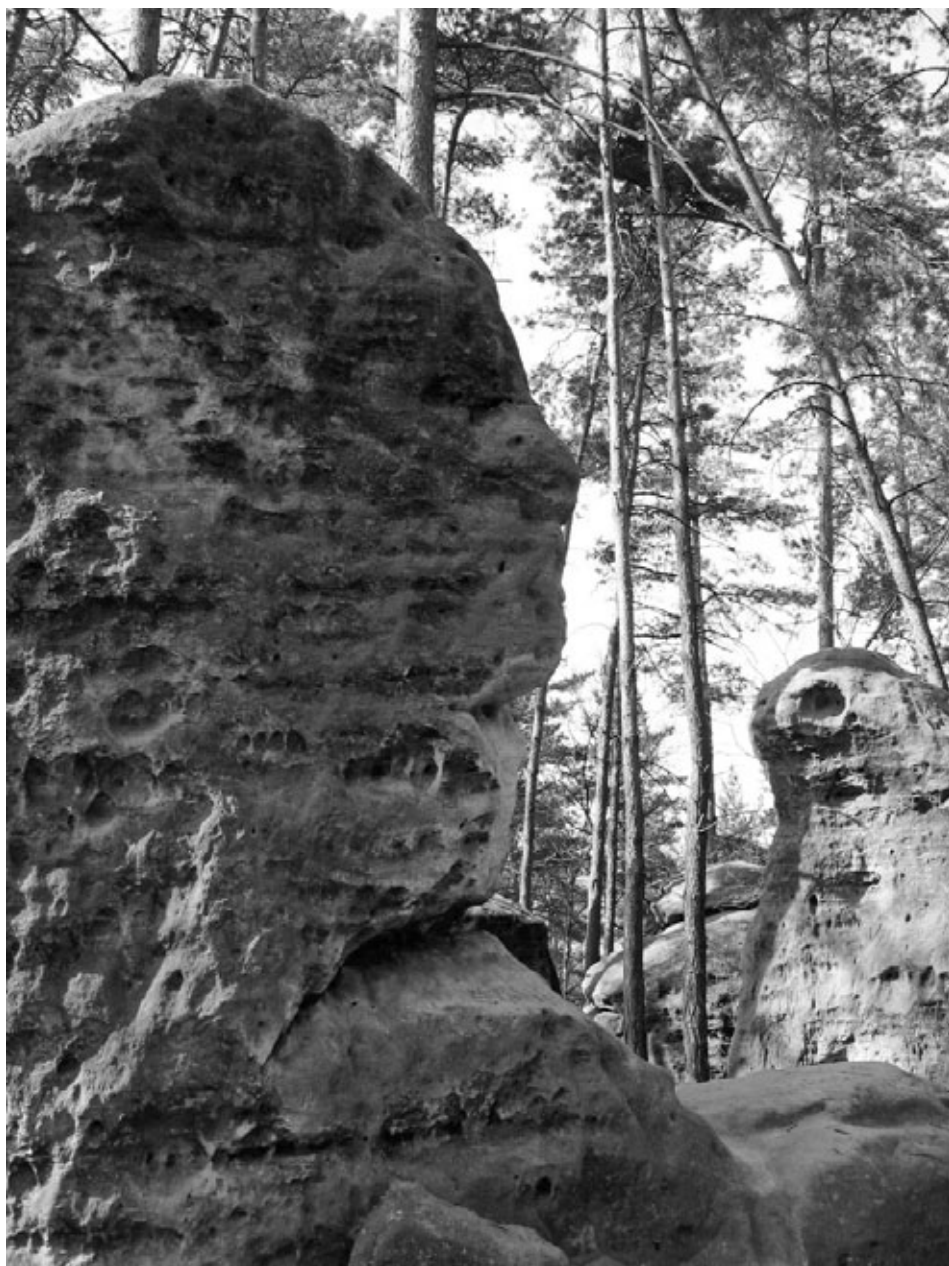
1. Jaké podněty pro scénické vnímání a reagování nabízí krajina Polomených hor?

Projděme postupně ty krajinné prvky a složky, které nesou podle mé přímé zkušenosti potenciál scéničnosti. Jejich charakteristiky doplním osobními aso-

⁴ Blíže viz Šípek 2006: 122.

⁵ Jak to můžeme spatřit na Kokořínsku – obce Kruh, Žďár, svým způsobem i Blatečky apod.

⁶ Absence průmyslu a zemědělský ráz krajinu ‘změkčí’. Ostrava s ohni a umělými proměnami krajiny je jako scenerie ‘příšerně krásná’ (Lipus 2006: 14); naproti tomu Polomené hory jsou klidně krásné rolnické teritorium.



Obří hlava a Žába – dvě asi nejznámější figurativní skaliska Kokořínska

ciacemi, které ve mně či v lidech, s nimiž jsem Polomenými horami procházel, krajina vyvolává. Jistě, nejde jen o jednotlivé prvky! „Krajina je vždycky celá,“ praví se v knize *Krajina a revoluce* (Sádlo et al. 2005: 15). Tedy i všechny pro analýzu z krajiny ‘vyňaté’ prvky fungují dohromady. A jejich vespolečné působení pak do značné míry tvoří viditelnou složku genia loci Kokořínska. Ano, viditelnou,



neboť vedle té tu funguje ještě ona skrytá, přímo neviditelná, ale uchopitelná citově a kinesteticky. Pro tu je optimální empirický důkaz vlastní zážitek.⁷

Základní tvar krajiny

Tvary zdejších skal připomínají různé bytosti včetně člověka. Asi nejznámějším příkladem tu je dvojice skalek Žába a Obří hlava, které z profilu skutečně vytvářejí takovou iluzi. Skály připomínající lidské bytosti nás v pozdním večeru mohou vykat, navodit představu setkání obrů, vnutit nám dialog s kamennou bytostí či potřebu uhnout jí z cesty. Ale při pohledu na skupinu skal můžeme stejně jako malý kluk Míša zcela dobově říct: „Hele, tady jsou dinosauři...“ Figurativní tvary ožívají před očima a mohou nám dát zažít potřebu jednat. Kamenní herci (Lipus, ale v jiném kontextu), ‘dramatis personae’ geologického vývoje zvolna pracující s pomocí vody a mrazu a tak dále ke svému konci.

Tvary skal připomínají věže, hrady nebo jiné nefigurativní objekty. Ať již jsou to známé skalní útvary ‘pokličky’, symbol Kokořínska (ty mohou ovšem se svými klobouky působit i figurativně – třeba jako skupina prelátů nebo jihoamerických indiánů); skalní okna – brány (Zátyní); řady skal připomínající – když už jsme u toho – indiánská puebla; skaliska nad Tuboží vyhlížející ‘hradně’ (tají se před nimi dech a roste napětí ze setkání s divokým hradním pánem); solitérní věžičky

⁷ K tomu dodávám, že mé prožívání Polomených hor je často – dalo by se říci – tradiční a konzervativní. Či honosněji a snad i pravdivěji: archetypální. Ať už jde o pocit hlubokého souznění s prazákadem všeho, co znám pod pojmem ‘příroda’, či o fantazie a představy. K jejich určitému typu, myslím, krajina Polomených hor nevede jen mne... Hojně využívání (nejen kokořínských) křídových pískovců u nás např. v pohádkových filmech je jen dalším dokladem potenciálu takové krajiny vyprávět některé velmi fundamentální příběhy.



◀ Oči buků

► Pes

na Dlouhém hřebeni připomínající strážní vížky; falická skalní palice zvaná Čap... Primárně můžeme mít představy skutečných hradů či architektonických prospektů. Ale vidíme i jeviště zápasu o každodenní chléb, na němž své 'role' v tvrdém prostředí měkkého pískovce hráli rolníci a mlynáři. A cítíme ohraničenost prostoru skalami a jeho potenciál skrýt nás (jako jinověrce po Bílé hoře), ale i stisknout nás ze všech stran.

Formy seskupení skal oscilují od vedle sebe stojících soliterních skal (věží, hlav, postav atd.) až k celým spojeným řadám skal či skalním patrům, připomínajícím pevnosti, řady domů či gigantické schody. Místy se vytvářejí i jakési mizanscény.⁸ A jinde zase skalní bludiště jako stvořená proto, aby s námi někdo sehrál potměšile zábavnou hru na schovávanou.

Skalní průrvy – mezery mezi skalami v souvislosti se skupinami skal či trhlinami ve skalách obvykle vytvářejí velmi dramatický prostor odkazující k dramatickým procesům svého vlastního vzniku (slyšte: průrva, trhlina...). Člověka zasahují velmi fyzicky – ba, jsme-li objemnější, pak i bolestně fyzicky. Představa či pocit (roz)drcení dvěma obry tu je zcela namístě. Průrvy zužují náš svět fyzický i psychický a koncentrují nás k úkonům 'projítí'. Jejich metaforický potenciál je značný.

Inkrustované skály – specificky estetický pozůstatek konfliktu hornin: starších pískovců a vyvřelých kovových rud při horotvorných procesech třetihor; žhavé kovy prolínající puklinami v měkkém pískovci vytvářejí na některých skalách reliéfně vystupující obrazce. Nejtypičtější jsou asi obrazy růží – jak může působit skála Špičák u Střezivojic na pohádkové představy o zkamenělých hradech jakési Růženky...

8 I když na ně není Kokořínsko tak bohaté jako některé minule zmíněné části Českého ráje.

Hluboké rokle – **doly** de facto kdekoliv na Kokořínsku. Třeba ty v oblasti Kosteckých borů, nabízející zajímavé vizuální kontrasty horizontální a vertikální dimenze; a také kontrasty světla a tmy; vlhka a sucha; ticha a zvuku; hmyzu a člověka; vůně suchého písku a trávy a pachů vlhkých hub a plísni v mokřém pískovci. Rokle se klenou okolo nás a nad námi. Jako by celou svou 'plochou' působily na celou 'plochu' našeho těla. Tisknou, uchvacují, znervozňují i hladí. Vyvolávají pocity bezpečí a ukrytí před světem, před tím, kdo slídí na kraji srázu... A tu zase pocity ohrožení. Rokle hemžící se – pokud to připustíme – zvláštními bytostmi, lidmi z okraje společnosti, zbloudilými králi. A plné znaků: jen sama vymezenost rokle a určenost naší cesty roklí může mít sílu metafory, úzké průchody se mohou stát symbolem našich životních bojů, stejně jako to, když se z rokle cestou necestou začneme škrábat nahoru, po kolena zaboření do léty napadaného šustícího listí a s ujíždějící hlinou pod nohama (s pocitem Sisyfa).

Samostatné balvany odpadlé ze skalních stěn mají silný dramatický náboj, a mívají ho i lokality v roklích, kde balvany leží. Drobné kameny, ale i kusy skal o rozměru 10x15 metrů. Zejména v případě těch větších cítíme v místě tenzi konfliktu přírodních sil. 'Polomené' kameny jsou prvkem rušícím řád a harmonii – v roklích obvykle dominují horizontály (dno rokle; horní hrany skal a roklí; zvětralé pruhy ve skále) a vertikály (skály ve stěnách roklí; pukliny mezi skalami; stromy na dně roklí), svírající vesměs pravý úhel. Šikmé plochy nalézáme obvykle jen na přechodu mezi plochým dnem rokle a vertikálou bočních stěn. Balvany na dně roklí jsou však natočením svých os 'prvkem šikmého' uprostřed pravoúhle organizovaného prostoru. Disharmonizují jej. Vstoupím-li na dně rokle mezi ně, jako bych se vyšinul z řádu.

Solitérní kopce, v Polomených horách především třetihorní vyvřeliny, některé ve skupinách, ale i samostatně stojící (proto 'solitérní'), jsou v této krajině připomínkami k nebi se obracející monumentálnosti přírody. Kontrastují s okolní mírně zvlněnou krajinou, zarážejí mohutností, avšak nepostrádají dimenzi vlídnosti. Metafory lidské pomíjivosti. Pevnosti odolávající času. Příbytky fantaskních bytostí (jako třeba hastrman z románu Miloše Urbana a hora Vlhošť) nebo příbytky stejně solitérních fantastických lidských postav. Výhledy z jejich temen na zdejší scenerii i na scenerie vzdálené můžete cítit jako laskavé objetí českou krajinou. A návazně:

Široké horizonty nabízejí z vrcholů (třeba Nedvězí) nebo ze skalních plošin (třeba na Vysokém hřebeni) výhledy tu směrem na jih, do nížiny, tu k severu, na daleké hory Lužické nebo Jizerské. Umožní nám pocítit 'širokou emoci', rozšíří a prohloubí nám dech a nabídnou pocit či představu účasti na bohoslužbě v chrámu přírody. Nebo obraz v dále táhnoucího voje bojovníků. Nebo člověkem nedotčené krajiny. Nebo vizi momentek o osudech lidí v domcích, které vidíme daleko a hluboko pod sebou. Ale současně se pojívají s nejistě nastraženým opojením člověka stojícího na okraji srázu, který mnohdy láká k rozlétnutí se...

Mělká a široká údolí zejména za slunných dnů působí dojmem bezpečného a konejšivého, ale i otevřeného útočiště (údolí Orlice, oblast Deštné nebo Houševské údolí). Údolí jako scény stvořené pro romantické schůzky nebo pro tábořiště kočovníků. Chce se nadhodit tlumok na rameni a začít si zpívat do kroku na pouti za další obživou.

Vodstvo reprezentují na Kokořínsku především dva menší toky, oba bez vodopádů, peřejí a prahů. Klidné potoky tiše meandrují roklemi a loukami. Ne-

jsou dramatické. Jsou vlídné. A jsou jedním pólem kontrastů. Avšak mokřady, jimiž protékají, se zejména za mlhavých rán či podvečerů stávají tanečními parkety víl zvědavě obkroužených bludičkami (běda muži, který podlehne!), nebo úkrytem bizarních bytostí vynořujících se v trhlínách mlžných clon. A tajemně vlídnou tvář zase obrací k člověku nápomocné studánky, beroucí se odkudsi z podskal, kde se bůhvíco děje...

Rostlinstvo

Vegetační pokryv je v CHKO Kokořínsko z více než 50 procent tvořený lesy, jak monokulturními, tak smíšenými. Stromový kryt krajiny se střídá s lučními či polními enklávami. Taková krajina má sílu vyvolávat v člověku pocit přiblížování se archetypu krajiny původní, neobydlené a civilizací nezaplevelené. Některé horizonty tu tvoří jen a jen zeleň.

Tvary. Dramaticky pokroucené borovice v Polomených horách scénují drama stromu žijícího ze suché pískovcové skály. Ve vnímání evokují bolest postižení i urputnosti – kalvárie na okrajích skal. Nebo zase sněmující hlavičky ostřice, vykukující ve velkých shromážděních jako temena vodníků z okrajů tůní a z mokřadů.⁹ Choroše zavěšené na stožárech stromů jako pouliční lampy. Vojenské jednotky buků. Ale i temné neprostupné smrčiny – místa jak stvořená pro loupežníky. Nebo: „Stoupáme zprvu jehličnatým lesem, pak se cítíme jaksi slavnostněji – to když nás obklopí nádherné buky,“ píše se o pocitech vyvolaných typem lesa na hoře Vlhošti (David et al. 2003: 57). Ale často jde i o ‘drobnosti’ – na hřebeni Droužkov u Mšena je lokalita, kde buky mají na kmenech oči se vším vsudy. Procházíte-li, upírají se jich na vás desítky.

Barva krajiny

Polomené hory jsou vesměs zelené nebo mají barvu zdejších pískovců. Ta se pohybuje od okrové po hnědošedavou. Nebo barvu běložlutého písku na cestách. Nebo barvu vrstev zetlelého listí, která je opět žlutozrzavohnědá. Barvy tu spíše zklidňují – jejich účinek bývá dramatický jen místy. Terapeutický účinek této krajiny jistě podtrhuje právě i její barevnost. Průměrem by snad mohla být *béžová*. Tak či onak: psychologická teorie barev Maxe Lüschera považuje béžovou za barvu snivosti a jasu. V imaginacích příběhů z Polomených hor bude vždy trochu romantiky...

Kvazidivadelní prostory v krajině

Amfiteátry připomínající přímo divadelní prostor včetně hlediště i s galeriemi – i takové prostory lze najít v Polomených horách. Například nad roklí Klášterka či v serpentinách pod hradem Kokořín. Můžete spatřit pomyslný orchestr, v němž

⁹ Ale i lesní traviny umí vykouzlit iluzi ze země vykukujícího temene hlavy – tu s pěšinkou, tu rozcuchaného.



◀ Estetický výsledek
konfliktu žhavého
kovu a pískovce

► Vlasatá skála

hráči jsou mechem obrostlé stromy. Sami zvedneme ruce a udáme takovému pomyslnému orchestru takt.

Skalní převisy připomínají krytí venkovního jeviště na letních scénách – jen vytesat do skály v horních částech jejich portálů, že „nám...”

Skalní plošiny nápadně připomínají pódia (např. při cestě do Nedvězí či pod Vlhostí) přichystaná na výstup potulné společnosti. A vábí děti, aby na ně vyskočily a po paralelní cestě krácejícím rodičům předvedly něco ze své schopnosti ‘scénovat (se)’.

Skalní galerie pak najdeme všude tam, kde se nám podaří dostat se na okraj skály a vidět pod sebou vějířovité údolí připomínající divadelní sál.

Kontrasty

Setkávání různých typů krajiny tak, jak vznikala od druhohor, resp. třetihor až do čtvrtohor. Různé typy krajiny mají různé potenciály vyvolávat v nás různé divadelní vize (jiné evokuje prosluněná sprašová náhorní planina a jiné hluboká



rokle). Znamenitě dramatické jsou zejména náhlé přechody – místa zlomů náhorních rovin v rokli, roklí v hory, skal z údolních na úboční atd. Specifický dialog tří geologických období.¹⁰ Jakkoliv si tu může naše fantazie dosazovat různé cizí děje a příběhy, kontrasty v krajině jsou dramatické i pro nás samé. Zřejmě tím, že za nimi cítíme skutečné drama vznikání této krajiny, setkávání mocných geologických sil, ale i trpělivou práci vody, mrazu, větru a mikroorganismů,

¹⁰ Ne nepodobný dialogu součástí Lipusovy Ostravy...

v níž je obsaženo zvolna postupující drama zániku této krajiny... Dva světy – otevřenost a tajemství, život a smrt.

Světlo a temnota. ‘Světelný plán’ Kokořínska má opět prožitek budící účinek. Mj. právě díky specifické členitosti zdejší krajiny. V letním podvečeru, scházíte-li Zámeckou cestou k Tuboži, můžete pozorovat i šest či osm různých světelných organizací prostoru.¹¹ Charakter krajiny podporuje světelné kontrasty. V prosinci je před západem slunce v rokli již tma, ale vysoko nad sebou vidíte zarudlým světlem ozářené špičky borovic. Pocit ztracení nás však může vyhnat z hlubokého údolí na kopec, kde udýchaně zachytíme ještě poslední paprsek. Vykoupení z temnot.

Časový rozměr střídání kontrastů. Dramatický cit nalézá v Polomených horách oporu i ve faktoru času. Kontrasty (např. tmavé a vlhké dno rokle a prozářený vrchol kopce s výhledem na daleké hory) se tu vyjevují rychle. V Krkonoších je na to, aby se chodec dostal ze dna dolu na vrchol hory, mnohdy třeba hodiny. Tady obvykle 20–30 minut. Ten krátký čas dává procítit změnu i kontrast světla či výhledů výrazněji. Ostatně, jak výstup, tak sestup sám o sobě může být velmi, velmi ‘fyzický’...

Místa ovlivněná člověkem (aneb ‘přidaná hodnota’)

Hovořme tu o hodnotě ‘přidané’ aktérstvím člověka k vlastní krajinné či přírodní hodnotě místa. Pak rozlišíme dva základní typy této přidané hodnoty.

a) Přidaná hodnota ‘hmotná’ (zásah do krajiny):

a/1) Scénický potenciál ovlivnění a tvorby krajinných – přírodních prvků. Jde o **krajinné prvky ovlivněné člověkem, které mohly vzniknout i bez jeho přičinění nebo tak vznikly, ale jsou specificky upraveny** – člověk na některých místech jen jejich existenci zvýraznil, mírně proměnil atd. Snad se tu hodí následující výrok:

„Kulturní, tj. obhospodařovaná louka je gruntovní přírodou s esencí přírodní rozmanitosti, a zároveň kulturním produktem, který by bez lidí nevznikl“ (Sádlo et al. 2005: 17).

Máme na mysli především cesty (vzniklé z původních zvířecích pěšin); rybníky (z přirozených tůní), ale někde člověkem vybudované na vodním toku i bez přírodní předlohy a nyní tak vrostlé do krajiny, že vyhlížejí jako přirozené prvky; aleje, které by zřejmě tak jako tak vyrostly, jen by byly složené z jiných dřevin a ne tak pečlivě zarovnané; nebo lokality, které dříve byly lesem, pak polem a nyní se tváří, jako by odjakživa nebyly ničím jiným než loukou... Zákoutí rybníků pod skalami, loukami se vinoucí cesty apod. opět vyvolávají psychosomatický zážitek a budí fantazii. V těchto krajích můžete spatřit vodníky a víly, toulavé mnichy, vlnadné děvy, souboje jelenů, odpočívajícího panovníka, starého čaroděje, piknik zlaté mládeže z 20. let 20. století. Můžete promluvit s vodou, radit se s cestou kudy kam a podívat se, kde se uprostřed louky vzal obilný klas.

Ale pojďme více do současnosti. Blízko k předchozímu má dnešní **vytváření tůní jako krajinného prvku**. Jen účel není tentokrát hospodářský, nýbrž

¹¹ ...akcentujících různé prvky krajiny jako různé ‘průměty’, ovlivňujících hloubku prostoru, barevnost atd.

odborný. Zakládá je správa CHKO, ale též s vědomím, že tůň jsou nepominutelným prvkem, dotvářejícím na Kokořínsku, nebohatém na povrchové vody, ráz krajiny.¹² A koneckonců i tento aktérský zásah ekologů a biologů do krajiny má scénickou hodnotu analogickou hodnotě 'inscenací' typu zoologická zahrada. Do tůní se stahují obojživelníci a (nejen pro děti) je více než přitažlivou podívanou sledovat jejich pohybové produkce nasvícené paprsky světla pronikajícího větvovým stromů. Ano, zastavujeme se a popocházíme k tůním, abychom se podívali...

Vysazování alejí (u Holan, Kbelska ap.) může být rovněž scénickým zášahem měnícím dlouhodobě scenerii. Aleje nemají jen hospodářský nebo klimatologický význam. Mají i význam estetický. Jde o to, jak alej vypadá, ale i o to, jak promění ráz lokality (co zakryje, k čemu nasměruje pohled, jak lokalitu uzavře do 'malé scenerie', jak promění možnosti vnímání vzdálených horizontů...¹³).

Likvidace některých porostů mívá pak zásadně dva účely: jedním z nich je management přírodních procesů v lokalitě¹⁴ (pokosení mokřadní louky u Blateček přinese zvýšený výskyt bledule jarní, ďáblíku bahenního či srstnatce májového, které samozřejmě též lahodí oku diváka a tvoří atmosféru lokality); dalším je ovšem skutečně účel scénický (proklestění náletových dřevin správou CHKO u zmíněné skály inkrustované železem za účelem usnadnění pohledu na ni).

Specifickou variantou aktérství je ovšem i '**bezzásahovost**', která má mj. ukázat přirozeně dramatickou hru přírodních sil.¹⁵ V bezzásahovém území se aktérství naplňuje 'ne-aktérstvím'. Takové území je de facto scéna přirozeného vývoje, která bude předmětem diváckého zájmu (často odborníků). Přirozeně vyhlížející les nebývá vždy 'přirozený', ale podléhá režimu lesního hospodaření. Přirozenost si tedy musíme 'nascénovat' (byť by to bylo 'jen' určením prostoru pro drama hry přirozených sil, do něž již nebudeme zasahovat...).

Na opačném pólu pak stojí **obdělávání půdy** – rovněž specifické aktérství. Mění trvale charakter krajiny (vykloučení lesa) a ovlivňuje její proměny i v kratším čase (viz např. fáze vývoje – velikost, barva, vůně – rostlinné kultury na poli¹⁶ od jara do podzimu). Divákem těchto akcí může být náhodný kolemjdoucí, ale často je jím sám hospodář, který bytostně 'obcuje' s krajinou, byť i tak, že si ji za účelem hospodaření upraví.

a/2) Scénický potenciál některých kulturně historických objektů: Jsou tu **do skal vtesané prvky spojené s bohem, s vírou, s náboženstvím** – začínají u malých okének na svatý obrázek a končí u reliéfů ukřižovaného či náznaků oltářů. Příběh toho, kdo nevypracovanou rukou štípal pískovec, ožije v takovém místě před naším vnitřním zrakem stejně snadno jako drama náboženské intolerance..., ale

12 Jiným podobným zášahem v rámci managementu krajiny jsou **úpravy luk** (Roveň; Vlhošť), motivované významně udržením estetického rázu krajiny.

13 V souvislosti s právě řečeným můžeme zmínit i aktérství ekologů či brigádníků pracujících na údržbě krajiny, ale i strážců přírody hlídajících naplňování 'legislativy', jejímž úkolem je regulovat jak aktérství, tak diváctví v krajině. Tito lidé napomáhají primárně přírodě a krajině v optimální existenci. Současně se však více či méně vědomě a záměrně stávají aktéry umožňujícími druhým divácké zážitky.

14 O vykácení dřevin v okolí symbolu CHKO, Mšenských Pokliček, jsme již psali v prvním dílu naší studie, v *Disku 19* (březen 2007), str. 32–56.

15 Bezzásahové jsou prvé zóny chráněných území; ale nedávno např. správa CHKO a vlastník pozemku, ing. Šimonek, vyčlenili k takové bezzásahovosti část lesa nedaleko Dubé.

16 V okolí Ronova i na chmelnicích...



◀ Boží muka
v opuštěné
rokli

► Lebka

i touha odsloužit si tu minutovou mši za sebe samého či za svět. Jde rozhodně již svým určením o prvky scénické – k zastavení, pohlednutí a kontemplaci určená ‘úprava skály’, kontrast reliéfu ukřižovaného a přirozených skal vůkol; prvky adresující víru; okénka jako minijeviště pro výjev na obrázku. A – ve všech případech – výzva kolemjdoucímu, aby ‘cosi začal činit’.

Nacházejí se tu **do skal vtesané skulptury jiného typu** – nejvýrazněji asi zastoupené reliéfy sochaře V. Levého v okolí Liběchova. Jejich scéničnost v krajině je záměrná a zřetelná. Nejenže je prohlížíme – my se s nimi doslova setkáváme. Ale najdeme i nečekaně a porůznu se objevující kupř. vytesané obličejce, které zarážejí odkazem neznámého tvůrce v té či oné skalní lokalitě, budí fantazii a nutí k hledání příběhu neurčitých tváří hledících do protější stěny v opuštěné postranní rokli. Kdo tesal? A koho? A proč tady, kde nikdo nechodí?

Najdeme tu ale i **nápisy** na stěnách. Máme-li onu (s Lukavským řečeno) ‘činorodou představivost’, pak se nevyhneme obrazivým hypotézám o tom, kdo



a proč vtesal do skály schematický obrázek dívky a nápis „OLA 30. VII. 1929“. Nápis nese latentní téma a jeho umístění na skále samo o sobě je součástí scény jak minulého příběhu, tak situace, která se – v inspiraci lokalitou – právě může začít rodit v nás (ať již se proměníme v archeologa či v toho, kdo Olu – právě v této rokli – miluje, postrádá, nalézá).¹⁷

Jsmo-li u ‘vtesávání’, pak nesmíme zapomenout na **skalní byty**. Vzrušující realita, úkaz vpravdě scénografický, otevírající opět sociální motivy nebo motivy válek. V pískovcovém tělese skály okna a dveře a před ní zarovnaný plácek. Otvory pro komíny. Rozlišitelné stáje a světnice pro lidi. Dramatické místo samo o sobě. Jak svým vznikem, tak svou dnešní existencí. Vyhnání, ukrytí před tímto světem (a jeho spravedlností), boj o víru nebo motivy poustevnictví naskočí snadno ve scénických a dramatických představách a tísnivých prožitcích v místě, kde ze skály hledí prázdné černé oči skalního bytu a otevírají se jeho ‘temná bezzubá ústa’.

A vtesávání znovu. Vždy se zastavuji s přáním rozkrýt skončené příběhy v místech (často nečekaně osamělých), kde se bydlelo. Dnes je tu připomínají jen ‘do rovna’ **přitesané skály – zadní nebo i boční stěny** (občas s otvory pro trámy), **k nimž bývaly přistavěné další zdi domů a stájí**. Jsou to místa plná napětí z nerozkrytých tajemství...

A dále **pomníky** padlým – okolo Blatců stavěné z místního inkrustovaného pískovce. I tvarem připomínají miniatury zdejších pískovcových skal protkaných železem (bez něj se zabíjení za první války jen těžko obešlo). Pomníky

¹⁷ O jiném typu nápisů vtesaných do skal viz ještě dále, v části o reflexi scéničnosti krajiny v jazyce.



▲ Skální pódium

► Pískovcová pevnost

zmařených životů, připomínky válečného pekla ostře kontrastujícího s krásou krajiny, kterou budoucí mrtví museli ještě jako živí opustit... Kamenná materie Polomených hor tu posloužila k budování trvalých scénických objektů vyzývajících živé k zastavení, pohlédnutí, vzpomínce, návštěvě, zamyšlení, ke smutku, k zařikání se mírem...

A konečně: **přidaná hodnota tradičních či starých staveb: hradů, statků, roubenek** atd.,¹⁸ která je pro divadelní představy jak stvořená. Vnímáme za ní cit našich předchůdců pro 'vscénování' se do krajiny jako jeviště vlastních osudů. Vždy vytváří vesměs pozitivní napětí mezi přirozeným a upraveným prostředím. Není asi třeba příliš vykládat, jaké pocity, vnitřně hmatové vjemy a představy může člověk mít, když jde skalnatou roklí spatří nad sebou nořit se z mlhy věž hradu Kokořína nebo když vstoupí na náves mezi roubené statky. Noční silueta hradu Houska na skalním ostrohu tak v člověku může vyvolat pokoru a touhu 'být tam nahoře'; roubenky v Tuboži nebo kamenné statky v Loubí zase pocit tušení dramatu mezilidských vztahů v uzavřené selské komunitě, ale i pocit méněcennosti vandrovního (pokud ovšem také nevlastníte grunt).

a/3) Scénický záměr v přidávání objektů do krajiny nebo při jejich obnově: **Zna-**

¹⁸ Na Kokořínku najdeme např. i tzv. 'řopiky', lehké objekty, které byly součástí opevnění předmnichovské republiky. Ač se tvarem zčásti podobají skalám, přesto byly nesporně problematickým zásahem do krajiny. Časem je však příroda milosrdně zapracovala do terénu a setkání s nimi mívá nádech příjemného vzrušení.



čení turistických tras¹⁹ mimo jiné ukazuje, kudy vede 'scenic road'.²⁰ Samy značky mohou být jevem scénickým,²¹ ale scénický rozměr má i jejich vliv projevující se v našem chování. Zavádějí nás tam, kde je co vnímat (jakýmkoliv smyslem). Je to zvláštní druh sdělování na švu mezi 'přímým poznáním' originálu a 'ostenzí', ukázáním originálu někým druhým (Osolsobě). Jdouce po značené cestě pozorujeme originály, které nám sice právě nikdo neukazuje, ale současně nám je nepřímou ukazuje Klub českých turistů, resp. jeho značkaři tím, jak nasměrovali naše kroky.²²

Péči o památky přírodní i kulturní připomíná cestou v krajině například do značné míry scénicky zaměřené (na ukázání jevů lidem) aktérství

19 V Česku je na rozdíl od mnoha jiných zemí znamenitě rozvinuté a funkční.

20 Viz první díl této studie v *Disku* 19 (březen 2007), str. 32–56.

21 I ony jsou určené ke sledování; kontrastují s obvyklým barevným plánem přirozené krajiny; bývají většinou umístěné ve výši očí apod.

22 V zahraničí slouží jako turistické značky občas 'mužici', malé věžičky z kamenů posbíraných v okolí. V chráněných územích nebývají žádoucím jevem. V Polomených horách se v současnosti – pokud je mi známo – naštěstí prakticky nenajdou. Narušují svými bizarními společenstvími ('žijí' v jakýchsi skupinách či hejnech) ráz místa. Vytváření jsou nesporně proto, aby našli svého diváka. Jsou specificky organizovanou podívanou, nelze je přehlédnout. Svým mírně figurativním rázem mohou jejich společenství budít i velmi scénické představy... Mužici jsou ovšem úkazem psychologickým. Co tedy pudí lidi k tomu stavět (anonymně!) v místech, kde pro to nejsou žádné důvody, tyto malé 'pomníčky'?



▲ Karlštejn na Kokořínsku (výprava Noci na Karlštejně v přírodním divadle u Mšena z roku 1959)

► Přírodní, dnes již nefunkční divadlo u Mšena

okrašlovacího spolku Pšovka: obnovené kapličky v krajině, vyčištěné prameny a studánky, podíl na záchraně kostela v Bořejově, ale i informační tabulky ukazující slovem divákovi, nač se dívat.

Budování objektů k pozorování scenerií: Například u výhledu na Zbrázděném vrchu či nad roklí jižně od Kamenného zámku najdeme vhodně umístěné lavičky – ‘odpočívadla’. Nedlouho stojí rozhledna na Vrátnské hoře (v Polomených horách de facto jediná). Bod určený pro vnímání scenerií sám o sobě tvoří součást jisté scenerie a poutá k sobě pozornost.²³

A konečně aktérské **zásahy v podobě rekonstrukcí starých a přidávání nových staveb.**²⁴ Najdeme příklady problematické, ale samozřejmě i dobré snahy o respektování ‘žánru’ krajiny a původní zástavby.²⁵ Tady jsme však již opět na hranici tématu scénologie sídel, a proto svůj výklad zastavíme.

Z pohledu našeho tématu ale jistě stojí za konkrétní zmínku pozůstatek stavby **letní divadelní scény** v rokli Debr u Mšena. Využívá tvaru skalnaté rokle. Ve stráni bývalo hlediště, zatímco zachované zbytky jeviště a podjevištního prostoru vidíme u cesty na dně rokle.²⁶

23 Jak jsme o tom psali ve druhém dílu našeho pojednání v *Disku* 20 (červen 2007), str. 32–60.

24 Rekonstrukce i nové stavby v CHKO podléhají pravidlům (bohužel též obcházeným), o jejichž scénickém smyslu zde pojednáme později.

25 Prvním příkladem mohou být srubové stavby na Harasově či v Kokoříně-Dolíně; pozitivním příkladem roubenka penzionu v osadě Ráj (u Mšena).

26 Za informace děkuji místostarostovi a členu zdejšího divadelního spolku V. Novákovi. Dodejme ještě, že mšenská Debr byla kdysi roklí obecně dosti scénicky pojednanou. Pomineme-li dramatický potenciál skalních bytů, vysokých, do vertikální roviny přitesaných stěn a amfiteátr, pak tu přivábí náš pohled např. také ‘zřícenina’ velké repliky nedalekého hradu Kokořína a o kus dál zase obrovská, tuším plechová muchomůrka.



b) Přidaná hodnota 'duchovní' (krajinu neměníci):

Jsou to především místa, kde **přidanou hodnotou je smyšlená událost vzniklá tradicí** (pověst atd.).²⁷ Např. jáma na Zámeckém vrchu nedaleko Housky, v níž by mohl být onen pověstný vchod do pekla. Taková místa – obvykle s připsanou dramatickostí – pak jistě budí scénické představy v souladu s tradicí: „Kus od hradu nalezena jest díra, kterou množství rozličných duchuov obývalo a lidi natolik lekali, že hrad byl opuštěn,“ říká prý k tomu Hájek z Libočan. Máte-li – jak píše prof. Lukavský – ‘činorodou představivost’ divadelníka, pak vám jistě tento úryvek stačí – a co teprve, stojíte-li na místě samém...

Přidanou hodnotou dalších míst je **smyšlená událost zpracovaná umělcem** (to, co přiřkne místu umělec). Pro Polomené hory je asi neznámějším artefaktem tohoto druhu Máchova próza *Cikáni*, v níž se objevují (podle některých tvrzení) např. rokle Kočičina pod Sedlcem a další lokality. Těžko se ubránit scénické představě, když se ocitnete např. v jeskynní lokalitě Nedamy, která byla pravděpodobně místem nocování Cikánů a jejich setkání s žebračkou.

²⁷ Asi neznámějším jevem tohoto typu v Česku je hora Říp, již přidaná mytologická hodnota dává status 'národního symbolu'.

A jsou tu místa, kde **přidanou hodnotou je skutečná událost** – např. poddanská rebelie na Podhousecku na samém sklonku 17. stol., nebo obléhání hradiště Canburg²⁸ Karlem Velikým v r. 805. Či otcovražda, která se odehrála u boční rokli mezi Dubou a Rozprechticemi (otec bránil synovi ve sňatku s dcerou chudého kováře) – kauza patrně inspirovala Máchu k napsání *Máje*. Takové místo a povědomost o jeho (byť hypotetické) historii má opět sílu dát nám zažít dotyk s minulostí (tentokrát ne geologickou) a budit scénické a velmi dramatické představy.

Magičnost

Nechceme opakovat vše, co jsme napsali v minulých dílech této studie o *geniu loci*, o vnímání skrytých podstat, o citění krajiny v sobě samém. Ale jde nám znovu o onen jiný rozměr, o mimosmyslové vnímání, empatování do krajiny, citění jejího genia. Ještě jednou J. Šesták: „Prostor přírody je dramatický vždy, i když různou měrou a silou“ (Šesták 2006: 19). V čem spočívá onen magický *genius Polomeňských hor*? Snad v trvale přítomném kontaktu ducha prastarého mělkého moře, které se tu kdysi rozlévalo, s duchem mohutných, zemi vrásnění sil a vulkánů. Snad v malé dotčenosti člověkem, kde síly dávající krajině vznik a život mohou pronikat napovrch vším, co na něm je, neboť jim v tom nebrání ani beton ani asfalt. Máme tu blíž k prapůvodním dramátům, jejichž součástí byla i ‘pralátka’, z níž vznikl člověk. V úvodu popsané mlžné a liduprázdné zimní odpoledne v kopcích nedaleko Housky nenechá člověka na pochybách, že se ho dotýká ještě jiný rozměr tohoto světa. Představy, pocity, reakce – těžko mohou nepřijít.

Mimochodem... Nejen mlžná zima či nejen letní víkendy²⁹ přinášejí zážitek. Pokud se pohybujete krajinou Polomeňských hor ve dne i v noci, v létě i v zimě, za slunečního svitu i v hustém dešti, pak i stejná místa sama sebe ukazují jako proměňující se (přírodní) scénu. Základní pocit (vyvolaný jakýmsi ‘generálním’ *geniem loci* celé této krajiny), ten zůstává, ale mění se škály jeho svrchních tónů, ‘paralingvistika’ jeho základních a opakujících se promluv k člověku, který se jím nechá obejmout. To, co je zajímavé a co může jítřit i hluboký dramatický cit, je právě ono ‘vracet se’ do stejných, ale přitom změněných kulis. Zažívat **ustavičné proměny ‘stálého’** a tak pronikat do jeho podstaty. To se těžko může podařit rychlodivákovi přemísťovanému scenerií autobusem.³⁰ To, co vidí v okamžiku, kdy ho průvodce vyvede na vyhlídkové místo, to je jen zlomek skutečnosti místa.

28 Dnes Hradsko – hradiště je doloženo. Uchýlili se tam ustupující Slované. Obléhání však není potvrzeno.

29 Tehdy je krajina vlídně otevřená turistům, rodinám s dětmi, lidem, kteří jdou za teplem lučin a pískovcových skal a krásou krajinného reliéfu.

30 Dnešní hromadný a organizovaný ‘scenic tourism’ neumožní nám ‘být s krajinou důvěrný’. Pozoruji – přecházejí v centru Prahy z jednoho pracoviště na druhé – často oči turistů na Královské cestě. Leckteré pohledy poslušně následující ukazovátka průvodce jsou jakoby ‘prázdné’. Asi se není co divit. Praha je zřejmě důkazem toho, že sebesilnější duch místa může mizet pod posunujícími se davy. A věřte (nenechám si teď sáhnout na nostalgii vzpomínek), i když staroměstské uličky byly v časech předpřevrátových ušmudlané a zanedbané, géniové jejich zákoutí měli šanci ukázat se a promluvit. Dnes odtud prchám, protože – ač je architektura krásná a opravená – ‘místo’ mi jaksi mizí či ‘scvrkává’ se překryto sovětskými brigádyrkami na hlavách našich pro změnu západních, nicméně rovněž přiočilých bratrů. A průvodci ‘ukazují originály’ a turisté obracejí ty nezřídka prázdné pohledy vzhůru (zvracející přitom hlavy a pootevírající ústa). A ve chvílích přesunu hledí do výkladních skříní, scénovaných za účelem ukázání jiných originálů. Jsou různá pojetí svobody. V pražském centru se dnes cítím jak v železech.

Možná proto se najdou lidé, kteří necestují po světě a tvrdí, že jim stačí 'tyhle naše kopce'. „Ať toulá se jiný a studuje Španěly, já více mám života, tamten jen více má cest,“ nabízí k tomu Thoreau překlad latinského verše (Thoreau 2006: 158).

V jiné části našeho textu jsme mluvili o tom, jak do sebe jakoby zapadnou (jako dílky puzzle) jakési 'okraje' ducha krajiny – charakteru krajiny – a 'okraje' typu (mé) osobnosti. Vzniká tak intenzivní pocit prolnutí či 'soubytí' s krajinou. A v tu chvíli lze v krajině Polomených hor pocítit jak klid a stabilitu přírodních sil tohoto bývalého moře, tak i jejich skrytou dynamiku a 'evoluční' tenzi. „Necháme-li se vést jemným magnetismem existujícím v přírodě, půjdeme správným směrem“ (Kačab 2006: 251).

Kokořínsko je krajina zvláštního půvabu.

Její dramatická je svým způsobem vlídná. Její scénická (či snad i divadelnost) je divoká a přitom malebná, tedy nutně i romantická.

Nesráží člověka na kolena, ale také nevede k plytkosti zážitku.

Je to krajina, která má (eko)terapeutický potenciál. Neboť představy a pocity, které umí probouzet, mohou posilovat a ozdravovat.

2. Co vypovídá o scéničnosti Polomených hor nepřímé 'pozorování' krajiny prostřednictvím analýz jejích reflexí?

Následující zdroje mohou oslovit náš vlastní scénický cit, ale mohou též zrcadlit, jak vnímají scéničnost a dramatická této krajiny jiní lidé! Jsou reflexí scéničnosti a dramatická krajiny v tělech a myslích, resp. v produktech a artefaktech lidí zde žijících, pracujících, přicházejících sem za inspirací, píšících o této krajině atd.

a) Reflexe scénického potenciálu krajiny v jazyce

Napsali jsme výše, že nás bude zajímat reflexe (konkrétní) krajiny v jazyce. Jsme tedy de facto na poli sémantických (či psychosémantických) metod. Je zajímavé sledovat zejména tyto typy 'materiálu':

- pojmenovávání krajinných prvků pojmy antropomorfizujícími neživé objekty, tedy slovy užívanými jindy k popisu lidí, lidských výtvorů nebo prostě jiných jevů, než jakým je právě tento přírodní výtvor; např. skála jako lidská hlava atd.;³¹
- užití slov odkazujících na fikci a na transformaci něčeho v něco (jako – jakoby),³² kdy něco je něco jiného či kdy skála se stane 'propem'³³ a odkáže k jiné skutečnosti atd.;

31 Tento princip se nemusí vázat jen na konkrétní krajinný objekt: „Ale procitající příroda, v níž žijí všechna stvoření, nahlížela do mých širokých oken a z její jasné, přívětivé tváře a z jejích rtů jsem nevyčetl žádnou otázku“ (Thoreau 2006: 251).

32 Strom jako by mával rukama. (Viz též Valenta 2007: „Fenomén krajiny v díle J. Foglara“: „Indikátorem [scéničnosti] bývá slůvko ‚jako(by)‘...“)

33 Viz *Disk 20* (červen 2007), str. 48, pozn. 31: „*Propy* jsou pozvánkami nebo vstupenkami do fiktivních světů. [...] Jestliže nějakou věc použijeme nebo objevíme jako *prop*, znamená to, že ji pokládáme za fragment světa, jenž nepatří do aktuálního světa fyzické skutečnosti, kterou právě vnímáme před sebou,“ říká J. Slavík (Slavík 2001: 125–126).“

- opakující se výrazy symbolizující rysy krajiny (skála = tvrdost);
- slova podporující představivost ‘vizuálního’ typu (jasné barvy; daleké výhledy);
- slova povahy kinestetické či sousloví obsahující synestezie též s výrazy odkazujícími k pohybu (strmě se tyčící skaliska; krčící se bělavé břízky), k akci, k vnitřnímu hnutí či pocitu, vnitřnímu hmatu (hora budící důvěru; jímavá krajina), často s užitím přirovnání či metafor (rozčepýřené vlásky travin); užití citově i zvukově zabarvených slov (dramatický reliéf); užití slov s dramatickým nábojem (tajemná zákoutí) atd. A teď konkrétněji:

Obecné výrazy popisující krajinu. Jde o běžné výrazy opakovaně popisující určitý typ krajiny. Tyto výrazy se mohou stát de facto symboly rysů této krajiny (vč. rysů scénických). Podívejme se na ně z dvojího úhlu:

Existuje tu slovník užívající obecné pojmy jako odborné – geologické, environmentalistické apod. Primárně ‘ne-metaforické’ výrazy mají potenciál metafory. V případě Polomených hor jde např. o slova jako ‘skála’ (= tvrdost, askeze apod.); ‘labyrint’ (= riziko zbloudění, zranění bez pomoci, nebezpečí, koncentrace atd.); rokle (= temnota, chlad, samota, nebezpečí); skalní plošina (= prostor, otevřenost, světlo, nebezpečí pádu, nadhled apod.).³⁴

Pokud se však zeptáme na krajinu lidí, kteří zde žijí či zde mají rekreační objekty, často uslyšíme výrazy i z jiných pojmových sfér. Opakovaně např.: „Tady je krásné“ (odkaz na estetičnost krajiny). A budeme-li se ptát po smyslu, který pro zdejší lidi krajina má, uslyšíme slova o klidu, odpočinku, prožitku, fascinaci, terapii, ale i o vzrušení z potenciálu krajiny (odkaz na psychologický vliv krajiny).

Ale tato slova ‘odjinud’ se pojí i s představami čehosi ‘jiného’, s představami ‘jakoby’ evokovanými rázem krajinných prvků. Specificky nám taková slova ve vztahu k Polomeným horám nabízí znalec a propagátor Kokořínska, J. B. Cinibulk³⁵ (povšimněme si fantazijních evokací v jeho textu, alterací, záměn, využití de facto ‘nescénických’ pojmů k probouzení imaginace scénického vnímání – *kurziv* J. V.):

„Jsou to koberce svěžích lučin, jimiž je vystláno lože údolí, poseté nesmírným množstvím vonných květin, které se pod polibkem jarního slunka třpytí v ranní rose jako diamanty tajemných barev [...]

Je to pohádkově romantický *labyrint* roklí [...] tvořený mohutnými *hradbami* skalními *fantastických podob* v celku i v částech [...] Popusťte uzdu fantazii a v mžiku užijte obrovská *opevnění měst*, někde dosud zachovalá, jinde již hodně pobořená, rozsáhlá *náměstí* s bohatými *parky*, obřimi *sloupy* a *pomníky prapodivných osob, zvířat a věcí*,

³⁴ Zajímavý ale může být i výběr pojmů z textu Norberga-Schulze. Ten sice o Polomených horách nepíše zhora nic, leč v citované práci klasifikuje archetypy krajiny na krajinu romantickou, kosmickou (spíše pouštní), klasickou a komplexní. Jeho popisy těchto krajín se dají aplikovat i na Polomené hory. Spadaly by svým charakterem ‘pod’ krajinu romantickou a klasickou. Pokusím se vybrat z charakteristik obou těchto typů krajiny (tedy i vytrhnu z kontextů) slova, která se dle mé empirie týkají i Kokořínska: Romantická krajina (podle Norberga-Schulze spíše severská) – přítomnost původních prasil; členěná země; proměnlivý reliéf; skály, soutěsky, jeskyně, paseky; klidné zrcadlíčky vody; vlhké mlhy; množství různých míst; mytičtí obyvatelé; romantický svět přivádějící ke vzdálené minulosti spíše emocionálně zakoušené; empatický přístup; důvěrné žití s přírodou; síly země jsou zde bezprostředně dány, zatímco bůh je skrytý; chthonická krajina – ovládá ji země. – Klasická krajina (autor jako příklad užívá řeckou krajinu): srozumitelná kompozice; kopce, údolí jako individuální světy; skulpturní povaha tvarů; praktické zemědělské využívání krajiny; uvolnění lidské vitality; láskyplná péče člověka; smíření; člověk v harmonickém středu. (viz Norberg-Schulz 1994: 44–48). – Tyto výrazy mohou též naznačovat, jaké chování či jednání může v takové krajině nastat.

³⁵ † 1944 (učitel, místopisný odborník).

vesměs to *stavby s prvky všech možných slohů a národů*. Nescházejí ani nízké *skalní chatrče* na pokraji a tajemné *ponuré skryše*. [...] V některých zákoutích roklí je *mrtvý klid*, v jiných opět *bujný život* – bzukot hmyzu, *laškovně* třepotání plachých křídel motýlích [...]"

A Zubík s Houžvou dodávají:

„[...] i v zimě tu najdete pohádkovou krásu. Na skalních stěnách visí ledové rampouchy připomínající píšťaly varhan [...]" (Zubík / Houžva 1993: 2).

V obou 'jazycích' pak můžeme nacházet další pojmy či sousloví,³⁶ v nichž nelze nevnímat reflexi scénického potenciálu krajiny (zejména, když tuto krajinu skutečně a dobře znáte) – citujme napříč různými texty:

pevný pískovec; rozervané skály; vysoké skalní hradby; strmé skály; mohutné skalní masivy; tiché zákoutí; úzké rokle; masiv skalnatého kopce; překrásné údolí; hluboké lesnaté údolí; modravé jezero; hluboká sklaní sluj; hluboká strž; tmavá jeskyně; tajemné jeskyně; zřícenina; samota; příkré rokliny; bystrá říčka; čarokrásné kokořínské údolí; Pšovka jako zlatá niť (*povšimněme si motivů jako: kontrasty; potenciální rizika; tajemnost; 'nedohlédnutelnost' ap.*).

Místní názvy.³⁷ Sám pojem Polomené hory nese v sobě jistý dramatický potenciál. Kraj není pojmenován podle řeky jako Jizerské hory, neasociuje spíše poklidný zvuk jako Šumava. Je pojmenován podle procesu, při němž cosi celistvého jakoby ostře mění tvar, jde tu o lámání či spíše o zlomovitost krajiny (např. na švech planiny/rokle), která již byla zmíněna.

Ale i místní názvy označující konkrétní lokality (opentlené často pověstí či skutečnou událostí) mají svůj scénický potenciál. Odkazem na malebnost krajiny je existence dvou osad zvaných Ráj. Krásy scenerií připomíná Březinka nebo Panenský hřeben, původní obyvatelé zase Nedvězí či Vlkov. Pustý zámek nebo zámek Zkamenělý mohou probouzet náš dramatický cit a fantazii, stejně jako Pohádkový důl.

Spolu s J. Cimrmanem, který na Kokořínsku žil a je zde též pohřbený, můžeme však registrovat i jiné, na dramata odkazující názvy:

„Zatímco stavba mohutného amfiteatrálního tělesa vůči hledně rostla [*povšimněme si, i Cimrman se rozhodl využít lokalit, které zde přirozeně budí dojem divadelního prostoru – pozn. J. V.*], Cimrman uvažoval, co by se tam vlastně mělo hrát. Jedno věděl naprosto určitě: Bude se to odehrávat na Kokořínsku. A ta hra se bude jmenovat... [...] Cimrman se zahleděl do mapy okresu a zakroužkoval si tato místa: Umlčí rokle, Zadní žluč, Spálená stráň, Mordloch, Mrtvý muž, Oběšenka, Krvomlýn. „A mám to!“ zvolal poté: „U nás v Tratolišti!“ Pod tímto názvem napsal [...] truchlohru, vycházející z tradice a mentality 'ošemetného' lidu Kokořínska" (Šebánek 2001: 48–49).³⁸

³⁶ Metodologickou poznámku o reflexi prostoru v substantivech a adjektivech viz též Norberg-Schulz 1994.

³⁷ Zejména nás zajímají pomístní jména luk, lesů, hor, vod, cest, polí (označovaná též jako anoikonyma).

³⁸ Ostatně – dalo by se hledat dál: v jedné lokalitě se např. nalézá nepochybně znamenitá trojice skal Zákeřná, Bezelstná a Méněcenná, o kus dále zase sestava Ježibaba, Polednice a Klekánice a tak podobně.

Ústní vyprávění a jejich témata. Nesbíral jsem místní vyprávěné pověsti, ale obrátil jsem se především k jejich psaným záznamům a beletristické parafrázi. Citovaní autoři však sami vycházeli mimo jiné také z ústního podání zdejších lidí. Ovšem i bez badatelského záměru lze např. v okolí Housky vyslechnout v běžných konverzích či přímo na Housce ve výkladu průvodce ústní reflexe vyprávění o tajemném muži objevujícím se na tomto hradě, o nejasném účelu hradu (neměl bránit, aby se někdo dostal dovnitř, nýbrž naopak, někomu, snad dáblům či tzv. 'nelidem', dostat se z nitra země ven) apod.

Dramatická témata ve zdejších pověstech souvisejí nutně s typem krajiny a se skutečnými dramaty, která se v rázovité krajině odehrávala jako na přirozené nespécifické scéně. Divoce romantické scenerie podporují vznik pověstí a ty zase divadlo představ.³⁹ Ostatně, dramata jsou spojována s jistými lokalitami v obecném i v konkrétním smyslu. Dva citáty zastupují možnou řadu dalších odkazů:

„Mlýny mívaly v dávné minulosti dost nelichotivou pověst. Lidová fantazie je opředla démony, upíry, dokonce i krvavými zločiny. Naproti tomu bývaly i útočištěm vlastenců, spolků s tajným, náboženským a pokrokovým posláním. V době dlouhých válek pomáhaly přežít nejhudším...“ (Zubík / Houžva II: 9)

Ale i: „V dávných dobách se na hradě Kokoříně událo mnoho zločinů a mordů. Proto prý tam bloudí temnou nocí duchové lidí utracených bez zaopatření svatými svátostmi.“ (Zubík / Houžva 1993: 20).

Do skal vtesané nápisy reflektující ráz krajiny (a její terapeutický potenciál). Nalézáme je vzácně. V severní části CHKO jsou na skále v rokli – dříve možná ano, dnes rozhodně nikoli frekventované – vytesána první dvě slova Máchovy prózy *Cikáni*: „Tichá krajino...“ O pár kilometrů jižněji, v rokli zcela opuštěné, reflektuje krajinu nápis „Hic est felicitatis locus procul negotiis solus“ (volně: „Tady je šťastné místo, vzdálené ruchu světa“).⁴⁰ Nakolik jsou nápisy 'jen' aktem osobního prožitku a vyznání autora krajiny? A nakolik mají i scénický rozměr v tom, že jsou adresovány, že mají být ukázány těm, kdo krácejí vůkol, že mají ukázat celostní prožitek krajiny jejich autorem (a přimět kolemjdoucího zastavit se, rozhlédnout a zažít dvojjediné setkání s krajinou i neznámým člověkem, který nám slovy ukazuje ráz místa i svého citu...)?

Krásná literatura.⁴¹ Tady už nejde jen o slova popisující krajinu, ale i o příběhy a situace lidí, které autor 'vidí' ve svých jistě též scénických představách krajinou inspirovaných. A také o příběhy nadpřirozených bytostí a krajiny samé. Tak je

39 K tématům patří loupežníci (Petrovští; Babinský; Václav Kumr zvaný Bímsšvec; Klemper; Oront a jeho dramatická smrt na Housce); kožený most přes hluboké rokly (vyskytuje se ve dvou lokalitách – způsobí smrt zlého rytíře); pády zvířat i lidí ze skal a do rokli; podzemí a jeskyně (skrývající poklady nebo mrtvolky, cestu do pekla nebo úkryt pro protestanty); báje bytostí (bílá paní, vodník, hejkal, polednice); jen jedno zkamenění...; pohanští bohové (Radegast, Černo-boh, Konrad, Tuboh); ba i poustevník (který je ostatně realitou i dnešního Kokořína); další lidské postavy se statusy nabízejícími dramata (rytíři, mlýnáři).

40 Zdá se, že – zřejmě prvorepublikový – tvůrce nápisu byl obeznámený s Horatiovým obratem „procul negotiis“, pocházejícím z 2. verše jeho 2. *Epody*. Ta opěvuje vzdálení se městu a klid venkova, byť, jak se nakonec ukáže, poněkud ironicky (autor – původem sice latinář, ale již desítky let obor nepraktikující – tu děkuje za konzultaci své učitelce, doc. E. Kutákové z Filozofické fakulty UK).

41 Kromě uvedených viz též L. Mašínová, V. Dyk, V. B. Nebeský, K. Stanislav, E. Štorch ad.



Tichá krajino...

tomu např. v 'zeleném románu' M. Urbana *Hastrman* (děj se odehrává v severozápadním cípu CHKO Kokořínsko). Urban procítil dramatického genia loci rovné krajiny holanských rybníků a dvou solitérních hor, Vlhoště a Ronova.⁴² Skutečně tu nejde ani tak o jednotlivá slova, jimiž je krajina reflektována. Slova přímo odkazujících ke scéničnosti tu najdeme málo. Avšak mystičnost příběhu opřená o znalost kopců a okolních rybníků z textu číší. A mít v tomto případě velmi scénické představy spolu s autorem je více než snadné.

⁴² Mohutná znělcová Vlhošť, dnes přírodní rezervace, s vyzdvíženými třemi patry pískovcových stěn, hraje v knize prakticky hlavní roli. Bazanitový Ronov s velkou zříceninou hradu je zřejmě nejzápadnějším kopcem Polomeňských hor.

Nicméně v knize jsou i přímé reflexe krajiny.⁴³ Urbanovo vidění Vlhoště vyúsťuje do svou povahou scénické představy autora, kterou s ním kdokoliv z nás může tvářit v tvář Vlhošti sdílet:

„Na Bílou sobotu [...] a Boží hod, jsem se vikýřem ve střeše díval přes koruny jilmů a habrů na čtyři světové strany, hlavně na jihovýchod, kde se nad ztemnělou krajinou zvedala Vlhošť. Hora mě za obdivný pohled odměnila. K vrcholku stoupaly bělavé páry, trhaly se a vytvářely dojem, že se dívám skrz oblaka. Mraky halily horu v různých vrstvách, dávající vyniknout pruhům smaragdové zeleně tam, kde ji obnažil večerní vítr. Viděl jsem černý les, nad ním bílý opar, ještě výš zelené borovice, nad nimi další oblak mlhy a úplně nahoře stříbrné temeno, ostře se rýsující proti modrofialovému, čím dál tím temnějšímu nebi. A pak jsem zřetelně zahlédl stezku vinoucí se mezi borovicemi po svahu. Nebyla opuštěná. Stoupala po ní postava v bílém, s rozpuštěnými světly vlasy a nahými pažemi [...]“ (Urban 2001: 53).

A najdeme tu i personifikující reflexi hory ‘jednající’ vůči hrdinovi knihy:

„Kam jdu, jsem nevěděl, jist si jen pocitem, že po rozhovoru s knězem někam jít musím... Za vesnicí už jsem se nemusel rozhodovat, udělala to za mne Vlhošť, jež jako jantarová hora, jakmile byla na dohled, sama stočila mé kroky k sobě. Žárlivá hora, sebestředná, příliš krásná, než aby se dala minout bez povšimnutí, a příliš panovačná, než aby poutníka propustila, dokud jí nepřijde složit hold. Dobrá hora, do široka daleka budící důvěru, že ten les jednou skončí a cesta povede dál“ (Urban 2001: 112).

Klasiku zastupují Máchovi *Cikáni*. Začneme motivem již známým, motivem zmiňovaného terapeutického (a nitro blahodárně tvarujícího) účinku krajiny Polomených hor: „Tichá krajino, jak často vábila mne samota tvá v stíny své, aby pobouřenému srdci poklid se navrátil!“ (Mácha: 2). Text *Cikánů* nabízí ‘aglutinační’ představy Máchovy inspirované krajinou Kokořínského dolu. Poukazují jednak na prvky krajiny označitelné jako ‘dramatické’ a jednak na jeho vidění jiných objektů, než jaké v krajině skutečně jsou. Ale i na ducha místa tak, jak se vyjevoval romantikovi v časech, kdy Kokořínský důl nebyl hojně navštěvovanou rekreační oblastí v dnešním smyslu:

„Uprostřed úrodné roviny leží hluboké, ouzké, na mnoho mil však dlouhé oudolí. [...] Po levé straně stojí již od vchodu vysoká a příkrá písečná skalina. Mnohý déšť ji rozemlel v rozličné podoby zvířat podivných i zpotvořilých postav lidských, které hustě a v nesčíslném množství po skalnaté stěně buď lézti, buď z ní vyhlížeti se zdají, dutýma za putujícím tudy se dívajícíma očima. [...] Husté křoví obrostá tyto vysoko nad ně strmící veliké kameny a celá ta strana jest podobna pustému městu východních krajin, na jehožto rovných, mechem porostlých střechách požloutlé břízy sklánějí plačící větve, v jehožto ulicích nízké, husté křoví zakrývá ouzký průchod ve stavení pusté [...] Sem tam vystupuje některý kámen, jako by štíhlá vízka strměla nad ploché střechy a déšť a jiné nehody aby dokonaly klam ten, vytvořily uzounká okna. [...] Stavba hradu toho a obzvláště kulaté věže, jest zcela přiměřena rozmnožení tichou hrůznost krajiny“ (Mácha: 3–5).

43 „Shlížím z ronovského hradu do vlhošťského údolí, jednoho z nejkrásnějších koutů poznatelného světa [...]“ (Urban 2001: 232).

A na jiném místě:

„Od tohoto dubu vede jiná, užší pěšinka vlevo k ouzkému průchodu, za kterýmž náramně rozlehlý, křovím obrostlý stojí kostniční kámen. Je to písčitá, rozsáhlá, asi půl sáhu nad křovím strmící skalina, na níž déšť, a může být i ruka lidská, samé jakoby lidských hnátů a lebek vytvořily podoby, od čehož se jí tuším takového jména dostalo. [...] Stezka tato vedla mezi písčitými stěnami, které taktéž jakoby lebkami a hnáty byly poseté [...] Při lebkách stěn těchto chvělo se buď zelené křoví co péra na přilbici, buď červenavé kvítí panny slze zvané, věnčilo lysé lebky. [...] Šla totiž o tomto místě pověst, že po této ouzke pěšině, mezi vysokými, lebkami a hnáty posetými stěnami straší; drkotající lebky a hnáty že se pohybují na svých místech a kdož zde bílou postavu spatří, toho že brzská očekává smrt. [...]

[...] Starý dub se zdál v temnu tomto příšerná co postava seděti uprostřed pusté planiny a zdvihačím se víchrem pohybovaly se nejdelší jeho dvě větve k východu, co daleko sahající ruce.“ [...] „Strašlivý obličej v kůře dubu svítil shnilýma očima temnou nocí“ (Mácha: 52–55).

A ještě antropomorfizace zvuku bouře ve skalách:

„Já – já jsem prodal – já jsem usmrtil dceru svou!“ vyzvolav klesl starý žid k nohou jejím. Blesk teď svítil za bleskem a ‘dceru svou, dceru svou!’ spolu hromobitím opakovaly skalnaté stěny“ (Mácha: 66).

Máchovy popisy krajiny vzbuzují samozřejmě zájem:⁴⁴

„[...] Mácha nám ve svém díle předkládá sugestivní obraz přírody, který lze spojovat s osudy knižních postav. Přesto nelze jednoznačně říci, zda byla tato spojitost umělcovým záměrem nebo pouze vyplynula ze samotného příběhu. [...] Krajina Cikánů je živá, neustále se pohybující a bohatá. V Máchově díle je kraj rovněž jistotou, určitou pevninou, na níž umělec staví, do níž promítá sám sebe a sama sebe v ní nachází. Krajina promlouvá ke čtenáři, a to jak skrze kulisu, tak skrze postavy úzce s ní spojené, a naplňuje tak význam krásné literatury“ (Skaven 2006).

Pokud tomu tak bylo – a při četbě se zdá, že ano – pak Mácha reflektuje svým textem mj. i svůj divácký prožitek Polomených hor, který ho jako člověka nadaného obrazivostí nutí jednat – jako člověka vracet se, jako literáta psát.

U Máchy ale ještě zůstaňme. Vize nepřímou reflektující genia loci Zámecského vrchu a hradu Houska obsahuje i ‘Máchův dopis příteli’ z r. 1836. (Připomeňme, že se jedná o magickou lokalitu spojenou s pověstmi, nadpřirozenými

44 „V úvodu nás poutník-vypravěč provází údolím (pravděpodobně se jedná o rokli zvanou Kočičina, krajinné líčení v expozici Cikánů je však poněkud zvýrazněné a zřejmě dokreslené pod vlivem básníkovy celkového dojmu z kokořínské krajiny), které se halí v mlze, jako by nám Mácha předkládal příběh, dosud neznámý a mlžný. Postupně tak odkrývá dějiště následných kapitol, podivuhodným způsobem vytváří prostorový dojem a kraj údolí nabírá barvitě hloubky. [...] V Máchově díle ani v jeho pozůstalosti nelze nalézt důkaz o tom, že krajina popisovaná v Cikánech je krajinou v okolí hradu Kokořína, přesto již Karel Sabina ve svém Úvodu povahopisném (1843) hovoří o tomto místě jako o dějišti Cikánů. Mácha Kokořínsko navštěvoval (což víme nejen z deníkových záznamů, ale můžeme se tak domnívat z počáteční věty Cikánů ‘Tichá krajino, jak často vábila mne temnota tvá...’) a zdejší krajinu znal natolik důvěrně, že ji mohl v Cikánech velmi věrně vylíčit. Mezi jeho kresbami se dochovaly dva náčrty Kokořína“ (Skaven 2006).

bytostmi apod.) Mácha se přenese z Housky v hrozném snu do r. 2006.⁴⁵ Dopis je soustem pro záhadology (jeden z výkladů: Mácha narazil v podzemí hradu na stroj času odcizený kdysi Kelty v Delfách – tam se dostal z Atlantidy). Pramen⁴⁶ upozorňuje, že dopis je převzatý z knihy *Čas hradů v Čechách III.*⁴⁷ Avšak pozor! Podle spoluautorky knihy je v ní prý jedna jediná mystifikace – totiž právě Máchův dopis...

Ať tak či onak – z hlediska našeho tématu jde o jedno: i sama podobná mystifikace cosi vypovídá o dramatickém a akční obrazivost budícím vnímání lokality Zámeckého vrchu.

Propagační a vlastivědné textové materiály vycházejí obecně z jazyka, kterým jsme se již zabývali výše. Příímý odkaz na námi sledovaný potenciál krajiny může znít v charakteristice Polomených hor např. takto:

„Dramatická členitost terénu s velkým množstvím složitých skalních útvarů [...]“ (Šulc et al. 2006: 3).

A dále:

„Lesy, divoké rokle a strže, rákosím zarostlé bažiny, rozeklané pískovcové skály, objevující se mezi kmeny borovic jako vykotlané zuby obřích praještěřů, a nad tou nervní, jakoby protrhanou krásou ční čedičové a znělcové homole Vlohoště, Ronova, Nedvězí, Bezdězu, které kulhavým rytmem vrcholů jen dosvědčují pravdivost svého názvu Polomené hory“ (Vojtíšková et al. 1993: 3).

Snad zde můžeme – nepřesně, ale přesto – prohlásit, že autoři tu pro čtenáře (pro jeho představy a pocity) svým textem Polomené hory ‘scénují’ jako krajinu dramatickou a emoce vzbuzující. Možná až ‘teatralitní’ (divoké, rozeklané, vykotlané zuby praještěřů, nervní, protrhaná kráska, kulhavý rytmus, polomené...). Scénují ji jako komoditu, která je vnaživě předem nabízena turistovi či návštěvníkovi a znalci sugestivně pak připomíná jeho osobní, přímo fyzickou zkušenost.

A pro změnu ještě vlastivědně osvětový materiál o sto let starší. Méně dramatický, více ‘malebně scénokresebný’:

45 „Došel jsem na Housku s druhé hodiny po půlnoci. Císařský háv nebes, lesy šuměly nočním vánkem, jasno všude, lampy nepotřebí – v duši horší temnota. Jeť prý na hradě jáma, sluje jakási vede do pekla [...] vlezl jsem do té díry [...] Chvilí sestupuji – podobné chodby bývaly na Dobytčím trhu, co klučík jsem jimi prolézal – zvánem z hlubin louč zhasla. Kolem děsivé nicoty, noha se třásla na výstupcích kamení, chrastění kostlivců, světlo modravé, co odraz v hladině, v něm stíny jak strašidla... Když jsem k sobě přišel – Eduarde – já byl v pekle – nebo v zimních snách. Mraky bledé, slunce nevidno, nebe povlečené obrovitou sítí pavučin. Povětrí sytá síra, prach a čoud štípal v plicích, že jsem stěží dýchal. Pomíšený hluk se rozléhal, dunění a potlumené ryčení – lkala zem z roztaveného kamene. V útesech pískovcových vyhlodaná doupatá plála nadpřirozeným jasnem, žlutým, sinavým. [...] Kostlivci netvoří se vypínali nad vrcholky braudel, porostlých sežehlými křovinami, ratolesti nevidět. Bytosti lidské s lícemi změněnými, za časté nevidomí, namnoze šaškovskou veteší oděné, chvátaly v zástupech co vichřici hnány rmutným [...] Rakev temnoty a červů, bolest, hrůznost nejděvější, děsivější otevřeného hrobu... Hrůza... Eduarde, kéž bych směl zapomenout! ‘Jestli toto není peklo, kde tedy jsem?’ táži se vyjeven – člověk je slabé zvíře. ‘V Praze, předci,’ odvětila sličná Dídó. Mně se zatmělo před očima. Vzpomněl jsem na legendy, kdy člověk opustiv domov, vrací se po řadě roků: ‘Který letopočet?’ vyhrkl jsem, doufaje, že žertem odpoví. ‘Dva tisíce šest,’ pronesla. Zakroužila prstem po čele – zmizela mi. [...] Zbudil jsem se na Housce, promočený rosou. Zlý, divný sen – hrozné tušení“ (Kastelán 2003: 14–15).

46 <http://cody.mysteria.cz/magie/houska/profil.htm> (cit. 17. 11. 2006)

47 Autoři M. Mysliveček, L. Koubová, F. Vrbenská, vydal Horizont, Praha 1996.

„[...] hluboké, divokoromantické údolí Kokořínské [...] v údolí se střídají omšené skály pískovcové podivných útvarů a rozsedin, bujné lesy, květné louky, chudobné chatrče, šumné háje, hluboké tůně, utěšené sady, osamělé mlýny, tajemné skalní jeskyně, v nichž některých chudina bydlí. V něm není žádné větší osady [...]“ (Böhm, L. *Královské věnné město Mělník a okres mělnický*, Mělník 1892, cit. z Pořízek et al. 1998: 6).

Kromě zde užitého slovníku Böhm užívá při popisu krajiny ‘vizuální’ výrazivo (lesklé tůně), ale též ‘kinestetická’ slova a ‘synestetická’ sousloví s kinestetickým rozměrem jako např. ‘odloučenost; divoká půvabnost; vinoucí se potok; bujné chmelnice’ atd. či mezní ‘hrobové ticho’.

Príznačné je, že oba materiály ‘mají pravdu’. A oba ukazují mnohotvárnost krajiny Polomených hor.⁴⁸

Odborné texty (a odborný jazyk). Vezměme jako základní odborný text Plán péče o CHKO Kokořínsko. Jazyk je samozřejmě na první pohled méně ‘dramatický’, ovšem i do něj nutně pronikají metafory jako korektní odborné pojmy. A zpětně: i z odborného jazyka se dá vyčíst potenciál dramatickosti či scéničnosti krajiny, který autoři nemohou nevnímat:

„Základní rysy reliéfu určuje vztah dvou hlavních skupin povrchových útvarů – plošin a často hluboce zahloubených, několikapatrových údolí, vzniklých zejména vodní erozí, v jejich závěrech většinou aktuálně probíhající. Na údolní tvary připadá přibližně polovina plochy oblasti. Zejména na jejich svazích se nacházejí unikátní makrotvary (*skalní města* a podobně), mezoformy (známé *pokličky*) a velmi vyvinuté mikrotvary (*voštiny*; pseudoškrapy; železité inkrustace)“ (Pořízek et al. 1998: 17; *kurzivy* J. V.).

V geologii pískovcových oblastí se užívají i další pojmy nejen geologické, nýbrž i z oblasti architektury či stavebnictví: skalní okna, skalní brány, římsy, věže, patra... Ostatně, některé partie odborných popisů – ač laikovi málo srozumitelné – vytvářejí dojem dramatického či ‘akčního’ potenciálu krajiny již jen volbou slov a jejich zvukem.⁴⁹

Odborné texty se nevyhýbají ani výrazům odkazujícím na estetiku dané krajiny. Text o chráněných územích středních Čech je sice nabitý především odbornými informacemi, ale i zde v úvodní partii věnované Kokořínsku najdeme slova jako „malebná krajina; její romantika; dávno objevené krásy; bizarní tvary; harmonie osídlení s krajinou; architektonicky unikátní sídla“ (Ložek et al. 2005: 686).

b) Reflexe scéničnosti v dokumentech o managementu krajiny

Ty sice mohou být chápány jako varianta odborného textu, ale v jejich případě nejde jen o použitá ‘slova’ či o volbu jazykových prostředků, jako spíše o to, že

48 Na druhou stranu: v propagačních materiálech pozor na dramatizující a pro ‘scénování’ výhodná marketingová klíše, jako je – příklady odjinud – pojmenovávání žraloků jako ‘dravých’, ač ti jsou – dle ichtyologů – především plaší, nebo jako jsou slova o ‘divoké horské přírodě’ popisující lokalitu zastavěnou čerstvě apartmánovými domy...

49 „Geomorfologicky významné elevace různých tvarů i rozměrů tvoří průniky neovulkanických těles z čedičových a znělcových hornin, původně podpovrchových, denudačními procesy postupně vypreparovaných, takže v některých částech se staly dominantními prvky reliéfu“ (Pořízek 1998: 17).

se zde objevují určitá opatření regulující mj. i scénický ráz krajiny a diváctví i aktérství v krajině.

V prvé řadě je tu *Zákon o ochraně přírody a krajiny (114/1992)*, který obecně vymezuje působení člověka v krajině. Týká se zásadně i chráněných krajinných oblastí, tedy i podstatné části Polomených hor (CHKO Kokořínsko). V jeho prvním paragrafu se praví:

„Účelem zákona je přispět k udržení a obnově přírodní rovnováhy v krajině, k ochraně rozmanitostí forem života, přírodních hodnot a krás a k šetrnému hospodaření s přírodními zdroji.“

Slovo ‘krás’ napovídá, že jedním z účelů zákona je, aby krajina byla něčím, čím – řečeno slovy ‘ne-zákonnými’ – se lze opájet.⁵⁰ Jistý potenciálně scénický prvek tedy najdeme již v samém účelu zákona.

Zákon dále vymezuje, co se může a nemůže – v našem případě v CHKO – dělat, tedy jak se má či nemá člověk chovat jako aktér, aby měl šanci – mj. – na kvalitní diváctví.⁵¹ V případě národních parků (nikoliv CHKO) pak zákon definuje i smysl návštěvních řádů, které požadavky zákona konkretizují.⁵² Jak vidno – aktérství v krajině je v těchto dokumentech více než těsně propojeno s diváctvím...

Principy managementu podmínek zachování krajinného rázu najdeme i v *Plánu péče o CHKO Kokořínsko na období 1999–2008*. Vymezuje jevy, které nejsou žádoucí z hlediska scenerií:

„Nelze však podcenit nebezpečí plošného pokrytí vrcholů technickými prvky [sc. věže vysílačů – J. V.] – to by zcela degradovalo přírodní charakter krajiny i její harmonická měřítká (alespoň ve smyslu současných názorů)“ (Pořízek et al. 1998: 73).

Vymezuje ale i pozitivní požadavky směřující k zajištění podmínek pro ‘diváctví’ („ochrana tradičního krajinného rázu Kokořínska; [...] příznivý dojem vytvářejí zahrady, ovocné sady, naopak nevhodný některé zemědělské areály [...]“, viz Pořízek et al. 1998: 46, 73).

Ale můžeme jít ještě dál. Např. CHKO mohou v souladu se svým plánem péče stanovit podmínky pro stavby či rekonstrukce. Zde je scénický účel opatření ještě zjevnější. Jde totiž o to, že stavby v krajině mají tradičně určitý ráz.⁵³ Tento ráz vzniká i v souladu s přirozeným charakterem krajiny. Cílem ochrany území je pak mj. udržet i určité rysy či charakteristiky tohoto rázu. Přitom v konečném důsledku jde o to, co bude vnímat ‘divák’ pohybující se krajinou. Tedy i poža-

50 A není řečeno, kterým smyslem má být krajina vnímána, tudíž můžeme vzít do hry i smysl scénický.

51 Není např. povoleno stavět nové stavby v nejvíce chráněných zónách CHKO, kde bývají též velmi cenné krajinné prvky.

52 Návštěvní řády v národních parcích (ale i různá regulační opatření v CHKO) ‘kanalizují’ svým způsobem diváctví do určitých oblastí a do jiných diváky naopak nepouštějí. Někde nám tedy přímé poznání umožňují, někde nám v něm brání a nahrazují je např. ‘ukazováním modelů’ (infotabule s fotografiemi ukazujícími místa, kam návštěvník nesmí). Je to nutné. Většina ‘institucí’ nabízejících podívání, zážitek atd. usměrňuje diváka. I v divadle smí obvykle jen do prostoru, který je prohlášen hledištěm, ale ne na scénu. Podobně i v chráněné krajině jsou pro diváctví vyhrazeny určité prostory...

53 Jiné typy roubenek se vyskytují na Kokořínsku, jiné v Lužických horách, jiné v horách Jizerských.

davky vznášené správou CHKO na stavebníky při stavbě nových domů mají de facto v konečném důsledku ten účel, aby nový – a řekněme – ‘scénický’ objekt (to, co bude vnímáno divákem) zapadl svým charakterem mezi stávající objekty jak přírodní, tak civilizační, které tvoří ducha a scenerii toho či onoho místa (ať již jde o dům, o výsadbou zeleně či o nový rybník):

„Stavby budou zastřešeny jednoduchými symetrickými sedlovými střechami o sklonu 45°.“ Nebo: „Pro propojení nové zástavby s krajinným prostorem bude aplikována výsadbá vysoké (soliterní) stromové zeleně a vznik (obnova) vysokokmenných ovocných zatravněných sadů“ (Obecné regulativy pro výstavbu a přestavbu na území CHKO Kočvínsko).

Opatření nemusí přímo zvyšovat kvalitu bydlení (některému stavebníku ji mohou i komplikovat), ale měla by zvyšovat kvalitu scenerie. Scénologicky nazváno, správa CHKO je v tomto případě jakýmsi asistujícím scénografem, který se pokouší uvádět v soulad genia loci krajinného celku, ‘téma’ lokality, její vlastní dramatická a divadelnost a její přirozenou scénickou výpravu na jedné straně a scénickou výpravu vytvářenou dalším člověkem na straně druhé.

c) Další typy reflexí (výběrově)

Fotografie. Polomené hory jsou vděčným cílem objektivů. I sebekrásnější fotografie však zřídka má sílu vyrovnávající se přímému bytí v této krajině. Z autopsie pisatele těchto řádek: snad v případě, kdy jste plně a fyzicky prožili genia určitého místa, je možno při pohledu na fotografii téhož místa zaznamenat podobné vnitřní hnutí. Avšak jinak zůstává vjem fotografie spíše oním vjemem ‘malebnosti’ (řeceno volně se Zichem).

Najdeme ovšem i zcela jiné fotografické reflexe. Specifické a divadlu blízké jsou výtvarně fotografické reflexe dramatických postav či divadelních her vůbec, které z fotografií detailů pískovcových stěn na Podhousecku vytvořil ing. arch. J. Plšek (viz snímek na str. 92).⁵⁴ Postavy a témata se tu personifikují nikoliv velkými krajinnými objekty (jak v pískovcových oblastech ‘bývá diváckým zvykem’), nýbrž prostřednictvím jejich detailů.

Výtvarné reflexe ponecháváme stranou s výjimkou jediné: V kostele v Bořejově (jehož zkáze se snaží zabránit místní spolky) je součástí nové výzdoby oltáře mj. obraz ak. mal. A. Krejčí, ukazující patrona kostela, Jakuba Většího, ve scenerii pískovcových skal. Obraz zmiňujeme proto, že v kostele je nezbytně ‘jevištní výpravou’ pro participativní scénické akty – bohoslužby, při nichž nutně vtahuje do zážitku i místní krajinný ráz.⁵⁵

Divadlo reflektující zdejší krajinu. S divadelní reflexí této krajiny jsme se setkali sporadicky. Např. v případě inscenace Máchova *Máje* dětmi ze základní školy

⁵⁴ Soubor fotografií J. Plška byl úspěšně vystavován v l. 2004–2005 ve Vinohradském divadle spolu s verši na stejná témata od V. Dubskeho.

⁵⁵ Zdroj: <http://www.psovka.cz/img/borejov/borejov.jpg>; autor foto: P. Žert, o. s. Pšovka.



v Dubé⁵⁶ (jaro 2005). Mácha byl inspirován událostí, která se odehrála téměř na okraji Dubé. Inscenace nabízela reflexi krajiny v podobě jednoduché scénické výpravy (viz obrázek), využívající motivu solitérních hor a velkých rybníků vyskytujících se v severní části Polomených hor.⁵⁷

Zcela odlišné scénické prostředky byly využity v inscenaci Máchových *Cikánů* Jana Jirků.⁵⁸ Režisér a autor dramatizace zná kokořínskou krajinu ‘osobně’ (ostatně, přímá zkušenost s krajinou byla též inspirací pro práci na textu a konala se tu také první čtená zkouška). Dramatičnost i scéničnost krajiny Polomených hor je – jak jsme poznamenali výše – vtělena jak do tématu Máchova příběhu, tak do jeho vyprávění. J. Jirků inscenoval *Cikány* na zcela prázdné scéně.⁵⁹ Divadelní zpracování stojí na třech základních pilířích: (samozřejmě) na herecké hře, na práci se světlem (resp. tmou)⁶⁰ a se zvukem. Ten je tvořen reprodukcí nahraných přírodních zvuků (zejm. vody, deště, bouře) a dále pak

56 A můžeme jen litovat, že se neuskutečnilo na červen 2007 plánované představení *Máje* z dílny mladých amatérských divadelníků ze Mšena na hradě Houska.

57 Za zapůjčení fotografií děkuji MÚ v Dubé.

58 Janovi Jirků děkuji za vstřícnost a informace.

59 Inscenováno se souborem Divadla Nablízko v r. 2003 původně pro kamenné sklepení Rubínu.

60 V dramatické scéně setkání cikánů s žebračkou (viz o tom též výše).



◀ J. Plšek: Lucerna (reflexe divadelní hry ve fotografii detailů pískovcových stěn)

▶ A. Krejča: Svatý Jakub Větší v pískovcové scenerii. Kostel v Bořejově

dominujícím zvukem živě přítomného violoncella... Ač jsem neměl možnost představení zhlédnout, dovedu si dobře představit violoncello jako zvukovou transformaci typických krajinných partií Polomených hor (synestezie zvuku tohoto nástroje a na jiném místě zmiňované 'barvy' či materie Kokořínska je mi blízká). Scénická reflexe krajiny tu tedy nemá mnoho co do činění s 'kulisami'. Příběh, hra herců, světlo a zvuk vytvoří na jevišti krajinu nikoliv jako objekt, ale jako atmosféru...

Tolik ke scénologii Polomených hor.

Literatura:

DAVID, P. / DOBROVOLNÁ, V. / SOUKUP, V. *Průvodce po Čechách, Moravě, Slezsku – Kokořínsko a Mělnicko*, S&D, Praha 2003

HOFFMANN, Z. *Pověsti z Podbezdězí, Bělá pod Bezdězem–Mladá Boleslav* 1999

KAČAB, J. „Poselství Waldenu“, in: THOREAU, H. D. *Walden aneb Život v lesích*, Paseka, Praha–Litomyšl 2006
Kastelán o Housce, Houska 2003

LIPUS, R. *Scénologie Ostravy*, AMU&KANT, Praha 2006

- LOŽEK, V. / KUBÍKOVÁ, J. / ŠPRYŇAR, P. a kol. „Střední Čechy“, in: MACKOVČIN, P. / SEDLÁČEK, M. (eds.) *Chráněná území ČR*, svazek XIII, Agentura ochrany přírody a krajiny & Eko Centrum, Praha–Brno 2005
- LUKAVSKÝ, R. *Být nebo nebýt. Monology o herectví*, SPN, Praha 1985
- MÁCHA, K.H. *Cikáni* [online, cit. 10. 11. 2006], dostupné na: www.eucebnice.cz/literatura/romantismus_macha/romantismus_cikani_komplet.pdf
- MUSIL, J. F. *Tajemný hlas minulosti*, NLN, Praha 2002
- NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci (K fenomenologii architektury)*, Odeon, Praha 1994
- PŠOVKA – Okrašlovací spolek Kokořínska, [online], dostupné na: <http://www.psovka.cz>
- PORÍZEK, L. a kol. *Plán péče o chráněnou krajinnou oblast Kokořínsko na období 1999–2008*, Správa CHKO ČR – Správa CHKO Kokořínsko, Praha 1998.
- SÁDLO, J. / POKORNÝ, P. / HÁJEK, P. / DRESLEROVÁ, D. / CÍLEK, V. *Krajina a revoluce*, Praha–Malá Skála 2005
- SKAVEN, K. H. *Mácha: Cikáni* [online, cit. 10. 10. 2006], dostupné na: <http://www.nokturno.net/index.php?stranka=clanky/clanek&clanek=448>
- SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*, Univerzita Karlova – pedagogická fakulta, Praha 2001
- ŠEBÁNEK, J. *Za Járou Cimrmanem až do hrobu*, Paseka, Praha–Litomyšl 2001
- ŠESTÁK, J. „Divadlo v přírodním prostoru“, *Disk* 16 (červen 2006)
- ŠESTÁKOVÁ, E. *Chráněná krajinná oblast Kokořínsko*, Správa CHKO, Mělník b. d.
- ŠÍPEK, J. „Scénichnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- ŠKABRAHA, M. *Filosofování nad krajinou* [online; cit. 12. 11. 2006], dostupné na: http://kfil.upol.cz/mskabraha_cv.html
- ŠULC, F. / VESELÝ, K. / PACLT, J. *Putování s říčkou Pšovskou*, Blatce Pšovka 2006
- THOREAU, H. D. *Walden aneb Život v lesích*, Paseka, Praha–Litomyšl 2006
- URBAN, M. *Hastrman*, Argo, Praha 2001
- VALENTA, J. „Scénologie krajiny 1 (Estetické aspekty)“, *Disk* 19 (březen 2007)
- VALENTA, J. „Scénologie krajiny 2 (Diváci a aktéři)“, *Disk* 20 (červen 2007)
- VALENTA, J. „Fenomén krajiny v díle J. Foglara“ (rkp. pro připravovaný sborník ke 100. výročí narození J. Foglara), 2007
- VOJTÍŠKOVÁ, M. / VOJTÍŠEK, B. / MYŠKOVÁ, M. *Dubá a okolí*, Městský úřad Dubá, 1993
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk* 19 (březen 2007)
- „Zákon č. 114/1992 o ochraně přírody a krajiny“, *Sbírka zákonů* 28/1992
- ZUBÍK, J. / HOUŽVA, J. *Pověsti z Kokořínska a Mšenska*, Okresní muzeum Mělník, I. díl 1993; II. díl. b. d.
- ZUBÍK, J. / HOUŽVA, J. *Pověsti z Kokořínska, Mšenska a Podbezdězí*, Okresní muzeum Mělník, 1996

Zvuk jako autonomní estetický objekt?

(Kapitola z teorie zvukové tvorby)

Václav Syrový

Pod estetikou zvuku si můžeme ve shodě s encyklopedickými definicemi představit naplnění obecně uznávaných a v dané společnosti, pospolitosti či klanu platných norem kvantitativního a zejména kvalitativního uspořádání vlastností zvuku. Zjednodušeně řečeno, zajímá nás působení zvuku na člověka ve specifické oblasti krásna jako reflexe jeho subjektivního vztahu ke zvuku, ať už spontánně produkovaného přírodou i člověkem, nebo jako předmětu mezilidské komunikace. Estetika je především spojována s produkty tvůrčí práce, tzn. s uměleckými díly, tedy i s takto pojímanými díly zvukovými, a hledá příčinu pocitu libosti či nelihosti, uspokojení či neuspokojení spojenou se subjektivním vjemem těchto děl. Na poli zvukového umění, přesněji řečeno zvukové kultury, známe oblast, kde estetika je historicky zavedenou a propracovanou teoretickou disciplínou. Je to 'špička zvukového ledovce' – hudební umění.

Současná **hudební estetika** definovaná jako nauka o hudebním esteticku či přesněji jako nauka o estetickém osvojování hudby (Bláha 2004) pochopitelně odsouvá spontánní, nestylizovaný a neorganizovaný zvuk, např. produkovaný živou či neživou přírodou, do oblasti estetického přírodního. A přitom stačí, abychom ve shodě s protagonistou konkrétní hudby Pierrem Schaefferem (Schaeffer 1971) pomocí záznamu (zvuku)

'vytrhli' zvolený zvuk z původního přírodního či přirozeného kontextu, a tak nově vytvořenému tzv. zvukovému objektu přisoudili zjevnou hudebně estetickou funkci. Pokud budeme na proces komponování hudby nahlížet jako na extrémně pojatou dramaturgii zvukových objektů převážně tónového charakteru a recipročně pak budeme chápat zvukovou dramaturgii (např. audiovizuálního díla) jako zobecněný hudebně kompoziční postup, pak nic nebrání tomu, abychom chápali zvuk jako autonomní estetický objekt.

Proč nás však zajímá estetika zvuku bez zjevných tradičních hudebních souvislostí? Chceme snad posuzovat krásu zvuku symfonického orchestru ve srovnání se zvukem cimbálové muziky či hard-rockové kapely, nebo majestátní zvuk varhan se zvukem pouličního orchestrionu či Panovy píšťaly? V žádném případě! Nemůžeme se totiž zabývat estetikou izolovaného fyzikálního jevu, tj. samotného zvukového signálu jako pouhé vnější formy, aniž bychom věnovali pozornost vnitřnímu informačnímu obsahu, tj. vlastnímu **zvukovému sdělení**, které končí a je vyhodnocováno v našem vědomí. Avšak objektivní příčinnost našeho sluchového vjemu je již předmětem psychoakustiky, která hledá vztahy mezi konkrétními fyzikálními vlastnostmi zvuku a 'dimenzemi' jeho subjektivní reflexe: od relativně jednoduchých vztahů mezi frekvencí a výškou či intenzitou

a hlasitostí tónu přes složité vztahy mezi jeho strukturou a barvou až po příčinnost jeho kvality.

Jaký je vlastně rozdíl mezi psychoakustikou a estetickou kvalitou zvuku? V hudebním instrumentáři nalezneme příklad **pólu zvukové kvality**, uznávaného jak hudebními nástrojaři, tak výkonnými interprety, a to housle Antonia Stradivariho. Kvalita jejich tónu je však záležitostí především psychoakustickou, chceme přece odhalit tajemství jejich konstrukce, laku či materiálu. Avšak hra na tyto housle, přesněji řečeno její zvukový důsledek je už sám předmětem estetické kvality, i když všechny intonační, dynamické, barevné a rytmické změny můžeme v průběhu hry podchytit v podobě objektivních parametrů – čísel, právě tak jako kinematiku prstu levé ruky na hmatníku či smyčce v pravé ruce nebo dokonce přenos energie mezi smyčcem a strunou.

K tomu, aby se hra na stradivárky stala zřejmým estetickým zážitkem, nebo možná přesněji **prožitkem**, potřebujeme v první řadě subjekt posluchače, který navenek vysloví podobný soud jako u psychoakustického testu: 'líbí či nelíbí'; soud se v kontextu všech možných vnějších objektivních i subjektivních příčin promítne do osobního postoje: 'ztotožnění či neztotožnění' s daným zvukem. Z tohoto pohledu je kvalita zvuku podkategorií estetiky, **psychoakustický soud** se snažíme objektivizovat, v konečné fázi hodnocení subjekt posluchače de facto z procesu hodnocení vyloučit a opřít se o posloupnost přenosu zvukové informace od ryze mechanického jevu až po elektrochemické děje mezi neurony v našem mozku. **Estetický postoj** je naproti tomu vždy výrazem individuality posluchače nebo skupiny posluchačů antropologicky, sociologicky, demograficky atd. stejného či podobného zařazení. Objektivní kvalitu zvuku spojujeme s vyloučením individuálních subjektivních postojů, estetiku zvuku naopak od těchto postojů nesmíme v žádném případě oddělit.

Můžeme však hovořit o estetice zvuku jako o samostatné regulérní vědní disciplíně

plně vycházející z obecné estetiky, mající úzký vztah k estetice hudební a současně jenom těžko oddělitelné od psychoakustiky? Estetiku zvuku bychom přece rádi definovali jako objektivní proces zkoumání emocionálního působení zvuku na člověka a hledání racionálních příčin pozitivních i negativních emocí vyvolaných zvukem. V estetice zvuku budeme ale jenom těžko hledat pomocí statistických metod ortogonální, na sobě nezávislé **estetické dimenze**, abychom (podobně jako v psychoakustice) umístili daný zvuk do určitého místa n-rozměrného estetického prostoru, a tak 'objektivizovali' jeho estetickou vzdálenost vůči zvuku jinému. Pokusme se tedy naopak do předem stanovených a obsahově známých **estetických dimenzí**, či přesněji **kritérií**, umísťovat zvuky neznámé a postupně zjemňovat měřítko těchto kategorií tak, abychom vyloučili jejich evidentní počáteční vzájemnou provázanost. Vymezení estetických kritérií se bude samozřejmě vztahovat jak na hudebně i ne-hudebně organizovaný kontext sledu zvuků (zvukové sdělení), tak na jediný izolovaný zvuk vytržený z tohoto kontextu.

Vědecký, tj. racionální, i umělecký, tj. emocionální, pohled na zvuk spojuje jednotná výchozí kategorizace zvuků, resp. zvukového materiálu na **tóny a hluky**. Na začátku každé fyzikálně akustické i hudebně teoretické příručky se obvykle setkáváme s výkladem, ne-li přímo s definicí tónu a hluku, která se nejčastěji odvolává na určitost a neurčitost vjemu výšky zvuku jako základní psychoakustické veličiny. V lepším případě je argumentováno periodicitou či neperiodicitou zvukového signálu ve smyslu jeho existenční časové závislosti. Této polarizaci nelze upřít do jisté míry sugestivní návod přiřadit tónu kladnou a hluku zápornou estetickou hodnotu. Tón je přece krásnější než hluk!? Pokud ale chceme na tuto kategorizaci nahlížet ve skutečném estetickém slova smyslu, pak v první řadě musíme připustit, že každý přirozený tón obsahuje hlukovou složku a že u každého hluku nalezneme více či méně zřetelný náznak tónovosti. Z hlediska pů-

vodu zvuků se jako nejzákladnější nabízí rozdělení na **zvuky produkované neživou přírodou**, u nichž převažuje charakter **hlukový**, a **zvuky produkované živou přírodou** s převažujícím **tónovým** charakterem. V tomto okamžiku bychom mohli celou problematiku zvuku uzavřít v již zmíněném esteticku přírodním, ale nám jde přece o samostatné esteticko zvukové. Pokusme se tedy charakterizovat tóny a hluky více z hlediska obsahového než formálního.

Zvuky neživé přírody, jako je šum vody, svist větru, hřmění hromu, výbuch sopky apod., nás především informují o jejím stavu. Jsou vedlejšími, zcela spontánními produktem, resp. projevem stavu hmoty, jejího klidu či pohybu. Přitahují naši pozornost, protože nás především varují před hrozícím nebezpečím. Jejich vznik souvisí s fyzikálními jevy převážně **stochastické** (nahodilé) povahy, které odrážejí změnu stavových veličin hmoty (teplota, tlak, vlhkost, hustota aj.) podél zvolené souřadnice. Proto také zvuky neživé přírody, tzn. spontánně a jednoduše generovatelné **hluky**, vykazují nejčastěji stochasticky uspořádanou strukturu, která se po fyzikální stránce jeví jako velmi **složitá**.

Zvuky živé přírody, tzn. zvuky produkované zvířaty a člověkem, jsou základním projevem vzájemné komunikace. Jejich prostřednictvím zvířata i lidé dávají o sobě vědět a současně se dozvídají o existenci toho druhého. Tyto zcela záměrně produkované zvuky vykazují jak **hlukový**, tak **tónový** charakter. **Tónový charakter** pak převažuje především v lidské zvukové komunikaci, a to v její nanejvýš stylizované formě – v hudbě s dominujícím emocionálním charakterem přenášené informace. Komunikační charakter zvuků živé přírody je zřetelně **determinuje** v čase, a to jak z pozice vnímané délky, tak z pozice časové závislosti vnímané výšky, hlasitosti i barvy. K čím přesnější determinaci dochází, tím u produkovaného zvuku více převládá **tónový** charakter. Hudební tóny jako krajně determinované, a proto i vysoce stylizované komunikační zvuky mají oproti hukům relativně **jednoduchou** struk-

туру. Jejich zcela záměrná generace je však podstatně složitější, zpěv a hra na hudební nástroje jsou toho jasným důkazem.

Zvuk jako fyzikální jev pro nás však začíná existovat až v okamžiku subjektivního vjemu a je vázán na naši schopnost zvukové paměti a predikce, tedy na procesy zásadně ovlivňující naše zvukové zkušenosti, které říkají, že např. narůstající zvuková intenzita šumu vody, svistu větru či hřmění hromu signalizuje reálné nebezpečí. Ve skutečnosti však tyto zkušenosti jenom upřesňují geneticky dané dispozice rozeznat nebezpečí na základě především **intenzity zvuku** (slabý zvuk pochází ze vzdáleného zdroje, silný zvuk z blízkého zdroje, ale také slabý zvuk pochází z malého zdroje, silný zvuk z velkého zdroje). I když barva zvuku do jisté míry též odráží vzdálenost či rozměrnost zvukového zdroje, na prvním místě souvisí s jeho identifikací, tedy s naší zvukovou zkušeností.

Vyhodnocení zvukové informace v našem vědomí provázají procesy asociací a imaginací, zvuk tak vyvolává **emotivně laděné** pozitivní i negativní **asociace** a následné **imaginace** – představy klidu, bezpečí, řádu, jistoty, radosti, ale současně také představy neklidu, nebezpečí, chaosu, nejistoty, smutku. V této souvislosti se často hovoří o **vnitřně hmatovém cítění**, což jenom potvrzuje doslova genetický vztah zvuku, hmatu a pohybu. V tomto vztahu zaujímá sluchový vjem pozici extrémně vyvinutého, citlivého hmatu. Pohyb vyvolává zvuk a zvuk zase pohyb, přesněji řečeno v první řadě **představu pohybu**. Proto také nejbližším 'příbuzným' hudby je nanejvýš organizovaný a stylizovaný pohyb – tanec. Vyhodnocení zvukové informace chápeme v nejučinnější podobě jako **programní působení zvuku**, tzn. vyvolání dílčích vizuálních, dějových, situačních a dalších představ vedoucích k celkové představě vnitřního zvukového 'dramatu'. V tomto směru není např. rozhlasová hra jenom rozpis jednotlivých rolí, ruchů či atmosfér do příslušných zvukových pásem, ale komplexní imaginace divadelního představení neohrazeného

konkrétní scénografií, ale pouze naší představivostí.

Programní působení zvuku je už poměrně vzdálené vlivu fyzikálního uspořádání spektra ve smyslu harmonické či neharmonické struktury subjektivně se projevující jako tónový či hlukový charakter. Zde se podstatně více uplatňují naše **zkušenosti**, zažitá **poslechové modely** – zvukové ikony. Ty v první řadě souvisejí s lidským hlasem jako se zvukem, který známe ze všech ostatních zvuků nejdůvěrněji. Po akustické stránce tvoří lidský hlas sled samohlásek a souhlásek, tj. tónů a hluků, které v podobě slabik vedou k základnímu útvaru mezilidské verbální komunikace – slovu. V hovorové řeči je časový poměr mezi samohláskami a souhláskami přibližně 3:1 a v případě uměleckého přednesu stoupá až na poměr 6:1 ve prospěch samohlásek čili vokálů. U neškoleného zpěvu tento poměr činí přibližně 10:1 a u školeného operního zpěvu může dosahovat hodnot až 50:1 i více. V praxi to znamená, že v naší zvukové zkušenosti s lidským hlasem **převládají tóny**, které ve svém determinovaném projevu výšky, hlasitosti a barvy jsou spojovány s kladnými emocemi, navozují pocit bezpečí a jistoty a odrážejí fyziologický stav hlasové komunikace.

Vypustíme-li z verbální komunikace souhlásky, zbylé samohlásky evokují představu zpěvního hlasu. Vypustíme-li naopak samohlásky, zbylé souhlásky evokují patologický stav nekrmitajících hlasivek či představu neartikulovaného zvířecího hlasu. Proto také hluk spojujeme s pocitem neurčita, neznáma či tajemna, hluk poutá naši pozornost a často signalizuje nebezpečí. Obecně hluk vzbuzuje převážně záporné emoce, pro naše ucho představuje mnohem složitější disonantně znějící zvukovou strukturu, než jakou se jeví harmonicky uspořádaná, a tudíž konsonantně znějící struktura jednoduchého tónu.

Prvním estetickým kritériem zvuku je tedy bezesporu **kritérium tónovosti a hlukovosti**.

Striktní estetická polarizace ve smyslu tón–hluk je však pouze teoretickým výcho-

diskem pro existenci výjimek založených na zlatém řezu vztahu tón–hluk jako vztahu krajních situací – kvalitativních, resp. estetických pólů.

Tón bez obsahu specifického hluku je subjektivně chápán jako nepřírozený (uměle generovaný). Vývoj elektronických hudebních nástrojů, zvláště pak elektronických varhan dospěl v určité fázi k idealizaci fyzikálně pojaté struktury tónu, oproštěné od průvodních hluků a šumů, které známe ze zvuku píšťalových varhan. Tyto hluky a šумы jsou z velké části spojovány s nežádoucím zvukovým pozadím varhan, podobně klasifikovaným např. jako praskot gramofonové desky či šum magnetofonového pásku. Časté pašální odmítnutí hluku ve zvuku elektronických hudebních nástrojů ovšem zastínilo estetický význam funkčních hluků a šumů spojených s charakteristickým 'vyslovováním' tónu retných varhanních píšťal. Proto také napodobování těchto hluků a šumů elektronickou cestou významně obohatilo estetickou stránku umělé generace zvuku varhan.

Opačný příklad estetické akceptovatelnosti hluku s náznakem tónovosti vychází z neexistence absolutního hluku jako zvuku netónové povahy. Subjektivně je totiž u každého zvuku, tedy i u hluku vnímána vždy konkrétní tónová výška. Výškově amorfní zvuk, imunní vůči frekvenční transpozici či modulaci, si lze představit pouze teoreticky. Aby hluk mohl být nositelem hudební informace, musel být obohacen zjevný výškový a rytmický kontext. Z obecného reálného zvuku se stal zvukový objekt, původně jako cíleně produkováný (Umění hluku), později cíleně vymezený ve zvukovém záznamu (konkrétní hudba). Zvukovému objektu byl ve smyslu klasické 'abstraktní' hudby přisouzen stejný estetický význam, jakou měl do té doby tón.

Proměnu estetického postavení hlukového signálu od historického Umění hluku k současnému 'Zvukovému umění' lze spojovat s významovým posunem dalšího estetického **kritéria přirozenosti a nepřirozenosti**. Původně toto kritérium bylo spojováno s kontrastem mezi zvuky přirozeného, tj. mecha-

nicko-akustického původu a zvuky, které byly produkovány ryze elektrickým způsobem. Tento formální přístup byl v průběhu vývoje elektronických nástrojů a jejich postupného začleňování do hudebního instrumentáře nahrazen posuzováním informačního obsahu vztaženého především k dobovým tendencím. Se zvukem elektrického či elektronického původu nastoupila přirozená revolta proti nasládlosti, uhlazenosti a podbízivosti 'akustického' romantického zvuku, ale vedle toho komerčně orientovaná odnož elektronických hudebních nástrojů, především pak varhan, dělala vše proto, aby se tomuto romantickému vzoru zpět co nejvíce přiblížila.

Diskuse o přirozenosti akustického a nepřirozenosti elektronického zvuku se však s rozvojem možností hudební elektroniky stala postupně bezpředmětnou. Takřka neomezené možnosti stylizace až idealizace elektronicky generovaného zvuku klasických hudebních nástrojů vedly k extrémům subjektivního hodnocení jeho kvality, přesněji přirozenosti. Znamé Kadowovy pokusy ze 30. let minulého století, které subjektivně porovnávaly tón houslí a tentýž tón elektroakusticky zpracovaný a využívající rezonanční skříňku houslí v úloze primitivního reproduktoru, jenom potvrdily, že naše ucho je v tomto směru snadno ošálitelné. Posluchači už tehdy označili jako přirozenější tón reprodukováný houslovou skříňkou, nikoliv tón hraný na housle.

Současná hudební elektronika dovede vyrobit evidentně 'houslovitější', 'trubkovitější' či 'cembalovější' zvuk, než který jsou schopny produkovat skutečné housle, trubka nebo cembalo. Také nahrávka symfonického orchestru se v intimně domácího poslechu na zvukovém zařízení střední cenové kategorie může zdát laickému posluchači a milovníkovi vážné hudby zvukově mnohem kvalitnější a přirozenější než 'živý' poslech téhož orchestru v prostředí koncertní síně. Je to selhání estetiky, nebo neschopnost našeho ucha? Nikoliv, pouze stavíme proti sobě jevy po zvukové stránce zcela nesouměřitelné. Nemůžeme přece hledat kvalitativní rozdíl

mezi zvukem, který se šíří od zdroje až do našeho ucha pouze prostřednictvím kmitajících částic vzduchu, a zvukem, který se bez ohledu na svůj akustický či elektronický původ šíří z reproduktoru či sluchátka. Můžeme sice označit 'živě' produkováný zvuk jako přirozený a reprodukováný zvuk jako nepřirozený, ale tím se vůbec nedotýkáme jejich estetického postavení či funkce.

Kritérium přirozenosti a nepřirozenosti nestaví proti sobě zvuky krásné a ošklivé či zvuky vyvolávající protikladné asociace, ani zvuky přirozeného a umělého původu, ale zvuky v přirozeném a nepřirozeném postavení vůči obsahu sdělení. Z tohoto pohledu je estetická klasifikace zvuku dána jeho dramaturgickým uplatněním v kontextu sdělení, nikoliv objektivními vlastnostmi zvuku vyňatého z tohoto sdělení. Přesto toto kritérium nechává prostor pro zmíněné asociční protiklady (zvuk líbivý – podbízivý, uklidňující – znervózňující, reálný – idealizovaný, ale také zvuk historický – moderní, romantický – expresionistický apod.), které však estetickou klasifikaci pouze doplňují, nikoliv autonomně určují.

Jako další se nabízí **kritérium racionality a emotionality**, které často staví na subjektivním kontrastu mezi odosobněným zvukem umělého původu a charakteristicky (např. romanticky) pojatým zvukem klasického hudebního nástroje v rukou špičkového interpreta. Ve skutečnosti však více souvisí s hudební interpretací jako takovou. Příkladem toho je bezpochyby jeden z neúčinnějších estetických 'triků' hudebně vokálního i nástrojového projevu – **tremolo a vibrato**. Po akustické stránce představuje tento interpretační předpis amplitudovou a frekvenční modulaci vokálu, resp. tónu či zvuku hudebního nástroje, zjednodušeně řečeno pravidelné kolísání jeho hlasitosti a výšky. V hudební praxi je konkrétní výklad tremola či vibrata vázán vždy na určitý zdroj zvuku, v případě zpěvního hlasu představuje tremolo ne zcela pravidelně přerušovaný tón s nepatrnou změnou výšky a vibrato typické pravidelné kolísání výšky vokálu v rozsahu

až ± 80 centů, prováděné částečně i změnou hlasitosti. U hudebních nástrojů většínou převažuje předpis vibrata jako pravidelného kolísání výšky tónu, tremolo je většinou vázáno na rychlé opakování téhož tónu či zvuku (např. 'virbl' na malý buben).

Jednoduchým subjektivním porovnáním houslových tónů hraných *senza vibrato* a *con vibrato* lze dospět k obecně akceptovatelnému závěru, že vibrující tón je po zvukově estetické stránce evidentně **bohatší** než nevibrující 'rovný' tón. Toto obohacení má však naprosto racionální příčinu v nelinearitě procesu modulace. Frekvenční spektrum modulovaného komplexního tónu se vyznačuje vznikem zcela nových složek na pozicích rozdílů a součtů modulované a modulační frekvence – na způsob rozdílových a součtových kombinačních tónů (Syrový 2003), které ve výsledku tvoří teoreticky nekonečně široká, tzv. postranní pásma. U frekvenční modulace čili hudebního vibrata je tento nárůst nových složek mnohem intenzivnější než u amplitudové modulace čili hudebního tremola. Proto je také vibrato esteticky mnohem působivější než tremolo. U frekvenční modulace jsou výchozími parametry frekvence modulovaná, frekvence modulační a tzv. index modulace. U vibrata např. houslového tónu a^1 mohou být hodnoty těchto parametrů 440 Hz, 7 Hz a 1,5. Naše ucho vnímá obohacení tónu jako jeho novou zvukovou kvalitu. Pokud ovšem vibrato značně 'přeženeme', mohou parametry nabýt hodnot např. 440 Hz, 220 Hz a 6. Výsledkem této frekvenční modulace není již 'líbivé' vibrato houslového tónu, ale jeho kvantitativní změna v tón zcela jiného charakteru, např. v tón fagotu (princip zvukové syntézy frekvenční modulací). Avšak už běžně 'přehnané' vibrato (např. u zpěvního hlasu) působí po estetické stránce negativně.

Pokud přiřadíme modulovanému, tzn. vibrujícímu tónu emocionální charakter a nemodulovanému 'rovnému' tónu naopak racionální charakter, musíme se zákonitě ptát na historický původ tohoto zvukově estetického kritéria. Fenomén vibrata se do hudby

nedostal jako nějaký zastírací manévr nedokonalosti intonace tónu, ale jako snaha přiblížit se inspirujícímu vzoru zvuku všech hudebních nástrojů, kterým byl a stále bezpochyby je lidský hlas ve své fyziologické podobě. Vibrato zpěvního hlasu můžeme považovat za stylizaci kolísání výšky základního tónu vokálů v toku řeči. Jedná se o přirozenou modulaci, která svojí hloubkou, resp. zdvihem, a rychlostí odráží emocionální stav řečníka. Klidnému, uvolněnému a pozitivně naladěnému stavu odpovídá pravidelná pomalá modulace, zatímco nervózní, napjatý a negativní stav se odráží v modulaci nepravidelné a rychlé, podobně jak tomu odpovídá též tepová a dechová frekvence řečníka. Vibrato zpěvního hlasu obdobným způsobem odráželo jak přirozenou emoční reakci, tak se postupně také stalo výrazem profesionality zpěváka z hlediska ovládnutí funkce hlasového ústrojí i vyjádřením jeho estetického postoje. Proto se setkáváme s vibratem velmi rychlým či velmi hlubokým, které nemusí vyplývat pouze z nevládnuté trémy. Vibrato se pochopitelně nabízí jako účinný prostředek maskování intonační nepřesnosti zpěváků i zpěvaček, těžko si však představíme falešně hrajícího houslistu s vibratem v rozsahu velké sekundy či malé tercie. Naopak přirozeně vibrující houslový tón má velmi blízko k zpěvnímu projevu.

Typickým příkladem racionality a emocionality zvuku je kontrast mezi 'rovným' a tremolujícím tónem varhan, kde použití tremulantu, který pravidelně mění tlak vzduchu proudícího do píšťaly, amplitudově a frekvenčně moduluje sólovou linku cantu firmu chorálové přede hry. Vokální předobraz je zde zcela zřejmý. Avšak tremulant použitý v akordické hře se už vzdaluje tomuto předobrazu a dodává zvuku výrazný emocionální akcent. Varhanní díla romantiků, zejména pak Césara Francka, jsou toho přesvědčivým dokladem. Lze však ještě rozšířit historickou polarizaci více racionálního barokního varhanního zvuku a více emocionálního romantického varhanního zvuku? Ano, vezmeme-li v úvahu až příliš racionální,

nepřirozený, umělý a nemodulovaný tón analogových elektronických varhan, anebo na druhé straně typicky barový, přehnaně nasládlý až exaltovaný zvuk Hammondových varhan modulovaný na základě Dopplerova efektu 'reprobednou' Donalda Leslieho. Jazloví varhaníci si však tohoto velmi rychle 'oposlouchatelného' emocionálního zvuku byli vědomi, a proto jej rádi stavěli do kontrastu buď k velmi pomalé modulaci, nebo ke zcela studenému, rovnému nemodulovanému zvuku.

Kritérium jednoduchosti a složitosti

Lze vyjádřit též jako parafrázi známého rčení „Co je malé, tudíž i jednoduché, to je hezké“. Toto kritérium zčásti překrývá kritérium tónovosti a hlukovosti, vysvětluje tón jako interpretaci jednoduchého determinovaného fyzikálního děje oproti hluku jako složitému stochastickému ději. Jde však ještě dál, rozlišuje tóny jednoduché či jednodušeji generovatelné a vedoucí k jednoduché subjektivní interpretaci vůči tónům složitěji generovatelným a v mnohem větší šíři zaměstnávajícím náš sluchový vjem. V souvislosti s jednoduchostí fyzikálních jevů se často hovoří o **principu elegance malých čísel**, který odráží 'konstrukci' našeho okolního světa i nás samých. Princip minimální energie, často označovaný jako princip 'lenosti' vesmíru, je typický též pro funkci klasických hudebních nástrojů, např. v kmitání rezonančních desek, vzdušných sloupců, kde s rostoucím pořadovým číslem módů stoupá složitost rezonančních obrazců.

V této souvislosti je často kladena otázka, kde končí jednoduchost a kde začíná složitost, resp. která čísla jsou ještě malá a která už velká. Na tuto otázku existuje v akustice odpověď, která úzce souvisí s fyziologií slyšení. Už mnohem dříve se kritérium jednoduchosti a složitosti prakticky projevilo ve stavbě varhan, konkrétně ve struktuře tzv. gotické mixtury. Požadavek zvyšování zvukového výkonu tónu je neefektivněji řešitelný nárůstem jeho harmonických složek, avšak historický nárůst jednotlivých řad gotické mixtury sledoval harmonickou řadu

důsledně pouze do 8., resp. 6. tónu (7. harmonický tón byl vynechán), poté využíval pouze kvintových a oktavových, výjimečně terciových poloh. Vznik jednotlivých rejstříků byl potom důsledkem oddělování osamostatněných řad píšťal od nejnižší, která odpovídala 1. harmonickému tónu, až po řadu odpovídající 8. harmonickému tónu. Zbylé řady, tj. dnešní mixtura, zůstaly neodděleny. Hranici mezi 'akustickými' malými a velkými čísly reprezentuje 6. nebo 8. harmonický tón, přesněji pak interval malé tercie (mezi 6. a 7. tónem) nebo velké sekundy (mezi 7. a 8. tónem). Tyto intervaly nalezneme v tzv. kritické šířce pásma, jako $\frac{1}{24}$ délky Cortiho orgánu v našem uchu, která představuje základní frekvenční diskriminaci vjemu souzvuku dvou a více tónů (Syrový 2004).

Zmíněné intervaly také ale reprezentují tradičně pojatou hranici mezi hudební konsonancí a disonancí. V podstatě všechny teorie konsonance a disonance (Syrový 2003) vycházejí z jednoduchosti či složitosti vztahu dvou spoluznějících tónů a obdobná pravidla můžeme aplikovat jak na souznění obecných zvuků, tak na strukturu zvuku nebo tónu samotného. Toto upřesněné **kritérium konsonance a disonance** lze chápat jako estetickou míru zvukového klidu a napětí, která naplňuje princip minimální energie 'fyziologickým' rozvodem obecné zvukové 'dominanty' do 'tóniky'.

Kritérium funkčnosti a nefunkčnosti, nebo možná přesněji fyziologie a patologie, staví estetická měřítka především na normě funkčního lidského hlasu. Opírá se o naši bezděčně vypěstovanou, hlubokou zkušenost s hlasovou komunikací, která je po zvukové stránce spojena s evidentně emocionálně laděnými stavy obou stran komunikace. Výchozí estetická polarizace 'krásný – ošklivý' je transformována do podoby 'zdravý – nemocný', která na rozdíl od obecně platných i ryze tendenčních měřítek má k dispozici pevný bod, a tím je **pud sebezáchovy**. Preference zdravého, čistého, podmanivého, milého, krásného hlasu je uplatňována jak na ostatní zvukové projevy člověka: pravidelný

dech a tlukot srdce či smích, tak na podobnost ostatních zvuků s těmito projevy. Můžeme se domnívat, že předchozí kritéria jenom upřesňovala polohu estetického soudu na ose 'fyziologický – patologický' např. určením tónového či hlukového charakteru hodnoceného zvuku. Proti tomu hrubý, chraplavý, sípavý hlas, stejně jako zrychlený dech, nepravidelný tlukot srdce, ale i pláč či kašel jsou zvuky obecně varovného obsahu, jejichž použití v autonomním díle má buď výrazně popisný charakter, nebo evokuje zcela konkrétní záporné asociace. Samozřejmě že tento výklad má celou řadu výjimek, např. nebudeme pochybovat o estetické hodnotě zpěvu, resp. hlasu Louise Armstronga na rozdíl od jiných zpěváků, u kterých chrapot hlasu není přirozeným vyjadřovacím prostředkem, ale pouhou pózou za účelem přilákání pozornosti nebo prostředkem maskování fyziologických nedostatků.

Fyziologický stav živého organismu jako kladně vnímaná estetická hodnota se bez problému stylizuje do funkčnosti technického zařízení. Zde však funkčnosti není přiřazen žádný estetický význam, zato nefunkčnost má v některých případech za následek snížení předtím nevnímané estetické hodnoty. Jako příklad může posloužit lineárně a nelineárně zkreslující zesilovač. Lineární zkreslení, např. úbytek vysokých či hlubokých frekvencí, vnímá naše ucho pouze jako technický, nikoliv estetický nedostatek a je schopno se na něj adaptovat. Jiná situace však nastává u nelineárního zkreslení, které zvukovou informaci obohacuje o zcela nové frekvenční složky, ke kterým je naše ucho daleko méně tolerantní. Přesto je stále vnímá jako technický problém. Estetický problém však nastane, např. když použijeme nelineární zkreslení jako prostředek zvukové syntézy. Ve většině případů reaguje totiž nezasedlý posluchač na záměrně zkreslený signál negativně, jeho poslechová zkušenost jej spojuje s technickou závadou a výsledkem je posluchačův estetický nesouhlas. Přesto však určitý typ nelineárního zkreslení může být chápán jako příznačný zvukově

estetický rys, např. booster-efekt u elektrických kytar.

Dalším případem, který bychom určitě zařadili k patologickému pólu, je příliš hlasitá reprodukce zvuku, dosahující a někdy i přesahující hmatový práh sluchového vjemu. Tento poslechový zlozvyk, související s elektronizací zvuku a typický pro diskotéky, rockové koncerty, ale i pro současná kina, se však stal pro mladou generaci bezděčnou, kladně pojímanou estetickou hodnotou reprodukováného zvuku. Příklady, kdy fyziologickému resp. funkčnímu stavu je přiřazena opačná, tj. záporná estetická hodnota, je celá řada, což jenom dokazuje závislost estetického postoje na aktuálních estetických a společenských normách vnímání zvuku.

Dosavadní estetická kritéria se především týkala izolovaného zvuku vytrženého z kontextu zvukového sdělení na způsob zvukového objektu v elektroakustické hudbě. Estetické hodnocení kontinuálního zvukového sdělení, kterým může být jak řečový či hudební signál, tak obecné zvukové dílo, přesouvá svoji pozornost na základní vztahy mezi jednotlivými zvuky. Laický posluchač vnímá tyto vztahy jako **vyprávění příběhu** a hodnotí je na rozdíl od zvukového profesionála na základě intuice, citu a logiky, ale také z pohledu svých zkušeností a okamžitého fyziologického i psychického stavu, tedy velmi podobně jako při účasti na psychoakustickém testu. Vlastní posuzování zvukového krásna nám pak může připomínat testování zvukových párů, triád či celých posloupností, kde ale ve výsledku hodnotíme hlavně organizaci těchto posloupností ve vztahu k vlastnostem jednotlivých zvuků, nikoliv zvuky samotné. Jako příklad může posloužit subjektivní hodnocení časové únosnosti různých zvuků stacionárního charakteru (např. vydržovaných tónů) v kontextu zvukového sdělení vzhledem k jejich akustické typologii a morfologii.

V každém vztahu, tedy i v posloupnosti různých zvuků, můžeme nalézt zjevnou i skrytou logiku jejich uspořádání, tzn. dramaturgii v horizontálním ('melodickém') i verti-

kálním ('harmonickém') smyslu. **Kritérium logičnosti a nelogičnosti** vychází z nejjednoduššího možného pojetí této dramaturgie ve smyslu „když něco začíná, tak to také skončí“, „když jde melodie nahoru, tak půjde také dolů“, „za silným zvukem bude následovat zvuk slabší“ apod. Tato v podstatě primitivní logika ale může ve své důslednosti působit nakonec nelogicky. Formálně logicky a schematicky správně organizovaný zvuk se bezpochyby nachází na nižším stupni estetického hodnocení než zvuk, který je určitým tvůrčím způsobem od přísné logiky odchylován. Algoritmizace kompozičních postupů v hudbě, např. ve stylu 'à la Mozart', vůbec nevede ke vzniku nových, jakoby dosud neobjevených Mozartových opusů. Kritérium logičnosti a nelogičnosti se může týkat už pouhých dynamických poměrů zvukových pásem, např. mezi dialogem, ruchy, hudbou a atmosférou u filmového zvuku, nebo mezi sólem a doprovodem v případě hudební nahrávky či mezi jednotlivými rejstříky u varhan. Logika, jak řadit jevy, v tomto případě zvuky za sebe či vedle sebe, je základem formální, řemeslné správné zvukové dramaturgie. Tvůrčí dramaturgie hledá naopak všechny možné odchylky od této jednoduché logiky a využívá na první pohled nelogické postupy (např. kontrapunkt mezi zvukem a obrazem u filmu, Srovnání 2006), které posluchači přijdou nakonec jako jediné možné a veskrze logické.

Na kritérium logičnosti a nelogičnosti může 'logicky' navazovat **kritérium párů a nepárů**, které vychází z obecné snahy o párování jevů. Dialektický princip vnější jednoty vnitřních kontrastů, který v tom nejjednodušším případě páruje dva protiklady do jednoty jediného celku, můžeme demonstrovat na příkladu výstavby zvuku varhan. Ten podléhá poměrně striktně vymezeným pravidlům na jedné straně, ale současně na druhé straně využívá individuálních výjimek, tak aby každé, i formálně totožné varhany, byly neopakovatelným zvukovým originálem. Rejstříková dispozice varhan představuje sice nespočetné množství zvukových kon-

trastů ve výšce, dynamice a barvě, ty však navenek vedou k dokonalé zvukové jednotě nástroje s akustickými vlastnostmi prostoru, ve kterém se varhany nalézají. **Formální jednotu** součtové zvukové syntézy sledu harmonických tónů lze přirovnat k vnějšímu schematismu, naproti tomu **neřízený kontrast** rozdílové syntézy ve spektrech jednotlivých rejstříků stejné tónové polohy obvykle působí na posluchače nahodile – chaoticky. Avšak mezi **schematismem a chaosem** se nachází **organismus**, v tomto případě vnější organická jednota celkového zvuku varhan, reprezentovaného tzv. plénem ve vnitřních individuálních kontrastech samotných rejstříků (viz Vičar / Dykast 1998).

Párové kritérium představuje ve varhanách dialog mezi tzv. úzkým a širokým sborem, který má původ v diferenciaci pěveckého sboru na jadrný mužský bas a měkký chlapecký diskant. Tento dialog si vynucuje existenci nejenom formálně odlišných rejstříků v jejich absolutní menzuraci (tj. v rozměrových vztazích píšťal a mezi píšťalami), ale též v protichůdnosti jejich změny v závislosti na výšce tónu. Nepochybná estetická hodnota zvuku varhan, které byly navrženy podle těchto zásad, je v protikladu vůči eklektickému zvuku biografických a divadelních varhan, který byl postaven pouze na barevné individualitě jednotlivých rejstříků. Přesto však i zvuk těchto, v očích většiny varhaníků 'pokleslých' nástrojů, vykazoval v kontextu doby a užití konkrétní estetickou hodnotu, ne-li přímo nepostradatelnost. Jenom těžko si spojíme *Fantoma opery* se zvukem barokních Silbermannových varhan.

Z hlediska zvukové dramaturgie bychom kritérium párů a nepárů mohli přirovnat ke známému Cimrmanovu principu očekávání a zklamání. Snad každý tvůrce předstupuje před svého diváka či posluchače s nadějí, že jej svým dílem neunudí a současně neodradí, a proto hledá zlatý řez mezi nudou a překvapením, mezi klidem a napětím. Z hledání zlatého řezu se však může stát šablona, rutinní střídání osvědčených dramaturgických 'fint', a původní organismus vnitřních kontrastů se

změní ve schematický návod jak zaujmout, nebo spíše nezaujmout posluchače. Vedle toho mnohá geniálně načasovaná 'zvuková' překvapení, např. v hudbě klamné závěry či nečekaná harmonická vybočení, se nikdy neoposlouchají, posluchač se přímo na ně těší a vychutnává si je. Jako typický příklad může posloužit Ravelovo *Bolero*. Přestože kritérium párů a nepárů ve zvukové praxi více inklinuje k dramaturgickému uchopení různějších kontrastů, zůstává jedním z výchozích bodů našeho uvažovaného estetického postoje ke zvukovému sdělení vztah dvou jevů – např. dvou metod generace, zpracování či prezentace zvuku –, které mají, nebo naopak nemají tendenci slučovat se v páry.

Další **kritérium potvrzení a popření** je založeno na jednom ze základních principů zvukové komunikace, a to na principu opakování informace. Opakování informace je nutnou podmínkou k jejímu obnovení a dalšímu uchování v naší paměti, platnost i důležitost informace je opakováním potvrzována. Opakování není jenom, jak praví přísloví, matkou moudrosti, ale také 'návodem k použití', jak si máme zvukovou informaci vyložit, jakou jí máme v kontextu celého sdělení přidělit váhu. Opakování konkrétního zvuku může mít zcela programní charakter. Můžeme posluchači přímo vsugerovat úlohu či postavení zvuku, jeho propojení s dějem např. v podobě 'leitmotivu', na druhé straně ale také můžeme, a to zcela záměrně, posluchači zvuk přímo znechutit, popřít a přidělit mu zápornou estetickou hodnotu.

Princip opakování má svá obecná omezení na způsob 'třikrát a dost', v hudbě jsou to např. sekvence s tímto formálním omezením. Přesto nalezneme stále se opakující rytmické, melodické či harmonické modely, které v žádném případě nepůsobí staticky nebo dokonce nudně. Naopak původní technika uzavřené drážky na gramofonové desce, smyčky magnetofonového pásku či současné 'zmrazení' zvuku přiřadily mnohačetnému opakování nový a bezesporu estetický význam. Různé minimalistické techniky v hudbě i zvukové exhibice diskžokejů jsou

toho důkazem. Opakování je vlastně genetickým kódem periodicity, životadárného pohybu, resp. rytmu spojeného s naší existencí. Je ale také prostředkem snad nejrychlejšího možného uvedení lidí do transu.

Popření zvukové informace lze v nejjednodušším případě chápat jako protiklad jejího potvrzení. Na co nechceme upozornit, to pro jistotu neopakujeme. To ovšem neznamená, že neopakovaný zvuk je z dramaturgického hlediska nepodstatný, nedůležitý či méněcenný. Osamocený zvuk může naopak působit jako solitér, který svým významem upoutá pozornost posluchače na úkor ostatního sdělení a přivlastní si tak nemalou estetickou hodnotu.

Kritérium symetrie a nesymetrie vychází v první řadě z 'geometrické' symetrie zvukových struktur, kterou můžeme nalézt jak ve frekvenčních spektrech zvuků (zejména tónů), tak v řazení těchto zvuků do uceleného sdělení. Z estetického hlediska toto pravidelné, formální uspořádání, které může vypadat téměř jako důsledek **zrcadlení**, nepůsobí příliš zajímavě. Symetrii jako formální shodu nalezneme u celé řady zvuků, u kterých frekvenční spektrum vypadá jako časový průběh, a naopak. Tyto tzv. Moebiovy zvuky, které se generují zvláštními algoritmy frekvenční modulace, jsou spíše matematickou než zvukovou raritou. Obsahovou symetrii spojujeme obvykle s porušením formální, geometrické symetrie, která je nahrazena symetrií či **vyvážeností** energetickou – těžištěm. Polohu těžiště frekvenčního spektra můžeme považovat pouze za jeden z kvantitativních ukazatelů barvy zvuku, ale poloha **obsahového těžiště zvukového sdělení** už odráží konkrétní dramaturgický záměr spojený s vyprávěním příběhu.

Estetická hodnota zvuku, jeho skladby či makrostruktury, úzce souvisí se **zlatým řezem**. Pojem zlatý řez (dělení úsečky ve shodě poměru menší části k větší a větší části k celé úsečce), který je pokládán za ideální harmonický kompoziční poměr, lze ve zvuku definovat ze strany posluchače jenom intuitivně, a to pocitem rovnováhy např. mezi

klidem a napětím, slabým a silným zvukem či mezi dynamickou úrovní a délkou trvání zvuku. Ze strany autora-designéra zvuku se již jedná o cílené zhodnocení zkušeností doprovázené nikoliv jenom pocitem, ale smyslem pro rovnováhu. Zlatý řez pak představuje např. 'poměr' délky stahování zvuku (fade-out) vůči jeho formě i obsahu a bude pro každý zvuk, tj. hudbu, řeč, zvukovou atmosféru, potlesk apod. jiný. Podobně se bude lišit pro hudbu s dozvukem a bez dozvuku, vypjatou či uklidňující atmosféru, ale i pro frenetický či vlnavý potlesk. Složitější případ zlatého řezu je stanovení délky prolínání dvou zvuků, jejich dynamické úrovně a rychlosti i průběhu prolínání, a opět v závislosti na dramaturgii zvukového 'okolí' i na informačním obsahu samotných zvuků. Tyto na první pohled technické parametry zvukové montáže a mixáže jsou po estetické stránce vnímány jako 'samozřejmé', ale v případě nedostatku smyslu a citu pro zvukovou symetrii, rovnováhu či vyváženost se i při bezchybném technickém zvládnutí jeví jako neestetické.

Výčet estetických kritérií vyvolává otázku, v jakém vztahu se nalézá objektivní, snadno či obtížně měřitelná kvalita zvuku k subjektivnímu estetickému postoji posluchače, kterého konkrétními technickými parametry popsaná kvalita ale vůbec nezajímá. Takovým případem může být např. hudební nahrávka, technicky dokonalá, zvukově po všech stránkách vyvážená, které se nedá formálně nic vytknout, ale která přesto posluchače nezaujme a nepřiláká k opakovanému poslechu. Lze v souvislosti s takovou nahrávkou hovořit o její estetické hodnotě? Na tuto otázku může odpovědět **kritérium formálnosti a neformálnosti**, které formální kvalitě, typické pro velkou část autonomní i užitě zvukové produkce, nepřirazuje obecný, ale pouze tendenční estetický význam. Totéž se ale vztahuje i na formální dodržení estetických kritérií, které v žádném případě není postačující podmínkou nebo dokonce zárukou kladného estetického postoje posluchače k danému zvukovému sdělení. Stejně

tak neformální, nekonvenční či nekonformní přístup ke zvukové kvalitě, spíše ovšem spojený s profesionální nedostatečností, neřeší absenci estetického prožitku posluchače.

V čem tedy spočívá naplnění estetické, nikoliv technické kvality zvuku? Každé zvukové sdělení je **akt komunikace** mezi autorem a posluchačem, tedy i poslech hudební nahrávky či rozhlasové hry. Kdybychom tuto komunikaci chtěli přirovnat k dialogu dvou telefonujících lidí, pak ve způsobu či stylu jejich komunikace můžeme nalézt extrém, kdy hovoří pouze jeden a druhý mlčí, resp. nemá co říci nebo vůbec nebyl připuštěn ke slovu. Poslech hudební nahrávky lze pak ztotožnit s tímto dialogem za předpokladu, že se posluchač vše dozvěděl a nemá důvod, nebo dokonce už nechce o nahrávce přemýšlet a vracet se k ní. Takové nahrávce určitě nebudeme (po zvukové stránce) přisuzovat vysokou estetickou hodnotu. Pokud se však posluchač k nahrávce vrátí, chce v ní něco hledat, v něčem se utvrdit, pak jej oslovila a přinesla mu estetický prožitek. Výjimkou může být profesionální vztah k poslechu zvukového sdělení, např. z pozice kritika, který se k nahrávce vrací z důvodu ověření jejích předností, nebo častěji nedostatků.

Co však láká posluchače, že se k nahrávce stále vrací, i když ji zná zcela nazpaměť? Lze předpokládat, že je to pro zvukovou stránku nahrávky tentýž důvod jako pro její obsah, tj. hudební sdělení. Jako kdyby nebylo vysloveno či zodpovězeno vše. Ve zvuku můžeme, nebo bychom měli stále hledat a nalézat něco nového. Zvuk, který obsahuje naprosto všechno, kdy jednotlivé hudební nástroje vnímáme jako při poslechu z první řady koncertního sálu, barva jejich zvuku je dokonale vyvážená, zvukový obraz má přesně čitelnou perspektivu: Takový 'nadupaný' zvuk známe z mnoha nahrávek, které nás sice v daném okamžiku zaujmou, po sluchové stránce fyziologicky uspokojí, ale nijak neosloví. Není v nich totiž místo pro naši spolupráci, přemýšlení, spekulaci, inteligenci. Posluchač si zaplatil, své si užil, po dobré zábavě odešel domů a... zapomněl. Zvuk byl po řemeslné

stránce perfektně zvládnutý, ale cosi mu chybělo. To chybějící bychom mohli nazvat 'trínáctou komnatou' estetiky zvuku – **kritériem opakovaného návratu**, v podstatě nepojmenovaným a současně nepojmenovatelným důvodem stálého hledání a nalézání, a to se nemusí jednat zrovna o zvukový ideál.

Ostatně kritérium opakovaného návratu stálo u již zmíněného estetického 'přerodu' nehudebního hluku ve Schaefferův zvukový objekt. Dovolilo totiž posluchači vůbec postřehnout, následně pochopit a nakonec tvůrčím způsobem použít informaci ryze fyzikálního charakteru, která v původním zvukovém kontextu byla nic neříkající, nepodstatná, pominutelná. Teprve opakovaný poslech umožnil v hluku, a ve zvuku obecně, identifikovat základní estetické 'geny' hudby v podobě 'vnitřní' melodie, harmonie, rytmu, formy atd.

Estetický prožitek zvuku se velmi těžko definuje, natož kvantifikuje. Přesto jej nemůžeme oddělit od psychologického účinku zvuku, který má své konkrétní a objektivně postižitelné příčiny ve vazbách na prostor a jeho akustické vlastnosti. Zcela bezpečně oddělíme od sebe estetickou hodnotu 'suché' a 'nahalené' hudební nahrávky, stejně jako spolehlivě určíme nadbytek dozvuku u mluveného slova či nepřirozený obsah hlubokých či vysokých frekvencí ve zvuku u přetlumeného prostoru. Ve vztahu k prostoru existují sice definovatelné vlastnosti zvuku, jako je nosnost, schopnost mísení, jasnost, srozumitelnost a další, ale nikde nenalezneme racionální vztah zdroje zvuku a prostoru s naprosto nezaměnitelným a přesvědčivým psychologickým účinkem jako v případě píšťalových varhan instalovaných v chrámovém prostoru. Už pouhý akord tzv. varhanního pléna představuje pro posluchače v chrámové lodi zvukovou hodnotu, při které obvykle 'mrazí v zádech'. Rozměr tohoto psychologického zážitku, a pro většinu posluchačů též estetického prožitku, souvisí s **kritériem monumentality a intimity** zvuku v prostoru.

Toto kritérium reprezentuje typický dialog mezi celkem a detailem zvuku, např. u varhan mezi zvukem hlavního stroje a pozitivu. Současně poskytuje představu rozměrnosti zdroje zvuku i rozměrnosti prostoru, ve kterém se zdroj nachází, představu energie zdroje a jeho vzdálenosti od posluchače. Sama monumentalita či intimita zvuku nemusí být spojována s jeho estetickou hodnotou, ale jejich vzájemný poměr, vztah k výpovědní hodnotě zvuku a v neposlední řadě jejich dramaturgické využití už ale předpokladem estetická určitě je.

S kritériem monumentality a intimity, které především vnímáme z pohledu posluchače, úzce souvisí důležitý psychologický moment z pohledu interpreta, a tím je **pocit** ovládnutí či přímo **moci** nad hmotou a prostorem. Znájí ho velmi dobře varhaníci, dirigenti, zpěváci i instrumentalisté. Tento pocit je však spojený pouze se zvukovou komunikací 'on line' a vřazení elektroakustického řetězce jej zcela degraduje. Snaha dosáhnout elektroakustickou cestou stejného psychologického účinku jako cestou ryze akustickou je více než iluzorní, stejně jako je naivní domnívat se, že mikroportem sejmutý hlas rockového zpěváka bude v muzikálu působit na posluchače monumentálně jako školený hlas zpěváka v opeře. Naproti tomu ale intimita hlasu sejmutého mikrofonem může být mnohem pravdivější než nepřilíší 'intimní' věrohodnost hlasu, který k posluchači musí překonat vzdálenost několika desítek metrů v jinak vyhovujících akustických podmínkách. Jako příklad může posloužit výrazová plochost nebo přímo křeč recitátora, který bez mikrofonu musí v melodramu dynamicky převládnout zvuk celého symfonického orchestru a přitom na rozdíl od operního zpěváka není vybavený obdobným 'hereckým' formantem.

Elektroakustická komunikace nezaměnitelným způsobem zvukové sdělení **stylizuje**, dává mu autonomní existenci v nové, virtuální realitě. V žádném případě není kopií akustické 'live' komunikace a úměrně netransformuje zvukově estetické hodnoty. Pro

tože estetiku zvuku nemůžeme izolovat od módních trendů a výstřelků, vidíme často nesprávně smysl elektroakustické komunikace až tam, kde končí fyziologické možnosti komunikace akustické. Typickým příkladem tohoto nepochopení je již zmíněný poslech při vysokých hladinách hlasitosti, který je totiž pro posluchače pohodlný. Posluchač vnímá hlasitý zvuk jako vyrovnaný po všech stránkách a nemusí dál o něm příliš přemýšlet.

Hlasitost zvuku však úzce souvisí se zmíněným kritériem tónovosti a hlukovosti. Tón vznikl 'zkrocením' hluku, ale postupně se k němu v důsledku 'lenosti' zúčastněných stran zapojených do zvukové komunikace opět navrací. Hlukem se tón stává už v okamžiku, kdy je nadměru hlasitý, kdy jeho původní estetická hodnota je 'maskována' převažujícím 'zaměstnáním' našeho ucha, ne-li přímo odvrácením pozornosti od původního informačního obsahu vnímaného zvuku. Každé zvukové sdělení reprodukované s nadměrnou hlasitostí ztrácí svůj estetický význam a stává se obtěžujícím či dokonce nebezpečným hlukem. Můžeme samozřejmě namítnout, že rockovou hudbu si nelze představit v normálních fyziologických úrovních hlasitosti, a tak současně musíme připustit, že estetika přirozeného zvuku nebude s největší pravděpodobností ve všech kritériích shodná s estetikou umělého zvuku.

Právě tak se nebudou ztotožňovat kritéria estetiky přirozeného 'live' zvuku s kritérii téhož zvuku zpracovaného elektroakustickým řetězcem.

Proto pojem estetika zvuku nemůžeme zaměňovat s pojmem kvalita zvuku, která na rozdíl od estetiky jako objektivní veličina existuje. Nemáme totiž důvod (a možná správně bychom vůbec neměli mít důvod) estetiku zvuku objektivizovat, hledat její rozměrnost a přiřazovat jí konečné a definitivní číslo. Na estetiku zvuku musíme nahlížet jako na osobní, individuální a subjektivní postoj, který lze bez ohledu na všechna výše zmíněná kritéria vyjádřit možná jenom jediným kritériem – kritériem opakovaného návratu k již jednou vylechnutému zvukovému sdělení.

Literatura:

- BLÁHA, I. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, AMU, Praha 2004
SCHAEFFER, P. *Konkrétní hudba*, Supraphon, Praha 1971
SYROVÝ, V. *Hudební akustika*, AMU, Praha 2003
SYROVÝ, V. *Kapitoly o varhanách*, AMU, Praha 2004
SYROVÝ, V. „Kde končí věda a začíná umění, a naopak?“ *Disk 16* (červen 2006)
VIČAR, J. / DYKAST, R. *Hudební estetika*, AMU, Praha 1998

Hledání řádu jako inspirace hudební tvorby

(Úvaha o filozofii hudby)¹

Josef Rut

Ottovi Šimkovi – nezapomenu na muzikantské zážitky u společného houslového pultu!

První dvě slova v názvu této studie mají vyjádřit nikdy neukončenou snahu pochopit skutečnost kolem nás. Poznávání světa je vskutku průběžné a provází celou historii lidstva, poznávací proces je ovšem v různých oborech lidské činnosti různý a různé složité; od běžné zkušenosti každodenního života však vede cesta k poznání hlubšímu, k vědecky formulovaným teoriím. Při zkoumání předmětu svého zájmu potřebují jednotlivé vědní disciplíny svou vlastní metodu, přesto jejich vzájemné ovlivňování hledá společný základ dílčích poznatků o hmotném světě (viz Barrow 1991, resp. 1996).

Trvale obtížné je filozofické hodnocení této tendence k jednotě, přičemž ten vůbec nejzákladnější spor vyvolá už samotný vznik světa – byl stvořen, nebo žádného Stvořitele nepotřebuje? U nás jsme byli v nedávné minulosti přesvědčováni, že jediný správný a doopravdy vědecký výklad vesmíru i světa lidí musí být

materialistický – svět je věčný a jeho jednota spočívá v jeho materiálnosti. V této filozofii má podstatný význam tzv. objektivní realita. Leninovo vymezení hmoty mělo v sobě zahrnout všechno, co i v budoucnosti hmotu přesně definuje (Lenin 1957: 133); pojem 'realita' je opravdu dostatečně obecný, takže sám neomezuje vývoj názorů na hmotný svět. Problematický je však atribut 'objektivní', který vůbec nesouvisí s hmotou, není jejím parametrem, ale chce popsat její hodnotu – znamená totiž primárnost hmoty, která je nestvořenou, danou podstatou všeho, vůbec všeho. *Až tímto pojetím a hodnocením se z objektivní reality stává filozofická kategorie* a ústřední pojem materialismu; sekularizovaná společnost ovšem uvažuje jednoduše – pro ni je hmota reálná, nepředstavitelný je Bůh, takže priorita hmoty se zdá být přirozenější.

Neumím takovou filozofii pochopit, protože věčná existence hmotného světa je názor stejně tajemný jako stvoření. Celý spor mezi dvojím a filozoficky naprosto odlišným chápáním světa neodhaluje ani současná nejrozšířenější fyzikální teorie 'velkého třesku'; vznikla v letech 1927–1933 a jeden z autorů, belgický kněz a matematik Georges Lemaitre „opakovaně připomínal, že pomocí jeho modelu rozpínajícího se vesmíru ne-

¹ Původní znění stati dokončené 22. června 1999 bylo určeno pro Forfest v Kroměříži – kolokvium Duchovní proudy v současném umění konané 25. 6. 1999. Doplněno bylo v dubnu 2000 a otištěno v časopise *Souvislosti (revue pro křesťanství a kulturu)* č. 2 (2000) a dále v březnu 2002. – Za připomínky děkuji prof. RNDr. Evženu Kindlerovi, DrSc. J. R.

lze dokazovat stvoření světa Bohem, že tato otázka leží v jiné rovině“.² Katolická církev vyhlásila už v roce 1951, že teorie velkého třesku neodporuje učení Bible – tím sice pokračuje hledání nových vztahů mezi náboženským a vědeckým hodnocením světa, k úkolům pozitivní vědy (tj. vědy mimo filozofii) ovšem nepatří potvrzovat či vyvracet Boží existenci.

Náboženství a věda nebyly vždy považovány za nesmiřitelné protiklady. Do historie patří samozřejmě všechny spory mezi náboženstvím a vědou, ale nesmíme zapomenout, že průkopníci vědy byli většinou křesťané, někteří z nich aktivně vykonávali duchovní službu, a nepatří jenom do středověku. Přes své neshody s představiteli církve byli věřícími křesťany Mikuláš Koperník i Galileo Galilei, velmi pokorné je vyznání Johanna Keplera (např. „Vzdávám Ti díky, Stvořiteli a Bože... dokončil jsem nyní práci, k níž jsi mě povolal“ [Pearcy / Thaxton 1997: 13].); o zákonech, které ustanovil Bůh, píše René Descartes, stejně uvažuje Isaac Newton i další významní vědci. Od náboženství se věda stále více vzdaluje během 19. století, tehdy píše historik vědy dokonce o „trpkém, smrtelném nepřátelství“ (Draper in Pearcy / Thaxton 1997: 13). – Pochopitelná rozdílnost hledisek přerůstá do zřetelné lhostejného až zámítavého vztahu k náboženství. Znovu se však objevují názory opačné, které přisuzují právě křesťanství rozhodující vliv na rozvoj vědy i na její svobodu. Důvod – potvrzený vědeckými úspěchy v křesťanských zemích – je v biblickém učení: Bůh jako Stvořitel je oddělen od světa a *jen takový svět mohou lidé zkoumat bez strachu, protože naše úcta patří Bohu, my neuctíváme*

*vám Slunce ani jakékoliv jiné součásti vesmíru či přírody.*³ Hebrejsko-křesťanské vyznání víry souhlasilo přitom s realitou a hodnotou světa, tento svět je nejen skutečný, je také logický a někam směřuje (Teilhard de Chardin 1990); tvůrcem ovšem není hmota sama, ale její Stvořitel.

Před vyjádřením svých názorů na hudební tvorbu jsem chtěl stručně naznačit dvě rodičná hodnocení světa. Rozdílnost tak hlubokého významu nebude asi nikdy úplně vyřešena a zůstane trvalým filozofickým problémem; já se přihlašuji k pokoře před výsledky stvoření, a právě proto také ke své závislosti na materiálním světě, jelikož nezávislý, absolutní, je jedině Bůh. Duchovní obsah tohoto přesvědčení je v tom, že si vědomě přiznáme svůj ohraničený lidský úděl a své možnosti při zkoumání světa, přiznáme si svou neschopnost tvořit cokoliv bez závislosti na hmotném světě. Ta úvaha je snad pro někoho zbytečná – hmotný svět zkoumá přece věda a jinak to být nemůže – jen touto nutností motivovaná samozřejmost žádný duchovní obsah nemá, to je lhostejnost ke Stvořiteli. Naznačenou hierarchii hodnot chci zachovat i při sledování hudby, která 'nějak' souvisí se světem, v němž se vytváří, a kterou můžeme zkoumat jedině prostřednictvím dobových vědeckých poznatků.

Věda má nepochybně svůj vývoj; tak pythagorejci se v 6. století př. Kr. zdálo přirozené vysvětlovat slyšenou hudbu ze slyšeného zvuku, a protože empirie té doby považovala za hudební zvuky jenom tóny, vyvozovalo se složení tónů – a také mezi tónové intervaly – z pravidelného chvění struny na monochordu. Z nejnázornější reprezentace těchto hmotných parametrů, z alikvotní řady a matematického

2 Grygar 1990. Rozpínání vesmíru popsal matematicky sovětský fyzik Alexander Fridman už v roce 1922. Americký astronom Edwin Hubble potvrdil roku 1929, že galaxie se od nás vzdalují tím rychleji, čím jsou vzdálenější. Termín 'velký třesk' vyslovil poprvé anglický astronom Fred Hoyle v roce 1950; byl odpůrcem této teorie. Filozofické hodnocení tématu viz Matt 1998.

3 Podrobněji in Pearcy / Thaxton 1997 (především první část), zde je uvedena i další literatura. Vztah mezi moderní fyzikou a východním mysticismem hledá Fritjof Capra, viz Capra 1992.

rozboru, se odvíjí výklad nejen starořeckých stupnic; pozdější stupnice středověké i s jednohlasem gregoriánského chorálu, počátky vícehlasu i celý jeho rozkvět až do dvanáctizvuku nemění výchozí hledisko. Jednotlivá stylová období a podrobnosti v reflexích teoretiků sledovat nemůžeme, ale v historii hudby musíme konstatovat její nejnápadnější znak: *zrychlování vývoje při rozmnožování hudebního materiálu*. V 19. století stále důslednější chromtizace diatonické tóniny končí už počátkem 20. století nejen dvanáctizvukem uprostřed nejasných tonálních vztahů, souběžně vzniká volná i organizovaná atonalita, objevuje se řada návrhů mikrointervalových soustav a dokonce zvuk zcela libovolný – umění hluku začíná v téže době u italských futuristů.⁴

Stále složitější výrazové prostředky hudby vyvolávají *změnu názoru na interval*. Ten začíná být nezávislý na tehdy platném – slyšeném i akusticky zkoumaném – spojení vnějšího světa a hudby, interval se osamostatňuje jako nezávislý, a přitom ne zcela fixovaný jev čistě hudební. Byl to přirozený vývoj, protože naše pŕltónová soustava se odvozovala především z několika nejhlubších tónů alikvotní řady, zatímco její vyšší tóny s pŕltónovou soustavou nesouhlasí. Tyto principiální nedostatky teorie ovlivnily vývoj hudby a připravily nakonec takové prostředí, ve kterém mezitónové vztahy už organizuje skladatel sám. Tak postupoval Alois Hába (Hába 1927); jeho mikrointervaly (čtvrtino-, třetino-, šestino-, dvanáctinotóny a pětínótónový smyčcový kvartet) vznikly důslednou aplikací výjimečných a nepřesně definovaných mikrointervalů lidové hudby – výsledkem jsou nové tónové soustavy, které nelze vysvětlit z intervalové struktury alikvotní řady. To platí i pro dodekafonickou metodu Arnolda Schönberga (Jelinek 1967),

kde mají intervaly sice obvyklé pŕltónové pozadí, ale jejich použití ve skladbě opět žádnou souvislost s vnějším světem nehledá. Důsledky se projeví v další vývoji seriální techniky: v punktualismu – tón jako izolovaná zvuková kvalita – se rozsahy intervalů zvětšují a jsou prakticky nesledovatelné. Spojení výšky jednotlivého tónu s jeho určitou délkou, dynamikou, barvou a dokonce způsobem hry jen potvrzuje soustředění pozornosti na tón, na jeho slyšenou zvukovou kvalitu – to pro 20. století charakteristické hledání ‘nového zvuku’ končí konkrétním zvukem čehokoliv z okolního světa, nebo zvukem vyrobeným technickými prostředky. V elektronické či elektroakustické hudbě může chybět kvalifikovaný interval úplně a zůstává jen estetické působení slyšených vjemů, které si skladatel vybírá z celého nepředstavitelného zvukového komplexu. Tento pouze zvukový projev vnějšího světa se však pro malý zájem veřejnosti ukazuje jako málo perspektivní, a je pro to jediný důvod: *nesrozumitelnost či dokonce absence intervalu ochuzuje či porušuje hudební strukturu*. Struktura je přitom stejně nutná skutečnost jako slyšený zvuk, bez kvalifikovaného intervalu je nemožná syntaktická stránka hudby.

Touha po zákonitosti přesto existuje dál; objektivní kvalitu výsledků má zajišťovat matematika (Křenek 1937: 71–89), v druhé polovině 20. století především teorie množin a teorie informace. Za množinu můžeme označit jakýkoliv výběr slyšených prvků v rámci tónové výšky, potom stanovíme intervalový obsah (tj. souhrn všech mezi prvky obsažených intervalů) – a to už je hudební problém, protože v dnešní hudbě může být výběr prvků (včetně obsažených intervalů) jakýkoliv. Ani teorie informace nedává lepší výsledky; míra informace je v tonální hudbě menší, jelikož se zvětšuje pravděpodobnost dalšího průběhu, atonální či dokonce zvuková hudba přináší naopak množství informací – obě

⁴ Manifest *Umění hluku* napsal Luigi Russolo v roce 1913. Podrobněji Lébl 1966: 14 an.

teorie mají kvantitativní charakter *bez hierarchizace hodnot ve vztahu k hudebnímu řádu*. Dnešní počítače dovedou realizovat všechny styly, skladba může být tonální, atonální, s libovolným členěním oktáv i obecně zvuková – při srovnávání nej-různějších kompozičních stylů pomohou vhodné matematické prostředky k detailnímu rozboru konkrétních skladeb, čisté matematicky se však široce srozumitelná zákonitost nevytvoří.⁵ V tomto stále se měnícím hudebním osvětí se nakonec popírá každá zákonitost: „Hudba se narodila svobodná a jejím údělem je znovunabýt této svobody,“ píše Ferruccio Busoni už roku 1907. O půl století později se Theodor Wiesengrund Adorno vyjadřuje ještě pregnantněji: „[...] strach před chaosem, nejínak než v sociální psychologii, je přeceňován [...] hudba smí všechno smět [...] V uměleckých dílech nevládne žádná přírodní kauzalita [...] veškerá umělecká utopie dnes vypadá tak: dělat věci, o nichž nevíme, že jsou“ (Adorno 1963).

Celá ta změť názorů mohla vzniknout jenom proto, že *paradigmatem přes 2000 let dlouhého hudebního vývoje byl slyšený zvuk*.⁶ Mezi tónem a libovolným zvukem jsou značné fyzikální a estetické rozdíly, přesto však na začátku veškerého uvažování o hudbě je znění a slyšení. Zde je dosud platný předpoklad nejen pro hledání, ale také pro odmítání hudebních zákonitostí – i když budeme spolu s Adornem „dělat věci, o nichž nevíme, že jsou“, budeme to dělat se samozřejmou a pravdivou jistotou, že slyšený zvuk vždy zůstane. Šíře tohoto paradigmatu je nezměrná, vznikla z dávného názoru, který bychom dnes označili za vědecký a který při dnešním neomezeném výběru zvukových i strukturálních hudebních prostředků zaručuje naprostou svobodu. Přesto s tímto paradigmatem slyšeného

zvuku nesouhlasím ze dvou důvodů: 1. kvantitativní vývoj od tónu k libovolnému zvuku dospěl na nepřekročitelnou hranici svých možností – dál pokračovat nelze, *z pouze slyšeného chápání hudby se nelze ani vracet zpět k tónu*; 2. slyšený zvuk jako paradigma už nevyhovuje, protože nesouhlasí s dnešním vědeckým nazíráním na vnější svět (Neubauer 1993).

Přehodnocení našeho přístupu k hudbě bude nutné vzhledem ke změně názoru fyziky na kategorii času. Až do začátku 20. století byl čas chápán samostatně, plynul nezávisle na prostoru i probíhajícím dění: „Absolutní, skutečný matematický čas sám pro sebe i podle své vlastní přirozenosti *bez jakéhokoli vztahu k čemukoli vnějšmu* protéká rovnoměrně“ (Newton 1687). Tak tomu bylo v klasické fyzice, tak tomu bylo také v teorii hudby, když čas souvisel s hudebním děním za všech okolností, ať byla akustická kvalita hudebního materiálu jakákoliv. Relativistická fyzika však spojila čas s prostorem do prostoročasu, jehož vlastnosti jsou určeny rozložením hmoty a pohybovými zákony, nikoliv rozbořen tělesa v prostoru. To znamená, že *k prostoročasové struktuře hudby nemůže vést ani rozbor tónu, a samozřejmě ani rozbor libovolného zvuku* – ten je už konečným výsledkem dávno založené teorie. Epistemologie hudby bude nutně ovlivněna vývojem vědy, tj. lepším poznáním toho, co je zákonité ve vnějším světě.

O takto motivované pojetí hudby jsem se pokusil v práci *Relativistická teorie hudebního pohybu* (Rut 1990), stručná anglická verze je na internetu.⁷ Z hlediska dnešní fyziky bylo především nutné spojit také hudební čas s hudebním prostorem – existuje-li hudební čas, musí existovat i hudební prostor (který je zvláštním případem obecného pojmu prostoru) – a samozřejmě s pohybem

5 Viz Ludvová 1975, Berger / Riečan 1997.

6 Autorem pojmu ‘paradigma’ je Thomas S. Kuhn, viz Kuhn 1962.

7 *A Relativistic Theory of Musical Motion*, <http://www.sd-music.cz/rut>.

v tomto prostoročase. Výsledkem je intervalová a prostoročasová struktura, která je různá podle kvality pohybu; dějištěm pohybu je prostor uvnitř tónové výšky. Zbývající dvě části slyšených a v čase probíhajících vjemů jsou dynamika a barva; vztahy dynamických či barevných hodnot jsou však pro nás jen přibližné a nelze je chápat jako intervaly mezi některými tónovými kmitočty (sekundy, tercie atd.). Tato srozumitelnost intervalů vznikla bez notového zápisu jako *kvalifikovaný pohyb v hudebním prostoročase*, a jenom proto můžeme pravidelnou chromatickou mezitónovou strukturu považovat za rovnoměrný pohyb a rovný prostor. To je ovšem jen *speciální* případ pohybu, protože všechny hudební kultury jsou diatonické; jejich nestejně intervaly vytvářejí *obecně* prostor křivý. Křivost se organizuje v gravitačních polích tóniny – je ohraničena dvěma čistými kvartami vůči centrální oktávě (kinetickými funkcemi, subdominantou a dominantou) –, z geometrie gravitačních polí vychází křivost i charakter jednohlasého tonálního půdorysu. Tři prostorové rozměry vícehlasu a zachování názornosti křivého prostoru jen naznačují další obsah řešených souvislostí mezi pohybem ve vnějším a hudebním prostoročase; z praxe známá neurčitost v umístění tónových výšek (terminologicky popisovaná jako volné ladění) je analogická s jevy mikrosvěta a názorem kvantové fyziky.

Známý Galileův výrok o knize přírody, která je psána jazykem matematiky, vyvolá nutně otázku o úloze matematiky při členění hudebního prostoročasu. Filozofie hudby – nikoliv jenom teorie – se musí k tomuto tématu vyjádřit. Hudební pohyb a struktura hudebního prostoročasu mají svůj základ ve vnějším světě – hudbě odpovídající metoda zkoumání však má i svůj antropologický aspekt, který nelze vynechat: *hudební struktury tvoříme nejen v souhlase s vnějším světem, ale také svými vlastními možnostmi*. Ty jsou nej-

názornější při spontánním členění hudebního času pomocí duol a triol. Poměr 2:1 a 3:1 srovnává vzájemně dvě nebo tři časové délky; tím má bezpochyby psychologickou hodnotu, která je základní a nerozšiřitelná, protože všechny ostatní časové vztahy (např. 4:1, 5:2, atd.) jsou už jenom odvozené. Důležitá je aplikace na tónovou výšku: součinem dvou a tří vznikne *šest půltónů* mezi oktávovými tóny a jejich tritonem (půltónová soustava bez gravitačních polí) a *šest diatonických* intervalů v oktávě (od sekundy do septimy). Rozdílná struktura i geometrie diatoniky vzniká ve dvou gravitačních polích tóniny, obě směřují v protisměru do oktávových tónů. Jejich rozsah čisté kvarty (v obratu čisté kvinty) ve všech hudebních kulturách zřejmě nevzniká pouze matematicky; jedině omezení na měření psychologicky motivované může vytvořit srozumitelnou strukturu hudebního prostoročasu. Přímá souvislost mezi měřením hudebního času a prostoru dobře dokumentuje oprávněnost termínu prostoročas nebo časoprostor.

Takto realizované zákony hudebního pohybu vybírají *spontánně* ze všeho slyšeného znění jen tonálně organizované tóny. Ta tónina je nevyhnutelná: relativně vymezený klid oktávových tónů (tentýž tón ve dvojnásobné výšce) je neodstranitelným centrem pohybu a prostoročasové tonální struktury, je také *jediným daným centrem společného hudebního myšlení*. Pohyb sledovaný z různých míst, tj. vůči různým tónům hudebního prostoru, by se jevil různě a společné hudební myšlení by bylo nemožné.

V krátké studii může být teorie hudebního pohybu popsána jen velmi stručně – budou-li však její základy uznány za správné, staly by se pohybové zákony vnějšího světa novým paradigmatem hudby. Vedl k němu obrácený postup: *nikoliv od slyšeného znění k hudební zákonitosti, ale od zákonitosti pohybu – od intervalu – ke slyšenému znění*. To je ne-

pochybně rozdílný ontologický přístup k fenoménu 'hudba'; vývoj fyziky a nesporný průběh hudby v čase dovoluje označit paradigma pohybových zákonů a jejich analogii v hudebním prostoročase za správnější, protože odpovídá současnému názoru na vnější svět. Z této podřízenosti vnějšímu světu se kdysi spontánně tvořila hudební struktura; směřovala od jednohlasé pentatoniky (pokud je vůbec pentatonika začátkem vývoje) až do vícehlasu čisté dur-mollové tóniny. Pozdější porušování srozumitelných – a z hlediska pohybu zákonitých – hudebních struktur dovedlo hudbu úplně jinač; libovolným zvukem se v historii první paradigma hudby uzavírá.

Pochopit celý vývoj v rámci nového paradigmatu nebude jednoduché, protože současná teorie se nesmí soustředit pouze na euroamerickou hudbu; aplikace na živé mikrointervalové hudební kultury bude asi nejobtížnější, domnívám se však, že je možná. Výzkum by měl začít měřením všech obsažených intervalů *v přímé konfrontaci s jejich umístěním v tónině*: mikrointervalové ovlivnění křivost a vzájemná závislost tonálních gravitačních polí, tendence ke křivosti prostřednictvím pohyblivých tónů, geometrie prostoročasu jednotlivých tónin, trvalý jednohlas a naopak splynutí mikrointervalů s půltónovou soustavou při přijímání vícehlasu, nutné jsou i psychologické souvislosti. Východiskem je vždy živou praxí doložený křivý prostoročas; rovný prostor kterékoliv uměle vytvořené mikrochromatiky nikdy neměl a nemůže mít základní či obecnou platnost.

Teorii hudebního pohybu bylo třeba aplikovat s perspektivou do budoucnosti i v naší kulturní oblasti. Smyslem mého návrhu *dvanactitónové bi-tóniny* (název popisuje její dvě rovnocenná a libovolně zaměnitelná centra na oktávo-ých tónech a tritonu uprostřed oktávy, např. d-gis) bylo vytvoření nového, očištěného, a proto také důsledně diatonického řádu.

Důvod pro zaměnitelnost centrálních tónů je ve vnějším světě: relativně vymezený klid (oktávy) a rovnoměrně přímočarý pohyb (jejího tritonu) jsou totožné pohybové stavy. Pro dvanactitónovou tóninu je důležité, že v jejím rámci mají jenom tyto dva tóny slyšitelně totožný význam tonálního centra. Od roku 1964 jsem v bi-tónině napsal čtyřicet devět skladeb – to znamená, že teorie hudebního pohybu má praktický dopad a není uzavřenou naukou. Snaha skladatelů používat nových výrazových prostředků je přirozená, ale k hlubšímu poznání nestačí. Z toho důvodu bylo a zůstane nutné hledat zákonitost hudebních struktur v ná- zorné soustředěnosti diatonických tónin, tj. *v organizaci stupnic a souzvuků*.

Duchovní obsah hudby se obvykle hledá v konkrétní skladbě, především v jejím názvu. Není to neoprávněné, vždyť ateista určitě nebude psát *Te Deum* – přesto považuji toto vymezení za příliš úzké, protože svědčí pouze o filozofii autora, nikoli o filozofii hudby. Filozofie hudby by měla vycházet především z *hudebního vyjadřování své doby a z jeho závislosti na řádu vnějšího světa*. Ten svět poznáváme prostřednictvím teorií – z hlediska fyzikální teorie 20. století musíme vidět, že *některé hudební prostředky mají k řádu světa blíž, zatímco jiné prostředky se mu vzdalují*. Epistemologie hudby by z toho měla vyvodit důsledky, neměla by totiž chápat historii hudebního materiálu jenom jako plynulé obohacování, vždyť součástí vývoje je i krize; ta dnešní je nejhlubší v dějinách hudby a dostatečně ji potvrzuje nezájem posluchačů a už zmíněná nepřekročitelná hranice libovolného zvuku.

Obtížnou současnou situaci umělecké hudby nikdo nezavinil, je to normální proces se všemi překážkami, které se ve skutečně umělecké práci nutně objevují v první řadě tam, kde vyjadřování nemá být eklektické; populární hudba tyto starosti nemá. Hledání nových hudebních

možností by mělo od přirozené výchozí subjektivity směřovat k poznání co nejvíce objektivnímu – to ovšem neroste plynule ani ve vědě, i tam je plné rozporů a vždy znovu překonávaných řešení. Podle anglického filozofa Karla Poppera patří ke každé vědecké teorii její potvrzení nebo vyvrácení; teorie, kterou vědeckými metodami vyvrátit nelze, není vědeckou teorií (Neubauer 1993). Budoucí přesnější názor na pohyb a povahu hmotného světa by ovlivnil také teorii hudebního pohybu, principiální změnu však sotva lze očekávat. V každém případě platí, že dnes musíme vycházet z vědeckého poznání dnešního.

Proti svému názoru na původ hudebního materiálu očekávám námitky z pozic materialismu: jestliže vycházím z hmotného světa, potom je Bůh zbytečnou hypotézou. Nesouhlasím s tím. Je pravda, že věčná stránka *Relativistické teorie hudebního pohybu* (a také struktura dvanáctitónové bi-tóniny) přímo nesouvisí s věčnými otázkami o úloze člověka ve světě. Pro mne je stvořený svět, včetně záhad vývoje stvoření, nesrovnatelně inspirativnější především pro svůj duchovní rozměr a křesťanskou svobodnou vůli – i hudba musí být při hledání řádu svobodná. Materialistický věčný svět, postupně ovládaný člověkem hlavně proto, abychom se měli dobře na světě – ten svět nemá perspektivu, protože taková perspektiva je v různém stupni dosažitelná, tím přestane být inspirací, stává se nutností a končí jenom smrtí.

Tato práce vychází z monoteismu a stvoření, konstatuje hmotnou povahu světa a naši závislost na jeho řádu, sleduje zákonitost hudby a vysvětluje ji pohybovými zákony světa. Toto nové paradigma vyčleňuje hudbu z celého slyšeného komplexu zvuků a osamostatňuje ji jako projev pouze tónový a tonální. Hudební zákonitost, alespoň dočasně ověřená všeobecně přijatou hudební syntaxí, v žádném případě nepředepisuje formu či způsob kompoziční práce – je to tvůrčí svoboda, vědomě spojená s hledáním

vztahu mezi hmotným světem a strukturou hudebního materiálu.

Takto orientovaná filozofie hudby je jednoduchá: *poslušnost tomu, co nám bylo dáno ve vnějším světě, protože člověk není Tvůrcem.*

Literatura:

- ADORNO, T. W. „Vers une musique informelle“, in: (týž) *Musikalische Schriften. II. Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main 1963, česky ve sborníku *Nové cesty hudby II*, Praha–Bratislava 1970
- BARROW, J. D. *Teorie všeho. Hledání nejhlubšího vysvětlení*, Praha 1996
- BERGER, R. / RIEČAN, B. *Matematika a hudba*, sborník, Bratislava 1997
- BUSONI, F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907
- CAPRA, F. *Tao fyziky*, Bratislava 1992
- DRAPER, J. W. *History of the Conflict between Religion and Science*, Illinois 1994, citováno in: PEARCY, N. R. / THAXTON, CH. B. *Duše vědy*, Praha 1997
- GRYGAR, J. „Je velký třesk článkem vědy nebo víry?“, *Universum*, Praha 1990, č. 2; časopis o vztahu vědy a víry vydává Česká křesťanská akademie
- HÁBA, A. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig 1927
- JELINEK, H. *Uvedení do dodekafonické skladby*, Praha–Bratislava 1967
- KŘENEK, E. „Musik und mathematik“, sborník *Über neue Musik*, Wien 1937
- KUHN, T. S. *The structure of scientific revolutions*, University Chicago 1962
- LÉBL, V. *Elektronická hudba*, Praha 1966
- LENIN, V. I. *Materialismus a empiriokriticismus*, Praha 1957
- LUDVOVÁ, J. *Matematické metody v hudební analýze*, Praha 1975
- MATT, D. C. *Bůh a velký třesk*, Praha 1998
- NEUBAUER, Z. „Když se mění paradigma“, in: *Kritický sborník*, Praha 1993, č. 13
- NEWTON, I. *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, London 1687
- PEARCY, N. R. / THAXTON, CH. B. *Duše vědy*, Praha 1997
- RUT, J. *Relativistická teorie hudebního pohybu*, Praha 1990
- TEILHARD DE CHARDIN, P. *Vesmír a lidstvo*, Praha 1990

Dynamika scénického řešení a dynamika diváckého zážitku

Štěpán Pácl

„Fakta si můžeme sdělovat slovy, city se však nedají sdělovat jinak než vyvoláním rezonující odezvy.“

John Martin

V dubnu loňského roku se v divadle DISK odehrála premiéra inscenace hry současné české dramatičky Lenky Lagronové *Království*,¹ která uzavřela praktickou část mého studia činoherní režie na Divadelní fakultě AMU. S ročním odstupem jsem se v teoretické části své diplomové práce² zamyslel nad touto inscenací z hlediska dynamiky scénického řešení a s tím související dynamiky diváckého zážitku. Jinými slovy, snažil jsem se postihnout, jaké možnosti nabízí zvolený scénický prostor hercům a jak mohou pohyby herců prostorem vyprovokované působit na diváky. Toto téma přímo souvisí s problematikou ‘vnitřně hmatového vnímání’ (termín O. Zicha), tedy s oblastí scénických prostředků, které nezasahují jen divákovu racionální myšlení. Mluvíme-li o pohybu, máme na mysli nejenom pohyb vnější, ten viditelný, ale také (a možná především) pohyb vnitřní, oblast pohnutek a emocí,³ které divák může skrze svůj ‘vnitřní hmat’ spolu s herci na scéně pocítit i v přítomí a bezpečí hlediště. Následující text představuje shrnutí tohoto mého zamyšlení.

Od textu k prostorovému řešení

Když jsme během zimního semestru 3. ročníku dostali za úkol v rámci předmětu Scénická tvorba společně s posluchači 2. ročníku herectví katedry činoherního

1 Premiéra 7. a 8. 4. 2006 v divadle DISK, úprava textu a dramaturgie Tereza Marečková, režie Štěpán Pácl, scéna Zorka Velková, kostýmy Petra Mládková, produkce Viktorie Schmoranzová a Kristýna Cihlářová, inscenace absolventského ročníku KČD 2006/2007 (hráli Markéta Stehlíková, Zuzana Stavná, Eva Kratochvílová nebo Pavla Beretová, Michal Dalecký nebo Miloslav König, Viktor Košťál).

2 Rád bych na tomto místě poděkoval panu prof. Jaroslavu Vostrému za inspirativní pomoc při vedení diplomové práce a nedávno zesnulé paní doc. Jiřině Hůrkové za podnětné připomínky. Současně bych chtěl poděkovat také těm, kteří se podíleli na inscenacích, o kterých píšu, a to především Tereze Marečkové a o. a. Tomáši Žižkovi.

3 Hnutí a pohnutky chápu ve vztahu ke slovu *emoce* (které čeština přebírala z francouzského *émotion*) a jeho latinskému základu *e-movere* – tedy *odstranit, vypáčit, zahnat něco, otrást*. Ještě můžeme jít dál, k základní části tohoto slova, kterým je *movere*, které znamená *hýbat, pohybovat, hnout, pohánět, uvádět v pohyb...*

divadla realizovat kratší úsek z jedné z komedií Williama Shakespeara, vybrali jsme si s Terezou Marečkovou, studentkou dramaturgie, z komedie *Jak se vám líbí* první setkání Orlanda a Rosalindy v Ardenském lese z 2. dějství,⁴ kterému asistuje Rosalindina společnice Célie.

V učebně, kde se mělo toto cvičení veřejně předvádět, jsme umístili po jejích delších stranách vždy dvě řady židlí pro diváky. Vznikl tak dlouhý pruh, široký asi 3 metry, který se stal scénickým prostorem pro náš shakespearovský úryvek. Přestože toto uspořádání ve tvaru 'ulice' bylo v daný okamžik nápadem spíše intuitivním, při zpětném pohledu se zdá, že nás k tomu dovedl samotný text, resp. situace, kterou jsme si zvolili.

Máme-li nazvat situaci Orlanda a Rosalindy nějak obecně, pak je to právě *setkání*. Napětí této situace vyrůstá především z toho, jak toto *setkání* dopadne. Problémem tedy je, zda se Orlando s Rosalindou, když se potkají, *skutečně potkají*, zda se jejich setkání skutečně změní v nastoupení *společné cesty*.

Samotná situace má dynamický spád. Nejprve se Rosalinda snaží uhodnout, kdo jí psal zamilované verše rozvěšené po celém lese. Není to jednoduché, Rosalinda a Célie *hrají* hru slovních klíčků, překřikování a skákání do řeči, která oddaluje vyslovení toho podstatného. Nejde jen o to, že ten zamilovaný veršotepec je Orlando, kterého Rosalinda miluje. Důležité je vědět, zda Orlandoova láska je skutečná a trvalá, nebo je to jen skrytá sebeláska a opojení nestálým pocitem zamilovanosti. Ostatně, Rosalinda chce to samé zjistit i o sobě. Když se objeví Orlando, začne proto hrát další *hru*. Využije mužského přestrojení, ve kterém utekla před svým strýcem, a *převtělí* se do místního rodáka Ganyméda, který je znalec v léčení šíleně zamilovaných. Tou hrou, možná dokonce až jakousi 'dramaterapií', doslova testuje sílu Orlandoovy lásky tak, že mu rafinovaným způsobem představuje krizové situace soužití dvou lidí. Protože Orlando neví, že před ním je skutečná Rosalinda, chová se a jedná podle toho, jaký opravdu je, a nesnaží se vypadat jiný, lepší. Podstatou Rosalindiny *hry* je tedy princip vzájemného poznávání, tj. už zmíněné vzájemné přibližování, které ovšem může skončit tím, že se oba dva milenci minou, že se *nepotkají*, ale *střetnou*.

Bylo tedy nutné najít takové scénické řešení, které by umožňovalo příslušné vnější, ale i vnitřní *pohyby* a *hnutí* či *pohnutky* postav. A tyto možnosti mělo dané scénické řešení nabízet jaksí samo od sebe. Jednak aby je mohli herci při rozehrávání situace snadno využít, jednak aby divák mohl tyto možnosti dopředu tušit a stejně jako postava se (spolu)rozhodovat, účastnit se prostorového řešení situace a společně s herci řešit, 'kam se hnout', 'kam se vrátit'. Jinými slovy, šlo o to použít takové prostorové (scénické) řešení, které by v sobě skrývalo pohybové možnosti, nebo ještě přesněji k určitým pohybům by přímo vybízelo, svádělo a provokovalo.

Ulice je veřejným prostorem uzpůsobeným pro pohyb odněkud někam, souvisí s představou cesty nebo koryta (lidské řeky), je to prostor uzpůsobený pro setkávání a střetávání. Výchozí představou pro konečné uspořádání do tvaru 'ulice' byla v daném případě *lesní cesta*. S tím se pravděpodobně pojí i můj zážitek z dětství. Pamatuji se na nepříjemné okamžiky při výletech, kdy jsme bloudili a nemohli najít cestu, a na úlevu, když jsme konečně z nerovného terénu přešli na zpevněnou půdu lesní cesty, která rozrážela hradbu vysokých stromů. Ale

4 Jednalo se o části 2. scény bez výstupů Šaška, Korina a Jaquesa v překladu Martina Hilského.



Pekařovské pašije, léto 2004. Magdaléna Borová a Miloslav König



takové nalezení cesty s sebou neslo další problém, a to jakým z nabízejících se směrů se máme vydat.

Cesta sama o sobě představuje dynamický prvek, stejně jako s ní související asociace: životní cesta, hledání správné cesty, scestí, nastoupit cestu, vydat se na cestu, cestovat. Podobně vybízelo k pohybu i naše scénické uspořádání. Což se projevilo už při zkoušení, když především představitel role Orlanda Miloslav König zkoušel různé možnosti rychlých přesunů, pádů, škobrtnutí, hledání cesty: prakticky řečeno, v prostoru, který se mu nabízel, šaškoval (mimoval) jako nikdy předtím v 'tradičním', 'kukátkovém' uspořádání.

V tomto prostoru také výrazně vyniklo téma *přibližování*, neboť bylo možné oba milence umístit na výrazně velkou vzdálenost od sebe, na opačné konce 'ulice'. Pocit velké vzdálenosti, kterou je třeba překonat, ještě umocňovalo to, že vzhledem k malé šířce učebny nebylo možné umístit diváky tak, aby mohli z každého místa 'hledišť' pohodlně přehlédnout celou scénu. Rozehrávali se dialog z jednoho konce ulice na druhý, diváci sledovali pohyb slov podobně, jako sleduje publikum míček při tenisovém utkání. Výsledné scénické řešení tedy nejenže umožnilo dynamicky rozehrát vztah Rosalindy a Orlanda, ale také dovolilo zachovat princip *hrovosti* a *hravosti*, který bytostně s divadlem souvisí.

Specifičnost dětské hry je její (ne)skutečnost. Přestože dítě dobře vnímá skutečnou podobu věcí, bez problémů je schopno je *proměnit* v cokoli, co je právě třeba. Hraje-li si, dobře ví, že si hraje, a přesto pomíjí skutečnost, že kanape připomíná nákladní auto jen velmi vzdáleně, a dokáže s ním objet půlku světa.



I. Villqist: Bez kyslíku. Studio Řetízek 2005

◀ ▲ **Miloslav König (Lars) a Jan Konečný (Mag)**

▶ **Zuzana Stavná (Karla)**

Pozorujeme-li toto dětské chování jako diváci, často žasneme, jak se noha kanape mění v pneumatiku, kterou je třeba opravit. Tenhle obdiv funguje ale jen proto, že víme, že se jedná o hru. Kdyby nás někdo přesvědčoval, že nám chce prodat auto a ukazoval na kanape, nevěděli bychom, jak zareagovat, nenasvědčovalo-li by nic okolo, že se jedná o vtip.

Scénické uspořádání našeho klauzurního cvičení jako by na tento princip hry neustále upozorňovalo a umožnilo publiku stát se součástí této hry. Ať už to souvisí s tím, že jedna strana diváků tu druhou stále vidí, anebo s tím, že rychlé přesuny na scéně nutí diváka stejně rychle následovat herce pohledem.

Od prostorových dispozic ke scénickému řešení

O dynamickou práci s prostorem jsme se pokoušeli se studentkou scénografie alternativního a loutkového divadla Jitkou Nejedlou i v mé bakalářské inscenaci hry současného polského dramatika Ingmara Villqista *Bez kyslíku*.⁵

Zatímco v předchozím případě jsme vymezovali scénický prostor v rámci více či méně neutrálního prostředí, na černo natřené obdélníkové učebny,

⁵ Inscenace vznikla ve spolupráci se studentkou dramaturgie činoherního divadla Magdalenou Frydrychovou a se studenty herectví Zuzanou Stavnou, Miloslavem Königem a Janem Konečným. Premiéra této inscenace byla 18. 4. 2005 ve studiu Řetízek (komorní scéna divadla DISK).

tzv. black-boxu, v tomto případě jsme vstupovali do prostoru, který svými dispozicemi scénické řešení do značné míry předurčoval.

Studio Řetízek je původně nedivadelní prostor, který byl postavený jako stáj, poté sloužil jako sklad drobného zboží, pak jako sklad divadelních kulís a předtím, než se stal scénou divadelního studia DISK, fungoval jako scéna loutkářské větve a jako přednáškový sál. Prostor, kde je nyní scéna a hlediště, zřejmě dodnes nedošel výraznějších změn a zůstal v podobě dlouhého, úzkého prostoru, který vyhovoval původnímu záměru – ustájení koní. S původním záměrem souvisí i výrazná architektura: strop je držený několika postranními klenbami a ve dvou třetinách, dále od publika, je jeden veliký oblouk přes celý prostor, za kterým se tento prostor mírně do stran a do výšky rozšiřuje. V místnosti za tímto prostorem bylo vybudováno zázemí pro účinkující. Do těchto šaten se vstupuje modrými dveřmi, které jsou výrazným a dobře viditelným bodem na zadní stěně jeviště. Po otevření těchto dveří je z hlediště zřetelně vidět kachlíkovou podlahu, bílé stěny a další modré dveře vedoucí do hereckých šaten.

Villqist nás uvádí mezi své hlavní postavy – Larse a Maga⁶ – v okamžiku, kdy se jejich vzájemné soužití nachází na počátku krize, umocňované křikem adoptovaného nemluvněte, které se mělo stát paradoxně tím, co má jejich vztah upevnit. Důležitou roli tu hraje Magova (oprávněná!) obava, že se ho Lars chystá opustit (byť jen dočasně). Mag se snaží dělat všechno pro to, aby se to nestalo: od pokusů oživit společné zážitky přes hovor o ‘vlastním’ dítěti až po otevřené výčitky. Každý tento ‘záchranný’ krok zvyšuje Larsovu chuť na chvíli *vypadnout*, a současně takové rozhodnutí komplikuje. Podstatnou roli tu tedy hraje téma (ne)možnosti *odchodu, opuštění* společného života, *společného prostoru*.

Při realizaci jsme stáli před otázkou, jak *společný prostor* Maga a Larse v prostředí Řetízku vymezit. Nabízela se v zásadě dvě řešení. Prvním bylo vymezit jejich prostor mimo to, co činí studio Řetízek specifickým. To by znamenalo v podstatě ‘postavit’ uvnitř ještě jednu místnost a popřít tak výraznou okolní architekturu. Druhou variantou bylo přijmout specifičnost Řetízku. Rozhodli jsme se nakonec pro tuto druhou možnost.

Prostor Řetízku je výrazný svou hloubkou. Může připomínat *nikam nevědoucí tunel, jeskyni* nebo *noru*. Všechny tyto konotace se blíží atmosféře typické pro celou hru.

Tento prostor jsme nejprve přepůlili rozvěšenými dětskými plenami na prádelní šňůře. Vznikla tak přední část, kde byla také postel (další *společné místo!*), bezpečně vzdálená od dveří, a zadní část, téměř hraniční území s dveřmi, s *prahem*, s místem, odkud se odchází pryč, do vnějšího, pro Maga nepřátelského světa. A Mag je právě tím, kdo se stará, aby pleny, které opět odkazují na to, co je spojuje (dítě, odpovědnost atd.), byly správně rozvěšené, aby hradba byla dostatečně silná proti vlivům z vnějšího světa, ale především, aby bránila ze společného prostoru uniknout. Tento motiv opevnění jsme ještě posílili světlem – do rozvěšených plen jsme svítili zezadu dvěma kontra-světly, které zadní prostor odstiňovaly.

V okamžiku, kdy spor o Larsův odchod vrcholí, dochází ke rvačce, při které se strhnou šňůry s plenami a poprvé se nám *odkryje* celý prostor i s obávanými dveřmi, které vedou ven.

⁶ Nejedná se o hru na téma homosexuality. Villqist vypráví o vztahu jakýchkoli dvou lidí. Homosexualita tu funguje jako princip ozvláštnění.

Přestože jsme zachovali pravidelné uspořádání jeviště a hlediště, bylo možné pracovat s prostorem dynamicky. Podstata tohoto řešení tkvěla v hloubce Řetízku, kterou jsme nejprve 'zkrátili' hradbou rozvěšených plen a poté ji prodloužili až za dveře, kde se nachází chodba s šatnami: Když Lars v afektu odchází, odkryje třetí a poslední část prostoru. Dveře zůstávají otevřené, dovnitř proudí vnější svět, ten, před kterým se snažil Mag svůj vnitřní ze všech sil chránit. Paradoxně je to právě vnější svět – cítíme jej za pootevřenými dveřmi a dovnitř vstupuje jak proudem světla, tak zvukem deště – který napjatou situaci zcela uklidní, dá Magovi, přestože vlastně prohrál, vydechnout.

Je možné mluvit také o pokusu o spoluprožití, spoluprocítění dané situace: v okamžiku, kdy Lars odchází, neopouští jen Maga, ale vlastně i nás jako diváky. Odchází skutečnými dveřmi, které jsou přímo naproti nám, poté, co s námi pobýval v jednom, skutečném prostoru.

Království (cosi dětského v nás)

Současná hra Lenky Lagronové *Království* může své potenciální inscenátory při prvním čtení 'vylekat' různorodostí prostředí, a možná ještě více popisem, kterým je autorka určuje. Celkem čtyři prostředí se střídají v tomto sledu: kuchyně – kostelík – hřbitov – zřícenina hradu – hřbitov – kostelík – kuchyně – hřbitov – kostelík. Kostelík například autorka popisuje takto:

Moderní kostelík. Vesnický, malý. Kamenný oltář. Nad oltářem, vysoko, visí vyřezaná dřevěná ikona kříže. Snoubenec církve. Je to dřevěný kříž s Ukřižovaným. Kristus má otevřené oči. Z obou dlaní mu vytéká krev. Z ní pijí bílé holubice. Kostel je pěkně vyzdobený. Spousta květin, jako na svatbě. V dřevěných lavicích je prázdná. Za lavicemi, vzadu, stojí Marta a Beátka.⁷

Mohlo by se zdát, že autorka vyžaduje realistické řešení scény. Kdybychom tomuto domnělému záměru chtěli vyhovět, potkali bychom se s nemalými obtížemi, jak na jeviště všechny ty věci rychle dostat a pak je zase odnést při přestavbě na nový výstup. Naštěstí nás autorka informuje o přesnější povaze své hry na jiném, důležitějším místě, a to v dialogu:

Ted' do medu zabolá nůž i Beátka. Marta ten svůj vytahuje.

Marta Ty jsi pitomá! To se zkaží. (Marta začne hned bojovat i o nůž Beátky. Beátka to pozoruje.)

Beátka Tohle? Zkaží? Sto let. Tohle už máme sto let a ještě nic. Tohle se nezkaží nikdy.

Marta Třicet osm. Co ses narodila. Tenkrát...

S Martou začne recitovat repliku i Beátka. Tolikrát to už slyšela...

Beátka, Marta ...tenkrát tatínek koupil tuhle velkou mísu, naplnil ji medem, že ho budeš mít do konce života. Chudák tatínek.

Marta (dál loví v medu nůž, už je celá medová) Jen aby nám neztuhnul.

Beátka Každý ztuhne.

Marta Ale tenhle nerozehřeješ. Jak? V tomhle. Jak to ztuhne, konec. Vyhodit.

Beátka A proto se pořád cpeme medem. Ráno, v poledne, večer, na chleba, do čaje, do kafe, na rohlíky, na brambory, na nudle...

⁷ Ukázky cituji z původní verze hry.



◀ ▶ Při zkouškách
Království. DISK
12. března – 5. dubna
2006. Miloslav König
a Zuzana Stavná

Takový způsob vedení dialogu vůbec nesměřuje k pouhému napodobení hovorové mluvy, která by korespondovala s celkovým realistickým laděním hry. Podstatou dialogu je slovní hra, kde se předměty hovoru a význam slov vůbec překvapivě proměňují, nebo dostávají více významů v jednom okamžiku. Zatímco nejprve se mluví o medu, který sestrám zanechal otec a který Marta uchovává jako živou vzpomínku na něj, v reakci Beátky „*Každej ztuhne*“ můžeme být na pochybách, co nebo koho má Beátka na mysli – zda med nebo otce. Ovšem obojím jako by nepřímou dávala najevo, že strach z otcova hněvu za nedojedené medové dědictví je zbytečný. Ale je nezbytné potenciální dvojznačnost této věty (a mnoha dalších v celém textu) ponechat, k čemuž se musí najít odpovídající stylizace ve scénickém řešení.

V souvislosti s povahou dialogu bylo nutné chápat autorčiny scénické poznámky nikoli jako to, co na scéně být musí, ale spíš jako návod, jak má dané prostředí *působit*. Autorka jako by nám skrze detailní popis předávala zprávu o tom, jaký *dojem* nebo dokonce *zážitek* se jí s daným místem pojí.

S problémem zachování významové proměnlivosti jak v dialogu, tak na scéně souvisí problém četného střídání jednotlivých prostředí. Prvním nápadem, jak tento problém řešit, byla ‘simultánní’ scéna, tedy takový scénický prostor, ve kterém od začátku existují všechna prostředí najednou a je možné mezi



nimi libovolně přecházet. Ale takové řešení by nás mohlo svádět k popisnému naznačování. Přesnější pojmenování pro to, co jsme hledali, by bylo 'strukturovaná scéna' nebo 'dynamický systém'. I z toho důvodu jsme přizvali ke spolupráci Zorku Velkovou, tehdy posluchačku 4. ročníku scénografie na katedře alternativního a loutkového divadla.

Při rozhovorech o podobě scény bylo nutné si pojmenovat jednotlivá místa tím, čím jsou pro nás, resp. pro celek hry důležitá. Hodně jsme mluvili o tom, že to, co se ve hře stane, by se mělo obrazit i v tom, co se bude dít se samotnou scénou. (Tedy nikoli jen *co* se bude dít na scéně, ale také *jaké možnosti přerodu či změny bude mít scéna samotná*.)

Výchozí okamžik hry, kdy se obě sestry marně snaží nahlédnout v kuchyni své zpackané životy (každá to činí naprosto odlišným způsobem), jsme si specifikovali jako stav *stísněnosti*, *zatuchlosti*, jako *domov-past* nebo *vězení*. Úspěšnost boje s tímto stavem, v zápasu o svobodu a vlastní autenticitu, se obrazí v textu tak, že do původně vyschlé krajiny se v okamžiku zvratu vrací dávno zapomenutá řeka. Tuhle změnu jsme si specifikovali jako *rozproudění*, *pro- nebo vyvětrání*, *uvolnění*, *rozpohybování*. Bylo nám tedy jasné, že v obecné rovině by měla být scéna schopna přejít od dojmu *statičnosti* k *pocitu dynamické změny*.

Podobným způsobem jsme si pak pojmenovali další prostředí, kterými diváci spolu s postavami procházejí během hry. Vodítkem pro pochopení prostředí/místa hřbitova byly věty Šimony:

Šimona Na rybu se musí čekat. Děda. Umřel. Taky jsem měla moc strejdů a tet. Ale děda byl ze všech těch strejdů a tet nejlepší. Všichni pořád chodili někoho pohřbívat, on chodil na ryby. Semhle. [...] Asi už to tenkrát začalo. Pořád někoho pohřbívali. Hřbitov byl blíž a blíž městu a vody bylo míš a míš. Potom byl už hřbitov ve městě, to ubývalo ryb. A nakonec bylo město na hřbitově, to nebyla voda. Teď už je skoro jenom hřbitov.⁸

Důležité je, že Šimona popisuje hřbitov jako něco, co zde původně nebylo, ale postupem času sem teprve dostoupilo. Přestože jsme se rozhodli 'nekopírovat' scénické poznámky, byly pro nás vodítkem. Hřbitov je totiž místo mezi dvěma body, která jsou pro Beátku zlomové – mezi kostelíkem a zříceninou hradu.

Na hrobech kříže. Všechny obrácené ke kostelíku, který stojí uprostřed hřbitova. V dálce silueta zříceniny hradu.

U představy kostelíka jsme se nejvíce vzdálili scénickým poznámkám. Zatímco u autorky se jedná o *malý, vesnický*, ale *moderní* kostelík, nám byla bližší představa vysokých, dlouhých lodí gotických chrámů, kde prostor člověka *objímá* a představuje sám o sobě obraz světa.

První návrh, který Zorka Velková přinesla, připomínal podivný obdélníkový bazén, jehož stěny se nikoli kolmo, ale mírně svažovaly dolů. Diváci v tomto případě měli sedět po obvodu 'bazénu' a shlížet na dění pod sebou. Možná spíše než bazén to připomínalo past mravkoleva, jejíž princip je takový, že oběť, která spadne do důlku, se po stěnách ze sypkého písku nevyhrabe zpátky nahoru. Podobně měly fungovat i svažující se stěny pokryté hladkým, kluzkým povrchem, dnem této pasti měl být prostor kuchyně, kde je Beátka 'mučena' mísou medu.

Přestože toto řešení odpovídalo základnímu pocitu postav, působilo značně bezvýchoďně a úzkostně. Myslím, že jsme už tady brali v potaz to, co může divák z takové prostoru cítit, jaké možnosti, které by tento pocit bezvýchoďnosti změnily, by mohl vnímat. Z této 'pasti' totiž nebylo úniku – tedy alespoň ne v rámci prostoru, který byl vymezený jako scéna. Toto scénické řešení bylo v jistém slova smyslu 'definitivní'. Těžko bychom vymysleli něco překvapivého, čím by se prostor osvobodil. Pomineme-li, že by se dal nějaký východ 'prokopat'. Ale takové řešení je blíže k útěku než k osvobození a není skutečnou změnou, o kterou jsme usilovali. Zvláště když hra svou podstatou tenduje spíše po vertikále vzhůru než dolů nebo po horizontále do stran.

Pro další vývoj bylo důležité, že se už v této variantě objevilo scénické vyobrazení marné snahy se odněkud vyškrábat. A už tato varianta by hercům umožňovala rozehrávat vnitřní situaci postav tělesně ve spolupráci se scénografií. Součástí návrhu byla kresba, na které se Beátka kutálí po jedné zešikmené stěně prudce dolů. Tento obrázek na mě zapůsobil natolik, že jsme podobně dynamickým způsobem řešili přechod z jedné scény do druhé. O tom ale později.

Ve druhé variantě Zorka Velková ubrala dvě boční stěny a to, co zbylo mezi nimi, protáhla do dlouhé vlny, kterou tvořil kopec na jedné straně a šikma stoupající mírně vzhůru na straně druhé. Diváky potom posadila na elevace v místě

⁸ 4. scéna.

bočních stěn. Vytvořila tak jakousi cestu, která výstižně zobrazovala základní pohyb celé hry, který by se dal nazvat jako *putování*. Ne náhodou dramaturgyně představení Tereza Marečková inscenaci popisovala jako „*putování za živou vodou, v jejíž pramen už všichni přestali věřit*“.⁹

Vracíme se tak opět k *cestě* a ke všemu, co s ní souvisí. Kuchyň, výchozí bod, a hřbitov jsme umístili doprostřed scény, kopec byl primárně určený jako zřícenina hradu, kostel představoval celý prostor s vchodem na kopci, odkud se pokračovalo dál k šikmě, nad jejímž koncem byl zavěšený 'oltář'.

Oltář byl významný – posvátné místo, místo přesahu, což samo o sobě je pro hru důležité. Nechtěli jsme ale na scénu umísťovat jakýkoli kus zařízení, který by práci s dynamikou prostoru komplikoval, a to především ve scénách, kdy se nenacházíme v kostele. Od představy oltáře, který by se spouštěl a opět stoupal na tahu podle potřeby, přešla Zorka Velková k představě kostelních oken skrz která dopadá světlo na podlahu. Do kovové klece umístila několik desítek prázdných zelených PET lahví, vyvěsila tuto klec nad scénu a následně ji prosvítla světlem zezadu. Přes všechny naše obavy, že budeme mít nad scénou zavěšené cosi, co vypadá jako nákupní košík plný balených minerálek, pokus dopadl nad očekávání dobře. Světlo, které dopadalo skrz klec plnou PET lahví, působilo dojmem, že je v okně podivuhodná mozaika, a vytvářelo na zemi jakési magické místo, ke kterému vlastně prostor, resp. herci v něm v kostelních scénách směřují.

Celkové řešení také umožňovalo výrazné významové proměny pouze pomocí světla a herecké akce – tedy aniž by muselo docházet k používání divadelní techniky. V prostředku celé 'krajiny' je nejprve umístěný veliký stůl, který představuje domácí stůl v kuchyni u Marty a Beátky. Jeho otočením vzniká hrob otce obou sester. Pro kuchyň byla vymezena střední část, stejně tak pro hřbitov. Hrad jsme 'umístili' na kopec a kostel představovala scéna v celé své délce s 'vchodem' na kopci.

Výhodou tohoto prostoru byla především možnost vnímat odlišně jeho celistvost, resp. nesourodost. Záměrem tohoto řešení bylo odkrýt celý prostor bez překážek teprve na konci a do té doby jeho skrytou dynamiku brzdit segmentováním prostoru na jednotlivé části světlem a hereckou akcí. Jedině v kostelních scénách mohli diváci vnímat prostor jako celek, protože postavy zde od vchodu na kopci směřují až na druhou stranu pod 'zaoltářní okno'. Dojem celistvosti tu ale 'kazil' vprostředku umístěný stůl, případně nepořádek, který tu během některých situací vznikl. Teprve v závěru se celý prostor doslova vyčistil (postupně byl odnesen stůl i veškerý nepořádek), stejně jako se vyčistí nánosy úzkosti uvnitř Beátky.

Z jistého pohledu bylo celkové řešení ve tvaru 'krajinné vlny' obrazem osudu (nejen) Beátky. Celý první dialog s Martou probíhá také v jakýchsi *vlnách*. Beátka stejně jako naději *propadá* zcela zoufalým stavům. Když chce utéct, změnit svoje dosavadní zítí, stejně vždy sklouzne zpátky, případně ji Marta *přidrží*, aby neutekla moc daleko:

Beátka Vždyť mám radost.

Marta Nemáš.

Beátka Mám. Těším se, že ani jíst nemůžu.

⁹ Tereza Marečková (podepsaná ještě Dlasková) je také autorkou studie „Dramata Lenky Lagronové“, uveřejněné v *Disku* 14 (prosinec 2005).

Marta Na tu slávu, jo? Bílý šaty, závoj, svíčky... Tak tohle já nemusím. Načinčaná je to všechno, že se v tom má člověk udusit. Jediný, co je na tom dobrý, že se pořádně uklidí.

Beátka Mně se to líbí.

Ale Marta dokáže Beátku také popíchnout a vyprovokovat:

Marta Tak prostě zaútoč.

Beátka Co?

Marta Pozvi ho!

Beátka Kam?

Marta Já bych ho prostě pozvala. Někam. Třeba k řece.

Beátka Řeka není.

Marta Však víš... jak se tam říká U řeky. Co byla. Pořádně bych se oblíkla, načinčala, něco s vlasama. Voňavka. A kroužila bych okolo něj.

Vzápětí ji dokáže spolehlivě znejistit:

Beátka Já ho pozvu, Marto.

Marta Kam?

Beátka K řece.

Marta Vyschla.

Beátka A řeknu mu, že ho mám ráda.

Marta Z toho může být malér.

Beátka Pro něj... všechno... rozumíš, všechno mu dám... Celej život, Marto.

Našikmení okolních stěn zpět do kuchyně odráží pohyb, který vykonává Beátka uvnitř sebe. Tento *pohyb* se přímo realizuje, když Beátka plná naděje běží za Davidem na kopec (na schůzku na hradě). Musí překonat nejen svůj stud, ale také námahu při šplhání nahoru na kopec a ponížení, když se jí to nepodaří na první pokus. Tady na vyvýšeném místě se zdá, že zvítězila nad svým sisyfovským osudem, že je konečně i se svým břemenem (zadkem) na vrcholu, pevně a navždy. Čeká ji vytoužená schůzka s Davidem, na které se má o všem rozhodnout, jak to předtím svěřila Martě:

Beátka Já jsem se rozhodla, Marto.

Marta Co?

Beátka Že ano.

Marta Co ano?

Beátka Že si ho vezmu. Přestěhuju se k němu, zařídíme obývací, ložnici, kuchyň. Záchlony.

Marta Plovoucí podlaha.

Beátka Dítě.

Marta Kluk.

Beátka Holka.

Šimona Počneš a porodíš... a jeho království nebude konce.

Teď si nikdo Šimony nevšiml. Beátka odchází. Ještě se nedočkavě ptá.

Beátka Voním?

Marta Jo.

Ale po nevydařené schůzce s Davidem *padá* zpět dolů – do Martiny náruče, která je *záchranou*, ale vlastně také *pastí*. Padá do díry, kde ji čeká jen lakonická Martina poznámka o špině na otcově hrobě, o který se s železnou pravidelností stará: „*To mi řekni, odkud se to svinstvo pořád bere.*“

Abychom umocnili tento propad, využili jsme pohybových dispozic představitelky Beátky Zuzany Stavné k dynamickému přechodu ze scény na hradě zpět na hřbitov. Na samém konci scény na hradě Beátka stojí už osamocená na vršku, 'znásilněná' a 'zneužitá' Davidovou neurvalostí a sebeláskou. Odhodí obrovské korále, hořkou vzpomínku na snahu „*vypadat jako ženská*“, volným pádem po zádech přepadne dolů a doslova se zřítí k Martě vedle otcova hrobu. Předobrazem tomuto 'stříhu' byla jedna z kreseb prvního scénického návrhu Zorky Velkové.

Vnější zobrazení vnitřního stavu postavy bylo v tomto případně přesnější než 'psychologická' varianta, protože tento téměř volný pád dává možnost si s Beátou prožít její stav nikoli rozumově, ale tak, že se propadneme jako diváci společně s ní, že se nám zpřítomní nepříjemné pocity z padání nazad.

Zdolávání kopce se obecně významně podílí na celkovém zážitku z představení. Není totiž úplně snadné se na kopec dostat. Je k tomu třeba jisté fyzické úsilí podobné úsilí duševnímu, které musí postavy vynaložit, aby došly nějakého řešení. Ale tím, co s divákem komunikuje, je vedle slov, které nás o tomto hledání zpravují, právě 'fyzická přítomnost' herců.

Tohoto principu si všímá i prof. Jaroslav Vostrý v článku o diskové inscenaci „Království a cesta k němu“:

„Prostorová či krajinná vlna [...] sráží dolů a vynáší nahoru nikoli sama o sobě: herci v rolích se po ní musí pohybovat. To ale není tak snadné; potíže může činit jak pohyb nahoru, tak i dolů. Tak se tento pohyb často podobá (životnímu) pachtění: člověk se snaží dostat na kopec, je to namáhavé, různé postavy se pachtí každá jinak, praktická Marta (Markéta Stehlíková) to v zásadě zvládá, Beátka (Zuzana Stavná) jen s velkou námahou. [...] Na obecnou možnost pohybu (cesty) dolů a pohybu (cesty) nahoru pak neustupujeme jen z viděného, ale opravdu ji na mnoho způsobů tělesně prožíváme: vizuální vnímání za pomoci akustického¹⁰ tu otevírá cestu 'vnitřně hmatovým' pocitům“ (Vostrý 2006: 150–151).

K dynamice zážitku přispívá i postavení (lépe řečeno posazení) diváků proti sobě. Probíhá tu jakási nekonečná reflexe toho, co vidím jako divák před sebou na scéně, ale i mezi diváky navzájem. Zda je tato možnost prožívat dění na scéně společně všemi vítaná, nelze říct jednoznačně. Někteří kvitují, že prostor je otevřený možnosti představení společně sdílet. Někteří se cítí příliš vystavení pohledu diváků z druhé strany a tato konfrontace jim je nepříjemná.¹¹

Toto uspořádání také činí scénu a to, co se na ní děje, skutečně centrem dění. Prostorově vytváříme dojem, že jsme se sešli k nějaké události a že se diváci k tomuto místu skutečně *shlukují*, když přicházejí do sálu a usedají na jednu nebo druhou elevaci.

Tato scénická vlastnost zvýrazňuje už zmíněnou situaci, kdy jde Beátka s Davidem na rande. Předchází tomu výstup na hřbitov, kdy je Beátka v 'hodo-božových' šatech *vystavena* pohledu Marty, která pod záminkou úklidu otcova hrobu přišla zkontrolovat svou sestru. Beátka ale není *vystavena* jen pohledu

¹⁰ Tzn. vedle prozodie také rovina scénických zvuků, ruchů a hudby, kterými doprovází představení živý hudebník vedle scény. Jedná se nejen o hudební doprovod na harmonium při kostelních scénách, ale také o zvuk včely a vrzání branky, které jasně vymezuje příchody a odchody na hřbitov. Stejně jako se na konci představení slévá prostor v jeden celek, setkávají se všechny použité hudební nástroje a předměty (holící strojek, zvonek, plechová miska, která předtím slouží pro imitaci zvuku deště atd.) v závěrečné písni, kterou s bravurní jednoduchostí zkomponoval Marek Doubrava.

¹¹ Vzhledem k prostorovým dispozicím divadla DISK nebylo možné, aby tzv. parazitní světlo nedoléhalo zcela do hledíště. Z jedné divácké elevace na druhou je během představení vidět.



Marty, ale také pohledu všech diváků, kteří ji mohou společně s Martou soudit. V dialogu brání Beátka 'svého' Davida před účelovým zlehčováním ze strany Marty takto:

Beátka On má figuru!

Marta Figuru! Ty ani nevíš, co to taková figura je. To jsou jiný chlapi, co maj figuru!

Beátka Najednou. Má figuru! Nádhernou! Je krásnej, celej! Všechny jste tady do něj udělaný. I ty! Ale pozval mě. Ve dvě. U branky.

Tento pocit 'vystavenosti' postupem času zpracovala představitelka Beátky Zuzana Stavná do svého hereckého jednání. Zatímco ještě několik repríz po premiéře byla podtržena věta stejně jako ostatní směřována pouze Martě, na dalších reprízách, ruku v ruce s procesem 'usazování' celého představení, Zuzana Stavná 'předhodila' tuto větu obecenstvu. Nešlo o nějaké laciné pomrkávání do publika. V daném okamžiku šlo spíše o 'přistižení' diváků při tom, že fandí více Martě, která je nám v tuto chvíli svým cynickým a racionálním přístupem sympatičtější.

Podobně fungují diváci jako pozorovatelé v okamžiku, kdy jde Beátka s Davidem na hrad. Zatímco David suverénně proběhl celým prostorem z horního

◀ ▶ L. Lagronová: Království.
 DISK 2006. Hostování na festivalu
 vysokých divadelních škol Setkání
 2007 v Brně. Zuzana Stavná
 (Beátka), Markéta Stehlíková
 (Marta), Miloslav König (David)



konce šikmy až na hrad, stejná cesta, která připomíná opičí dráhu (David sbíhá šikmu, přeskakuje překážku – obrácený stůl – a prudce zdolává kopec), čeká i na Beátku. Samozřejmě se tato ‘ulička hanby’ neobejde bez kolizí, které napovídá už samotný text.

David Málo se hýbeš.

Beátka Mám zadek, co?

David Moc toho nezvládneš.

Beátka nejdříve uklouzne na šikmě, s velkou námahou přeskočí stůl a poté se na několikátý pokus dostane nahoru za Davidem, přičemž zde dochází až ke klaunskému výstupu, který se odvíjí od kluzkosti povrchu kopce a jeho zaoblení.

Podobně jako při zkoušení *Jak se vám líbí*, docházelo i při zkoušení *Království* k tomu, že postavená scéna nás vybízela a provokovala k dynamičtějšímu rozehrávání situací. O tom svědčí zmíněné pohybové improvizace herců při výstupech Beátky a Davida na kopec, ale také Beátčin pád z hradu na hřbitov.

Mnohé z toho nebylo možné předem vůbec ani tušit, dokud jsme neměli k dispozici celou scénu. Než jsme se při zkoušení přesunuli do divadla DISK, zkoušeli jsme v učebně s náznakem scény, který tvořily různé vysoké praktikáblý.

Po dobu zkoušení se herci během všech scén drželi striktně vymezeného prostoru, který byl pro danou situaci určený. Bylo to docela v souladu s výše vysloveným záměrem segmentovat prostor, a tím zakrývat do poslední chvíle jeho opravdovou mocnost a sílu v délce. Teprve když se v průběhu zkoušení objevila celá scéna – především její kopcovitá část – zcela přirozeně se některé situace začaly *vylévat* ze svého původního místa.

Například druhá scéna snídaně v kuchyni, která následuje po Beátcině bolestivém a nezdařeném pokusu odevzdat se podobně jako Dívka Bohu, se měl dialog Marty s Beátkou, která je schovaná ve svém ‘podzemním’ pokojíku, původně odehrávat jen v bezprostřední blízkosti kuchyňského stolu a vstupu do Beátcina pokoje.

Pro Martu (Markéta Stehlíková) bylo v první ‘snídaňové’ scéně v kuchyni typické držení pozice *za stolem*. Svým naprosto pevným a neochvějným *zapusťením* do židle spolehlivě usazovala neposednou Beátku. Tento tělesný *gestus* jí pomáhal při realizaci jejího vnitřního záměru odvádět od některých věcí, zvláště těch bolestivých, pozornost:

Beátka Takovej divnej pocit. Že něco není. Že jsem taková kvůli ničemu. Rozumíš?

Marta Že si prostě jiný žijou. Radujou se. Jezděj na dovolený. K moři.

Beátka Že někde ten život je, někde... všude okolo... ale já do něj nemůžu trefit. Cítím to, Marto... je všude... všude... to strašně bolí. Strašně. Copak to není i pro mě?

Marta (dívá se z okna. Něco ji zaujalo) Jestli z tohohle mraku nezaprší, tak už teda vážně nevím. Hele... (Ukazuje špinavým nožem něco v okně)

Beátka Myslíš? – Nezaprší.¹²

Zatímco Beátka tiše volá Martu o pomoc, Marta odvádí hovor k neškodným tématům. V druhé kuchyňské scéně, která nás teď zajímá, dochází k výrazné změně. Beátka nejenže nepřiběhne, jakmile Marta začne vyhrožovat, ale dokonce Martinu hrozbu obrací ve vtip, a tím ukazuje na prázdnotu jejich slov.

Marta Beáto, jídlo!

Beátka Už jsem jedla.

Marta Nic jsi nejedla. A proto tak vypadáš. Bez života. Kouska radosti v tobě není.

Beátka Kouska ve mně je. Nebo houska. To je bezvadná věta. Kouska ve mně je.

Marta Neštví mě!

Beátka Štvu tě.¹³

Představitelka Marty Markéta Stehlíková cítila velmi dobře, že původní *gestus* její postavy už na Beátku nemůže účinkovat. Odvážila se tedy svou postavu posílat dál od stolu do prostoru. V okamžiku, kdy je zřejmé, že boj o snídani Marta s Beátkou tentokrát prohraje, vyběhla Markéta Stehlíková až na kopec:

Marta Beáto!

Beátka Marto!

Marta Pojd' jíst, nebo si pro tebe dojdu!

Beátka Nech mě psát, než mi to dojde.

Marta Do konce života to musíš sníst. Táta si to přál.

12 1. scéna (první „kuchyňská“).

13 8. scéna (druhá „kuchyňská“).

Beátka Do konce života musím spoustu věcí. Táta to nevěděl.

Marta Je snídane! Jsi normální?

Beátka Je ráno, docela normální. Ale možná bude pršet.

Nedošlo tím k porušení prostorové představy, naopak rozehrání situace kopírovalo postupný proces osvobozování se, který souvisel s odvahou vydat se do dříve nemyslitelných míst. Poukazuje to na to, že scéna takové řešení umožnila, že od začátku v sobě možnost takového prostorového rozehrání a vlastně tematizování skrývala. Dokonce se odvažují tvrdit, že při první kuchyňské scéně nás jako diváky prostorové omezení kuchyně vzhledem k rozlehlosti celé scény nemůže nechat klidnými. A možná i dochází k tomu, že podvědomě čekáme, až dojde k propojení celého prostoru.

Že tato scéna bude svádět dokonce k 'šaškování' ('mimování'), bylo jasné od okamžiku, kdy se v sále divadla DISK objevily její první části. Kopec nejen nás při zkoušení, ale i příležitostné návštěvníky zkoušek sváděl ke sklouznutí. Možnost proběhnout z jedné strany scény na druhou, nechat se vynést nahoru vlastní kinetickou energií získanou při sbíhání šikmy, patřila k vítaným uvolněním se před představením.

Myslím, že tato chuť v takovém prostoru 'šaškovat' souvisí s přirozenou potřebou *hrát si*. Bez této potřeby by asi nebylo možné hrát divadlo; to na jedné straně. Na straně druhé i to samo o sobě souvisí s tématem *Království*: skrze dětský údiv nenechat svět okolo zevšednět a nevnímat ho jako samozřejmou данost, na kterou nemám žádný vliv, a tedy za kterou nelze nést ani odpovědnost. Odkazuje to také k jiné hře Lenky Lagronové, k *Tereze*, která je uvedena citátem Georgese Bernanose „Lidstvo umírá na ztrátu dětství“.

K této chuti rozbíhat a rozhrávat prostor, hrát si v něm, přispělo bezesporu i to, že jsme během zkoušení několikrát do týdne pravidelně cvičili s taneční lektorkou Duncan Center Renatou Bártovou. Svým tanečním vedením dokázala odstříhnout mysl i tělo od každodennosti a tím zvyšovat koncentraci pro práci. Zkoušky, které následovaly po tréninku, byly o poznání intenzivnější a tvořivější.

Během cvičení také docházelo k posunům v tom nejkřehčím, v odbourávání různých komunikačních bariér a nedorozumění. Je-li člověk z různých důvodů nucený nasazovat úplnou nebo částečnou masku ve vystupování před ostatními, má-li potřebu se schovávat za něco, co není (a toho se také *Království* dotýká), ztěžuje to pak jakýkoli pokus o upřímné zkoumání tématu a hledání vhodných scénických prostředků pro něj. Cvičení, která jsme dělali s Renatou Bártovou, nutila člověka zapomenout na všechno zbytečné a soustředit se jen na své tělo. Nikoli ve smyslu zevnějšku, ale na jeho fyzické fungování. V soustředění se na správné provedení zadaného pohybu jsme se často přestali 'kontrolovat' a 'hlídat', a nevědomky jsme se navzájem otvírali v jakési vnitřní nahotě. Toto vzájemné sebepoznání bylo důležité pro odbourávání ostychu během zkoušení. Je s podivem, že po třech letech studia herectví vládl čas od času na zkouškách strach z trapností a zesměšnění. Díky pravidelnému 'ztrapňování se' během náročného tělesného cvičení se tato obava výrazně odbourala.

Přestože jsme se snažili maximum věcí při přípravách na realizaci inscenace *Království* 'vědět' dopředu, museli jsme se nakonec spolehnout na to, že to podstatné a určující musí tak jako tak vzniknout během zkoušení. To především



Království na Pustevnách 30. června 2007, festival Zlomvaz

▲ **David a Beátka: Michal Dalecký a Zuzana Stavná**

► **Zleva Markéta Stehlíková, Zuzana Stavná a Michal Dalecký**

z toho důvodu, že do našich plánů 'vymyšlených za stolem' vstupoval začátkem zkoušení v podstatě dosti nevyzpytatelný faktor, a to živý herec.

Spíš než se zabývat detailním rozpracováním každé situace, vyplatilo se připravit hercům scénické podmínky, které by umožnily jistou svobodu v hledání výsledného tvaru. Tato svoboda byla možná především proto, že daný scénický prostor byl jasně vymezený. Byla jasně daná *pravidla hry*. Proto bylo nakonec možné si v takto vymezeném nejen fyzickém, ale vůbec myšlenkovém (dramatickém) prostoru dovolit vlastně cokoli.

Zřejmě nejpřesněji to dokazuje způsob, jakým jsme došli k řešení závěrečné scény, která byla jak z hlediska interpretace, tak z hlediska realizace nejtěžší.

Nejprve se podívejme na část závěrečné scény:¹⁴

Šimona Ryba.

Beátka Kde?

Šimona Tady, v řece, jak se to odsud valí.

Beátka To není možný.

Šimona Je. Podívej! Mokrá, blýská se, samý světýlko. A pořád se hýbe. Musíš ji pevně držet, ale ne tolik, abys jí neublížila, jenom tak, abys cítila to, jak to v ní všechno dýchá.

Beátka Marto... Já to držím.

¹⁴ Tentokrát cituji námi upravenou verzi.



Marta (*zdráhá se*) Ne, já jí ublížím.

Šimona Hýbe se, samý světýlko...

Marta Já nemůžu... Od medu. V hrobě. To je něco, dostat ho do toho hrobu.

Šimona Cítíš?

Marta Nějak se narodit. Jinak, že?

Šimona (*vloží Martě nečekaně prsty do uší*) Effatha.

Marta Moře, to je moře...

Šimona Tady. V řece.

Marta Na rybu se musí čekat.

Beátka Ty jsi rybář, Šimono! Opravdickej!

Je třeba dodat, že jsme při úpravě textu provedli nemalý tematický posun. V původní verzi ryba představuje 'vrchol' biblických asociací, které procházejí celou hrou (jména Beátka, Šimona, Marta, přímé citace z evangelia atd.). Reprezentuje tu oběť, kterou Kristus vykoupil lidstvo od hříchu, a otevřel mu tak cestu ke spáse. Ryba se v ruce Šimony objevuje jako živoucí důkaz naděje. Ale poté, co všichni v tuto skutečnost uvěří skrze dotyk, umírá ryba na oltáři. Její smrt odkazuje k oběti na kříži a k naději na vzkříšení.

Tento moment je pro Beátku posledním a rozhodujícím impulsem ke zlo-
movému kroku. Zatímco pro autorku je tímto krokem vstup do klášterní klau-
zury, my jsme se snažili Beátčin příběh zobecnit a otevřít i lidem, kteří s takovým
řešením polemizují, nebo jej přímo odmítají. Sledovali jsme v Beátčině příběhu

především linii zápasu o autentické žití, o vnitřní svobodu a o důvěru v sebe sama. V tomto smyslu lze poslední Beátčinu větu „*Všechno přijímám, všechno dávám*“ vnímat nejenom jako klášterní slib, ale daleko obecněji jako přijetí sebe sama se vši nedokonalostí.

O úspěchu takového pokusu svědčí to, co poznamenala při debatě o *Království* jedna středoškolská učitelka, která představení navštívila se studenty svého literárního semináře. Podstatné pro ni bylo, že viděla příběh člověka, který se rozhodl přestat pasivně čekat, co se s ním stane, a který vzal svůj ‘osud’ do vlastních rukou, přestal se bát odpovídat si za něj a o něm rozhodovat.

Tím, že jsme potlačili náboženskou rovinu, jsme nechtěli polemizovat s křesťanstvím, případně katolictvím. Podstatné bylo, že tato rovina v porovnání s ostatními rovinami byla rozpracována nejméně divadelně. Vedle autorsky mistrně vedených postav a situací patří místa v textu, kde se autorka pokouší ‘obhájit’ náboženský prožitek a smysluplnost Kristovy oběti, k těm slabším a divadelně méně přesvědčivým.

Markantně je to vidět na postavě Kněze, kterou jsme vyškrtli. Kněz se objevuje ve všech kostelních scénách a vlastně je, podobně jako mši, řídí. Ale na rozdíl od ostatních si s sebou nenese žádný vlastní příběh. Můžeme ho chápat jako protipól k Davidově nezralému mužství, tedy jako někoho, kdo podobně jako Kristus dokáže lásku nejen přijímat, ale především dávat. Ale vcelku je jeho postava příliš jednoznačná a vlastně nedramatická.

Navíc se ukázalo, že bez této postavy a tématu důvěry v křesťanství, kterou autorka právě skrze Kněze nejvíce vyslovuje, může hra ve zbývajících rovinách fungovat. Problémem dlouho byla pouze zmíněná závěrečná scéna, kdy bylo nutné znovu interpretovat úlohu ryby v závislosti na dosavadní ‘sekularizaci’ celé hry.

Řešení výstupu s rybou jsme z různých důvodů nechali až na samotný závěr zkoušení, několik dnů před generálovým týdnem. Po složitém přemýšlení jsme se uchýlili k vlastně velmi jednoduché variantě. Jednak jsme nechali Beátku a Martu během předcházejícího výstupu z prostoru vyklidit stůl a židle, které tu zbyly, a pak jsme prostor scelili pruhem světla. Původní nápad vstupovat a nořit různé části těla do tohoto pruhu světla jako do vody nefungoval. Použili jsme malého, *dětského* zrcátka, které vnořením do světla ‘házelo prasátka’. Ve spojení s textem se podařilo vytvořit nikoli napodobeninu ryby, ale to, co má její přítomnost způsobit.

O rybě se během hry mluví až provokativně často.¹⁵ V okamžiku, kdy Šimona řekne, že ryba je tady, čekáme, jak bude vypadat. Jakýkoli pokus o předstírání přítomnosti ryby (nahlížení do kýblu s vodou, vycpaná ryba atd.) by nás jistě zklamal. Na pozadí vnější nepodobnosti tu dochází při hře se zrcátkem k vnitřnímu spojení s tím, co Šimona říká: „*ryba je mokrá, blýská se, samý světýlko*“.¹⁶

Odlesky světla prostupují okolní zešeřelý prostor a ‘svádí’ ostatní postavy, aby si také hru se zrcátkem zkusily. Když se pak všechny postavy pohybují po

15 Leitmotivem hry, který si mnozí diváci pamatují, je Šimonina věta „*Na rybu se musí čekat*“, která se ve hře objeví celkem patnáctkrát.

16 Zajímavé je, že tuto hru na rybu při představení *Království* na brněnském mezinárodním festivalu Setkání/Encounter 2007 pochopil český nemluvíci, německý student z Hochschule für Musik und Theater Hannover: „Nerozuměl jsem všemu, ale pár věcí... tu rybu třeba... jsem myslím pochopil dobře“ (*Meeting point* č. 2, časopis festivalu Setkání/Encounter 2007, s. 15).

scéně a hrají si se zrcátkem, vnímáme celou scénu jako vyschlé koryto řeky, do kterého se vrátila „živá voda“.

Dynamika diváckého zážitku

Do tohoto okamžiku jsem popisoval, jak působí dynamika scénického řešení na herce a jak souvisí s dramatickým textem, jaké jsou její možnosti ve vztahu k rozehrávání situací. Nyní je třeba se věnovat tomu, jaký má vliv takové řešení na divákův bezprostřední zážitek.

Pro uvažování o vědomém vlivu na divácký zážitek pomocí hercovy fyzikality byla pro mě podstatná poznámka Renaty Bártové. Hlavním rozdílem mezi tradiční činohrou a tanečním představením je pro ni to, že při tanci si jako divák *prožije* celé představení s tanečníkem na scéně, každý jeho pohyb následuje uvnitř sebe. Samozřejmě zde hraje velkou roli její vlastní taneční zkušenost, ale přesto si myslím, že podobné účinky má takové představení i pro taneční laiky a že takového účinku lze dosáhnout i v divadle typu evropské činohry – tedy v takovém, které se zakládá na interpretaci dramatického textu. Podstata tohoto tvrzení tkví v tom, že dramatický text lze interpretovat nejen větným členěním a důrazy, intonací nebo tempem (přísluvečně: ‘pomalu – rychle – potichu – nahlas’), ale také využitím prozodických vlastností jazyka, pomocí dechu, a především pohybu – fyzického jednání.

Bezesporu se toto vnímání, tento ‘šestý smysl’ podílí na celkovém zážitku či prožitku diváků z představení. Otázkou je, jak dosáhnout toho, aby takový zážitek byl bezprostřední a aby čistě racionální uvažování o dění na jevišti tento zážitek nezastínilo.

„Po kopcích“

Jedna z mých prvních divadelních produkcí se odehrávala pod širým nebem. Jednalo se o úpravu českých a moravských pašijových textů pro první obnovenou pouť ke kostelíku Nanebevzetí Panny Marie v jedné zapadlé severomoravské osadě Pekařov, nedaleko lázní Velké Losiny. Text byl upravený tak, aby jej mohli hrát pouze dva herci (Magdaléna Borová a Miloslav König). Představení bylo koncipováno jako putování celou osadou, které končilo u zmíněného kostelíka. Kromě mnoha zkušeností, které souvisí s inscenováním textu pod širým nebem s využitím toho, co dané místo (v našem případě zřícenina kamenného domku, opuštěný strom uprostřed louky, hřbitov a interiér opravovaného kostelíka) nabízí, popřípadě přímo k čemu provokuje, se tu podařilo v jednom okamžiku pracovat dynamicky s okolní krajinou.

Jednalo se o výjev, kdy Jidáš na cestě za Kaifášem a Annášem potkává Máří Magdalénu, zapře svůj úmysl a pokračuje ve svém rozhodnutí. Toto setkání se odehrávalo u zmíněného opuštěného stromu na louce. Divákům se za stromem otevírala mírně stoupající krajina, která končila obzorem, po levé straně se louka mírně svažovala dolů. Jidáš se po rozloučení s Máří Magdalénou rozběhl prudce

k obzoru, běžel chvíli podél něho, pokračoval loukou dolů a velkým obloukem se pak vracel z druhé strany zpět ke stromu, kde na něj čekal Annáš. Přestože se jednalo o pouhé přeběhnutí a nic jiného se vlastně nedělo, k našemu velkému překvapení tento útěk za zradou, útěk před sebou samým, před svým svědomím a výčitkami a pochybnostmi, sledovali diváci s velkou pozorností. O tom, že tento okamžik patřil překvapivě k nejsilnějším diváckým zážitkům celého představení, svědčí i poznámka jednoho ze starších návštěvníků pouti, který pronesl: „Dobré to bylo, dobré, ale zvlášť tamten, jak běhal po těch kopcích!“ A následovala také vzpomínka, jak on sám za mlada taky tak běhával.

Dynamika Jidášova urputného běhu, běhu o překot, se tu setkává s dramatictostí Jidášovy situace: čím větší jsou jeho pochybnosti a čím víc my, jako diváci, víme, že se jedná o zlý skutek, tím musí Jidáš běžet rychleji a rychleji, aby nás přesvědčil, aby přebil námahou, překonáváním odporu vzduchu a nerovného terénu vlastní pochybnosti. Tento šílený běh také pomohl následující situaci: udýchaný Jidáš stojí před naprosto klidným Annášem – Jidášovo původně odvažné gesto se najednou mění ve směšné lapání po dechu.

Nad mořem střepů

Velmi zdařilým pokusem v tomto ohledu je inscenace Racinovy tragédie *Andromaché*, kterou režíroval Luk Perceval v Schaubühne am Lehniner Platz Berlin v roce 2005, pozoruhodná dynamikou scénického řešení a jejím působením.¹⁷ Jednotným místem pro celý děj je palác na ostrově Epiros, kde vládne Pyrrhos. Spletenec vztahů plných touhy, nenávisti, pohrdání a slepé lásky se tak odehrává v uzavřeném prostoru, který je ohraničený mořem. Celkové scénografické řešení směřuje k evokování pocitu opuštěného ostrova uprostřed moře. Důležitější je tu ovšem ten pocit opuštěnosti a izolace než vnější popis prostředí.

Perceval vybudoval skoro dva metry vysoký podstavec, jehož horní plošina o rozměrech metr na pět metrů tvořila plochu, kde se všech pět herců pohybovalo. Kolem dokola rozmístil množství skleněných střepů z rozbitých lahví. Bez předstírání a bez verbálního určování jasně vymezil kvalitu prostoru. Snad každý máme zkušenost se střepy, s jejich ostrostí, a každý máme nějakou zkušenost s pádem z větší výšky. Tyto dvě zkušenosti nás přenášejí do společného pocitového bodu, ze kterého všechny postavy vycházejí. Sdílíme s nimi stejný pocit, přestože víme, že všechno se děje jen 'jako', přijímáme hru na to, co se může stát, když někdo spadne dolů, a že pád jednoho na tak malém prostoru může způsobit pád dalších.

Perceval se nezabývá tím, jakým způsobem zpřítomnit na jevišti moře, ostrov nebo Pyrrhův palác. Umožňuje divákům, aby si prožili pocit, který vychází z prostorového umístění (či dokonce uvržení) a konstituuje výchozí situaci pro další rozvíjení děje. Bez významu také není, že herci jsou oblečení vesměs do jakýchsi suknic, vršek těla mají odhalený a jsou bosí. Aby umocnil nebezpečnost a neprostupnost 'moře', začne inscenaci tím, že nechá Hermioné rozbíjet láhev

¹⁷ Tuto inscenaci jsem viděl v roce 2005 na krakovském festivalu Baz@rt. Více o ní a tomto festivalu jsem napsal pro časopis *Disk* 15 v článku „Do Krakova na Baz@rt!“.

o stěnu podstavce, na kterém leží. Nejenže divák vidí, že se jedná o skutečné střepy (nehraje roli, zda ostatní jsou také skutečné, či ne), ale toto rozbíjení může evokovat mořský příboj, v dalším případě pak demonstrovat bezvýchodnost a marnost Hermioniny situace, když tu už rok čeká na svatbu s Pyrrhem, který miluje Andromaché a svatbu s Hermioné pokrytecky oddaluje. Marné je Hermionino vzteké rozbíjení skleněné lahve, protože rozbité střepy jenom násobí množství střepů okolo – násobí marnost a bezvýchodnost.

Tohle všechno se odehraje, dříve než začnou postavy slovně jednat. Přesto celková bezvýchodnost není definitivní. Ačkoli tu není jasně vyznačená možnost únikové cesty, nějakého záchranného mostu, nemáme pocit, že už je vše 'řečeno', dosloveno a předurčeno k nezdaru. Jinými slovy, že se scénickým pojmenováním výchozího pocitu ztrácí dramatická samotná. Naopak. Toto řešení obsahuje dramatická a možnost dynamického vývoje paradoxně díky dráždivosti a provokaci, již skrývá. Podlaha posetá střepy na jedné straně děsí, ale současně vybízí k tomu být překonána, dráždí nás a pokouší k tomu, abychom ji přešli bosou nohou. Opět se tu Percevalovi daří dát nám pocítit *dráždivou touhu* vyhrát předem ztracenou bitvu.

Nebyl by to Racine, kdyby právě *touha*, neovladatelná a smrtelná, nebyla úhelným kamenem celé tragédie. S touhou celá začíná a s ní také končí. Každá z postav touží po někom, koho bytostně potřebuje k životu, každý si tak neochvějně stojí za svým, že výsledkem může být jediné katastrofa. Jak jinak taky může dopadnout 'strkanice' na malém prostoru v moři střepů?

Zážitek

Přestože oba uvedené případy se vážou k typu divadla, které interpretuje dramatický text, nebyl můj divácký zážitek vyvolaný primárně významem slov, ale tím, co jsem vizuálně a akusticky vnímal a co jsem byl schopný 'vnitřně nahmatat'.

Pokud jde o inscenaci *Království*, je to do značné míry právě scénické řešení, které působí na diváka smyslově už v okamžiku vstupu do divadelního sálu. V běžném 'kukátkovém' uspořádání se diváci divadla DISK setkají nejprve se zadní stěnou divácké elevace. V pološeru sestupují po schodech a úzkou chodbou mezi balkony a elevací vcházejí dál, až se jim odkryje scéna a hlediště. V případě *Království* se jim nabízel už ode dveří pohled na celou scénu jako na dlouhou *cestu*. I tu bylo třeba z jedné nebo z druhé strany obejít, ale tento pocit, že se prostor sám o sobě nabízí k tomu, abychom do něj vstoupili, případně abychom k němu zaujali nějaký postoj, byl pro další vnímání inscenace určující: jako by samotná scéna ještě před začátkem říkala, jakým jazykem se tento večer bude hovořit. Troufám si tvrdit, že v tomto smyslu nebyli diváci 'zklamáni'.

Na druhé straně zde hrál roli také určitý typ herectví, lépe řečeno přístup k němu. Už z poznámky o přípravě na zkoušení sestávající z fyzických cvičení, je možná zřejmé, že jsme se snažili o vytvoření jistého společenství těch, kteří *společně* pracují na inscenaci. Přestože se dá Beátka označit za hlavní roli, ani její představitelka, ani nikdo jiný neměl pocit, že s touto rolí všechno stojí a padá. Samozřejmě že nám šlo nejprve o to, abychom vytvořili tzv. tvůrčí atmosféru, ale během repríz se jasně ukázalo, že podařené představení bylo takové, kdy

všichni na jevišti se představení skutečně *účastnili*, kdy byli na scéně skutečně *spolu*. To souvisí s 'rezonancí' dvou lidí, o které jsem mluvil na začátku. Teprve tehdy, když se všichni herci a herečky dokázali skutečně soustředit vzájemně na sebe, docházelo k vzácným okamžikům, kdy jsem na scéně neviděl to, co jsme nazkoušeli, ale cosi, co jako by vzniklo *ted' a tady*. Třebaže se aranžmá nezměnilo ani o centimetr.

To, že *Království* apeluje spíše na smyslové vnímání, je nejvíce patrné, když tato vzájemná rezonance mezi aktéry na scéně z různých důvodů nefunguje. Samotná hra je protkána několika rovinami, které se při zkoušení různě stíraly, a některé momenty, dílem kvůli škrtům a dílem kvůli nedostatečnému odstupu, ke kterému po delším zkoušení samozřejmě dochází, se staly nesrozumitelnými – a to také z toho důvodu, že nám vzhledem k vnitřnímu vývoji postav nepřišly tolik důležité. Podstatné ovšem je, že v okamžiku, kdy dojde k souznění na jevišti, divák je nesený více tím, co se hýbe uvnitř postav, a nesrozumitelná místa přestávají být pro něj podstatná, i když jejich smysl nedokáže v daném okamžiku rozumem uchopit: je totiž schopný vnímat třeba jejich energii, náladu, atmosféru.

Stejně jako scénické řešení *Jak se vám líbí*, tak i řešení *Království* umožňovalo udržet *princip hry* celou dobu. Přijme-li divák, že ti lidé na scéně (si) *hrají* příběh o 'hledání živé vody, v jejíž pramen už nikdo nevěří', sleduje, jak se tato *hra* bude dál vyvíjet, s čím novým postavy přijdou, jakým řešením překvapí. Přesto bez vzájemného naladění hráčů na scéně divák princip hry nemůže zcela přijmout. Protože ve hře, uvnitř jasných pravidel, je možné všechno, a je důležité umět včas reagovat, jako musí včas reagovat fotbalista na nečekanou přihrávku.

Jistým způsobem souvisí *Království* i s *Pekařovskými pašijemi 2004*. Jedna divačka obou inscenací viděla, jak se vyjádřila po zhlédnutí *Království*, i v této scénografii „ty pekařovský kopce“.

A po své diskové derniéře se *Království* mezi kopce jako by vrátilo, když bylo pozváno na letošní festival vysokých divadelních škol *Zlomvaz 2007*, který se výjimečně neodehrával v Praze, ale na beskydských Pustevnách, částečně v divadelních stanech a částečně v plenéru. Společně s produkčními tohoto festivalu jsme pro *Království* vybrali venkovní prostor. Jednalo se o polozbořený dům, ze kterého zbyla velká obdélníková betonová podlaha, jedna stěna a za ní polorozpadlé přilehlé místnosti. Díky nevšední starosti produkčního týmu se podařilo na tomto místě vytvořit optimální podmínky pro naši inscenaci. Taková spolupráce inscenačního týmu a produkce je ukázkou, že produkce může být nejen složkou výkonnou, ale také kreativní, která se může výrazně podílet na úspěchu představení.

Z divadla DISK jsme si přivezli pouze šikmu, zatímco jako *kopec* jsme použili zbývající stěnu, která nabízela tři způsoby využití. Zcela nahoře, na horním okraji stěny bylo místo určené pro *hrad*, přístavek před stěnou, ve výšce asi dvou metrů, byl vyhrazený pro ostatní okamžiky, které se odehrávají na kopci a které nesouvisí s hradem, vchod uprostřed stěny dole pak sloužil především jako vchod do kostela.

Přestože jsme se obávali, že by improvizované podmínky (sporné osvětlení, nekoncentrované prostředí otevřeného, venkovního prostoru atd.) mohly představení uškodit, stal se pravý opak. Inscenaci se podařilo začlenit do daného prostředí tak, že nás dokonce někteří diváci 'podezírali', že jsme toto představení

připravovali přímo pro tento prostor. Velkorysou nabídku vybrat si denní dobu jsme využili tak, že jsme představení časově umístili na rozhraní dne a noci, takže jsme začínali za plného denního světla a postupně jsme vstupovali do tmavé noci. Nejenže scénické řešení, i přestože jsme jednu jeho část výrazně změnili, fungovalo podobně, jak jsem v předchozích řádkách popisoval, některé okamžiky, zvláště ke konci představení, nabývaly jaksi 'skutečnějších' významů: Pocit vertikálního směřování vzhůru byl umocněný dojmem z prostoru obklopeného vysokými buky, které stoupaly k jasné noční obloze.

Podobná zkouška prostorem čeká *Království* ve dnech, kdy vyjde tento článek, na plzeňském festivalu Divadlo, kam jsme byli pozváni opět do nedivadelního prostoru bývalé železniční zastávky zvané *Jižní předměstí*.

Použitá literatura:

- BACHTIN, M. M. „Čas a chronotop v románu (Studie z historické poetiky)“, in: (týž) *Román jako dialog*, Praha 1980
- BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000
- DLASKOVÁ [MAREČKOVÁ], T. „Dramata Lenky Lagronové“, *Disk 14* (prosinec 2005)
- GAJDOŠ, J. *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha 2005
- GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999
- HŮRKOVÁ, J. „Mluvní výchova a úloha tzv. mluvního vzoru“, *Český jazyk a literatura* č. 1–2, roč. 43, 1993
- KÁBRT, J. a kol. *Latinsko-český slovník*, Praha 1991
- LIPUS, R. *Scénologie Ostravy*, Praha 2006
- PÁCL, Š. „Do Krakova na Baz@rt!“, *Disk 15* (březen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Království a cesta k němu“, *Disk 16* (červen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku)“, *Disk 11* (březen 2005)
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004)
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1987

Grossmanovo apelativní herectví

Jan Hyvnar

Marie Málková vzpomíná na Jana Grossmana (v interviewu v *Divadelních novínách* 1994, 1) takto: „Celý život využíval každé příležitosti jak inscenaci znovu rozmontovat, zpochybnit, posunout dál. Třeba když zkoušel záskok“ (viz Dvořák/Jindrová/Klíma 1998: 134). Zkoušel vůbec rád a svým nevyužitým pedagogickým talentem dokázal herce naučit přemýšlet nejen o postavě, ale i o celé hře. Přemýšlet přitom pro něj znamenalo být nejprve kritický vůči věcem samozřejmým, klást otázky tam, kde by je jiní nekladli, ptát se, zda věci mohou být udělány také jinak, čili být si vědom jednak proměn času a jednak toho, že nic se nakonec nemůže stát definitivní. Grossman byl také ironik, ale vždy koncepční a skladebný. Také jeho herci si museli stále udržovat při tvorbě i hře kritickou distanci, která jim dovolila provádět dekonstrukci samozřejmostí a konstrukci nových a originálních postav, a proto se učili své postavy nejdříve rozkládat a poté s novou fantazií skládat. Spolupráce s tímto – s Johanou Kudláčkovou řečeno – analytikiem, který byl „obdařený navíc fantazií, sloužící vždy pravdivé výpovědi, oddaný rozbíjení iluzí“ (viz Boková/Klíma 1997: 96), byla tedy pro všechny jeho spolupracovníky velmi náročná a přínosná. Ať už v letech 60. nebo za normalizace v Chebu, v Hradci Králové či opět v pražských divadlech.

Grossman se začal více věnovat divadlu nejdříve jako publicista a dramaturg, poté jako režisér už v době, kdy zákonitě končilo dogma socrealismu s pateticky proklamovanými požadavky angažovaného a lidového divadla, kterému – podle Grossmanova výroku z roku 1964 – „scházel vášnivě angažovaný a přítomný lid“ (Grossman 1964, viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 68).¹ Divadla si sice oddechla, ale reagovala ‘zdivadelňováním’, které se nekriticky stavělo např. proti systému Stanislavského a znamenalo naopak obdiv k Mejercholdovi, Tairovovi, české avantgardě nebo Brechtovi. Grossman patřil naopak k těm, kteří se k podobným radikálním přeskokům stavěli kriticky, neboť tu přece nešlo o výměnu forem a idejí, ale o znovunalezení elementárních principů, které musí stát v samotných základech autentického divadla. „*Postupy, formy a prostředky lze napodobit a v podobě dokonalých kopií znovu uvést do oběhu; principy, které znamenají způsob řešení, je možné obnovit jen samostatným přepracováním a promyšlením*“, jak napsal také ve stati „Otázky divadla“ zařazené do sborníku *Studijní materiály*

¹ Citáty z Grossmana samotného se pro odlišení od ostatních v této stati uvádějí kurzivou a jsou přetištěny z edice jeho článků a studií o divadle, která tvoří 4. a 5. svazek řady sborníků nazvaných *Jan Grossman 1–6* a vydaných nakladatelstvím Pražská scéna, z nichž jsou i ostatní citáty; 4. svazek vyšel 1999 a 5. v roce 2000, vždy s podtitulem *Texty o divadle* (editoři Miloslav Klíma, Jan Dvořák a Zuzana Jindrová).



A. Jarry: Král Ubu. Divadlo Na zábradlí 1964

Čs. společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí z roku 1964 (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 69).

Obnova silou věčnosti

Pro jasnější porozumění Grossmanovu promýšlení principů divadla a herectví bude dobré citovat z jeho studie *Kafkova divadelnost?*, otištěné původně v časopise *Divadlo* (1964, 9): „Forma je trvanlivější než obsah. Uchováváme zvyky, konvence, obřady a postupy, jejichž původní smysl se dávno vytratil nebo je dokonce zcela neznámý. (Dokonalým příkladem by mohla být kontinuita divadla, založená na uchování forem, které už dávno neslouží pů-

vodnímu obsahu. V detailu: typy a masky *commedie dell'arte* jsou dnes tradiční hodnotou, která ovšem kdysi a v kterémsi kontextu znamenala vyjádření – čeho?) A tak kterékoliv naše ‘obyčejné’ jednání je jenom zčásti jednáním originálním, vznikajícím v nás, námi, zde a teď. Z valné části je výsledkem neosobních, tradičních, zděděných přístupů, které pracují za nás, bez nás a mimo naši vůli: je dílem trvanlivých forem, jejichž funkci si nejenom neuvědomujeme, ale ani se po ní neptáme. Vzrůst této neosobní automatizace je známým fenoménem moderního světa“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 192).

V této zajímavé úvaze postihl Grossman zásadní problém a konflikt v moderní kultuře i divadle, který je obsažený v dramatické interferenci mezi neosobní,



▲ F. Kafka / J. Grossman: *Proces*. DNZ 1966

► F. Kafka / J. Grossman: *Proces*. Toneelgroep Theater Arnhem 1970

tradiční nebo zděděnou formou a osobním, věcným nebo 'obyčejným' jednáním zde a nyní. Základním principem divadla i herectví by pak bylo umění hledat a nalézat dynamickou rovnováhu této neosobní kompetence a osobní performance, kdy dochází k tomu, že se něco zděděné vždy znovu oživuje, ob-novuje nebo re-novuje.² Přitom si je Grossman vědom, že

2 Pojem kompetence a performance je zde použit poněkud netradičním způsobem a autor se k tomuto problému vrátí ve zvláštní studii v některém z následujících čísel *Disku*. Zde zatím pro bližší ujasnění: jde o komplementární pojmy, rub a líc hercova jednání, přičemž kompetenci je tu myšleno něco přejatého, konvenčního, zatímco performanci konkrétní realizace s nějakým intencionálním přesahem. Jde tedy o snahu zachytit v hercově aktu časovost, odtud i fenomenologické pojmy retence a protence, která se ve skutečně uměleckém hereckém výkonu dramaticky rozevírá. Zjednodušeně řečeno, dochází tu pak k napětí mezi 'věčností' a 'časností' (viz Grossmanovu citaci z „Mariánského kultu a striptýzu“) nebo mezi metaforičností (symboličností?) a metonymičností (viz citace J. Vostrého dále).

některé neosobní formy si mohou uchovat hodnotu tradice (např. masky komedie dell'arte vstupující do kulturní paměti) a jiné se vyprázdňují do té míry, že je nutné je zcizovat, degradovat a kriticky zhodnotit (např. dogmata socrealismu odstranit, aby uvolnily prostor formám novým). Na jevišti je tak možné s těmito neosobními formami jako s danými kompetencemi pracovat záměrně, performativně a konstruktivně: je možné znovu oživit postavu harlekýna nebo klauna a je možné zdegradovat a zpřízemnit nabubřelý patetický přednes věcným detailem. Důležitý je onen princip interference a prolínání významů neosobních obřadů, zvyků či konvencí, které jsou v divadle a hře herce tematizovány jako „výjimečná chvíle“ (v terminologii B. Brechta vlastní „sociální gestičnost“), která je podrobována tematické dekonstrukci



veškerého ideálního obsahu osobní a originální věcností a konkretizací.³

Grossman mohl tuto interferenci odečíst z inscenací A. Radoka a z experimentální *Laterny Magiky*, kterou teoreticky analyzoval, ale z jeho kritik je vidět, jak tento princip sleduje pozorně i u vynikajících herců té doby, např. u K. Högera. Byl to ostatně jeden ze základních principů veškerého umění, literatury, filmu, divadla i herectví druhé poloviny 60. let. J. Vostrý nazval při analýze Grossmanovy chebské inscenace *Školy pro ženy* tento princip a tuto interferenci „metonymickým vyjadřovacím způsobem evropské činohry“, kde herecká akce na jevišti „v každém jednotlivém případě

teprve pokaždé znovu vzniká ze vždy znovu vybojovaného *střetnutí divadelní konvence a mimodivadelní životní reality*“ (viz Boková/Klíma 1997: 50 a 49).⁴ K tomu je pak třeba dodat, že toto střetnutí, tato interference neplní jen funkci degradace nebo uzemnění vyprázdňené konvence či obřadu, což je princip tak charakteristický zvláště pro komedii a komično, ale je jí ve vrcholných uměleckých výkonech vlastní ještě i opačný pohyb a puls k modernímu či ‘věcnému’ patosu. Je známý z moderního divadla jako princip „degradace a apoteózy“ v díle S. Becketta nebo J. Grotowského, užíval jej také A. Radok (slavná scéna pohřbu spouštěním klavíru

3 Pojem „klíčová situace“ nebo „významná chvíle“ byl inspirovaný úvahou R. Barthesa „Diderot, Brecht, Eisenstein“, *Revue d'esthétique* XXVI, 1973, č. 2–4.

4 S podobnou interferencí společenských gest-znaků a individuálně expresivních gest se setkáme v rozboru herectví Ch. Chaplina „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu“ (1931) od J. Mukařovského, viz jeho *Studie z estetiky*, Praha 1966: 184–187.

do propadla v *Komikovi*) a byl výrazný i v mnoha a zvláště pozdějších inscenacích Jana Grossmana: v hrách A. P. Čechova, v *Maryše Mrštíků* nebo v Molièrově *Donu Juanovi*.

Grossman tento princip sledoval v celé dobové kultuře. V roce 1965 napsal do *Dívaldelních a filmových novin* (roč. 1965/66, č. 9–10) krásnou úvahu „Mariánský kult a striptýz“, kde se dotýká právě této podvojnosti neosobního a osobního, retenčního a protenčního, kompetenčního obřadu a jeho performativního zvěčnění. Zmiňuje se také o divadle: „*Obřadný proces divadla se nadto rodí ponejvíce v průsečíku, kde se setkávají dva obřady, o nichž jsme mluvili: obřad odhalující cestu k 'věčnosti' s obřadem odhalujícím cestu k 'časnosti'*“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 74). Řekneme-li tedy, že divadlo se vyvinulo z dithyrambických obřadů, konstatujeme, že tu docházelo k sekularizaci původního sakrálního obřadu jako „cesty k věčnosti“, čili k něčemu ideálnímu, prostřednictvím hry konkrétních herců s jejich „cestou k časnosti“. Divadlo je tedy spojeno s principem sekularizace, ale to neznamená, že je totální negací dithyrambického obřadu a jeho „cesty k věčnosti“. Stačí připomenout všechny divadelní reformy, které usilovaly a dodnes usilují o 'návraty' – k rituálu, antice, komedii dell'arte, k orientálnímu divadlu. A Grossman tento dvojí pohyb desakralizace a sakralizace, přístup kritický a patetický, nachází i u striptýzu. Proti zjednodušujícímu a moralizujícímu pohledu, který pramení v názoru o pouhé degradaci či desakralizaci ženského těla, odkrývá i skrytou potenci opačnou, neboť aktérka striptýzu není jen konkrétní dívkou XY, ale vstupuje na jeviště jako 'herečka' a její akt je také tematizovanou „významnou chvílí“. „*Striptérka, vykonávající obřad,*“ napsal Grossman v citované stati, „*je konkrétnější, dokonce vzhlédem k obsahu procesu velmi konkrétní: ale jako „herečka“ je zároveň neutrální a ano-*

nymní. Jestliže mne svou konkrétností do hry vtahuje, svou anonymitou a neutralitou mi dovoluje chápat hru opravdu jako hru, tedy ji dotvořit podle vlastních představ, zkušeností a tužeb. Je svým způsobem „ideální“ ženou, tedy pouhou průvodkyní, která mne k tématu uvádí, ponechávajíc mi možnost a svobodu vyložit si toto téma individuálně“ (Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 75).

Forma zvyků, obřadů a konvencí se stává neosobní, a pokud není nově konkretizována, neznamená to ztrátu smyslu – o tom nás poučilo moderní umění a zvláště dadaismus – ale pouze jej deformuje, zubožuje, činí plochým nebo odcizeným.⁵ Takové formy se stávají falešnými a prázdnými mýty, které jsou vlastní povahou rétorické, imperativní, vnucují se a mají tendenci vytvářet iluze, že jsou v kultuře a společnosti něčím přirozeným, organickým, věčným nebo ahistorickým. V průběhu 50. let bylo české herectví ještě pod vlivem zdeformovaného smyslu tzv. systému Stanislavského, který tu měl zůstat 'na věčné časy' tou jedinou metodou tvorby. Tragikomické diskuse a polemiky z první poloviny 50. let, např. o plnění plánu 'podle Stanislavského' rychle vymizely, ale neosobní deformace smyslu tu stále ještě zůstávala. Mnozí herci se vrátili k hraní obecně a k povrchnímu stylu 'psychologického realismu', kde se vše zase jen centrovalo kolem hercova ariózního já v postavách nepříliš dramatických, a naše publicistika hlásala, že herectví se sice proměňuje, ale k oné ideální proměně na autentické herectví socialistického realismu dojde až někdy v budoucnosti v nějakém tajemném bodě X. Jak rétoricky a imperativně tvrdil v časopise *Di-*

5 Už v roce 1946 napsal mladý Jan Grossman v článku *Nové umělecké myšlení* větu, která je velmi příznačná pro moderní dobu: „*Nesmyslnost světa činí jeho smysl,*“ píše Klíma a není to jen vybroušený aforismus, nýbrž přesná formulace nové zákonitosti...“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 23).

**N. V. Gogol:
Revizor.
Publiekstheater
Amsterdam 1974.
Lou Landré
(Chlestakov)**



vadlo v článku „Proměna divadla?“ Jan Kopecký: co vidíme na jevišti ve hře herců dnes, jsou stále ještě „nedokončené zápasy“, a i když jsme se zbavili minulých dogmat, o moderní herectví a jeho ideál musíme stále bojovat. A právě v té chvíli vystoupil i Jan Grossman a vyprovokoval v článcích *Proměna herectví* a *Síla věčnosti* diskusi o autentickém moder-

ním herectví, na které nebudeme čekat až do roku XY, ale které se právě rodí, a snažil se pojmenovat jeho vlastnosti s pomocí mnoha příkladů ze společnosti, kultury, filmu a divadla. Grossmana prostě nezajímala budoucnost zdeformovaného a již vyprázdněného ideálu, ale přítomnost, situace ve společnosti a umění, které ukazují všude tendenci k věčnosti



◀ **L. Holberg: Jeppe z vršku. Theater an der Winkelwiese Curych 1974. Walter Hesse a Elisabeth Berger**

▶ **Sofoklés: Oidipús. Theater an der Winkelwiese Curych 1975. Walter Hesse (Oidipús) a Elisabeth Berger (Jokasté)**



a faktičnosti. Proti imperativnímu ideálu herectví socialistického realismu tak zformuloval osobní představu apelativního herectví. „Co jiného než věčnost je energie, s níž umění strhává idealistický výklad historie a odhaluje hmotné příčiny dějinných procesů na námětech neučesaných a často brutálních [...] Věčnost je nikoliv hodnotou negativní a negativně definovatelnou: jako hodnota protipatetická nebo proticitová. Znamená naopak souhrn hodnot pozitivních: je nejenom schopná, ale v určité situaci jediná schopná širokého záběru skutečnosti; je dynamická a patetická; sugestivní a přímo dopadá

na diváka; vytrhuje umění z jeho splendid isolation a znovu obstarává [...] jeho spojení s praktickými a společenskými funkcemi; dosahuje [...] humoru; staví umění tváří v tvář dnešní skutečnosti“ (Grossman 1961, viz Klíma/Dvořák/Jindrová 2000: 282–284).

Jistě, takový byl základní a výchozí princip divadelní a herecké tvorby a technika jeho realizace se měnila s dobou. V 60. letech muselo moderní herectví opustit povrchní psychologickou drobnokresbu, hromadění psychických a fyzických detailů nebo pseudorealistické iluzivní portrétování a směřovat přímočařejí



◀ **A. P. Čechov:**
Racek.
Západočeské
divadlo Cheb 1978.
Dana Fialková
(Nina Zarečná)

▶ **J. Bouček:**
Popel a hvězdy.
ZČD Cheb 1978.
Gustav Opočenský
(Albrecht
z Valdštejna)
a Miroslav
Hedánek (Senni,
Valdštejnův
astrolog)

ve velkém tahu a zkratce k jádru dramatické situace a postav. S konkrétními detaily a charakterizační zkratkou začali herci pracovat úsporněji a podepírali jimi přesně odpozorovanou, ozvláštněnou a vyostřenou gestaci, která mířila přímo k zachycení smyslu jevů a jednání v konkrétní situaci. Herec zůstával středom divadla, už ale nikoliv jako virtuóz

v postavě kladné či záporné s ostatními jako s orchestrem v pozadí, protože nyní musel být schopný vyjádřit dramatickост postavy, která byla autenticky vtažena do širších společensko-historických procesů. Rezignoval na úplné přetělesňování a zvýraznil jak svou hravost, tak i apelativnost, čili „chápe své umění jako komunikační prostředek, který využívá





F. Crommelynck: Vášen jako led. Činoherní studio Ústí nad Labem 1978. Jan Hrušínský (Odillon), Marie Málková (Leona) a Leoš Suchařípa (Starosta)

toho, že živý člověk hovoří k živému člověku“ (Císař 1966: 29). Přestával malovat žánrové obrázky a stával se opět hercem dramatickým; základní vlastností jeho hry má být „trvalé napětí nejméně dvou pólů: drastická skutečnost vyniká teprve chladným podáním [...] a potlačovaný cit je prudší než cit otevřeně se vylévající“ (Grossman 1961, viz Klíma/Dvořák/Jindrová 2000: 287–288).

Je přirozené, že ve snaze o tuto věcnost a *trvalé napětí nejméně dvou pólů* musel Grossman logicky narazit na dílo a odkaz B. Brechta. Pomineme-li inscenace E. F. Buriana, byl Grossman vlastně u nás první, kdo české divadlo po válce seznamoval s tvorbou B. Brechta, a ačkoliv mu byl tento divadelník blízký, nepoužíval jej jako náhradu a beranidlo proti Stanislavského metodě, jak to činila mnohá divadla na přelomu 50. a 60. let. Promýšlel jej hlouběji a opět prede-

vším jeho základní principy: „*Mně je bližší Brechtova metoda než jeho hry*“, řekl v interview otištěném v *Divadelních novinách* (1995, 11). „*Mě brechtovsky chápané divadlo vábí svou neúplností. Neúplnost dráždí k doplnění – v tom je aktivizace diváka*“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 92). V díle Brechta tak nachází princip apelativnosti, věcnosti i gestičnosti, ale domnívám se, že Grossmana spojovala s Brechtem ještě jedna věc, a sice spojení analytického intelektu a smyslové fantazie, kritický postoj, který permanentně zcizoval všechny možné automatizace a stereotypizace. Grossman stejně jako Brecht si prožil podivnou dobu ideologií, které manipulovaly s člověkem a nedovolovaly jakýkoli kritický postoj, takže paradoxně právě ten se stal jejich celoživotním osudem a promítl se i do jejich tvorby a koncepce divadla a herectví. Neboť jak by se mohli u nich herci vtělovat



A. a V. Mrštíkové: *Maryša*. Divadlo Vítězného února Hradec Králové 1981. Ivo Forst (Francek) a Marie Málková (*Maryša*)

a ztotožňovat s jevištními hrdiny, pokud nechtěli podlehnout svůdným dobovým magiím a život je nutil myslet svobodně čili kriticky? A ještě něco: svět za života Brechta i Grossmana – a předtím už za života dalších jemu blízkých: F. Kafky nebo J. Haška – ovládla absurdita a nesmysl, což je situace v umění přímo si vyžadující rozvažování kritického intelektu, který má za úkol – také na jevišti – absurditu a nesmysl vyzávorkovat, a učinit tak protikladem smyslu neboli zdravého rozumu těch, kteří sedí v hledišti.

V řadě studií už od 50. let můžeme sledovat, že Grossmana zaujala na Brechtově stylu ona charakteristická střídlost, věcnost a pochybování, které bourá jakékoliv iluze. V Brechtově herectví nacházel jednak apelativnost a provokování ke zvědavosti, jednak i onu dramatickou podvojnost gestičnosti a konkrétní věcnosti v kompozici role, interference

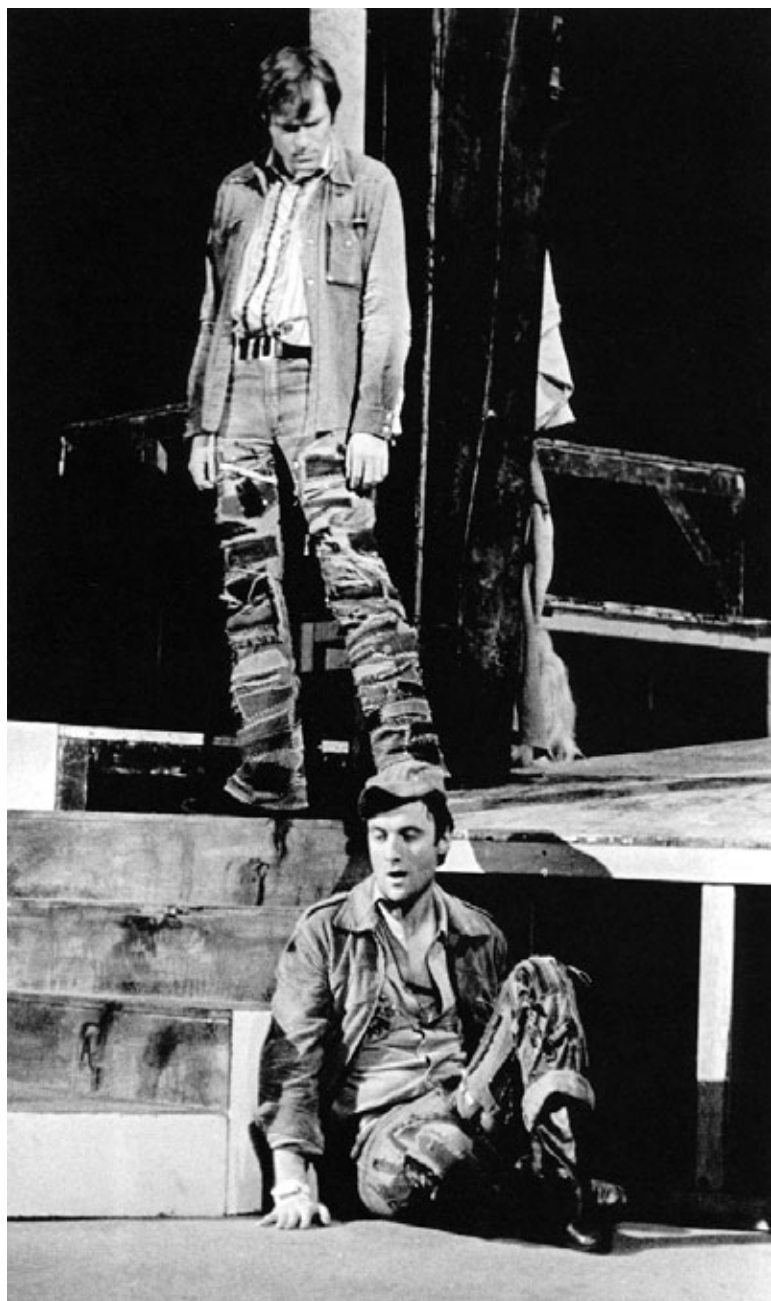
„významné chvíle“ a performativity. Ve studii *Teorie a tvorba* otištěné v časopise *Divadlo* (1957, 6) napsal, že Brechtův „*gestus je především prvotní vidění a uchopení postavy – dynamické, syn-thetické, úhrnné: postava se neskládá z detailů, z ‘malých faktů’, ale objeví se ‘naráz’, sumárně [...]* za druhé pak gestický základ znamená obrovský důraz na vnější stránku hereckého projevu, na konkrétní gestikulaci a mimiku, jejich intenzitu a zákonitost [...] Brecht se vrací k prvotnímu, sdělnému a typizujícímu smyslu gesta“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 220–221). Gestické herectví zbavuje projev zbytečných ilustrací a nepodstatných rysů, provádí tedy redukci neboli eliminaci k většímu zaujetí a přesvědčivosti oné „významné chvíle“. Gestický herec už proto není hercem reprodukcí, ale produkujícím, neboť má před sebou nejen čas i prostor k svobodné tvorbě, ale i povinnost k tomu,

aby každý detail a každá situace získaly větší dynamiku a stávaly se detaily a „situacemi klíčovými“.

U Brechta „klíčovou situaci“ předvedla Matka Kuráž H. Weigelové ve chvíli, kdy prodává své zboží a kousne do mince, u Grossmana dělala totéž Matka Ubu M. Málkové, když si učinila z popelnice noční stolek, a totéž zahrál i V. Beránek v Trigorinovi, když objímal Ninu a automaticky vytáhl zápisník, aby si zapsal myšlenku pro budoucí povídku. V „klíčových situacích“ je totiž i minulost i budoucnost, jsou proto retenční i protenční, a proto je v nich i jistá obřadnost, konvenčnost a tím i neosobnost. Není to pouze osobní a náhodné gesto odhánění komára z čela, kterým herci v Realistickém divadle v 50. letech ilustrovali v Jiráskově *Lucerně* pobyt muzikantů v lese, neboť co je v něm tak závažného a ‘klíčového’, kde je v něm minulost a budoucnost, kterou naopak cítíme v jednání Trigorina V. Beránka? Sociální gestičnost nalezneme všude kolem nás: dnes ráno jsem viděl, jak bezdomovec kopl zlostně do drahého auta nějakého podnikatele a pro něj i pro mne jako diváka to byla „významná chvíle“, protože jsem i já pochopil, že mu nešlo jen o pouhé vyjádření zlosti, ale o demonstraci jeho chudoby a role, kterou mu tato společnost sytých přisoudila a s níž musí i v budoucnosti žít. Takový je život a jeviště musí podobnou interferenci gestičnosti a její performativnosti ještě zvýraznit umělcovou fantazií. Grossman ji měl a je kouzelné číst vzpomínky jeho spolupracovníků, např. Ivana Rajmonta: „Vidíte Jiráskovo náměstí?“ zeptal se ho prý Grossman. „Tak já tu hru [šlo o Schnitzlerova *Mladého Medarda* pro ústecké Činoherní studio, kterého Grossmanovi nabízeli, pozn. J. H.] budu dělat tak, že ten hlavní hrdina bude mít takovej malej invalidní vozeček, bude na něm jezdit kolem sochy Jiráska a na rameni mu bude sedět takovej malej Napoleon“ (viz Boková/Klíma 1996: 83).

Od hravosti ‘na povrchu’ k ‘hlubinným’ zkratkám

První významné režie Jana Grossmana se odehrály v Divadle Na zábradlí čili v jednom z oněch ‘malých divadel’, která vznikala na přelomu 50. a 60. let a jejichž vlastností bylo – řečeno slovy, kterými sám Grossman malá divadla charakterizoval –, že „*předvedla obecenstvu znovu divadlo ve stavu zrodu: divadlo jako onu elementární a tvořivě eklektickou tvorbu*“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 70). Zde se u nejvýznamnějších inscenací, jako byl Jarryho *Král Ubu*, Havlovo *Vyrozumění* nebo Kafkův *Proces*, rodil i jeho režijní rukopis a koncepce apelativního divadla, které si – jak Grossman řekl v interviewu uveřejněném v časopise *Divadlo* (1967, 1) – „*zvolilo určitý přístup ke skutečnosti, k světu, v němž žijeme a v němž jako jeho současníci – zde a nyní a pro něco a proti něčemu – jednáme. To slovo přístup bych rád zdůraznil*“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 77). Divák v tomto divadle pak neměl být vtahován a uchvácen kolektivním prožitkem, ale se zaujetím si musel inscenaci interpretovat, vykládat, konfrontovat se sebou apod. Tedy podobně jako u Brechtova pojetí divadla, dokonce i s podobným a blízkým jazykem, brojí Grossman proti vžívání a chce, aby i divák, jako on a jeho herci, zapojil do hry svůj intelekt a fantazii k posuzování dynamické hry herců s aplikací apriorní a výrazně náznakové gestičnosti, která hrou s partnery a rekvizitami byla rozvinuta v bohatou performativní proměnlivost znaků, v mnohém připomínající českou avantgardu. Byla tu ale jedna podmínka, tak charakteristická pro Brechta i Grossmana: veškeré hercovo jednání muselo být nějak zakotveno v reálné skutečnosti životní i jevištní. Čili žádné apriorní stylizace à la groteskno s vnějšími deformacemi tváří a věcí, k níž by výše uvedení autoři do slova lákali, ale počítalo se ihned s mož-



Molière: Don Juan.
Divadlo Vítězného
února Hradec Králové
1982. Jaroslav Vlach
(Juan) a Jan Novotný
(Sganarelle)

nostmi toho či onoho herce, s jeho osobitými danostmi a vlastnostmi, které nemá smysl ve hře skrývat za falešnými vousy, stejně jako se počítalo s konkrétností rekvizit, nalezených doslova na ulici nebo

v kterémkoliv bytě. Tento návrat k věcnosti a faktičnosti jako základu, o který se pak opírala poetičnost inscenací, byl pro tuto dobu 60. let skutečně zásadní a tvořilo se v 'duchu doby' tak, že – podle



Grossmanova výroky z citovaného už interviewu v *Divadelních novinách* z roku 1995 – „*Nejdříve je nutno věc postavit, aby se mohla nadsadit. Každý groteskní gag je založen na reálném gestu*“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 92).

Hercova postava si musela udržovat stále základní charakteristický rys, být stále jakoby sama sebou, ale současně se neustále proměňovat, prostě ‘hrát’ podle situace nejrozličnější role tak, jak to děláme všichni v životě od chvíle, kdy se probudíme, někoho druhého potkáme, až do chvíle, kdy zase usínáme. Tyto neustálé proměny herci vrhali do publika s pomocí ostrých střihů bez jakýchkoli psychologických motivací. K uchování autenticity musely být akce prováděny s důkladnou veristickou přesností a fortem. Jako ve filmech Ch. Chaplina, na které se Grossman rád odvolával: hlavní hrdina má hlad a stylově nebo vybraně jako v prvotřídní restauraci pojídá svou botu, přičemž čím věrněji a s fortem je tato bota

uvařena a snědena, tím dramatictější – a také absurdnější – je tato situace.

V těchto inscenacích herec podle režiséra scénáře záměrně využíval a s fortem prováděl různé konvence, manýry nebo styly chování a jejich kompozice měla sama o sobě charakterotvorný význam bez jakýchkoli psychologických motivací. Pro každou situaci použil herec určitou manýru chování – M. Málková demonstrovala nárek královny Matky Ubu s melodramatickým patosem, aby vznikl dojem, že postavy jsou součástí působení jakýchsi anonymních sil a mechanismů. V jistém smyslu to byly loutky, které nemají nitro a jednají jako naprogramované stroje. „*Tyto styly a konvence*“ – napsal Grossman ve svém *Rozboru inscenace* vydaném Divadelním ústavem 1966 – „*nejenom ‘aktualizovaly’ hru v možných kontextech divákova povědomí a dodávaly jí analytickou sílu, ale svými paradoxními vazbami napomáhaly i významové kompozici a gradaci děje. Nejmarkantnější to bylo*

◀ **A. P. Čechov:**
Strýček Váša. Divadlo
S. K. Neumanna
1983. Karel Urbánek
(Serebrjakov), Hana
Davidová (Jelena)
a Zdeněk Ornest
(Vojnickij)

▶ **Sofoklés: Král**
Oidipús. DSKN 1984.
Petr Svoboda (Oidipús)
a Miroslav Moravec
(Kreón)



u titulní postavy, kde sled stylů a konvencí často přímo vyznačoval pohyb otce Ubu, dráhu onoho balvanu, který je ztěžka uveden do pohybu, ale pak se bezohledně řítí vpřed. [...] Tato stylová škála měla tedy ne formální, ale významovou hodnotu: ukazovala růst otce Ubu od banálního a zavšiveného maloměšťáctví v samotného génia maloměšťáctví [...] Tímto způsobem – a zejména ‘nepsychologickými vazbami’ – se nejrůznější konvence, šablony, styly a rutiny stávaly vlastně hlavními aktéry celého kusu a zaváděly diváka postupně do světa, kde lidé nepoužívají mechanismů, ale kde mechanismy používají lidi“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 177). Hra herců tak ztrácela onu charakteristickou podvojnost nebo alegoričnost a divák měl sledovat doslovnost povrchových situacích vztahů v jevištním časoprostoru. Mělo to něco společného s dobovým malířstvím nebo filmem, kde se rovněž odvíjela perspektiva, substance či psycholog a zvýraznilo se simultánní čtení

figurativních plánů. Také u Grossmanových inscenací této doby bylo nitro vyzávorkováno a ‘na povrchu’ zůstávala dynamická hra s její doslovností.

Zpočátku tedy v 60. letech Grossman – proti divadlu a hře v Krejčově Divadle Za branou a v Činoherním klubu – prosazoval a vytvářel jevištní partituru, v níž nebylo místa pro ‘hlubinu’ a herec musel ‘povrchově’ produkovat vnější vztahy ke svému okolí hrou, která měla často až charakter hereckých manipulací. „Předmětem hereckých manipulací je několik základních prvků“ – psal o *Králi Ubu* (ve stati „Zastavení Na zábradlí“ v časopise *Divadlo* 1965, 8) Zdeněk Hořínek – „stará železná postel, dvě popelnice a dřevěné bedny. Postel, na níž se v 1. obraze válí otec Ubu s matkou Ubu, se před očima diváků promění v slavnostní tribunu, z níž král přehlíží svá vojska, v oltář, bitevní terén a v závěru se z ní sestaví vězeňská cela i s mřížemi a dveřmi“ (viz Dvořák/Jindrová/Klíma 1998: 54). Divadlo



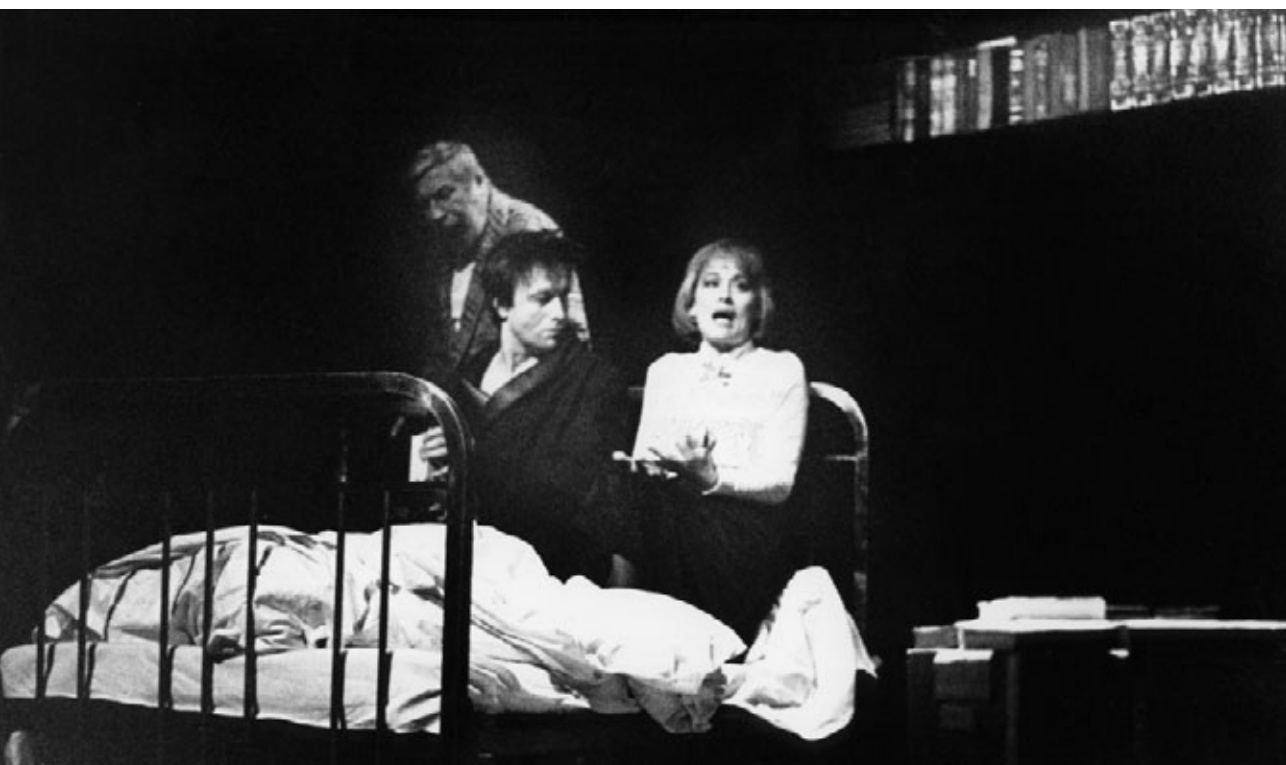
▲ Molière: *Don Juan*. DNZ 1992. Jan Novotný (Juan) a Marie Málková (Elvira)

► A. Bennett: *Kafkovo brko*. DNZ 1993. Leoš Suchařípa (Otec), Jan Novotný (Sydney) a Marie Málková (Linda)

Na zábradlí má malé jeviště a scénografie se všemi rekvizitami poskytovala herci prostor k jejich proměnám jako v dobách lidového divadla nebo v Burianových inscenacích v Děčku. Jestliže se postavy samy vyznačovaly charakterovou stálostí i performativní měnlivostí, platilo totéž i o rekvizitách, které se mohly stát trůnem, oltářem, nočním stolem, tribunou apod. Jako v dětské hře stačilo využít určitou gestičnost, např. pokřikování, a svým názorným vztahem konkretizoval herec dekoraci a v ansámblových scénách „*musel konkretizaci, provedenou jedním hercem*“, jak psal Grossman v citovaném *Rozboru* z roku 1967, „*sdílet, odrážet nebo podepírat každý spoluhráč, ať už přímo nebo nepřímou – ‘odmlkou’ a tak, že se ‘upozadil’ do druhého plánu, aby se dominantní akce zvýraznila a zafixovala v divákově povědomí. Tato konkretizace vyžadovala nejenom preciznost fyzického,*

ale i jazykového gesta“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 1999: 176).

V takové hře herců skutečně není místo na nějakou hlubinnou psychologii, a to přesně vystihl Z. Hořínek (v časopise *Divadlo* 1967, 1) u inscenace *Procesu*: „Pro herce vyvstal tím dost neobvyklý úkol: nehrát své motivy, své vztahy ke K., ale pouze svou vnější tvářnost v tom zkreslení, které je dáno K.-ovým úhlem pohledu. Museli spolu s režisérem domyslet K.-ovo vidění, Kafkou mnohdy jen naznačené, do důsledků. Výsledek je důsledný: nikde nenalezneme mezeru v jejich jednání a chování, která by dovolila nahlédnout dovnitř a odhalit jejich skutečné motivy a pocity. [...] Hereckou stylizací a deformací, kombinováním hlasů živých s hlasy reprodukoványými, způsobem aranžmá němých postav, střídáním výjevů takřka reálných s výjevy takřka snovými atd. dosahuje režisér oné



zvláštní kafkovské neurčitosti, mnohoznačnosti a záhadnosti“ (viz Dvořák/Jindrová/Klíma 1998: 61–62). Významy této gestické výstavby hercova projevu nejsou mimo ni, akce tu neodkazovala k nějakým interpretovaným významům, které by kvalifikovaly soudce a úředníky v procesu, ale přímo v ní samé a interpretace i hodnocení bylo ponecháno divákovi. V tomto smyslu byla gestická výstavba hry herců i apelativní, skládala se z oněch „klíčových situací“, které nic nereprodukovaly, ale spíše samy produkovaly významy a svůj skrytý smysl. V tom je možná i důvod k tvrzení, že hra herce v Grossmanově divadle už nebyla ani tak perspektivní, tj. někam odkazující mimo nebo vně, ale projektivní, apelem nebo vržením k publiku.

Hra, která nebyla reprodukcí, ale produkcí, kladla jednak velké nároky na každého herce, jednak mu dávala prostor

k využití osobnostních vlastností. Dokladem toho je např. alternace hlavní postavy Josefa K.: „Rozdíl mezi postavou Přeučilovou a Palcovou je především rozdílem jejich osobního založení,“ psal Z. Hořínek v citované stati. „Výmluvná je v této věci rozlišná reakce představitelů na fakt zatčení hned na začátku. Přeučil, který má určitou vrozenou důstojnost a hrdost, reaguje především pohoršeně: je dotčen, že on, prokurista banky, člověk neposkvrněné pověsti, byl zatčen, že si ho pletou s nějakým malířem pokojů, že musí jednat s všelijakými obskurními individui atd. Palec reaguje rovněž rozčilením, ale pramenícím z jiného zdroje: pohoršuje ho hlavně nerozumnost, hloupost, pobuřující nesmyslnost tohoto nedorozumění. Jeho reakce je méně osobní, víc se ho dotýká obecná podstata absurdity“ (viz Dvořák/Jindrová/Klíma 1998: 64). I když herci mluvili

stejný text, jejich hru můžeme kvalifikovat jako autorskou.

Je pochopitelné, že v Grossmanově divadle vznikaly velmi složité a komplikované režijní partitury, které někteří jeho spolupracovníci přirovnávali k hudební partituře, kde se režisér snažil „prostřednictvím herců nechat rozeznít jednotlivé nástroje“, jak se vyjádřil na druhé grossmanovské konferenci Jan Novotný. „Dialog byl pro něho akord, v němž měl každý tón své místo na notové osnově. V takovém dialogu není příliš místa pro improvizaci, ale je v něm úžasná vnitřní svoboda“ (viz Boková/Klíma 1997: 136). Pro Grossmanovy režie se také už nedal použít tradiční pojem jevištní interpretace, a J. Balvín proto raději (na téže konferenci) mluví o ingardenovské „jevištní konkretizaci“, kde je výraznější podíl režie, která „autora a jeho text provokuje, dráždí, zpochybňuje, všemožnými způsoby vyzývá, aby v souhře všech se všemi (a všeho se vším) vyjevil svoje tajemství. Jeho inscenace často žijí z tvůrčího napětí mezi autorem a jeho inscenátorem“ (viz Boková/Klíma 1997: 61). Vznikaly tak složité a náročné jevištní skladby, montáže všeho se vším, které ve svém celku byly vždy sevřeny nějakou rámcovou metaforou či rámcovým modelem, jako bylo např. smetiště v *Králi Ubu*, nebo jako kulínární večírek snobů, kteří si zahráli v Mnichově *Žebráckou operu*.

Herecká akce v součinnosti s ostatními jevištními prostředky tu násobila, domýšlela a množila významy předlohy, a tak není divu, že mnozí kritici zpočátku Grossmanovy inscenace hodnotili jako „režisérské divadlo“ – proti „hereckému divadlu“ v Činoherním klubu. Opět se tak vracely nesprávné teze o tzv. režisérismu a Grossman na tyto názory o potlačování herce okamžitě reagoval přesným vysvětlením odlišné metody práce, kde rozhodujícím nebyl herec reprodukující, ale produkující všestranně ve smyslu divadelní tvorby a hry. A o metodě tohoto

produkujícího herce platilo, že má-li být divadlo účinné a apelativní, musí skončit se snahou zachytit na jevišti postavy neboli hrdiny jako centrované a uzavřené charaktery, a ty se pochopitelně hercům hrály snadněji, ale jejich hra byla plytká, neboť ne všichni se snažili pronikat do hlubinných diferencí jejich chování. Vlastností produkujícího herce bylo naopak vždy decentrování postav a jejich neustálá proměnlivost.

Grossman měl svou vlastní a důslednou filozofii, která byla založena na pojetí člověka v proměnách dějin, tzn. – jak to naznačil i v úvaze o formě – svět tak, jak se nám momentálně jeví, nemusí být pravdivý, ale falešný, protože mezitím uběhl čas a neosobní forma v dějinách funguje jako falešné a odcizené vědomí, pravda se ukrývá za maskami a neukazuje svou tvář. Naštěstí ale náš intelekt a naše fantazie si jsou ve východisku vědomy těchto diferencí, které vznikají mezi tím, jak se nám něco jeví a jaký je toho skutečný smysl. V každém případě se v dějinách stává člověk minimálně podvojným, někým, kdo je ukryt za množstvím rolí, které v životě vykonává. Grossmana stejně jako před ním Brechta proto nezajímalo to, oč usiloval ještě Stanislavskij, tj. že člověk na jevišti je ve svém lidství a za všemi maskami stále bytostí nadčasovou. Proto také mohla být hra herce v postavách A. P. Čechova nebo Shakespeara ještě založena na 'hlubinné hře', kterou nazýváme psychologickým realismem a jejímž základním tématem bylo vždy nalézt a vyjádřit v hloubi člověka skrytou a dramatickou diferencí mezi bytím a smyslem existence postav. Toto bytí postav ovšem u Čechova i Stanislavského nebylo pojato staticky, tj. substančně a neměnitelně jako v nějakém plochém melodramatu nebo plytké psychologické hře, nýbrž diferenčně. A zde neměl, domnívám se, pravdu ani B. Brecht, když stavěl do ostrého a publicisticky radikálního protikladu své pojetí epického diva-

dla s historickým člověkem v proměnách (diferencích) a aristotelovské dramatické divadlo se substančním pojetím člověka jako konstruktu neměnné bytosti mimo čas a prostor ve věčném trvání.

U Jana Grossmana toto brechtovské zjednodušení (které ovšem prováděli spíše jeho vykladači, protože on sám i jeho tvorba se měnila) neplatí, protože po této první fázi jeho tvorby v Divadle Na zábradlí s velkým důrazem na produkující hravost a 'povrchovou hru' diferencí, přechází v pozdějších inscenacích z doby normalizace v Chebu, Hradci Králové a opět v Praze ke stále propracovanější 'hlubinné hře' diferencí mezi lidským bytím a jeho smyslem nebo lidským osudem a svobodou. Tady šlo už o náročnější herectví v inscenacích her A. P. Čechova, Shakespeara nebo Molièra, kde získávaly na významu hlubinné sondy do osudů a světů postav odkrýváním diferencí mezi jejich dramatickou existencí a smyslem života. Nic se však nezměnilo na kritičnosti a metodě interferencí mezi neosobní formou, zvyky, obřady a konvencemi a jejich osobitým zvěčňováním.

Herci zůstala jeho 'pohyblivost', kterou Grossman obdivoval už kdysi na hře J. Šejbalové, která stále pendlovala mezi něžností a krutostí, nebo zvláště u K. Högera, kde se podvojnost měnila až v mystifikaci, neboť – jak psal Grossman ve studii *Jevištní sloh* v časopise *Divadlo* (1958, 9) – „není nikdy tam, kde se tváří být [...] Pracuje anekdoticky postupem, který zná literární teorie pod názvem 'zklamané očekávání'“ (viz Klíma/Dvořák/Jindrová 2000: 31). O něčem podobném se dovídáme i z kritik Grossmanových pozdějších inscenací, a tak kde herec nasadil zpočátku patetický výraz, následovalo jej rychle docela obyčejné civilní gesto. Např. když Gustav Opočenský hrál Valdštejna podle M. Klímy jako tragikomického a až groteskního vojevůdce, herec nasadil a ihned degradoval záměrně

romanticko-heroický mýtus s rytířským patosem, přičemž „vytvářel postavu v expresivní zkratce, bez psychologického rozehrávání, ve střihu kontrastů, jistým a rozhodným hereckým hmatem“ (viz Boková/Klíma 1997: 56). Marie Málková podle J. Balvína „dává Leoně trvale lyrický, nadnesený, až patetický tón, ale právě nadnesenost tu lyričnost zároveň zpochybňuje“ (viz Boková/Klíma 1997: 63). Herečka vstoupila na jeviště teatrálně čili obřadně, ale svůj patos brzy narušovala nervním smíchem a unylým protahováním rukou, aby tak vyjádřila svůj svět bez lásky, po níž touží a přitom neudrží své extatické chování. Podobně Starosta L. Suchařípy ve stejné inscenaci *Vášeň jako led* se vrátil na jeviště se svou brutální maskou-konvencí, kterou postupně degradoval věcnou gestikou slabošství: „zadržným pohybem, pokrčujícími rameny, hlavou ze strany na stranu kývající, ochablým svalstvem, které do sebe nechá bít a kopat – vyjadřuje zdánlivý nositel ideje, jak je zevnitř prolezlý zbabělostí konformity“ (viz Boková/Klíma 1997: 69).

Tady se už nedalo mluvit o zdegradovaných loutkách prvního období nebo o čistém antipsychologismu. I když herci nadále hráli v typicky grossmanovském světě, který byl pro něj vždy velkou komedií, což v době normalizace bylo spojeno často s tragikomedií, jejich hra měla daleko více hlubinný rozměr. Také člověk tohoto světa už nebyl jen produktem sociálních mezilidských vztahů, ale relativně svébytnou existencí s vlastním osudem. Není divu, že se Grossman nyní dostává k hrám A. P. Čechova, kterého v té době mladší generace barvila na groteskno, a on v něm nalézal typickou podvojnost lidské existence, která žije neustále na pomezí pravdy a iluze nebo dobra a zla. Proto v *Rackovi* nebo *Višňovém sadu* hráli herci všechny postavy podvojně a kontrastně, jako by to byli klaunové, šašci nebo šachové figurky, které

nechápu, oč jde, protože nejsou schopny sebereflexe, ale přesto s nimi máme soucit. Trigorin drží Ninu v náručí a současně vytáhl zápisník, aby si něco zaznamenal pro budoucí povídku a patetická scéna lásky okamžitě upadla do všednosti a falešnosti frází. „*V každé jednotlivé postavě se sváří neustále celé klubko protichůdných zájmů, energií, emocí*“, jak to napsal J. Balvín (Boková/Klíma 1997: 63).

Ale i při této podvojnosti musela mít každá postava výrazný a základní gestus, který byl pro diváka snadno zapamatovatelný, neboť jako výchozí kompetence tvořil neosobní a konvenční téma, již zakotvené v divákově předzkušenosti, které herec následně svým osobitým a věcným jednáním tematizoval. Hrou herce vyznívaly inscenace nejčastěji protipateticky, dokonce i v hradecké inscenaci *Maryši* Mrštíků, kde tradičně obřadná láska mladých, Maryši a Francka, byla – jak psal Jindřich Černý v nepublikované recenzi *Maryši* – předváděna „v polokomickém duetu poposedávání na vratké nápravě vozíku“, a v jejich dialogu tak Grossman odhalil „mimoběžnou komunikaci dvou nevydávajících se srdcí“ (Boková/Klíma 1997: 110). V Molièrově *Donu Juanovi* si don Carlos obřadně a s gestem profesionálního čističe bot oprašuje jezdeckou botu, upravuje si zevnějšek a opět tu máme onen důraz na fortel a dokonalé provedení formy jednání, která se tak stává onou významnou nebo „klíčovou chvílí“ dramatu.

Vracíme se na závěr k úvodu, kde bylo řečeno, že Grossmanova práce s hercem byla velmi náročná. Z tohoto hlediska ona známá vzpoura herců proti Grossmanovi

po jeho návratu do Divadla Na zábradlí je dokladem toho, že české divadlo a herectví ještě rádo upadá do nekritického sebevědomí a odmítá onu grossmanovskou ‘pohyblivost’. Ale Grossman byl ve své umělecké tvorbě nekompromisní a protipatetický, protože byl z rodu outsiderů, jakým byl F. Kafka nebo J. Hašek, outsiderů, kteří se nechtějí stát – oč vlastně usilovaly ony revoltující herecké hvězdy – oficiálními a nechat se vtáhnout do centra. Proto asi zůstával vždy ‘na okraji’, odkud se na věci díváme jinak, kde se daleko svobodněji kladou otázky a kde se demaskují vyprázdněné obřady a konvence neúprosnou věcností, střízlivostí a důkladností rukopisu. Je charakteristické, že v českém divadle se častěji a snadněji objevuje herecké protipatetické neboli klaunské divadlo typu Voskovce a Wericha a dalších, zatímco vzácnější je naopak takové divadlo, které vzniká – a to byl případ inscenací J. Grossmana – z těsné a náročné režijně herecké spolupráce a kooperace.

Literatura:

- CÍSAŘ, J. *Divadla, která našla svou dobu*, Praha 1966
GROSSMAN, J. *Analýzy*, Praha 1991
BOKOVÁ, M. / KLÍMA, M. (ed.) *Jan Grossman 1. Svědectví současníků*, Praha 1996
BOKOVÁ, M. / KLÍMA, M. (ed.) *Jan Grossman 2. Inscenace*, Praha 1997
DVOŘÁK, J. / JINDROVÁ, Z. / KLÍMA, M. (ed.) *Jan Grossman 3. Interpretace*, Praha 1998
KLÍMA, M. / DVOŘÁK, J. / JINDROVÁ, Z. (ed.) *Jan Grossman 4. Texty o divadle (první část)*, Praha 1999
KLÍMA, M. / DVOŘÁK, J. / JINDROVÁ, Z. (ed.) *Jan Grossman 5. Texty o divadle (druhá část)*, Praha 2000

Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?

Z berlínské dramaturgie 1

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová

Otázka obsažená v titulu byla jednou z nejdůležitějších, na které měl studentům 2. ročníku činoherní režie a dramaturgie DAMU pomoci hledat odpověď týdenní zájezd do Berlína.¹ Podle toho jsme jako pedagogové dramaturgie a scénologie – v jejím rámci šlo také o samotný současný Berlín chápaný s jeho architekturou i kulturním provozem jako scéna – koncipovali společně se studenty zájezdový program. Ten byl samozřejmě podmíněný divadelním repertoárem červeného týdne od úterka 5. do pondělka 11., kdy jedině přicházel tento zájezd v úvahu. Vlastně jsme měli štěstí: stihli jsme (například) dokonce hned dvě inscenace z ‘antického projektu’ nazvaného „Začátky“, který svým divákům připravil v minulé sezoně Deutsches Theater.²

Neviděli jsme ovšem třetí z nich, Euripidovu *Medeiu* (ano, Deutsches Theater uvedl na podzim 2006 hned tři antické tragédie!).³ Právě *Medeia* je prý možná dokonce ‘nejatraktivnější’ ze všech; režírovala ji Barbara Frey a dnes už slavná představitelka titulní role a nositelka řady filmových cen, dvaatřicetiletá Nina Hoss (1998 absolvovala proslulou Ernst-Busch-Schule) za ni dostala tak významnou cenu, jakou představuje Gertrud-Eysold-Ring. Ale i představení dvou Aischylových her, které jsme v Deutsches Theater viděli, totiž *Oresteie* a *Persanů*, stojí za rozbor. Umožňují totiž srovnání dvou krajních tendencí uplatňovaných při inscenacích klasiky v německém divadle, kde se dá – také podle tamní kritiky – mluvit o sporu sedmdesátiminutových adaptací hraných bez přestávky

1 Ne že by se v českém prostředí nedaly zaznamenat pokusy o velké divadlo (kromě jiných snad nejsoustavněji u Hany Burešové, jejíž brněnská inscenace Calderónova *Známí křiže* u posluchačů také vyvolala velký ohlas). Nejsou však pro české divadelnictví příznačné, na rozdíl od německého, kde tvoří jednu výraznou tendenci. Kromě toho šlo ale ještě o nahlédnutí vztahu současného německého divadla k domácím klasickým textům – včetně antiky, kterou si Němci (na rozdíl od nás) opravdu přisvojili.

2 Kromě tohoto antického projektu jsme viděli ‘schillerovský projekt’ divadla Berliner Ensemble (který samo divadlo jako nějaký projekt ovšem neinzeruje), doplněný Peymannovou inscenací Brechtovy *Matky Kuráže*: tu bylo zvlášť poučné vidět po představení Schillerovy *Panny orleánské* (rovněž v Peymannově režii), stejně jako bylo zajímavé sledovat po Steinové monumentálním (desetihodinovým) představení všech tří dílů Schillerova *Valdštejna* ve speciálním prostoru Preuss Halle pivovaru Kindl-Brauerei Langhoffovu inscenaci Strindbergova *Tance smrti*. O všech těchto inscenacích bude jednat pokračování této stati, které se vejde až do příštího (22.) čísla *Disku*.

3 A taky se – když vyjdeme za rámec DT – nehrála v BE (Berliner Ensemble) *Antigona*, což byla poslední Taboriho režie.

s 'pietními' inscenacemi, v nichž se v některých případech rozehrávají klasické texty dokonce prakticky bez škrťů.

Jako lze mluvit o oblíbených krátkých představeních, kterou můžeme spojovat i s vnímáním ovlivňovaným mocnou 'klipovou kulturou', tak je možné předem konstatovat, že i touha pobýt si v divadle (když se tam už jednou vypravím?) je v Berlíně aktuální; najdou se tu ostatně opravdu představení, na nichž si člověk přeje, aby tak honem neskončila, protože jimi divadlo připravilo svým divákům něco, co lze charakterizovat – poněkud staromódně, ale v tomto případě trefně – jako hluboký zážitek. A najdou se v Berlíně také diváci – a velmi hojně jsou mezi nimi zastoupeni mladí do dvaceti let –, kteří dokonce ve více než třicetistupňových vedrech oddaně a do posledního místa plní sály DT i BE s nadějí, že je čeká něco velkého. S napětím a vřelým ohlasem pak sledují dramatické příběhy předváděné na divadle, kterému (nakonec i v případě radikálního krácení) domínuje dramatikovo slovo rozehrávané herci, kteří jsou schopni učinit z mluvního projevu základního formotvorného činitele scénického sdělení.

1. Berlínský Aischylos: interpretace a prožitek

Aischylova trilogie *Oresteia* v režii uměleckého šéfa Deutsches Theater Michaela Thalheimera (narozeného 1965 a známého u nás inscenací Schillerových *Úkladů a lásky*, uvedených v rámci Pražského festivalu divadla německého jazyka 2003) je okleštěná na asi stominutové představení; nejvíc se z celé trilogie drží textu *Agamemnona*, pak už skáče po uzlových dějových faktech a dialogích.⁴ Radikální redukce klasiků jsou prý ovšem pro Thalheimera příznačné: Georg Diez, když psal v 19. čísle *Zeit*u 3. května 2007 o nepřilíh povedené Thalheimerově inscenaci *Netopýra* (také tuto slavnou operetu najdeme na repertoáru Deutsches Theater), přirovnal ho dokonce k louskáčku ořechů mezi německými divadelními režiséry: „Ať se ořech jmenuje jednou *Faust* nebo *Liliom* či *Lulu*, Thalheimer hru vždycky uchopí do přiměřeně modernistických kleštíček jako od Alessiho, stiskne a hledá jádro, které nejčastěji objeví v oné existenciální osamělosti, která kolem přelomu století vypadala ještě tak působivě. Zhušťuje, redukuje, komprimuje. S divadelním oříškem to jde, ale [...]“ s *Netopýrem* to podle Dieze moc nešlo. Jak to tedy šlo s Aischylovou *Oresteiou*, kterou jsme viděli hned první večer?

Německy secvičený čtyřicetiletý sbor, monotónně, s důrazem na dynamiku, nikoli na melodičnost jazyka (tedy na intonaci) skanduje nad hlavami diváků z druhého balkonu pod 'taktovkou' Marcuse Crommeho Steinův překlad (upravil ho dramaturg inscenace Oliver Reese s režisérem).⁵ Režisér Peter Stein

4 Nejde o žádný 'generační trend': inscenace *Oresteie* v režii Thalheimerových vrstevníků Andream Kriegenburga (1963) v mnichovských Kammerspielen roku 2003 a Stefana Puchera (1965) v curyšském Schauspielhaus roku 2004 byly pětihodinové.

5 Že by (na rozdíl od *Peršanů* – viz dále) přece jen jakási upomínka na masové pojetí sboru v Reinhardtových inscenacích ze začátku 2. desetiletí 20. století, které bylo spojené se záměrem obnovit jeho zprostředkovatelskou funkci mezi obecenstvem a hrdiní představovaného příběhu? To by Thalheimerův sbor nesměl být vlastně schovaný. Jinak počet členů a členek sboru do jisté míry odpovídá počtu diváků každé z obou inscenací: u Reinhardta v Schumannově cirku jich bylo – na rozdíl od šesti set v dnešním Deutsches Theater – pět tisíc a počet členů sboru (většinou studentů) dosahoval pěti i šesti set.



Aischylos: Oresteia. Deutsches Theater 2006. Režie Michael Thalheimer, scéna Olaf Altmann, kostýmy Michaela Barth. Constanze Becker (Klytaimestra)

(1937) pořídil překlad pro svou vlastní více než osmihodinovou inscenaci z roku 1980, která byla pokračováním antického projektu berlínské Schaubühne (tehdy ještě) am Halleschen Ufer (přestěhovala se do Mendelssohnovy budovy na Lehni-ner Platz krátce nato). Škrtnat měli inscenátoři současného berlínského uvedení opravdu z čeho i proto, že enormní délka překladu má co dělat se Steinovým váháním mezi možnými překladovými variantami, které v jeho textu zůstaly.⁶

⁶ Peter Stein čerpal, jak píše paní prof. Fischer-Lichte, z aktuálních filologických výzkumů i existujících překladů. Rozbor jeho překladu i inscenace, o níž bude stejně tak jako o celém antickém projektu Schaubühne také ještě řeč, podává obsáhlá stať citované autorky „Berliner Antikenprojekte (100 Jahre Theatergeschichte)“ zařazená do sborníku *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antiken-projekt des Deutschen Theaters*, jehož je Fischer-Lichte spolu s Matthiasem Dreyerem také editorkou. Sborník vznikl ke zmíněnému projektu Deutsches Theater ve spolupráci s výzkumným projektem „Transformationen der Antike“, finančně podporovaným grantovou agenturou Deutsche Forschungsgemeinschaft, a na vydání sborníku přispěli i DT-Freunden (jakýsi Klub přátel Deutsches Theater).



◀ Aischylos:
Oresteia. DT 2006.
Constanze Becker

▶ Aischylos:
Oresteia. DT 2006.
Stefan Konarske
(Orestes), Michael
Benthin, Constanze
Becker a Henning
Vogt (Agamemnon)

Jeviště je v Thalheimerově inscenaci zahrazeno dřevěnou stěnou, poznamenanou krvavými otisky rukou i těl, která zcela vyplňuje prostor mezi portály – ke hře tak zbývá mělký dvoustupňový prostor ‘proscénia’.⁷ Zatímco Reinhardtovy inscenace *Oresteie* (1911) i *Krále Oidipa* (1910) se chtěly starořeckému divadlu přiblížit i cirkusovým amfiteátre a *Antigona* prvního antického projektu z roku 1841 se hrála v postupimském dvorním divadle také vzhledem k jisté podobnosti jeho stupňovitého hlediště řeckému divadlu, u Thalheimerovy inscenace lze mluvit o tom, že její postavy, omezené na pohyb doprava či doleva, tak trochu připomínají plastiky na reliéfu antického vlysu.

První se (za světla v hledišti) objeví Klytimestra (Constanze Becker): pomalu, jakoby ztěžka se vynořuje zleva, z hlubiny orchestrálního schodiště. Ještě mladé tělo asi třicetileté ženy oblých tvarů je oblečené jen do zapraného spodního prádla původně tělové barvy. Vleče s sebou vědro. Posadí se na scéně a z přineseného vědra se začne polévat potoky temně rudé barvy. S ‘krví’ rozmazanou po vlasech a po obličeji, pokrývající tělo od hlavy až k patám, loví tato královna odkudsi zpod sebe jednu plechovku piva za druhou, zručně je otvírá a lačně pije. Pěna se mísí s krvavými šmouhami. Navzdory malátné nehybnosti, s níž tato Klytimestra čeká na Agamemnonův návrat, jakmile začne mluvit, v hlase se ozývá živočišné napětí, jehož naléhavost se stupňuje do vášnivých, ba zuřivých kaskád vyplivovaných do tváří diváků. Vypjatá, apelativní deklamace nepoleví po celou dobu představení.

Každá z postav komorně pojatého příběhu je podobně velmi konkrétně určená kostýmem a základním mluvním i pohybovým postojem či gestem: Agamemnon (Henning Vogt), který vypadá mužně, ale chová se vyhýbavě či uhýbavě, vlastně nevýrazný v nepadnoucím, šedém úřednickém obleku vystupuje příslušně nepřesvědčivým způsobem: žádná mužská autorita (jak taky dnes jinak)...

⁷ Scénografem byl Thalheimerův stálý spolupracovník Olaf Altmann, jehož řešení přirklá autorka recenze ze *Süddeutsche Zeitung* (28. 9. 2006) dokonce status Action Painting, protože krvavých skvrn na dřevěné stěně během repríz přibývá. Kostýmy navrhovala Michaela Barth.



Nápadně se mu podobá Aigisthos (Michael Benthin), tak průměrný a banální ve světlém obleku, s rukama v kapsách, zdánlivě netečně a blazeovaně přihlížející situaci. Orestes (Stefan Konarske) je neurotický, zajímavý chlapec v bílé košili a příliš velkých kalhotách, traumatizovaný vnitřními Erinými, zdá se, od samého začátku. Jeho postoj se v průběhu děje nejvíc promění: herec má dost sil k obrácení v zuřivého fanatika, s neuvěřitelnou vehemencí a vášní se vrhá na matku a se zjevnou slastí ji fyzicky likviduje před očima diváků.⁸ Dětsky působí i Elektra (Lotte Ohm), na rozdíl od matky nepřitažlivá nešťastnice v mohutných maskáčích, zavilá a uzavřená do svého neštěstí. K tomu jakoby průsvitná Cassandra (Katharina Schmalenberg) s obrovskými očima v úzkostlivo staženém obličejíčku, pasivně odevzdaná osudu...

Pomineme-li převažující násilnou stylizaci do monotónní deklamace (technicky brilantní) a okázalých, ostentativně předváděných slabošských či

⁸ Pro kritiku (ale i pro mladé publikum) se stal Konarske (1980), který 2006 absolvoval Ernst-Busch-Schule (odkud přišla i Constanze Becker) a byl do Deutsches Theater angažovaný s vyhlídkou na roli Oresta, „objevem večera“. Mimochodem, celé obsazení – a nejen této hry – ukazuje na to, že antický projekt není jen věcí dramaturgicky ‘ideovou’: objevili-li se takový Orestes a k němu mám v divadle ty ostatní, pro něž jako by Aischylos svou hru vlastně psal, je nejenom lákavé, ale nezbytné ji hrát. Také – a z jistého hlediska dokonce zejména – takové možné obsazení totiž ukazuje, že je to hra ‘aktuální’: herci jsou tu obrazem těch v hledišti, kteří jsou jim svým ‘tématem’ nějak podobní a které to tedy může zajímat. To je logická úvaha z hlediska ‘herecké dramaturgie’; současně se ukazuje, že takto označená dramaturgie sahá hlouběji než ke starosti o to, aby měli herci a herečky co hrát. Že podobná úvaha nemusí být od uvažování šéfa Thälheimera zase tak daleko, napovídá i jeho údajný výrok, který Konarske cituje v jednom interviewu: „80 % představení je obsazení, režie je zbývajících 20“.

násilnických projevů zoufalství, ukřivčenosti, pohrdání či agresivity, každý z herců jako by opravdu byl danou postavou, a všichni společně jsou nám tak i v této často násilně střížené, zjednodušené zkratce schopni předvést konkrétní příběh, na který lze zírat (což zejména náctileté publikum také činilo): to, co se na jevišti děje, může některé diváky odpuzovat tím, jak se tu na něho neskrývané útočí, ale nemohou předváděnému příběhu o stále pokračujícím řetězu krvavého vyřizování účtů nerozumět. S velkou angažovaností hrané postavy v nás ovšem rozhodně nevzbuzovaly bázeň ani lítost nad pádem čehosi velkého a vznešeného: zpocení, pachtící se za čímsi, čeho nemohou dosáhnout, byli Aischylovi hrdinové v této inscenaci důsledně odheroizovaní, ba od počátku až do konce ubozí – ale rozhodně nebyli v tomto pojetí lidštější... Přes výrazné postoje hráli *stavy* desperátů zahnaných do kouta, jednotlivá *emocionální hnutí*, nikoli vědomé jednání a rozhodování – vlastně pubertálně romantická gesta vehementně burcující vzpoury proti světu: proto taky ten ohlas u náctiletého publika včetně šokujících proudů krve, ve které se herci s námahou brodili, reálně v ní klouzali a padali a kvůli níž museli být diváci v prvních dvou řadách přikryti igelitovými pláštěnkami...

Oresteiu tak Thalheimer představuje v radikálně omezeném rozměru, do kterého se samozřejmě nevejdou *Eumenidy* (podle českého Stiebitzova překladu *Usmířené Lítice*). Co by také v tomto obrazu podávajícím svědectví o tom, že se nic nezměnilo a s lidstvem je to pořád stejné, dělala proměna Erinyí v Eumenidy, která u Aischyla doprovází radikální změnu při posuzování viny: Pallas Athéna svěřuje toto posuzování nejmoudřejším (zvoleným!) občanům, když si pro jistotu ovšem ponechá sama jeden hlas – který může nakonec rozhodnout, jak se to také stane v případě soudu nad Orestem. U Thalheimera nechávají bohové (jsou-li jací) opuštěného Oresta bez odpovědi: že by manifestace 'osamělosti moderního člověka', o které mluvil při souhrnné charakteristice režiséra citovaný kritik?

Ostatně, s *Eumenidami* mělo německé divadlo (docela pochopitelně) vždycky jisté potíže: Reinhardt je při prvním provedení také vynechal a zařadil je až po změně režimu, vynucené výsledkem první světové války. Hrál je ovšem Lothar Müthel roku 1936 v rámci 'antického projektu' realizovaného k příležitosti berlínské olympiády. V příslušném kontextu se patřičně monumentalizující inscenace patrně mohla či spíš měla brát tak, že se nacistické Německo vlastně řídí antickým ideálem: nedal nakonec nový režim rozhodování o (domnělé) vině, když se mu to hodilo, do rukou lidu (rozuměj luzy), samozřejmě sledované bedlivým okem božstva? (Hereckou postavu Pallas Athény přiváděla takřkajíc na pravou míru její socha v obří velikosti, kterou prý ani nebylo možné ze všech míst dohlédnout.)

Můžeme tedy, pokud jde o současné tendence německého divadla, Thalheimerovu inscenaci přiřadit k tomu, čemu se tu říká Regietheater (a co budí od nedávné doby zesílený a veřejně v tisku projevovaný odpor u jisté části publika, včetně intelektuálů z řad 'neodborníků', a to zejména při jeho uplatňování v opeře)? Za jakéhosi předchůdce takzvaného Regietheater pokládá Fischer-Lichte v citované stati – jistě ne neprávem – Klause Michaela Grübera (1941) s jeho inscenací *Bakchantek*: tvořila r. 1974 součást (druhý večer) vlastně prvního dílu 'antického projektu' někdejší Schaubühne, hraného na berlínském výstavišti. První večer vyplnila Steinova *Cvičení pro herce*, antickou dramatikou inspirovaná. Ta už vzhledem k absenci celistvé předlohy obracela pozornost k tomu 'archetypickému', co se projevovalo v jednotlivých situacích jako svého druhu

‘fragmentech’. Podobné fragmenty usilující o postižení toho ‘archetypického’ tvořily ale i Grüberovu inscenaci, opřenou sice o celý text hry, na jejíž interpretaci v zájmu jeho nejednoznačnosti režie ovšem záměrně rezignovala. Tuto nejednoznačnost si programově zachovávala i Steinova *Oresteia* z roku 1980 (viz dále).

Pokud jde o možné srovnání Grüberovy inscenace s Thalheimerovou *Oresteiou*, v druhém případě o žádnou nejednoznačnost nejde. Jako by nešlo ani o interpretaci; ale to spíš v tom smyslu, že tu vlastně máme co dělat s nejjednodušší, ba krajně zjednodušenou interpretací (lidi se holt vraždí). Taková interpretace sama o sobě by nikoho nemohla zaujmout, kdyby to uvedené v závorce nedala inscenace divákům jaksi i ‘vnitřně hmatově’ pocítit umělou krví na obnažené kůži (například nahý představitel už zabitého Agamemnona se polovinu inscenačního času namáhavě a s krajní obětavostí plazí z jedné strany jeviště na druhou). Tato kůže zůstává také díky hercům kůží postav, se kterými je divák schopný soucítit i v jejich zuřivě nešťastných pokusech pomstít se světu, který by snad přece jen měl být jiný.

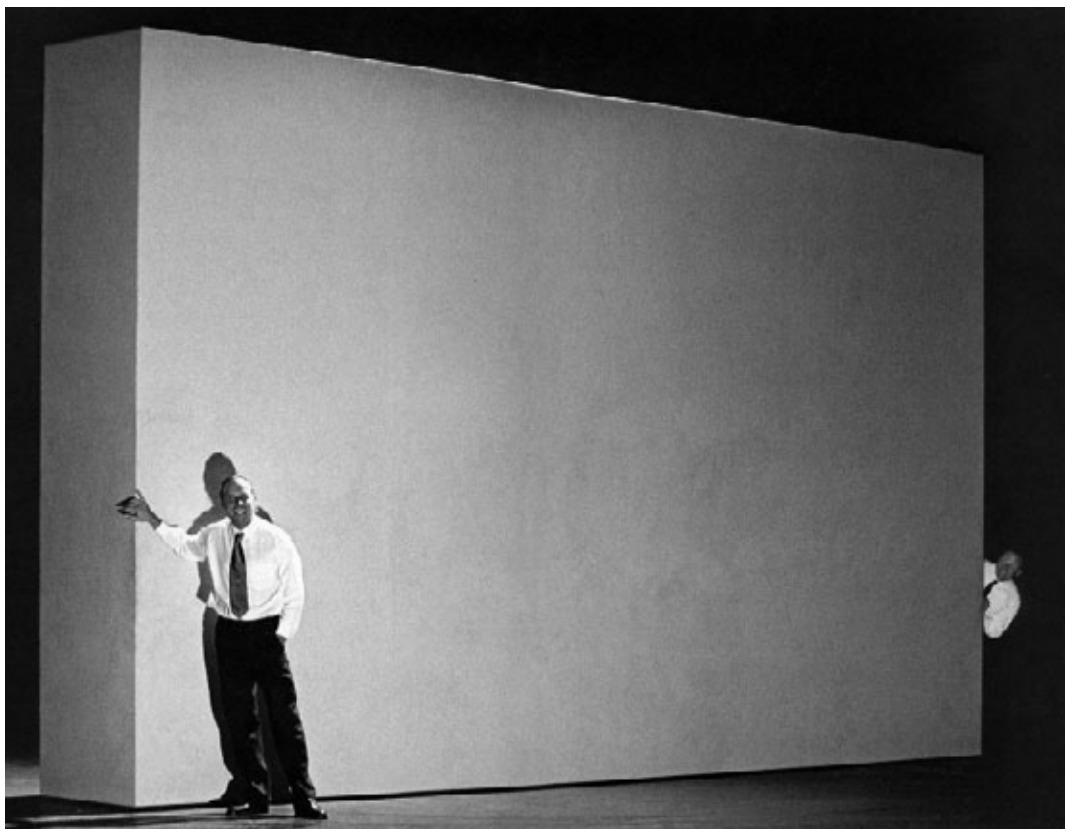
Inscenace, která se tímto zjednodušením snaží vyjít dnešním divákům co nejvíc vstříc, tak nakonec vzbuzuje myšlenky, k jejichž provokaci snad není ani žádná antika zapotřebí. Zážitek, připravený tak, aby i vzdálenost mezi ‘antickým’ a současným způsobem slovního vyjadřování vyvážila aspoň ‘dnešní’ (triviální) stylizace kostýmů a chování, nakonec paradoxně nabývá nějakou hodnotu – a v některých chvílích dokonce i určitou velikost – díky tomu, co z textu přece jen zbylo a čeho se herci ve chvílích, kdy je jim to dovoleno, dovedou nejenom s technickou brilancí, ale i bytostným zaujetím chopit.⁹

Pokud jde o představení Aischylových *Peršanů* v režii Dimitera Gotscheffa, vlastně Dimitra Gočeva (1943), původem bulharského režiséra, který je o více než dvacet let starší než Thalheimer, trvalo také sto minut, aniž se ovšem režisér (který hraje překlad Heinera Müllera pořízený z doslovného převodu Petera Witzmanna zohledňujícího všechny možné významy) dopustil nějaké redukce (nejde o trilogii, ale o jedinou hru). Inscenace se hraje v prázdném jevištním prostoru, který dynamizuje asi osm metrů dlouhý otočný panel, který funguje jako zeď, projekční plocha i beranidlo (scénograf Mark Lammert navrhoval i kostýmy). Představení začíná němou přehrou: jako by šlo opravdu o hru v původním smyslu, která se ovšem nakonec promění v souboj o prostor a pozice.

Všechno tak zahajují Samuel Finzi a Wolfram Koch, kteří pak hrají ‘dvojhlasně’ posla a z nichž jeden (Finzi) se stane Xerxem a druhý stínem Dareia.¹⁰ Na začátku je vidíme v černých kalhotách a bílých košilích s tmavými kravatami. Mezi nimi pak září ostře žlutou barvou zmíněný otočný panel, který v tomto případě dělí jeviště na dvě poloviny. Muži hlídají každý pohyb toho druhého a přitom se snaží nejružnějšími způsoby vychýlit panel ze středové osy, každý ze své strany, posunují ho po jevišti tak, aby si jeden i druhý pro svou část prostoru

9 Když už v zájmu větší názornosti při ozřejmování jednotlivých tendencí srovnáváme (neadekvátně) Thalheimera s Grüberem, je nezbytné poznamenat, že v případě inscenace *Fausta* redukoval sice druhý z nich personál Goethova díla na tři postavy, ale jinak žádné nadšení pro škrty ve svých známých inscenacích neprojevoval (jeho *Hamlet* v Berlíně roku 1982 trval šest hodin).

10 Tedy přece jen také redukce? Taková redukce možného personálu ovšem nejenže neredukuje ještě menší počet herců, se kterými mohl Aischylos počítat, ale přispívá k ozvláštnění textu, jehož monology jako by byly z hlediska dnešního divadelního vnímání při své délce zcela nestravitelné.



vydobył vždy o kus místa víc. Pohyby mužů se zrychlují, ohromná plocha panelu nebezpečně kmitá, kymácí se prostorem... a všechno nakonec vyvrcholí rvačkou.

Další herecké jednání se soustřeďuje (ostatně jak jinak?) k mluvenému projevu; ne že by se ovšem představitelka královny Attosy nepustila při jednom vášnivém výbuchu emocí náhle do barbarského tance. Chór starců zastupuje tentokrát jediná žena: slova Müllerova překladu se v ústech Margit Bendokat rodí zpočátku těžce, nesouvisle, dlouhá pasáž líčící čekání na zprávy z bojiště prokládané výřtem těch, kteří *odešli*, a obavami o jejich osudy, nabývá v herečtině strhujícím podání postupně na tempu a plynulém rytmu podtrhujícím myšlenkové poselství. A podobně si počíná i Almut Zilcher jako k smrti vyděšená, ale navenek svůj strach a zármutek statečně ovládající královna Atossa, i Samuel Finzi a Wolfram Koch (i když to činí s lehkým komediálním akcentem). Naléhavost, s níž předstupují herci s Aischylovými myšlenkami před diváky, je v oproštěném, ale přesně propracovaném sdělování, vzdáleném – ostatně podobně jako Thalheimerova redukováná *Oresteia* – jakékoli vnější aktualizace, ohromující.

Přítom aktuálnost Aischylova textu jako by byla nejdůležitějším důvodem, proč uvádět hru, v níž se pomocí střídajících se monologů čtyř postav (z nichž jednou se stal i sbor) vlastně jen ztěžka vylupuje budoucí tvar dramatu. Řecké vítězství nad Peršany zde jeho účastník Aischylos předvádí z hlediska poražených



◀ ▶ **Aischylos: Peršané. DT 2006. Režie Dimitr Gočev, výprava Mark Lammert. DT 2006. Wolfram Koch a Samuel Finzi (Poslové)**

jako varování vítězům, aby se jich nezmocnila zpupnost, která byla příčinou porážky jakoby (i vzhledem k početní přesile) neporazitelného Xerxova vojska. Text je vzhledem k mezinárodněpolitickému kontextu ovšem aktuální natolik, že tuto aktuálnost opravdu není třeba zdůrazňovat. Lákavé se naopak jeví, učinit pomocí scénického uvedení etické jádro těchto aktuálních událostí předmětem bytostného prožitku, v jehož rámci je možné vztáhnout rozporné elementy, které toto jádro tvoří, na vlastní individuální zkušenost.

Na scénickém způsobu, kterým to herci pod Gočevovým vedením a v přesně zvolených podmínkách činí, jsou významné dvě věci. Za prvé to, jak zde takový bytostný prožitek vzniká hereckým využitím specifického vztahu prozodické potence tohoto textu k jeho sémantické rovině, tedy rozvinutím toho, čemu lze (odmyslíme-li si příslušné pejorativní druhotné významy) říkat deklamace a co jako vyvrcholení příslušného psychofyzického hnutí přímo apeluje na vnitřně hmatové vnímání diváků. A za druhé, jak ani některé komediální akcenty (jejichž užití je v programovém sešitu vyloženo i pomocí známých Marxových slov o tom, že velké světodějné události, původně tragické, se opakují v žánru frašky), ani komorní herecký personál inscenace nebrání pocítit velikost, která je příběhu a způsobu jeho traktování u Aischyla vlastní. To samozřejmě nepramení

v samotné látce, ale v tom, jak je předváděný příběh v režijně-herectkém pojetí citěný: tj. tak 'velce', jak to odpovídá velikosti předkládaného 'problému', který nelze omezovat na otázku opakujících se selhání mocných. Tato selhání totiž poukazují i na 'obecnější' tajemství ('každého') lidského jednání včetně jeho spjatosti s odlišitelností mužského a ženského údělu.

Je možné uvažovat o tom, že (nebo aspoň nakolik) bylo uvedení *Antigony* v Postupimi roku 1841 – tedy první německé či střeoevropské 'pietní' uvedení antické tragédie po období pouhých adaptací v překladu 'věrném' původnímu textu (pokud to tehdy bylo a vůbec je i dnes možné) – skutečnou interpretací, a tedy vlastně přímo počátkem (berlínského) interpretačního divadla. V každém případě to bylo uvedení oficiální: podnítil je sám pruský král Friedrich Wilhelm IV., a to dokonce hned na samém počátku své vlády. Je tak smělé dohadovat se přitom, jak to ostatně činí v citované stati i Erika Fischer-Lichte, do jaké míry ovlivnil samotný výběr titulu Hegelův výklad této tragédie, který odvozuje tragichost příběhu z eticky rovnocenné motivace Antigonina i Kreontova jednání?

Uvedením *Antigony* byl pověřený Ludwig Tieck, který připravoval herce na jejich úlohy při čtených zkouškách, a jako poradce se projektu účastnil profesor klasické filologie na berlínské univerzitě August Boekh. I z toho je patrná starost inscenátorů a jejich královského patrona o co možná nejvěrnější navázání na antiku. Vzhledem k němu volí také Fischer-Lichte výraz charakterizující tento první berlínský antický projekt (v Postupimi se na premiéře sešla příslušná berlínská společnost a představení se pak také v Berlíně za obrovského zájmu publika hrálo nejdřív šestkrát za sebou a pak až do roku 1882 dokonce dvaadesátkrát): mluví o něm jako o divadle kulturní paměti. Péče o vnější navázání na antické divadlo, tedy historizující hledisko, které bylo potom tak charakteristické pro Meiningsenské, nebylo ovšem pro tento projekt rozhodující.¹¹ Fischer-Lichte mluví o antickém ideálu, kterým jako by se měl za Bedřicha Viléma IV. řídit pruský stát. Takový stát nemá být přece podle řeči Johanna Eduarda Erdmanna na oslavu tohoto panovníka roku 1854 pouhou právní institucí, ale „mravním společenstvím“ a „nejvyšším mravním organismem“!

Dá se tedy říct, že v době prvního berlínského antického projektu plnila antika a s ní i uvádění antických her ještě vlastně ve Winckelmannově duchu úlohu estetického ideálu, jímž je třeba se řídit. Nejdůležitější nakonec byla klasická harmonie, které se dosahovalo překonáním krvavého obsahu vznešenou formou, motivovanou i (aspoň v těch rozhodujících případech) velkorysou ušlechtilostí pohnutek tragických hrdinů. Naproti tomu Reinhardtův projekt měl ideového patrona už nikoli ve Winckelmannovi, ale v Nietzscheovi, pro kterého je antická tragédie prostředkem (u Reinhardta při každém představení jakoby vždy znovu dosahovaného) vyrovnání apollinského a dionýského principu. Tento Reinhardtův projekt byl ale i svým umístěním do cirkusu tím, čemu se dnes říká *event*; ideové zdůvodnění tohoto *eventu* se zakládalo na představě lidového divadla, v němž se shromažďují všechny vrstvy národa. Každý divák se zde do jisté míry

11 Ostatně, i Eduard Devrient, když vzpomíná na toto představení ve své *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 2, dnes dostupné v mnichovsko-vídeňském vydání z roku 1967, zdůrazňuje, že představení nebylo věcí nějakého „archeologického napodobení“, ale bylo opravdu živé díky modernímu herectví, kterému nešlo o antické konvence, což se projevovalo i rezignací na masky.

mohl cítit dokonce součástí sboru. Také proto ale nebyl tento *event* už jen věcí kulturní paměti a ideového působení v duchu měšťanského Bildungstheater: spíš než o nějakou kontemplaci šlo i v pětitisícovém davu diváků podobně jako na jevišti o zážitek, jehož základ tvoří tělesná přítomnost v 'emocionálně energetickém' prostoru.¹²

I v tomto případě šlo tedy o velké divadlo ve smyslu konstitutivního činitele národní kultury jako dědictví antiky, ke kterému jako by se v inscenaci *Oresteie* hlásil i hitlerovský režim. O dědictví ve smyslu toho, z čeho je možné se poučit, už ale nešlo v antickém projektu berlínské Schaubühne: podle Fischer-Lichte byla Grüberova inscenace *Bakchantek* výrazem přesvědčení, že o původních významech jednotlivých motivů i celkovém smyslu těchto her – jako vůbec o antickém způsobu prožívání světa – toho přes všechny pokrok v historickém a filologickém bádání moc nemůžeme vědět. To, co snad uhadujeme, nejenže nemůže být součástí nějakého ideálu, ale ani jakékoli 'objektivní' interpretace: Grüberova inscenace jako by opravdu vznikala jakousi dekonstrukcí, jejímž výsledkem samozřejmě není nějaká *interpretace*, ale takové rozvíjení příslušných fragmentů, které nahrazuje obvyklou interpretaci metodou 'volných' subjektivních *asociací*.

Steinova inscenace *Oresteie* vycházela na rozdíl od Grüberovy asociativní metody z pečlivého 'výzkumu' nejrůznějších možných významů slovního textu, který nebyl omezený na samotný překlad, ale rozehrával se také pomocí starořeckých pasáží a neartikulovaných zvuků vlastně i při představení. Hrál se tentokrát sice v budově na Halleschen Ufer, ale – snad v jisté návaznosti na Reinhardta – i v setmělém hledišti (pro 400 diváků): v prvních dvou částech šlo zejména o vytvoření – výrazem Eriky Fischer-Lichte řečeno – akustického prostoru („Hör-Raum“), celé jeviště se otevřelo a rozsvítilo teprve pro Eumenidy. Inscenace nebudovala na obvyklé 'interpretaci', která by mohla znamenat zjednodušení, v jehož důsledku by pak divákům ke skutečnému prožitku chyběla možnost samostatně se vyrovnávat s průběhem dění: právě takové interpretaci se inscenace uvědoměle bránila různými variantami překladu jednotlivých pasáží, které se tu uplatňovaly v kontextu řeckých slov i dalších zvuků. Ale nepředstavovala tato inscenace sama o sobě – a právě proto, že se bránila jakémukoli zjednodušení – ten způsob aktivního myšlenkového (a ovšem nejen racionálního!) rozvíjení zasahujícího takřikajíc obě strany rampy, tedy toho rozvíjení, které můžeme nazvat interpretací totožnou s prožitkem, v jehož rámci si ji dotváří teprve divák?

Můžeme-li říct, že Grüberova inscenace *Bakchantek* znamenala zásadní rozchod s tím, čemu se říkalo Bildungstheater, nemůžeme to jednoznačně říct o Steinově inscenaci *Oresteie*. Ale co s nějakým 'bildungstheatrem' dnes? Thalheimer, který dává své inscenaci motto „Tun – Leiden – Lernen“ (tj. činit, trpět, učit se), které tak důrazně opakuje chór, myslí to heslo nepochybně ironicky: inscenace hraná bez *Eumenid*, které v rámci *Oresteie* přinášejí vyhlídku, že nějaká podoba demokracie může zajistit přerušení řetězu krveprolití (a hraná tedy už bez důvěry v demokracii), rozhodně neutěšuje své diváky nadějí, že by byl snad

12 O tom svědčí i námitky soudobé kritiky, které cituje Fischer-Lichte a které současně ukazují na princip prostorového rozehrávání scénického dění, které ve své bohatě rozvinuté vizuální i akustické rovině apeluje na divákovu vnitřně hmatové vnímání.

člověk schopný se poučit. Ale není takový obraz nepoučitelnosti svým způsobem *Bildungstheater*? A nepředstavuje takový *Bildungstheater* celý současný berlínský antický projekt? Vždyť staví divákům svou snahou o nové inscenační vyrovnání s antikou ať tak či onak před oči jistou tradici, která – byť často, ale přece snad ne vždycky marně – s touto nepoučitelností zápasí a která je základem kultury? Jako 'kulturu' je ostatně to '*Bildung*' také možné přeložit.

Velké divadlo se samozřejmě nerovná interpretačnímu divadlu a není totéž co *Bildungstheater*. Přesto se oba pojmy často spojují s tím, co nebylo zamýšleno jako pouhé rozptýlení a co předcházelo v západním divadle těm vývojovým tendencím, které vyměnily rétoriku rozvíjenou i pomocí příslušných prozodických prostředků v poezii a s ní spojenou deklamací za pouhou konverzaci: Neznamenalo právě to konec velkého divadla, i když někteří představitelé těchto tendencí dokázali čelit očekávatelným důsledkům takové 'prozaizace' velmi vynalézavě a proměnit i takovou konverzaci v poezii, která zůstala vzdálená mnoha rétorům? Oba pojmy (interpretace a *Bildungstheater*) nelze tím spíš vynechat při rozboru pokusů o velké divadlo, jejichž výsledky jsme měli příležitost sledovat v Berlíně, a to nejenom při inscenacích antických tragédií, ale také domácí klasiky, hlavně Schillera. Rozbor těchto pokusů (tentokrát zejména právě pokusů o Schillera) v článku, který se vejde až do příštího čísla *Disku*, by tedy měl také ukázat přirozenou či nepřirozenou spjatost německých pokusů o velké divadlo s dílem dramatika, jehož některé hry – a to právě ty, o které v článku půjde – připadají českým divadlům snad ještě méně hratelné než Aischylovy tragédie.

O hereckých technikách 20. století

Slovenský teatrolog Miloš Mistrík je v poslední době plodným autorem. V loňském roce vydal knihu *Jacques Copeau a jeho Starý holubník* (2006), na kterou vyjde moje recenze v 3. čísle *Divadelní revue*, a právě při četbě této knihy jsem si uvědomil, že jsme opomenuli se zmínit o jeho předchozí knize *Herecké techniky 20. století*, kterou vydala Slovenská akademie věd v Bratislavě v roce 2003. Rozhodli jsme se tedy v *Disku*, že třebas s určitým zpožděním budeme věnovat pozornost i této knize. Autor se v ní pokusil zrekonstruovat názory a programové principy různých režijních a hereckých osobností a v úvodu konstatuje, že nebude psát příručku pro herce nebo o hereckém řemesle, ale o herectví jako o estetickém fenoménu. Současně zde ale hned v úvodu tvrdí, že tímto způsobem se o herectví začal projevoval zájem v evropském divadle 20. století proto, že předtím vlastně neexistovala režie v dnešním slova smyslu a *herectví se zakládalo na řemesle, dojmech, emocích a předem určených hereckých oborech* (s. 5). Hned v úvodu tak M. Mistrík používá tvrzení, u nichž by se dalo říci, že má i nemá pravdu. Čtenář se s podobnými tvrzeními potká i dále v textu a já sám jsem na tuto podvojnost upozornil již u jeho knihy o Copeauovi: podobná tvrzení jsou totiž dosti nepřesná, neboť jsou často založena na stereotypních a dnes již překonaných názorech z druhotné literatury. Jistě, rozvoj moderní umělecké režie vedl k výraznému zájmu o hereckou tvorbu, ale to neznamená, že o herectví jako estetický fenomén nebyl zájem již

dříve. A nejde jen o Mistríkem zdůrazněného „předchůdce“ D. Diderota, vždyť v jeho době psali o herci takto Riccoboniové nebo Rémond de Saint Albine, v Anglii J. Hill nebo sám Garrick, v Německu J. J. Engel nebo Lessing a v 19. století se s různými teoriemi herectví, zvláště v Německu, rozsypal pytel. A pokud snad neměli estetické takový zájem o herectví jako o drama nebo literaturu, bylo to pochopitelné, neboť ne všichni jako Diderot tvrdili, že si cení herce více než dramatika. Herectví bylo pro ně uměním výkonným, ale to přece neznamená, že to bylo jen pouhé řemeslo s danými obory.

Neřekl snad Stanislavskij, že sám nic neobjevil a na co ve studiích a na zkouškách přišel, znali už dávno všichni herectví mistři minulosti?

Mistríkova kniha má 5 kapitol a předkapitolku zvanou *Předchůdci*. Jsou jimi podle něj komedianti dell'arte, D. Diderot, Wagnerův gesamtkunstwerk a počátky divadelní režie u Meiningských, A. Antoina nebo symbolistů. Byla to ale doba hereckých virtuózů a mne pobavilo tvrzení, že právě jedna z nejvýznamnějších virtuózek Sára Bernhardtová *dokázala překonat samu sebe, svou excentricitu a [...] stala se jednou z prvních reprezentantek nastupujícího herectví životní pravdy z přelomu 19. a 20. století* (s. 14). První kapitolu s názvem *Herec psychický a herec fyzický* věnuje autor většinou ruským metodám: psychologickému realismu Stanislavského, metodě M. Čechova a L. Strasberga a biomechanice V. Mejercholda. Druhou kapitolu pojmenoval *Herec dokonalé formy* a píše

tu o nadloutce G. Craiga, živém umění A. Appii, rytmice E. Jacquese-Dalcroze a letmo i o avantgardách počínaje futuristy a konče happeningem a postmodernou (?). Třetí kapitola zvaná *Herec dramatický a ludický* je věnována francouzskému divadlu – názorům a reformě J. Copeaua, Kartelu, E. Decrouxe i J. L. Barraulta. Čtvrtá kapitola *Herec sociální proměny* naopak patří divadlu německému, totiž B. Brechtovi, i když tu autor nakonec ‘přilepil’ i několik stránek o divadle J. Littlewoodové. A konečně pátou kapitolu zvanou *Herec antropologický* u Mistríka reprezentují známé a stále ještě atraktivní autority – A. Artaud, J. Grotowski, E. Barba a P. Brook.

Podle toho, co jsem si přečetl v první kapitole o metodě Stanislavského, soudím, že ani dnes není snadné se vyrovnat s jeho dědictvím. Mistrík tak činí ‘po svém’ a domnívám se, že přece jen trochu zastaralé i nešťastně, neboť tu stále spojuje a neodlišuje historicky danou poetiku psychologického realismu MCHT z počátku 20. století, a přece jen nadčasovější smysl a principy Stanislavského metody. Proto podle něj jak v teoretických úvahách, tak v režiiích prý *nikdy nedokázal zcela překročit základní principy svého systému* (s. 44). Které to jsou, si můžeme domyslet – asi ten psychologický realismus. Jistě, chceme-li vytáhnout z dochovaných textů Stanislavského tento nadčasový smysl jeho myšlení o hereckém umění, musíme být značně kritičtí a odhazovat mnoho nepodstatného. Nesmíme si ale jeho metodu předem zařadit do nějakého šuplíku a pak z textů vytahovat citace o iluzi, prožívání apod. V myšlení o herectví ‘podle Stanislavského’ musíme opustit jakékoli mechanistické (zastaralé) představy o kreativitě, které zmiňuje Mistrík na s. 37: *Herec se podle Stanislavského přeosobňuje, a to tak, že se předušeňuje a potom ztělesňuje svěřenou postavu. Dává jí fyzickou – tělesnou podobu. Znovu se tu dodržuje psycho-*

logicko realistický princip tvorby, kde fyzické vyplývá z psychického. Naštěstí hned na druhé straně, když se zmíní o temporytmu, s údivem zjišťuje, že to Stanislavskij zkoušel i opačně, nejen od prožitku k výrazu, ale i od temporytmu k prožitku. Už v knize o díle J. Copeaua Mistrík vytýká Stanislavskému, že nevěnuje pozornost hereckému řemeslu; zřejmě si jej spojil s šaržemi a manýrami, o kterých Stanislavskij opravdu píše s despektem hned v první kapitole *Mé výchovy k herectví*. Ale to přece neznámá, že Stanislavskij *nejen hlouběji nepropracoval otázky hereckých výrazových prostředků jako je mimika, gesto, postoje, ale on vědomě tyto otázky položil na okraj jako něco povrchové a povrchní, protože absolutní prioritu určil prožívání, tomuto složitému vnitřnímu psychologickému procesu* (s. 46). Ano, to jsou ty nepřesnosti a polopravdy, kdy vytýkáme fyzikovi, že nevěnoval pozornost psychoanalýze. Nelíbila se mi tato Mistríkova kapitola, protože se vůbec nezamýšlí nad Stanislavského východisky, čili nad základními otázkami o tom, co je to herecké umění, co znamená ono *já jsem* nebo *já existuji*, zda se dá takto oddělit ono prožívání od představování nebo co to je ono slavné *fyzické jednání*. A určitě by za zmínku také stály otázky po studiovosti, ansámblivosti a herecké etice, které jsou neoddělitelné od Stanislavského *Mého života v umění* a pro moderní herectví mají význam skutečně zásadní.

Podkapitola o M. Čechovovi a L. Strasbergovi je rozsahem menší, ale i tak tu čtenář najde kouzelná tvrzení, jako např. že antropozofie, ovlivněná Orientem, *vnesla proti tradičnímu evropskému křesťanství zdůrazněnou modlu člověka* (s. 57) nebo že *Strasberg, stejně jako Diderot, hledal pro herce takovou techniku, která mu zaručí vícere opakování téhož* (s. 64). Rozsahem větší je naopak podkapitola o Mejercholdově biomechanice, o níž psát je stále ještě atraktivnější než o nějakém proží-

vání. I pro Mistríka je biomechanika prostě modernější a ne tak staromódní jako „systém“ Stanislavského. Plus této podkapitoly je ale v tom, že tu Mistrík velmi podrobně a obsáhle popsal jednotlivá biomechanická cvičení.

Názvu druhé kapitoly *Herec dokonalé formy* nerozumím, protože i když připustím jistý princip stylizace nebo abstrakcionismu u vizí Craiga, Appii i v rytmicí Jacquese-Dalcroze, co je formálně dokonalého na experimentech od futurismu až po happening? Opět bych mohl citovat některé nejasnosti, ale neodpustím si pouze jedinou: *Pokud je nedělitelnou součástí rituálu proces očisty jeho účastníků a pokud je stejně součástí vyvrcholení dramatického díla katarze, tak Craigovo divadlo vyjádřené i prostřednictvím jeho screens je přesně totéž: je dokonalým završením předcházejících vývojových stadií, je návratem k původnosti tvarů, spojením s věčností – je überdivadlem* (s. 116). Loutkáři mohou být rádi, protože právě je nejvíce ovlivnilo toto božské naddivadlo. S *živým uměním* A. Appii, které by se mohlo pojmenovat rovněž jako überdivadlo, má ale Mistrík trochu problémy, neboť tu dost nepřesně interpretuje pojmy jako je hudba nebo život. Na s. 121 čteme, že prý Appia chtěl zbavit herce běžného gesta a hudbu *odvítet od reálného života*. Jak se dostal k tak ezoterickým náčrtům k inscenacím Wagnera, nám pak není jasné. Kdo ale četl texty Appii, ví, že mu nejde o reálný život, nýbrž o jevištní ‘život’, jehož kvality určuje hudba umělým časem, když působí na tělo a pohyb herce v architektonicky pojatém prostoru. Pasáže o rytmicí Jacquese-Dalcroze považují naopak za velmi přínosné a pro uvědomění si její hodnoty pro myšlení o herectví velmi cenné. Není mi ale jasné, v čem byl její autor pokračovatelem G. Craiga (s. 129). Poslední podkapitolka pojednává o avantgardách a experimentech od futuristů až po happening či postmodernu. Je dost povrchní: domnívám

se, že 6 stránek knihy nestačí na to, aby se něco řeklo o přínosu pro herectví u futuristů, dadaistů, Bauhausu, Bread and Puppet P. Schumanna, o divadle R. Wilsona, T. Kantora či R. Foremana. Přitom Mistrík uvažuje ‘strukturalisticky’, tj. že např. dadaisté nebo Wilson vytlačili herce literaturou nebo výtvarným uměním, ale ve skutečnosti se tu mění zásadně role herce z tradičního pojetí ‘hráče postav’ na performeru. Pak ovšem platí i neplatí, že *herec se ztrácí ve výtvarně režijní formě, je barevným bodem na jevišti, tónem v orchestru zvuků, provokatérem publika, loutkou v rukách režiséra* (s. 146). Opět stereotypní tvrzení, které by měla právě kniha o herectví podrobit kritice.

Třetí kapitola je věnována francouzské obnově herectví a Mistrík samozřejmě začíná J. Copeauem. Má zde podkapitolu *Postava v kůži herce* a podobně jako ve své novější monografii o Copeauovi se snaží porozumět a rozvinout Copeauovy teze o vztahu herce a postavy, které později zapakoval i L. Jouvet v *Nepřevtěleném herci*. Mistrík si to nejdříve zjednodušuje tím, že názor Copeaua staví do protikladu ke Stanislavskému, u kterého se má herec proměnit na postavu a ztělesnit ji tak, aby zapomněl na vlastní já a ztotožnil se s fiktivní postavou. Když to přeženu, ten herec by musel být schizofrenikem. U Copeaua se naopak herec v nikoho neproměňuje, ale jen přijímá postavu a ta pak zaujme jeho místo v jeho kůži. Pěkná metafora, kterou chtěl Copeau sdělit tu skutečnost, že herec by neměl postavu znásilňovat, *brát si kůži své postavy na sebe*, ale s postavou vést dialog, sbližovat se s ní (vždyť je také podle něj postava bytostí ideálnější než je konkrétní herec, přesahuje jej, a proto by k ní měl přistupovat s pokorou) a pak jí najít místo ve své vlastní kůži. Pasáže o pařížském meziválečném Kartelu jsou slabší proto, že se tu o herectví mnoho nedovíme, spíše o režii, a tak tu máme např. tuto větu o Pitoëffovi: *Pokud se zajímal o otázky herectví,*

tak se to týkalo především jeho ženy, případně jeho samého (s. 171). Poslední dvě podkapitoly o Decrouxovi a Barraultovi jsou hodně krátké a dost nerozumím, čím vlastně zrovna Barrault a ne třeba J. Vilar přispěl k hereckým technikám 20. století. Také u některých tezí o čistém mimu Decrouxe bych se s autorem přel, neboť v něm vidí především deperzonalizaci, a tedy opak pantomimy. A tak zatímco běžná pantomima nahrazuje slova fyzickým jednáním, čistý mim umožňuje podle něj tvořivou svobodu plynoucí z deperzonalizace (s. 175).

V kapitole *Herec sociální proměny* jde pochopitelně o Brechta, který měl podle autora svou koncepci divadla a herectví dobře promyšlenou, neuznával intuici, ale jen logiku (?), a byl tedy jakýmsi protikladem Stanislavského, což Mistrík zdůvodnil odlišnou kulturní tradicí. Dále se tu dovídáme, že dnes už zcizovací efekty v divadle nenajdeme, jen zdůraznění herce jako představitele postavy, který se prezentuje nějakým filozofickým postojem. Co mne zde ale zaujalo, bylo srovnání Wagnerova gesamtkunstwerku a Brechtova zcizujícího efektu. Jsou to totiž podle Mistríka dvě základní antinomie či dva principy moderního divadla, a zatímco Brecht od sebe jevištní složky odděluje, hlavně pak herce od jeho postavy, *Wagner se snažil je spojit do jednoho společného proudu* (s. 199). Takže máme dvojí syntézu, jedna je uvolněná, odstředivá a druhá spojitá, dostředivá. To není špatný postřeh, přidáme-li, že první má podobu anorganickou a druhá organickou. Jenže co s tím má společného zcizující efekt? Až doposud jsem si myslel, že je to snaha ukazovat jevy jinak, než se jeví, a u Mistríka je to vlastně kompoziční princip „zcizování“ neboli odlučování jednotlivých složek inscenace. Zajímavé.

Poslední kapitola *Herec antropologický* je pro autora tvrdým oříškem, protože na mnoha místech dokazuje, že myslí spíše jako strukturalista (proto stále i ta syn-

téza umění), a tady má najednou před sebou něco ezoterického, co se v opozicích a antinomiích vyjadřuje a popisuje jen s obtížemi. Takže např. při popisu koncepce Artauda je sice hodně opatrný, ale tvrdí-li, že jde o totální divadlo, tak to má určitě něco společného se syntézou. Jenže co s tím dvojníkem? Podle Mistríka je to pojem, který vznikl z přesvědčení, že je třeba zrušit opozici reálného života a umění. Zrušit opozici života a umění? Pak asi nečetl stať J. Derridy o divadle krutosti, který napsal, že tímto zrušením se vyznačuje jen apokalypsa, anarchistický konec světa, konaný pouze jednou. Samozřejmě že Mistrík tak daleko nejde a jeho dvojník a pak i divadlo *má jít bok po boku s životem... A pokud je divadlo dvojníkem života, herec se stává dvojníkem živého člověka* (s. 220). Dobře, ale jakého druhu je tento vztah? U Stanislavského či Brechta jsou přece herecké postavy na jevišti také nějak dvojníky živých diváků, jinak by divadlo tyto diváky nezajímalo. Psal jsem o Artaudovi již ve dvou knihách, ale tomuto skutečně nerozumím. V odstranění rampy mezi jevištěm a hledištěm to určitě není. A pak je tu drobnost, která by autorovi neměla uniknout: knihu *Divadlo a jeho dvojenec* nesestavil Artaud po návratu z Mexika, ale před odjezdem, protože se bál, že jeho myšlenky mu mnozí ukradnou. O Grotowském toho vyšlo na Slovensku více než u nás a je to vidět, autor se tu cítí daleko jistější než u Artauda. Kapitulu o P. Brookovi ovšem odflákl a co podle něj vnesl vlastně nového k problematice herectví (např. o rovině předexpresivní, povaze nekaždodenních technik aj.) E. Barba, to se dovídáme ve velmi nesystematické podkapitole. Materiálů k tomu je už dnes poměrně hodně. A tak nakonec perlička: rozdíl mezi Grotowským a Barbou vidí Mistrík i v tom, že Barba mohl cestovat a Grotowski nikoliv (s. 260).

Recenzent přiznává, že byl vůči Mistríkově knize dost kritický, ale autor

mu často nahrával na smeč. A pak: jeho knihu bych možná nepodrobil takové kritice, pokud by se jmenovala např. Kapitoly z divadelních a hereckých reforem 20. století nebo nějak podobně. Ta kniha je totiž na mnoha místech více o režii a v tomto smyslu může najít čte-

nář v popisech různých režijně hereckých koncepcí celou řadu zajímavých faktů. Oceňuji také doprovodné fotografie, které názorně ilustrují, o čem je v textu řeč.

Jan Hyvnar

Od kabuki přes Černý stan k Ibsenovu jubileu a mezinárodní spolupráci v 21. století

(O časopise a aktivitách Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda)

O Divadelním muzeu Cuboučiho Šójóa v Tokiu psal již Petr Holý,¹ který ve svém příspěvku nastínil okolnosti jeho vzniku v roce 1928 a zmapoval jednotlivé expozice. Toto muzeum, jediné svého druhu v Japonsku, se ovšem může pyšnit nejen unikátními sbírkami, ale i zajímavými projekty, o nichž se můžeme dozvědět více například v informačním bulletinu divadelního muzea. Bulletin vychází dvakrát ročně a ředitel muzea, profesor Mikio Takemoto,² v něm informuje o rozličných událostech a aktivitách spojených s divadelním světem – tím současným i tím minulým. Zatím poslední číslo časopisu (96) vyšlo v březnu tohoto roku a dočteme se v něm o vývoji mezinárodních divadelních projektů, o akcích spojených s výročí Ibsenova úmrtí, o historii moderního divadla i o některých výrazných hereckých osobnostech a jejich přínosu japonskému jevištnímu umění.

1 Viz článek „Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda“, *Disk 13* (září 2005), str. 164–166.

2 Profesor Mikio Takemoto se specializuje na tradiční divadlo a také se pravidelně účastní symposií o japonském a čínském divadle v Praze. Jeho zatím poslední příspěvek nazvaný „Hercovo tělo v divadle a Zeamiho teorie“ jsme otiskli v *Disku 19* (březen 2007), str. 137–139.

Mezinárodní projekty divadelního muzea

Univerzita Waseda je vyhledávanou mekou divadelních studií na mezinárodní úrovni, která se zde rozvíjí díky spolupráci špičkových odborníků se zahraničními partnery i díky rozsáhlým archivům divadelního muzea. V říjnu 2002 zde odstartoval *Program COE³ pro 21. století* zahájením „komplexních studií v oblasti divadla a divadelní vědy“, v nichž se divadelní muzeum stalo „křižovatkou divadelního výzkumu“. V souvislosti s tím nastala potřeba, aby muzeum efektivně posloužilo v nové situaci – začalo se pracovat na tom, aby se stalo otevřenějším vůči veřejnosti a aby byly na různých úrovních vytvořeny nové vazby nejen s vědci, ale i s dalšími institucemi. V rámci programu COE se rozvíjejí například studia divadelních archivů, studia tradičního japonského divadla či studia vlivu kulturního prostředí na divadelní svět, což společně s rostoucí různorodostí jevištních forem vede k odhalování nových oblastí mezinárodní spolupráce.

3 Centre of Excellence.

Na přelomu září a října 2006 se v rámci programu COE na Univerzitě Waseda konalo mezinárodní sympozium na téma „Beckett bez hranic“, na němž své příspěvky přednesli odborníci z Velké Británie, z Francie i z USA. Rok 2006 znamenal pro divadelní svět v Japonsku nejen sté výročí Beckettova narození, ale i padesáté výročí jeho prvního uvedení v Japonsku – překlad hry *Čekání na Godota* vyšel v japonštině roku 1956, inscenována pak tato hra byla v roce 1960 v divadle Bungakuza. Není sporu o tom, že Beckett výrazně ovlivnil japonské moderní divadlo, hovoří se o něm ale také v souvislosti s tradičním nó. Aristokratické nó překračuje hranice mezi realitou a snem, mezi životem a smrtí, a Beckettovo umění také boří tradiční mantinely – geografické, politické i jazykové.

Divadelní muzeum Cuboučiho Šójó se mimo to v roce 2005 připojilo ke skupině SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle)⁴ a v rámci tohoto projektu nyní buduje japonskou i celosvětovou síť divadelních muzeí (a jejich knihoven), která by umožnila snazší výměnu materiálů vztahujících se k jednotlivým výzkumným úkolům. V roce 2006 se zástupci muzea zúčastnili kongresu SIBMAS ve Vídni.

Cesta, která nekončí – 39 let společnosti Kuro tento

V roce 1968 se spojily tři menší moderní divadelní skupiny a vytvořily uskupení *Engeki sentá 68/71* (Divadelní centrum 68/71), které přistoupilo k divadlu jako ke společenskému hnutí a výrazně ovlivnilo jevištní umění na přelomu 60. a 70. let minulého století. Jednou ze skupin, z níž toto uskupení, které později vešlo ve známost pod názvem *Kuro tento* (Černý

stan),⁵ vyšlo, bylo *Džijú gekidžó* (Svobodné divadlo) z roku 1966. V čele nového divadla stanul dramatik a režisér tohoto souboru Makoto Sató (nar. 1943), pod jehož vedením skupina hrající v černém stanu představila své umění po celém Japonsku.

Divadelní hnutí přelomu 60. a 70. let 20. století bylo v Japonsku ve znamení revolty vůči levicově orientovaným ideám, které v čele s marxistickou ideologií ovlivňovaly moderní japonské divadlo na začátku 60. let, a Černý stan k této revoltě přistupoval snad nejsériózněji ze všech divadelních uskupení. Dnes ovšem tento soubor spolupracuje i s dalšími zajímavými divadelními skupinami, s nimiž vytváří originální projekty. Poslední číslo bulletinu divadelního muzea podrobně mapuje vývoj souboru, jenž v Japonsku působí již 39 let, a představuje také osobnost Makota Satóa, který je s ním neoddělitelně spjatý od samotných počátků.

Roppa Furukawa a období revui

Jeden z článků (a také titulní stránka časopisu) je věnován osobnosti komika a znamenitého imitátora jménem Roppa Furukawa (vl. jménem Ikuo Furukawa, 1903–1961), který si vysloužil označení „sečtělý mladík vznešeného vystupování“.⁶ Roppa si získal uznání jako geniální imitátor různých hlasů, ale prosadil se i ve filmu a stal se jednou z výrazných divadelních postav období Šówa (1926–1989).

Jméno tohoto herce je často spojováno s „králem komedie“ a taktéž filmovým hercem Enomotem Ken’ičim (1904–1970),⁷ který proslul skvělým smyslem pro rytmus a mimořádně živými pohyby. Oba herci vystupovali nejprve v tradiční

⁴ Fórum SIBMAS bylo založeno roku 1954 a je určeno odborníkům z celého světa. Shromažďuje informace o dokumentaci týkající se jevištního umění, které mají napomoci v oblasti výzkumu. Pravidelně také pořádá konference v různých zemích.

⁵ O uskupení *Kuro tento* se na sympoziu o japonském a čínském divadle v prosinci 2006 – v souvislosti s vývojem moderního japonského divadla – zmínil i prof. Hiroši Itó, viz jeho článek „Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie“, *Disk 20* (červen 2007), str. 151.

⁶ Roppa pocházel z aristokratických kruhů a měl vysokou školské vzdělání.

⁷ Enoken byl synem majitele obchodu s botami.

早稲田大学坪内博士記念

演劇博物館

THE TSUBOUCHI MEMORIAL THEATRE MUSEUM

2007年3月25日発行

96 Volume



現代演劇シリーズ企画展「佳むりなき旅—劇団黒テント39年の足跡」

「六世金村歌右衛門展—京鹿子娘道成高—」

「桜井久美衣裳展—女と影—」

「古川ロッパとレヴェー時代—モダン都市の歌・ダンス・笑い—」展

Roppa Furukawa na obálce 96. čísla bulletinu Divadelního muzea Cuboučiho Šójóo



**Nakamura Utaemon VI.
v ženských rolích:**

◀◀ **Jacuhaši
v *Kagocurube sato no
eizame* (Probuzení meče
Kagocurube v Květinové
čtvrti) – autor portrétu
Óta Masamicu**

◀ **Tonase ze hry
Kanadehon Čušingura
(Pokladnice věrných
vazalů) – autor portrétu
Curuja Kókei**

▶ **Podobizna slavného
herce se ocitla i na
100jenových známkách
ze série *kabuki*...**

tokijské čtvrti Asakusa, která byla starobylým centrem zábavy, později se však se svými show přesunuli do nových zábavních podniků ve čtvrti Marunouchi a stali se významnými představiteli tohoto žánru.

Nádherne soupeření mezi těmito muži (společně označovanými jako Enoken Roppa), jejichž umění se ovšem od sebe výrazně lišilo, ve své době probudilo tokijskou komediální scénu a ukázalo nové možnosti herectví.

Nakamura Utaemon VI. – nepřehlédnutelná postava moderního kabuki

V letošním roce uplynulo 90 let od narození herce jménem Nakamura Utaemon VI. (1917–2001). Osobnost tohoto vynikajícího představitel ženských rolí v divadle kabuki (*onnagata*) připomíná článek týkající se jeho taneční role ve hře *Kjóganoko musume dódžódži* (Tančící dívka a chrám Dódžódži; jde o adaptaci slavné hry divadla nó *Chrám Dódžódži*).⁸

⁸ O hře *Chrám Dódžódži* v provedení divadla nó i divadla kabuki hovořila podrobně ve svém příspěvku na posledním pražském sympoziu o japonském a čínském divadle prof. Akiko Mijake z Jokohamské národní univerzity, viz její článek „Výrazové prostředky v divadle nó – použití masky“ v *Disku* 20 (červen 2007), str. 142–145.

Na jevišti divadla se tento herec poprvé představil už v šesti letech, debutoval pod jménem Nakamura Kótaró III.⁹ v tokijském divadle Šintomiza,¹⁰ kde působil jeho otec. Od 30. let 20. století pak hrál v divadle Kabukiza, kde také roku 1951 převzal po svém otci¹¹ slavné jméno Nakamura Utaemon.¹²

Nakamura Utaemon VI. (*Rokusei Nakamura Utaemon*) je dnes považován za nejlepšího představitel ženských rolí divadla kabuki druhé poloviny 20. sto-

⁹ Herci divadla kabuki používají během své kariéry několik jmen. Utaemon VI. vystupoval postupně pod jmény Nakamura Kótaró III., Nakamura Fukusuke VI., Nakamura Šikan VI. a Nakamura Utaemon VI.

¹⁰ Divadlo Šintomiza bylo pod názvem Moritaza otevřeno v Edu (dnešním Tokiu) v roce 1660. Roku 1775 bylo přejmenováno na divadlo Šintomiza, ale hned o rok později je zničil požár, obnoveno v modernější podobě bylo již pod názvem Šintomiza roku 1778. Divadlo bylo v provozu do roku 1923, kdy padlo za oběť ničivému zemětřesení *Kantó daidžišin* (Velké zemětřesení v oblasti Kantó), při němž v Tokiu zahynulo přes 200 000 lidí.

¹¹ Nakamura Utaemon V. (1865–1940) měl dva syny, starší Nakamura Fukusuke V. však v roce 1933 zemřel.

¹² „Převzetí jména“ spočívá ve slavnostním vystoupení, při němž herec z jeviště publiku oznamuje převzetí uměleckého jména po svém zesnulém předchůdci (zpravidla otci). Více viz článek P. Holého o představení provázejícím převzetí jména Nakamura Kanzaburó XVIII. „Slavný den v divadle kabuki“, *Disk* 12 (červen 2005), str. 171–173.



letí a je mu věnována jedna ze stálých expozic Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa. Již jeho otec Nakamura Utaemon V. byl jedním z poradců a přispěvatelů muzea a podporoval je i jeho syn. Expozice věnovaná hercovu přínosu divadlu kabuki byla otevřena při příležitosti jeho 70. narozenin.

Nakamura Utaemon VI. výrazně přispěl k vývoji moderního kabuki, například vrátil na jeviště některé zapomenuté klasické hry, které zasadil do nových souvislostí a vdechl jim ducha aktuálnosti. Zúčastnil se také prvního zájezdu divadla kabuki do Spojených států amerických v červnu a červenci 1960, kde se představil například právě ve své slavné roli Hanako v taneční hře *Kjóganoko musume Dódžódži*.¹³

13 Během tohoto zájezdu vyšel najevo zajímavý fakt – že totiž západní publikum, ačkoliv není obeznámené s historickými souvislostmi ani s jazykem, přijímá lépe feudální dramata či hry o pomstě nežli barevně, pohybově i hudebně efektní taneční hry, na něž japonští organizátoři zájezdu původně sázeli.

Ibsen pod rozkvetlými sakurami

Stejně jako jinde ve světě, také v Japonsku proběhl divadelní rok 2006 ve znamení stého výročí úmrtí Henrika Ibsena. Divadelní muzeum při Univerzitě Waseda při této příležitosti uspořádalo na podzim roku 2006 výstavu nazvanou *Histoire přijetí Ibsena v Japonsku*.¹⁴

Druhá polovina 19. století pro Japonsko znamenala řadu převratných změn a dychtivé přijímání nových myšlenek, s čímž Ibsenův způsob myšlení plně korespondoval. Ibsenovy hry, které se v Japonsku objevily na přelomu 19. a 20. století, byly do japonštiny zpočátku překládány z němčiny či angličtiny a záhy se staly výraznou inspirací v procesu vzniku japonského moderního divadla na začátku 20. století. V tradičním divadle kabuki, které bylo hlavním divadelním žánrem v období Edo (1603–1868), hráli jen muži, takže Nora v podání herečky Masao Kacujamy znamenala významný mezník a otevřela možnosti dalším ženám se zájmem o herectví. A první inscenace *Domečku pro panenky (Ningjó no ie)* byla přijata s takovým nadšením, že Císařské divadlo v Tokiu (*Teikoku gekidžó*)¹⁵ upustilo od svých plánů nastudovat Shakespearova *Othella* a místo toho nasadilo Ibsena.

V rámci oslav stého výročí Ibsenova úmrtí se v Japonsku vedle tematické výstavy v divadelním muzeu objevila i celá řada Ibsenových inscenací. Japonské soubory nastudovaly hry *Přízraky*, *Rosmersholm*, *Když my mrtví procitneme* a *Nepřítel lidu*, divadelní muzeum se ale také podílelo například na vystoupení některých zahraničních divadelních souborů. A o propagaci se postaralo i norské velvyslanectví v Tokiu, když

14 *Nihon ni okeru Ipusen džujó no rekiši*; výstavu bylo možno zhlédnout od 6. listopadu do 17. prosince 2006.

15 Divadlo *Teikoku gekidžó* založil v roce 1911 jako první divadlo moderního stylu obchodník Šibusawa Eiči ve spolupráci se třemi předními herci divadla kabuki (byli to Onoe Baikó VI., Ičikawa Komazó VIII. a Sawamura Sódžúrú VII.).

v dubnu 2006 umístilo v parku u svatyně Hiroo 161 cm vysokou kartonovou karikaturu Ibsena a norský kulturní rada pak oslovoval kolemjdoucí otázkou, zda toho pána znají. Někteří sice (často za-

hanbeně) vrtěli hlavami, celá řada lidí však bez zaváhání odpověděla: „Ale samozřejmě, to je přece Ibsen!“

Denisa Vostrá

Mediální reklama pro generaci milénia?

Když vlivný časopis *Advertising Age* udělil výroční cenu 2006 za největší přínos reklamnímu dění „univerzálnímu“ spotřebiteli, zdálo se to některým našim marketingovým expertům být špatným vtipem. Jenomže když o půl roku později na neméně vlivném festivalu reklamní tvorby Cannes Lions získal jednoho ze sedmi „Lvů“ – v kategorii Media Lions,¹ tedy za nejlepší využití médií – videoklip Chipsy Doritos, byli mezinárodní festivalovou porotou opět de facto ocenění spotřebitelé, nebo přesněji – uživatelé internetového portálu YouTube. Festival ve francouzském lázeňském městě tak přímo potvrdil trend, který redakce *Advertising Age* zdánlivě jenom naznačovala. Reklamní spoty si začal tvořit potenciální spotřebitel sám.

Příznačně pro historickou významnost se ve jménu hlavního sloganu „Crash Super Bowl – Changing the Game“ rozhodla firma Doritos strhnout pozornost na své kukuřičné chipsy v nejdůležitějším, protože absolutně nejsledovanějším celoamerickém vysílacím čase během finálového zápasu národní fotbalové ligy. (Rozumějme ligu „amerického fotbalu“, protože kopaná, která hýbe emocemi celého ostatního světa, nese ve Státech téměř hanlivé přízvisko „soccer“, nachází se zcela mimo zájem veřejnosti a je otázkou, jestli v této věci něco změní „zlatá

noha“ Davida Beckhama nebo sex appeal jeho manželky Victorie Posh.)

Super Bowl je dlouhodobě vnímaný jako mimořádná událost nejenom sportovního, ale i celospolečenského, či přesněji celoamerického významu a z hlediska sledovanosti se jedná nepochybně o olympiádu reklamy. Mediální kolo-toč, který se okolo Super Bowlu roztáčí mnohonásobně rychleji, poháněný především silou zlatem vyvažovaných vteřin, nutí všechny bohaté společnosti, jimž se podaří na sebe strhnout alespoň pár oněch vteřinek, vytvářet zcela originální, speciálně připravené a třeba už nikdy jindy nevysílané spoty. A je třeba říci, že když hra nebude zrovna nejzajímavější (což se ale většinou nestává, protože vždy jde o mnoho), bude se televizní divák mít na co dívat, protože hymnu na úvod bude rozhodně zpívat momentálně nejslavnější zpěvák či skupina a o hlavní přestávce bude mít koncert kdosi z hvězdného nebe kalibru Rolling Stones, Madonny nebo jiného zbožného individua a během toho všeho mumraje budou excelovat mimořádně kvalitní, úžasně dynamické a neobyčejně nápadité reklamní spoty. Vedle Dne Díkůvzdání, kdy se scházejí jednou za rok celé rozvětvené rodiny, je Super Bowl rozhodně další příležitostí otřást americkými příbytky, kde se navíc nescházejí jenom rodiny, ale také celé skupiny přátel, aby v těchto hnízdečkách vytvořily okolo

¹ *Marketing & Media* 26/2007

momentálně největšího dostupného televizoru atmosféru téměř identickou s atmosférou té šťastné arény, která byla zvolena jako jeviště fotbalové slávy.

Jason McDonell, ředitel marketingu firmy Doritos, vysvětluje stručně a jasně záměr „Změny pravidel“.² Prostřednictvím portálu YouTube vyzve širokou veřejnost jeho návštěvníků a uživatelů, kryjící se – mimochodem – s cílovou skupinou kampaně, k vytvoření třicetivteřinového spotu na téma Doritos. „Vy sami si vytvoříte svůj ‘Doritos Crash Super Bowl spot’ a vy sami si poté demokratickým hlasováním rozhodnete, který z vámi vytvořených spotů se objeví na obrazovkách stamilionů Američanů během slavnosti jménem Super Bowl.“ Nejenomže tím chce Doritos podnítit hlubší zájem o svůj produkt (vytváří-li kdokoliv kratičký film o produktu, musí se o něm dovědět něco víc), ale především nabízí možnost dostat se na relace, po jakých touží každíčký filmař nebo reklamní pracovník: startovat na reklamní olympiádě. Doritos vám ale nabízí rychlovýtah nikoli nepodobný pořadům SuperStar, nebo spíše Big Brother či „VyVolení“ atd. Stačí jeden minuturní nápad rozvinutý do třiceti vteřin a je z vás autor, který se bude prezentovat možná miliardě lidí po celé planetě. Co si přát víc a jak se k tomu dostat snadněji?

Filozofie značkového fetišismu se tak dostává do zcela nové roviny. Řetězec reklamních a marketingových aktivit – vzbudit pozornost, probudit pocit touhy mít (vlastnit) propagovanou komoditu, vytvořit vztah důvěry k výrobcí/producentovi, vsugerovat touhu po konkrétním produktu a nakonec iniciovat akci, tj. přimět potencionálního klienta zavolat, dojít někam, nebo alespoň ‘vstoupit’ do internetového obchodu – se až dosud realizoval ve dvou zásadních oblastech, které jsou charakterizovány jako zhmotnění a ztotožnění.

Zatímco zhmotnění, poněkud zjednodušeně, znamená dát propagované komoditě určité charakterové aspekty, vlastnosti (např. odlišná stylizace mladé, progresivní, dynamické až avantgardní Pepsi Coly od tradiční, klasické a ‘konzervativní’ Coca Coly, nebo rozdíl mezi Chanel č. 5 jako představitelem určitého bohatství, exkluzivity a dámsky noblesního stylu, a „CK“ Calvina Kleina, zosobňujícím nejasnou sexualitu nebo dokonce jakousi ‘mezigenderovou’ polohu), potom ztotožnění směřuje ke třem vrstvám působení:

Především k inscenování (falešného) pocitu ideje individuality, významnosti spojovaných ekvivalentů komodity se symboly prezentovanými v reklamním obraze. (Např. půvabná fotografie Richarda Avedona zachycující promyšleně postavenou skupinu nejslavnějších modelek své doby s textem: Nejkrásnější a nezapomenutelné ženy světa používají Revlon.)

Ztotožnění ale znamená také vyjádření sounáležitosti, tj. akcentování příslušnosti k jisté skupině, komunitě, rodině, národu, třídě, která je ovšem vždy nějak unikátní a tato unikátnost je rafinovaně zdůrazněna, třeba na principu rozdílného jazyka. (Pro příklad se nemusíme vzdálit ani milimetr od computeru, když poukážeme na reklamou lehce podtržené rozdíly mezi rodinou uživatelů personálních computerů a rodinou ortodoxních vyznavačů přístrojů se symbolem nakousnutého jablka, kde ostatně sám symbol důsledně využívá psychologii pokoušení k ochutnání čehosi zapovězeně unikátního a tím nepochybně výjimečného a odlišného.)

Třetí vrstva ztotožnění přichází v poloze myšlenkové opozice, ve zdůraznění netradičního, většinou protikonzervativně orientovaného přístupu k dané komoditě. (Tady je spíše komplikované se rozhodnout, jaký z trefných příkladů nezvolit, ale já sám si asi nejvíc cením

2 <http://youtube.com/watch> (Doritos Super Bowl Ad)

kampaní Volkswagenu „Think Small!“ a „It’s ugly but it gets you there“, kterými uváděl VW svého „Brouka“ na americký trh. První akcentovala racionalitu a ekonomický přístup proti tradičnímu americkému chápání automobilu jako silničního korábu, zatímco druhá, načasovaná tak, že se objevila po celém světě den po přistání amerického modulu na Měsíci, šla ještě výrazně dále ve filozofii odlišného chápání komodity.)

Uváživě budovaný princip ztotožnění je už dost dlouhou dobu rozvíjený v interaktivním digitálním, resp. internetovém provedení formou portálů předstírajících, že jde jenom o hru, která nemá s reklamou, a tím méně se ‘spamem’ nic společného, jako je třeba www.stardoll.com, www.zoozoom.com, či www.myspace.com. Například v prvním zmíněném portálu si nejprve každý hráč zcela ‘nevinně a beztrestně’ může vybrat libovolné oblečení z virtuálního šatníku své oblíbené hvězdy a obléknout si nejdříve celebrity, jako je už shora citovaná paní Beckhamová nebo Avril Lavigne, v podobě panenky, aby nakonec mohla vlastně jakákoliv dívka na světě dát dohromady oblečení identické s její milovanou star. Nebudete mít třeba úplně stejné konto jako Paris Hilton – říká v podtextu stardoll –, ale oblečení můžete mít zcela shodné a možná vás může hřát, že budete mít třeba jiné kvality, které se pro jmenovanou dámu zdají být jen těžko dosažitelné. Hra na iluzi je tady inscenována s věrojatností téměř infekční. Kdekerá dívka, kdejaký kluk se může odreagovat a odebrat se navzdory faktickým neúspěchům, hloupostem nebo skutečným prohrám do říše snů a zdání.

Princip ztotožnění ovšem získává ještě větší brizanci s možností klientova přímého vstupu do procesu vytváření reklamní kampaně, budování si vlastního vztahu k produktu.

Vítězný reklamní spot Doritos má všechny typické znaky velekrátkého fil-

mového block-busteru, nebo méně eufemisticky – kýče. Mladý muž sedící za volantem svého vozu se více než řízení věnuje sáčku kukuřičných čipsů, když vtom uvidí po ulici kráčet dívku chroustající (zcela překvapivě) ty samé čipsy. Těžko říci, zda je mladík více zaujatý fyzickou krásou mladé dámy šverkající kukuřičné lupínky, nebo právě oněmi kukuřičnými pochoutkami, ale tím už ztratí zcela kontrolu nad vozem a nutně dochází k tomu, co od samého počátku bezpečně víme, že se stane – mladý řidič prudce ‘zastavuje’ o vůz před ním. Naštěstí ale pytlík křupavých čipsů působí jako airbag (který se ze záhadných důvodů neotevřel) a mladík je tak vlastně zachráněn. Ovšem to si ona čipsůmilovná dívka neuvědomí a za stále se dramatizujícího zvuku už poměrně hodně ‘profláknutých’ operních árií se vrhá nešťastně nabouranému mladíkovi na pomoc, jenomže – a to nás také nijak nepřekvapí – vrhá se pod kola protijedoucího auta a karambol je tak dokonán. Hlas boží (neboť čím jiným je hlas lidu) tak rozhodl pro použití něčeho, čemu by se každá slušná firma vyhnula na sto honů, a i kdyby něco takového chtěla nakrásně použít, tak její reklamní agentura, pokud by to se svou firmou myslela jenom trochu seriózně, by jí takový záměr kulantně rozmluvila a doporučila nějakou humánnější verzi příběhu. Proč o tom vůbec hovořím, když se jedná o spot pro finále hry, kde jde o vítězství a nikoliv o jakési blouznivé humanistické ideje a kde je v každém týmu několik mužů trénovaných na post „tacklera“, tedy hráče, jehož úkolem je zastavit nesmlouvavě a razantně postup nepřítele nejlépe ‘odchycením’ a složením na zem? Protože mě provokuje předstíraně falešná demokratičnost tohoto procesu, která sousedí s celkovým globálním zešuntěním a systematickým rozpouštěním, nebo ještě přesněji – absolutním odmítáním elity ve smyslu zodpovědnosti, a stala se normou a podmínkou úspěš-

nosti komerčních televizí, filmového průmyslu zábavy, stejně jako komerčního divadla. Měla tato trapná fraška velkou sledovanost? Dobrá, příště musí být ještě o něco trapnější, aby sledovanost vzrostla. Je to cesta po schodech do sklepa, pokud to není přímo cesta do pekel. Povrchní scénovanost místo organicky hluboké scéničnosti je už hodně dlouho znakem veškerého dění. Nepostrádáme snad v politice zodpovědnou elitu, tj. vůdce, kteří by na sebe vzali morální zodpovědnost těch, kteří ukazují k nějakému smysluplnému cíli? Zatím máme spíše absolutní přebytek těch, kteří si naivním sebescénováním budují svůj mediální obraz ve snaze získat popularitu a s ní volební preference. Fešák Clinton přece získal na svém trapném případě s jistou stážístkou docela hodně volebních preferencí. Tak proč to nezkusit také, říká si náš – pravda o něco menší – fešák a rázem máme na mediální scéně sérii avantýrek, která začíná nabývat rozsah dobře rozjetého televizního seriálu. Masarykovské ideály se už prostě nenosí, nejsou 'in' nejenom u nás, ale ve světě obecně.

Jenomže reklama měla a snad stále ještě má své Masaryky, své Ogilvy, Burnetty a další a další, kteří nikdy neskrývali, že chtějí pomoci prodeji toho či onoho zboží, ale kteří si práci nijak neulehčovali, neboť dobře věděli, že reklama má pomáhat společenskému rozvoji, že má pozitivně formovat životní styl, ale že má také pobavit a přitom i neškolometsky poučit. Dostáváme-li se Zlatým lvem za čipsy Doritos jinými vrátky k neslavně proslulému postmodernímu 'Vše je možné', nezbyvá než se ptát, jak se k tomuto nezadržitelnému trendu postavit.

Zakázat? Nesmysl. To by bylo jako hasit oheň již tak předraženým benzinem.

Utvořit výbory, komise a jejich podvýbory a poradní komise? Větší hloupost už si asi ani nedokážeme představit.

Jediná možnost se mi jeví v neúnavných pokusech o kultivaci prostředí všude, kde k tomu máme možnost, kde působíme. Na vysokých školách, kterými procházejí ti, již budou velmi brzo tak jako tak ovládat mediální scénu. V odborném tisku, při hodnocení soutěží a festivalových přehlídek, stejně jako na základních a středních školách, kde se vlastně problematikou virtuální reality moderních mechanických médií, resp. oné flusserovské technoimaginace nikdo příliš nezabývá.

Odvolává se na Millennial Strategy Program³ uvádí příloha časopisu *Advertising Age* pyramidu hodnot mileniální generace. Zatímco kdesi ve spodních patrech věží ruční elektronické hry, satelitní rádia či herní konzole, je na absolutním vrcholu to, bez čeho si tato nastupující generace prostě nedovede život vůbec představit. Zde bez jakékoliv konkurence bytuje mobilní telefon a laptop, provázený s jistou podmínkou desktopem. Naše výukové programy ani naše úvahy by neměly tuto skutečnost ignorovat.

Uvažuji-li o těchto problémech, nemůže se mi nevybavit poznámka, kterou učinil starosta městečka Nasavrky v předvečer mé výstavy v prostorách místního zámku. Když mě tento rozšafný muž – původním povoláním kovář, a tedy chlap jak hora – viděl uprostřed ještě nerozbalených beden, množství ráků a paspart, poznamenal suše: „Hodně práce. Málo času...“

Miroslav Vojtěchovský

3 Zdroj: Frank N. Magid Associates, Inc.

Rozhovory s Janem Pavlem

Lenka Lagronová

2006

Osoby

Karol

Regina

Chlapec, mladík, muž

Saša

Hlasy

*Malý, obyčejný pokojík asi ze 30. let 20. století.
Dvě okna. Jedno na čelní stěně, druhé na stěně boční.
V protější boční stěně dveře. Jsou trochu pootevřeny.
Vedle okna na čelní stěně visí kříž s tělem Krista.
Z druhé strany okna visí obrázek Panny Marie Fatimské.
Na boční stěně, vedle druhého okna, visí velký obraz.
Známá, sladká malba znázorňující Pastýře s ovečkami.
Okno zdobí květináč s krásným, bílým keříkem minirůží.
V pokoji stojí stůl se židlemi.
Na stole ubrus a váza se slunečnicemi.
Stojí tu také dvě vysoké sklenice s limonádou a cosi
na talíři přikryté bílou utěrkou.
Je tu ještě vysoká skříň.
U stolu sedí asi 6letá holčička. Světlé šaty a dva
dlouhé tmavé copy.
Na druhé židli sedí asi 7letý chlapec.
Před nimi na stole velká kniha. Zřejmě svázaná stará
čísla nějakých novin.
Děti obrazejí velké listy. Občas je něco zaujme.
Z pootevřených dveří k nám proniká více světla a cosi
recitující hlasy.*

Hlas 1 Hle, přichází v oblacích!

Každé oko ho uvidí, i ti, kdo ho probodli.

A budou pro něj naříkat všechna pokolení na zemi.

Hlas 2 Já jsem alfa i omega, praví Pán, který je,
který byl a který přijde.

Chlapec se snaží podívat se pod bílou utěrkou.

Děvče mu to nedovolí.

Chytne ho za ruku.

Regina Nesmíme!

Hlas 1 Obrátil jsem se, abych se podíval po tom hlase.

Když jsem se obrátil, uviděl jsem postavu podobnou Synu člověka.

Jeho hlava a vlasy byly bělostné jako sněhobílá vlna.
Jeho oči jako ohnivý plamen a jeho hlas jako hukot
množství vod.

Když jsem ho uviděl, padl jsem mu k nohám jako
mrtvý.

On na mne položil pravici a řekl:

Hlas 2 Neboj se.

Já jsem První a Poslední, Živý.

Byl jsem mrtev, a hle – jsem živ na věky věků
a mám klíče od smrti a podsvětí.

Děti si přestanou prohlížet noviny.

Začnou pít.

*Spíše si s pitím hrají. Brčkem vyluzují v limonádě
různé zvuky, bubliny...*

Nakonec oba rychle všechnu limonádu žíznivě vypijí.

Chlapec se opět pokusí strhnout bílou utěrkou.

Děvče ho klepne přes ruku.

Regina Zákaz!

Děvče začne číst nahlas.

Regina Se...Semjon...Bu...ďo...nnnyj...Semjon Buďonnyj
sme...tal před se...bou vše, co...co mu přišlo do cesty.

Ticho.

Chlapec čtení zaujalo.

Čte si potichu v textu.

Ozve se recitace z vedlejší místnosti.

Hlas 1 Neboj se.

Já jsem První a Poslední, Živý.

Byl jsem mrtev, a hle – jsem živ na věky věků
a mám klíče od smrti a podsvětí.

Po chvíli začne Regina opět číst nahlas.

Dětsky, obtížně.

Regina Pro Le...ni...na neměla pol...ská re...pu...bliku
žádný vý...znam... od 12. srpna 1920 na...stává
zou...falý tý...den obrany Pol...ska.

Karol se v textu lépe orientuje.

Vypadá to, že ho zná.

Čte nahlas.

Spíše text vykřikne.

Karol Mar...šál...Pilsudski se však nemínil smířit
s porážkou.

Hlas 2 Kdo zvítězí,

Tomu dám jíst ze stromu života.

Regina Dze...Dzerži...niskij...Dzeržinskij, šéf so...vět...
ské tajné po...li...cie se chystal 17. srpna vstou...
vstoupit do po...ra...žené Varšavy.

Karol Pilsudski objevil trhlinu mezi dvěma pluky Tu-
chaczew...Tuchaczewského vojska.

Regina Stá...hl ně...ko...lik nej...nejlep...ších di...vi...zí
Pol...ské armá...á...á...dy a tak...ti...cky je přesunul.

Hlas 1 Neboj se.

Já jsem První a Poslední, Živý.

Byl jsem mrtev, a hle – jsem živ na věky věků
a mám klíče od smrti a podsvětí.

Karol 16. srpna Poláci zaútočili.

A v noci na 17. zbyli z...Ru...zru...dé armády jenom
upr...upr...chlíci.

Bolš...bolševický výpad na západ byl odražen.
Zázrak.

Zázrak nad Vislou.

Chlapec se chce podívat pod utěrku.

Regina ho opět chytí.

Regina Ani dotknout!

Karol se už nudí. Regina si ještě čte.

*Karol se rozhlíží, vstane a jde ke dveřím. Snaží se je
přivřít.*

Potom jde ke skříni.

*Potichu, dává pozor, aby nebyl zpozorován těmi za
dveřmi.*

Regina ho následuje.

Karol pomalu přitahuje ke skříni židli. Stoupne si na ni.

Dívá se na skříň.

Hlas 2 Kdo zvítězí,

Tomu neuškodí druhá smrt.

Karol se snaží na skříň dosáhnout, nejde to.

Je malý.

Hlas 1 Kdo zvítězí,

Tomu dám bílý kamínek a na tom kamínku bude vy-
ryto nové jméno.

Regina si také přisune ke skříni židli a leze na ni.

Ani ona tam ale nevidí a nedosáhne.

Hlas 2 Kdo zvítězí,

A zůstane věrný až do konce,

Tomu dám jitrní hvězdu.

Karol udělá z dlaní stupátko a vybědne ji.

*Regina se snaží stoupnout Karolovi do dlaní, ale bojí
se... otálí.*

Po chvíli Karol zašeptá.

Karol Neboj se!

Hlas 1 Kdo zvítězí,

Bude oblečen do bílého.

*Regina vyskočí do jeho dlaní, balancuje, dívá se na
skříň, něco hledá, táhne... stahuje ze skříně batoh.*

Drží ho.

Opět se natáhne a vytáhne šavli a jakýsi plátěný pytel.

Jen tak tak všechno drží.

Pomalu sestupuje na židli a potom na zem.

Karol také.

Karol sune židle ke stolu.

Hlas 2 Kdo zvítězí,

Z toho udělám sloup

A napíšu na něj jméno svého Boha a také svoje
jméno.

Karol si prohlíží ukořistěné věci.

*Otevírá batoh, vytahuje velké vojenské kalhoty, kabát
a kšiltovku.*

*Regina vytahuje z plátěného pytle cosi... širokou, bílou
baletní sukni.*

*Karol si obléká vojenský mundur, který je mu moc
velký. Je na dospělého člověka.*

*Nasadí velkou vojenskou kšiltovku a na záda si bere
nadměrný batoh.*

Připne si obrovskou šavli.

Prohlíží se.

Regina se také převlékla.

Stojí v krásné, ale obrovské, bílé baletní sukni.

Zůstanou stát a dívat se na sebe.

*Regina se pokusí o jakousi baletní pózu. Je to trochu
legrační. Pokouší se znovu.*

Karol zase napodobuje vojenský krok, gesta... šermuje...

Snaží se jako zaútočit na Reginu.

Ta je ale zaujata svou sukni.

Hlas 1 Kdo zvítězí,

Toho vezmu k sobě na svůj trůn,

Jak i já jsem zvítězil a usedl se svým Otcem na jeho
trůn.

Karol využije chvíle nepozornosti Reginy.

*Nabodne šavlí bílou utěrku a odkryje velký kulatý
bochnik chleba.*

Regina chytne utěrku.

Regina To se řekne!

Karol proti Regině šermuje.

*Potom šermuje proti oknu v boční stěně, okno ne-
chtěně otevře.*

Šavle mu z okna vypadne.

Dívá se z okna.

Přiblíží se i Regina.

Dívají se za šavli.

Regina zpozoruje květináč s růžemi.

Hledí opatrně lístky, poupata.

Hlas 2 Duch i nevěsta volají:

„Přijď!“

Kdo to slyší, ať také zvolá:

„Přijď!“

A kdo žizní,

Ať přijde.

Kdo touží po živé vodě, ať si ji vezme zadarmo.

Duch i nevěsta volají:

„Přijď!“

Z pootevřených dveří se ozve silící zpěv a potlesk.

Hlasy Maranatha... Maranatha...

Karol se dívá stále z okna, Regina na květinu.

Karol po chvíli zašeptá.

Karol Tam půjdu.

Regina Kam?

Karol Tam.

Tou cestou.

Potlesk.

Regina Hele!

Regina si rozpustí copy.

Má dlouhé černé vlasy.

Rozloží bílou utěrku. Je velká. Je to vlastně ubrus.

Vloží si ho na hlavu.

Kryje ji jako dlouhý bílý závoj.

Je podobná namalované Panně Marii Fatimské.

Regina Rozkvétám!

Regina se krásně roztočí.

Pokouší se o taneční kroky.

Sukně je široká, víří kolem ní.

Regina se pokouší zpívat.

Vymýšlí si text.

Regina Přijď za svou nevěstou...

Hoří radostí... naslouchá.

Přijď do své zahrady...

Ona pro Tebe rozkvétá.

Regina pěkně tancuje.

Karol ji pozoruje.

Je fascinován krásou tance a zpěvu.

Regina se zastaví.

Usměje se na Karola.

Setmí se.

Reginu již nevidíme.

Vedle Karola se u okna objeví další chlapec.

Přinese Karolovi šavli.

Ukazuje s ní z okna.

Chlapec Tam?

Karol se nejdříve trochu lekne.

Karol No.

Možná Karol s Chlapcem trochu šermují.

Chlapec A víš, jak je to daleko?

Karol Jak?

Chlapec Daleko.

Karol Tys tam byl?

Chlapec Byl.

Karol Kudy se tam jde?

Chlapec V noci.

Karol Takže ráno jseš tam.

Chlapec se rozesměje.

Chlapec Jo.

Ráno.

Ale nic si s sebou neber.

Karol Budu mít žízeň.

Chlapec Je tam pramen.

Karol Vidí se tam do nebe?

Chlapec Uvidíš.

Karol Co je v tom nebi?

Chlapec Uvidíš.

Přilétne cosi z venku.

Rozbije to okno a shodí květináč s růží.

Trštění skla.

Zničená květina.

Ozve se křik dalšího chlapce, zřejmě kdesi zpod okna.

Saša Zavřený!

Má to být všechno zavřený a tma!

Ein... zwei... drei...

Světlo.

Chlapec zmizel.

Jsmo stále v tom samém pokoji, ale místnost je zničená.

Zůstala stát jenom skříň.

Stůl je povalený a rozbítý, záclony potrhane.

Rozbité okno.

Kříž s korpusem je částečně vyrvaný ze stěny a naklání

se do pokoje jako na známém obraze od S. Dalího.

Obraz Panny Marie Fatimské je prostřelený.

Na židli leží natržená bílá sukně.

Zlomená šavle.

Roztrhaná velká kniha svázaných novin.

Na podlaze uschlé slunečnice v rozbité váze.

Velký nepořádek.

Na zemi kdosi leží.

Je to dívka, už starší Regina.

20–25 let.

Špinavá, v potrhanych koncentračních hadrech.

Vlasy na krátko ostříhané.

U dívky klečí mladý muž, Karol.

Pumpky, svět.

V ruce drží plechový hrneček s čajem.

Karol Napij se!

Regina odmítavě zakrouť hlavou.

Ani neotevře oči.

Karol Regino...

Musíš se napít.

Regina nereaguje.

Karol Napíješ se.

Vstaneš... posadíš se.

Regina A co dál?

Karol Uklidíme to tady.

Karol si sedne vedle Reginy na zem.

Stůl se spraví.

Židle.

Zameteme.

Okna.

Kytky.

Záclony.

Jak to tady vymalujeme?

Jakou barvu máš ráda?

Regina Nevím.

Nemám žádnou barvu.

Karol Modré.

Bylo to tu modré, že?

Regina Šedé.

Skoro až pod strop.

Strop.

Černý, strop byl černý.

Pořezané zdi.

Černá podlaha.

Karol Světle modrá... světle modrá a strop bílý a...

a... hnědý koberec.

A slunečnice ve váze.

Regina Ten černý strop... jak bylo horko, tak tekl.

Stékal po stěnách.

Kapal.

Karol opět nabízí Regině čaj.

Regina vezme hrneček do rukou.

Oči má stále zavřené.

Karol Napiješ se... a vyjdeme.

Potom si vyjdeme tam...

Karol se dívá k oknu.

Pamatuješ?

Ta cesta.

Regina vědomě lije čaj na zem.

Regina Podlaha klouzala.

Jak na ni kapal strop, tak klouzala.

Schnell! Schnell! Sch...

Polnisch jüdisch prase!

Polnisch jüdisch prase!

Polnisch jüdisch prase!

Regina vstane i se zavřenýma očima.

*Jako by snad chtěla zaujmout nějakou taneční figuru,
ale začne dělat dřepy.*

Počítá.

Regina Ein... zwei... drei...

Polnisch jüdisch prase!

Ein... zwei... drei...

Polnisch jüdisch prase!

Karol ji pozoruje.

Regina cvičí stále rychleji.

Karol to nevydrží a v jednu chvíli vyskočí.

Chytne Reginu do náruče.

Regina má oči stále zavřené.

Regina Klouže.

Podlaha klouže.

Sednou si zpátky na zem.

Regina se opírá o Karola.

*Karol vytáhne z kapsy kus tmavého, tvrdého chleba,
pečlivě zabaleného do novin.*

Pokouší se ho rozlomit.

Nejde to.

Regina Jak maminka?

Karol Zemřela... když mi bylo devět.

Potom brácha. Taky před válkou.

A ve válce táta.

Regina A Krakov?

Univerzita?

Karol Zavřeli.

Univerzitu zavřeli.

Potom Solvay... byl jsem v kamenolomu.

Potom jsme hráli divadlo... po bytech.

Aby slovo... slovo aby zůstalo.

Potom táta...

...zemřel... táta zemřel...

Regina A potom?

Karol Potom...

V jednu chvíli to nebylo to.

Regina Co nebylo to?

Karol Jak jsem ti říkal... že tam dojdu...

Regina Kam?

Karol Tam... cestou...

Začalo se to ve mně vyslovovat.

Zní to divně... ale cesta.

Cesta se ve mně vyslovila.

Budu kněz, Regina.

Příští rok.

Karolovi se podařilo rozlomit tvrdý chléb.

Půlku podá Regině.

Ta ho drží, ale nejlí.

Regina Taky tam byl.

Kněz.

Kristus přišel... po jeho rukou.

Byl tam...

Regina vykřikne.

Kristus!

Karole!

Proč nás tomu vystavil?

Proč tam potom za námi chodil?

Ať si zůstane tam...

Regina ukáže hlavou k rozbitému kříži.

Támhle!

V bezpečí... svatý.

Ať si to všechno pozoruje... hodnotí... zvažuje
a opakuje...

Já jsem taky trpěl... já jsem taky trpěl...

Co nám to pomůže, že on taky trpěl?

Co nám to tam pomohlo?

Strop kape a podlaha klouže...

Kříž...

Jeden ho tam nakreslil... vyryl do stěny.

Tak tam tekl ten strop... dívala jsem se na něj.

A zavřela jsem oči.

Jsme si daleko.

Nemohu se dívat na tu vzdálenost.

Nemohu vidět tu vzdálenost.

Jsme si sami.

Karol se dívá na Reginu, která má zavřené oči.

Pozoruje ji.

Zvedá paži, jako by se jí chtěl dotknout.

Neodvážá se.

Podívá se z okna.

Karol Vede odsud až tam.

Určitě tam vede cesta.

Vypadá to sice, že je to jenom tam někde...

Že je tady a potom tam a nic mezi tím.

Ale když se pořádně podíváš...

Regino, když se podíváš...

Karol vstane a vede Reginu k oknu.

Jsou u okna.

Karol se dívá ven.

Regina má zavřené oči, ale rukou cosi hledá na parapetu okna.

Karol Cesta.

Mezi námi.

Ta hora k nám vztahuje cestu.

Nejsme tu sami.

Podívej!

Regina Něco tu není.

Regina zklamaně přestala hledat.

Stojí u okna a má stále zavřené oči.

Ta samota kápala na mou hlavu a začala se roztékat.

Nejdříve po každém vlasu, potom čelo.

Ještě obočí...

Obočí jsem se snažila držet dlouho klenuté, vztahující se tam někam...

Nabodávala jsem tu samotou.

Ale byla tam skulinka.

Mezi chloupky.

Regina si vytrhne kousek obočí.

A ta kapka tudy protekla.

Byla těžká.

Oči upadly.

Tváře popraskaly, krk uhnul a... a... prsa... nemám.

Samotou nemám prsa.

Karol Reginu pozoruje.

Regina má stále zavřené oči. V rukou chléb a vytržené obočí.

Karol si těch pár chloupků vezme do dlaně.

Pohládí je.

Foukne do nich.

Pozoruje je, kam letí... a... a...

Uvidí roztrhanou sukni.

Vykřikne.

Karol Tady!

Je tady!

Karol ji přinese.

Sukně!

Ta sukně je tu pořád.

Pamatuješ?

Přijď za svou nevěstou...

Karol se pokusí zpívat.

Spíše recituje.

Regina Kdo touží po živé vodě...

Karol začne broukat melodii písně, kterou jsme slyšeli na počátku.

Tiše oba chvíli zpívají beze slov.

Regina Karole!

Kde má zlo hranice?

Karol V dobru.

Otevři oči.

Regina Nemohu.

Strop na mne kápl a uklouzla jsem.

Karol Tak zvedni nohu...

Karol připravil u země širokou baletní sukni k obláknutí.

Regina zvedne nohu.

Regina Kam?

Karol Bude se to okolo tebe točit.

Karol obléká Regině širokou bílou sukni.

Zatoč se...

Regina Jsem v samotě.

Regina stojí se zavřenýma očima v sukni.

Ohmatává ji.

Jakou má barvu?

Karol vztáhne k Regině ruku.

Prstem jí dělá na zavřená víčka malinké křížky.

Karol Dotek.

Rozkvétám, pamatuješ?

Karol vede Reginu za ruku, pomalu ji roztáčí.

Reginu to ještě stahuje udělat dřep.

Karol ji vytahuje do stoje.

Regina Jakou má barvu?

Karol Pěkná.

Regina Kolem mne?

Karol Všude kolem tebe.

Karol vezme Regině kousek tvrdého chleba z rukou.

Karol Ham...

Karol začne Reginu krmit.

On také jí.

Smějí se hlasitému chroupání a tvrdosti chleba.

Regina pohne baletně nohou.

Roztáčí se.

Má ještě zavřené oči, ale už se pomalu točí.

Začíná trochu tančit.

Nejde jí to, ale pokouší se.

Regina Jakou má barvu?

Karol Pěkná.

Regina otevírá oči.

Začne lehce tancovat.

Karol poodejde a pozoruje to krásné víření sukni.

Karol A pak, že není cesta!
Pozoruje Reginu.
Ta se roztočí na druhou stranu.
Promění se v tu holčičku z počátku hry.
Tancuje téměř tak pěkně jako na počátku hry.

Regina Hele!

Karol Jseš pozvánka.
Regina se šťastně zastaví.

Regina A ty cestovatel.
Regina se opět roztočí.
Setmí se.

Začne se odkudsi ozývat zpěv Veni Creator.
Karol pokleká.

Světlo pouze na Karola.

Karol si vkládá na ramena štolu.

Hlas Přijmi Hospodinovo jho, neboť jeho jho je sladké
a jeho
břemeno lehké.

Karol si obléká ornát.

Přijmi kněžské roucho, jež znamená lásku.
Neboť Bůh má moc dát ti více lásky.

Karol vztáhne ruce.

Požehnej a posvěť, Pane, tyto ruce tímto pomazá-
ním a naším požehnáním.

Karol ruce spojil.

Přijmi moc přinášet Bohu oběti a sloužit mši jak za
živé, tak za mrtvé, ve jménu Hospodinově.

Přijmi Ducha svatého.

Těm, jimž jejich hříchy odpustíš, budou odpuštěny,
těm, jimž jejich hříchy zadržíš, budou zadrženy.

Je dozpívána poslední část hymnu Veni Creator.

Ticho.

Setmí se.

Karol ještě klečí.

Vstane.

Jde v ornátu k oknu.

Dívá se ven.

Otevře okno.

Vedle něj se objeví Mladík.

Mladík Tam?

Karol Kdy vyjdeš?

Mladík Mám tě pořád v patách.

Karol Abych tě neztratil.

Mladík Občas zvolním tempo.

V noci.

Čekám.

Karol Na mne?

Mladík se usměje.

Čekáš na mne?

Že čekáš na mne?

Mladík se usměje.

Mladík Přece nepůjdeš sám.

Karol Kdy vyjdeš?

Mladík Dnes.

*Ozve se hlas Saši, který nepozorován sedí celou dobu
u stolu.*

Je to malý, přitloustlý človíček ve špinavých montérkách.
Vedle něj stojí špinavý kýbl, zednické nářadí.

Před ním na stole láhev.

Saša Zítřka zazdíme okno i dveře, pánové.

A víte proč?

Víte proč, vy chytrolíni?

Věda.

Věda přišla na to, že táhne.

Když jsou okna a dveře... táhne.

Hýbou se záclony.

Chytrý, co?

Vod zítřka bude teplíčko.

Pracující lid to zazdí.

Saša se napije.

Kde je ten pracující lid?

To mi řekněte?

Kde?

V prvomájovém průvodu.

Zazděnej.

Saša se škaředě rozesměje.

Tma.

Světlo.

Jsme opět v pokoji.

Je už nově vymalovaný, světle modrý.

Strop je béžový.

Hnědý koberec.

Uklizeno.

Pokoj je jenom menší. Poloviční.

Zadní stěnu pokoje už netvoří okno, ale zeď.

Je tu tedy pouze jedno okno v boční stěně.

Na okně květináč bez květiny.

*Zeď přetnula i onen velký obraz, který visel vedle okna
v boční stěně. Vidíme jen ovce... Pastýř je za zdí.*

Za zdí zmizel i kříž a obraz Panny Marie Fatimské.

Opravený stůl a židle.

Na stole bílý ubrus.

Kdesi tu leží kniha svázaných novin.

Je již silnější.

V pokoji je Regina a Karol.

Jsou opět o něco starší. Asi 40–50 let.

Regina má stále krátké tmavé vlasy, účes ze 60.–70. let.

Stojí s Karolem u obrazu.

Karol v pumpkách a svetru.

Na zádech má batoh.

Regina Ještě tomu něco schází... pamatuju... trochu
si pamatuju z dětství...

Ale to je tam... za zdí.

Prý byl ten pokoj moc veliký.

Tak udělali zeď.
Karol klepne do zdi, která půlí obraz na stěně.
Karol Je tam někdo?
Regina Nevím...
Karol Kde jseš?
Regina Ve skladě.
 Pomocná dělnice.
 Vlastně uklízečka... občas... není tam vlastně co dělat.
 Chlapi mi udělali mezi regálama a oknem takový
 místečko... židle... vypolstrovaná... a tam si můžu
 sedět celý dny.
 Koukám z okna na dvůr...
 Každý se snaží... snaží... no, musí to vypadat, že
 pracuje... tak držej aspoň nějakou trubku... nebo
 co... a žvaněj, kouřež...
 V létě... v létě jsem malovala... tak tomu říkali... to
 bylo pěkný.
 Víš, je to takovej novej barák z betonu... betonový
 podlahy, betonový stropy... a kovový regály... všude.
 Napadlo nás... no, stěny to moc nemá... ale ty pod-
 lahy a stropů je tam hodně... tak jsem to namalovala.
 Každý kousek mezi regálama... i jiný barvy...
 Instalátérskéj materiál modře... červený byly tope-
 náři... malíři zelený... úklid žlutej... a zedníci oran-
 žový.
 To bylo hezký.
 Prý se to bude špinit... ale... já to udělala olejovejma...
 jako obraz... stačí to jenom přetáhnout hadrou.
Karol Tančit.
 Tančit jsi chtěla, že?
Regina Tančila jsem.
 Ale prý moc...
Karol Vířit kolem sebe cesty... tak jsi tomu říkala.
Regina hledá něco prstem v květináči na okně.
 Půjdem?
Regina Nic tam není...
Regina se podívá z okna.
 Postavili paneláky.
 Jenom semínko.
Regina drží v dlani nějaké semínko.
Prohlíží si ho.
Karol Mezi paneláky.
Regina Někdy si myslím, že už musí shnít.
 Tolik let.
 Neroste, ale ani nehnije.
Karol Je tam nějaká cesta...
Regina se opět podívá z okna.
Regina Všechno je slyšet... křik a pláč a auta a bou-
 chání dveří a vodu a splachování a každej krok...
 Ale vlastně je ticho.
 Samotný.
Karol se obrátí k Regině.
Karol Regina, pojďme!

Karol bere druhý batoh.
Podává ho Regině.
Regina si ho nevezme.
Regina Je mi čtyřicet pryč.
 Už jsem byla holčička... dva copy...
 Už jsem tančila...
 Byla zamilovaná...
 Už jsem měla svatbu... nosila bříska... porodila
 jsem... kojila...
 Bili mě... koncentrák... pokusy... plynová komora...
 došel plyn...
 Vdova... i dítě zabili...
 Tanečnice... moc tanečnice... vězení...
 Pracující lid...
 Teď mám křesílko mezi regálama a červenou pod-
 lahu... červený strop.
 Říkají, že beton vydrží všechno.
 Na věky věků...
Karol Regině skočí rázně a nespokojeně do řeči.
Karol Jdeme.
Regina Ještě slyšíš cesty?
Karol A pamatuju si, jak vířily kolem tebe.
Regina Jseš kněz?
Karol ukáže Regině ruce.
Karol Tudy chodí.
Regina se dotkne jeho dlaní.
Regina Tudy...
Regina si snaží položit ty ruce na tvář.
Na chvíli se zaboří do dlaní Karola.
 Šeptá.
 Pamatuješ?
 Ten kulatý chleba...
 Jak voněl.
Karol Pod závojem...
Regina vztyčí hlavu z dlaní.
Regina Nikam nejdu, Karole!
Karol Proč?
Regina Křesílko!
 A co křesílko?
 Je už starý.
 Co kdyby ho vytáhli z regálů a vyhodili...
 Kde má zlo hranice?
Karol Ve vykoupení.
Regina Vykoupení.
 Je to pořád tam někde...
 Ale já jsem tady.
 A támhle jsou paneláky.
Karol A všude tím vede ta cesta.
Regina Jaká cesta?
Karol Že nejsme sami.
 Je tu ještě On.
 A je na naší straně.
 Máš ještě tu sukni?

Regina Jakou?

Karol Tu... bílou... širokou...

Regina Bílou?

Já jsem nikdy bílou sukni neměla.

Karol Bílou... širokánskou... co se vlnila...

Regina Já nikdy neměla širokou sukni.

Karol Točila jsi se... a ona se točila... a byla jsi tak šťastná...

Regina Točila a točila a točila a stůl se točil a židle se točila a strop se točil dolů a podlaha se točila nahoru a všechno se točilo ke mně a ke mně a ke mně. A všechno... a točím se a jsem najednou díra pro všechno...

Všechno do mne padá...

Šedá, černá, žlutá, modrá, hnědá, zelená, červená a stejně pořád hlad... všechny barvy a stejně pořád hlad.

Když se točím, jsem díra, Karole.

Otevřená díra, co je sama.

Když sedím mezi regálama... jsem... na tý díře je hadr...

Jsem takový ten hadr na podlahu...

Hadr...

Regina se usměje.

V koncentráku byly taky takový hadry a ve skladu jsou taky takový hadry.

Hadry na podlahu jsou pořád stejny.

Co je to, to vykoupení?

Že je na naší straně... co to je?

Karol Že v té díře je On.

Když se to strachem začne otevírat... to v nás...

Polyká to každou minutu a barvu...

A není to ven a není to dál, ale jenom díra.

Regina To jsem jenom obal té díry?

Co jsem?

Karole, co jsem?

Já, Regina... pokapaná koncentrákem... mezi regálama s červenou podlahou a stropem... s půlkou obrazu... se zákazem tančit...

Co jsem?

Karol Kristus.

Kristus ti to říká.

Regina Co?

Co říká?

Karol Že Bůh tak miloval svět...

Regina Co říká?

Karol Že poslal svého Syna...

Regina Co říká?

Karol Aby každý měl život věčný.

Regina Kam ho poslal?

Karol Sem.

Tady.

K nám.

Kristus ti přišel říct, kdo jsi.

Regina Kdo?

Karol Neboj se a přibliž se.

Přibliž se k němu.

Regina Kde je?

Karol V té díře.

Regina Mrtvý na kříži.

Karol Vzkříšený.

Ticho.

Regina se dívá na semínko v ruce.

Začne ho zahrabávat do hlíny v květináči.

Regina Vzkříšený.

Regina zahrabává.

Vzkříšený!

Vždycky ho takhle zahrabu a čekám.

Regina semínko zahrabala.

A nic.

Ticho.

Oba dva stojí u okna.

Po delší době Regina zašeptá.

Vzkříšený!

Nerozumím.

Karole, nerozumím.

Karol Podívej se do té díry.

Regina se otočí na Karola a zavře oči.

Zašeptá.

Regina Ne.

Karol Neboj se!

Regina si sedne na židli.

Regina Ne, Karole.

Ne.

Karol se rozesměje.

Povyskočí a směje se.

Karol Tady!

Je tady, Regino!

Karol jde ke skříni.

Přisunuje židli, vystoupí a stahuje ze skříně širokou bílou sukni.

Je trochu špinavá.

Karol ji čistí.

Možná už ani není tak bílá jako dříve, jsou na ní černé i červené šmouhy, ale je to stále ta sukne z počátku hry.

Položí ji Regině do klína.

Regina po ní slepecky sahá.

Regina To už nepustí.

Zkoušela jsem to.

Savo, žlučový mýdlo... ani přebarvit se to nedá.

Černou na bílou prý nepřebarvíš... ani červenou.

Karol Pojd'!

Karol drží Regině sukni, aby ji mohla obléknout.

Regina sedí na židli.

Karol ji obléká.

*Regina se nechá. Karol ji oblékne.
Regina stojí v sukni a ani se nehýbe.
Sukně je roztržená a těžká barvou.
Zplihlá.*
Karol Zatoč se!
Regina jenom odmítavě zakrouť hlavou.
Prosím.
Regina zůstane stát.
Regina Ty nemáš nikdy vztek?
Karol Já?
Regina Pořád sedím na tom křesílku mezi regálem
a oknem.
Karol Mám.
Regina Dívám se, jak tam stojí.
Karol Když tvrdí, že člověk není víc než obal díry!
Regina Když se proti té samotě nic nedá.
Nic.
Karol opět brouká melodii.
Karol Zatoč se!
Regina stojí.
Karol se snaží natáhnout k jejím zavřeným očím ruku.
Zatoč se!
Regina Ne!
Karol Rozkvétám, pamatuješ?
Regina Ne!
Regina se posadí zpátky na židli.
Je schoulená.
Pořád... pořád si myslím, že jednou... že jednou
přece musí... musí se to semínko nějak pohnout.
Něco se musí stát.
Regina vyskočí a vykřikne.
Karole!
Bojím se!
Strašně se bojím!
Co když to není semínko?
*Regina vzteklým gestem prohodí skrze zavřené okno
květináč.*
Okno rozbije.
Kdo jsem?
Karole, kdo jsem?
Karol začne šeptat.
Karol Člověka není možné pochopit.
Člověk nemůže sám sebe pochopit bez Krista.
Nepochopí, kým je... kam jde...
Nemůže to pochopit bez Krista.
Člověk... jde dopředu...
Táhne ho budoucnost.
Regina Co to je dopředu?
Karol Mít cíl.
Regina Tady?
V tomto světě?
Karol Ve světě Boha.
Za oknem se objeví kříž a na něm Muž.

Dívá se na Karola a Karol na něj.
Šeří se.
Karol Tudy?
Muž Neboj se.
Karol Ne...
Muž Bojíš se?
Karol Je to těžké...
Odejít tak daleko.
Ode všech.
Sám.
Muž Sám?
Chvilí se na sebe jenom dívají.
Karol Jaké...
Jaké to je?
Chvilí ticho.
Muž Vstupuji do srdce člověka.
Karol se dívá.
Objeví se tu Saša.
Zavře okno.
Zatáhne záclony.
Saša Nemusí sem každé čumět.
A ztrácí se teplo.
Větrat ano, ale rozumně!
Je to drahý!
Všechno je dneska drahý.
Saša odejde.
Karol stojí u okna.
Roztáhne ruce jako Muž.
Tma.
Na černém nebi se objeví hvězda.
Světlo.
Pokoj jak v minulém obraze.
Otevřená skříň, věšáky.
*Na věšácích jsou zavěšeny tři bílé kleriky různých ve-
likostí.*
Karol si obléká tu nejdelsí, spíše se do ní rve.
Klerika je zřetelně krátká a úzká.
Hlas 1 Vy se nám do toho nevejdete, Svatosti.
Hlas 2 Když se nebudete moc hýbat...
Hlas 1 Jméno... prosím... jak se čte to jméno...
Karol Karol.
Karol Wojtyła.
Woj-ty-ła.
Potlesk.
Karol se oblékl.
Vezme do ruky papežskou berlu s křížem.
Obrátí se k zazděné části pokoje.
Hlas 1 Annuntio vobis gaudium magnum:
Habemus papam!
Eminentissimus ac reverendissimus Dominu Carolum...
Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinalem Wojtyła...
...qui sibi nomen iposuit Ioannem Paulum Secundum...
Jan Pavel II.

Potlesk.

Karol v bílém stojí.

Ticho.

Roztáhne ruce k pozdravu, k přijetí.

Karol zabodne berlu s křížem do země.

Mluví do zdi silným, mohutným hlasem.

Ted' je již vidět, že klerika je malá, těsná.

Karol Non abbiate paura...

Nebojte se...

Nebojte se přijmout Krista!

Nemějte strach!

Ozve se výkřik Reginy z pokoje.

Kdesi tu stále sedí.

Schoulená, zamotaná do sebe.

V sukni.

Nevšimli jsme si jí.

Regina Jak?

Karol Otevřete... rozrazte dveře Kristu!

Regina Jak?

Karol Nebojte se!

Kristus ví, co je v člověku.

On jediný to ví!

Klerika praskne.

Ticho.

Potlesk za zdí.

Karol se obrátí v prasklé klerice k Regině.

Ta šeptá.

Regina Kdo jsem...

Karole, kdo jsem?

Karol jde k ní.

Ona sedí na židli.

V zašpiněné, obarvené sukni.

Karol si stoupne nad ni a šeptá.

Karol Křest.

Pramenem člověka je křest.

Ponoření do živého Boha, do toho, který je, který
byl a který přijde.

Regina Křest.

Karol Počátek setkání.

Vydání se... vydání se vykoupení.

Ponoření do vody, která je vlnou věčnosti.

Regino!

Karol přistoupí k Regině ještě blíže.

Pohládí ji.

Ruce zůstanou chvíli na její tváři.

Položí jí ruce na hlavu.

Mluví stále silnějším hlasem.

Karol Já... Jan Pavel II. ...volám...

Volám z hloubky celého tisíciletí, z hlubin dvou tisíciletí...

Volám se všemi...

Ať sestoupí Tvůj Duch!

Ať sestoupí Tvůj Duch!

A obnoví tvář!

Tuto tvář!

Karol drží ruce na hlavě Reginy.

Začne broukat melodii z počátku hry.

*Broukání přejde do vícehlasého zpěvu a nakonec do
zpěvu v jazycích.*

Modlitba v jazycích.

Zpěv v jazycích.

Regina se začne smát.

Směje se i Karol.

Regina Se...Semjon...Bu...d'o...nnyj...Semjon Bud'on-
nyj smetal před sebou vše, co mu přišlo do cesty.

Karol Pilsudski se nesmířil s porážkou.

Regina Dze...Dzerži...nnskij...Dzeržinskij, šéf tajné po-
licie se chystal vstoupit do poražené...

Karol Výpad byl odražen.

Regina Zázrak!

Smích.

Hlad!

Já mám takový hlad!

Karol začne Reginou otáčet.

Regina se pokouší tancovat.

Karol začne zpívat.

Regina tancuje stále lépe a lépe.

Karol zpívá píseň s textem.

Karol Přijď za svou nevěstou, hoří radostí, naslouchá.

Maranatha... maranatha... maranatha...

Regina ještě netancuje plynule.

Zastavuje se.

Regina Hořká...

Jsem celá hořká, Karole!

Je mi to líto!

Karol strhne ubrus ze stolu.

Je to ta bývalá utěrka.

Vloží ho Regině na hlavu jako závoj.

Začne znovu opakovat sloku písně.

Regina se pokouší tancovat i zpívat podle Karola.

Karol Přijď za svou nevěstou, hoří radostí, naslouchá.

Čeká v šatech svatebních, návrat tvůj vyhlíží.

Maranatha... maranatha... maranatha...

Regina tancuje už plynuleji.

Brouká, Karel zpívá novou sloku.

Přijď do své zahrady, ona pro Tebe rozkvétá.

Ochutnej její ovoce, právě na stromech dozrává.

Maranatha... maranatha... maranatha...

Regina začíná jednoduchou tancovat velmi krásně.

Sama zpívá první sloku.

Karol k tomu brouká sloku druhou.

Je opět fascinován krásou tance a zpěvu.

Regina Přijď za svou nevěstou, hoří radostí, naslouchá.

Čeká v šatech svatebních, návrat tvůj vyhlíží.

Maranatha... maranatha... maranatha...

Ozve se výstřel.

Karol se drží za břicho.

Regina v závoji přestane tancovat.

Zachytí Karola do náruče.

Regina Kde?

Karol Zázrak.

Zázrak nad Vislou.

Regina Do břicha?

Karol Bylo to trochu jinak...

Buďonnyj... Pilsudski... Weygand... Rozwadowski...

Tuchaczewski...

Bylo to trochu jinak...

Lenin... Lenin už byl domluvený...

Regina Bolí to?

Karol Bolí.

Tma.

Za oknem se objeví hvězda.

Hvězda, jinak vše v temnu.

Ticho.

Trocha světla.

Vidíme Karola, jak se dívá z okna.

Naklání se ven.

Ozve se hlas z pokoje.

Muž Tady jsem!

Karol se otočí.

V pokoji sedí Muž, je možná trochu starší, nebo trochu jiný.

Kde mne to hledáš?

Karol Na cestě.

Muž se rozesměje.

Muž Karole!

A co umřít?

To se taky musí.

Jednou se musí i umřít.

Karol Ještě jsme nedošli.

Muž Cestou?

Karol Ano!

Cestou!

Muž Cesta je...

Dlouho je cesta.

Ale potom není.

A to musíš jít dál.

Karol Kdy?

Najednou se v pokoji objeví Saša.

Má několik igelitových tašek.

Z jedné cosi vytahuje.

Jde rovnou k oknu.

Něco na něj připevňuje.

Saša Ještě pár dnů a je to tady.

Hele!

Saša cosi zapne.

Na okně začnou běhat žárovčky.

Je to světelný nápis: 2000.

Saša vytahuje z tašky další věci.

Klade je na stůl.

Na stole však leží kniha svázaných novin.

Je již pořádně tlustá.

Saša občas do knihy strčí papíry s reklamami, které vytahuje z tašky.

Věci klade i na knihu.

Saša 99,90... Šampíčko... u Alberta 99,90... zkus to koupit jinde.

Vyplázneš i 120 a nic.

Saša vytáhne z tašky kus jakéhosi masa.

Pleskne s ním na stůl před Karola a vítězoslavně pronese.

78,90...

Věřil bys tomu?

78,90... v Hupu!

V Tescu... hádej kolik v Tescu... no... no, hádej...

Odpovědi se nedočká.

109... 109,90.

Rozumíš?

109,90 a 78,90!

Musíš mít tady!

Saša si klepe na hlavu.

Karol pomalu strhává žárovky z okna.

Potom toho nechá.

Přilepí je zpátky a mávne rukou.

Saša se po něm dívá.

Vytahuje z igelitových tašek další láhve, kulatý bochník chleba, potraviny.

Klade vše na stůl.

Na okno položí květináč s keříkem bílých minirůží, který vytáhl také z igelitové tašky.

Zastaví se a zálibně výstavku potravin pozoruje.

Saša Modrá, žlutá, zelená, červená...

A vůbec to není veselý.

Divný.

Normálně, když je tolik barev, tak má být veselo.

To je zákon!

Dívá se na Karola, který odchází ze dveří.

Otevírá láhev.

Šampaňské bouchne.

Lije si ho do kelímku.

Pije, jí.

Hltavě, přes míru.

Trhá chleba, okusuje štangli salámu.

Za dveřmi slyšíme hlas Karola.

Karol Bůh nás stvořil tak, že potřebujeme různé věci.

Abychom žili, potřebujeme pokrm a nápoj.

Potřebujeme je k tomu, abychom více „byli“.

Ale dnes chce člověk mít více ne proto, aby více byl, nýbrž proto, aby více konzumoval.

Vznikají nové potřeby, uměle vytvářené potřeby... cpou se do srdce, až v něm nezbyde místo na nic vyššího.

Přitom člověk potřebuje jenom pokrm a nápoj.

Chléb a víno.

Chléb, který promění náš život a otevře před námi věčnost.

Saša připije hlasu Karola.

Dívá se z okna.

Saša Stropy a podlahy jsou tam úplně blízko sebe...

A mezi nima regály.

Sejry... Tix... ne... ten Lanza... Persil... Tchibo... Nesco...

Propesko, ty... Kitkat... a... Whiskas... granule.

Saša si cosi z okna měří.

Zřejmě vzdálenost mezi stropem a podlahou supermarketu.

Strop, podlaha a... granule.

Ozve se hlas Karola.

Saša jí, pije.

Karol Těžká je ta nová svoboda, že?

Ano, svoboda je těžká.

Svoboda je moc těžká.

Dar i úkol.

Vyžaduje řád.

Řád pravdy a dobra.

V chaosu svoboda zaniká.

Ale řád svobody se tvoří velmi těžko.

Něco to stojí.

A může vůbec člověk tento řád vybudovat sám?

Bez Krista?

Karol se vrátí.

Jde v bílém ornátě kolem Saši.

Saša mu připíjí.

Karol se zastaví u okna.

Dívá se ven.

Potom na stole, uprostřed věcí, cosi píše na kus papíru.

Saša již trochu přiopile mele, ukazuje z okna.

Saša Hele!

Víš, jak se to jmenuje?

Tesco.

Tesco.

Někdy přemejšlím, co by to mohlo být.

Tesco.

Nevíš?

Prior to jo, ale Tesco...

Měli tam tu kytku.

Za 50. Sleva.

Ne sleva... počkej...

Oni tomu říkají jinak.

Akce.

Akce, rozumíš?

O čtyři koruny.

Že je to o čtyři koruny levnější... akce.

Saša otevře další láhev šampaňského.

Bouchne to.

Saša si nalije do kelímku a pije.

Karol píše.

Saša Je mi sedmdesát pryč.

Už byl fašismus... pionýr... vždy připraven... ko-manč... a tak dále...

A teď?

Demokrat!

Hele!

Jsem prostě demokrat.

Svoboda... strop, podlaha, granule...

Můžu všechno.

Svoboda.

Kdo jsem?

Karole, kdo jsem?

Můžu všechno...

Karol Můžu všechno...

To je úkol.

Saša se na něj překvapeně otočí.

Saša Jakej?

Jakej úkol?

Karol Pravda.

Saša Co pravda?

Karol Musíš být závislý na pravdě.

Karol stojí u stěny.

Drží v ruce papír, na který dříve psal.

Skládá ho.

Odlupuje kus omítky ze zdi a mezi cihly zasouvá papírek.

Saša Proč?

Karol Kanibalismus.

To by byl prostě kanibalismus.

Saša Co?

Karol Svoboda bez pravdy...

Kanibalismus.

Musel jsem to udělat.

Saša Co?

Karol Omluvit se.

Saša Co?

Karol Že mě moc mrzí, jak jsem někdy ublížil, jak ubližuju, kolik zla jsem udělal... že je mi to líto.

A že bych chtěl, aby to bylo jinak.

Abych byl... dobrý.

Jako kus chleba.

Saša Tys udělal zlo?

Karol Spousty.

Karol píše na další kousek papíru.

Omlouvám se.

O...mlou...vám...se...

Saša Mně udělali zlo!

Mně!

Já se nikomu omlouvat nebudu!

Karol zastrčí další papír do zdi.

Vyryje do zdi křížek.

Začne zed' na místě vyrytí loupat.

Dostává se hloub a hloub do zdi.

Baví ho to, je tím zaujatý.

Vyhloubí štěrbinu.

Karol Trhlina.

Karol se dívá skrze štěrbinu do vedlejšího pokoje.

Saša, ukusující salám, ho pozoruje.

Saša Co je tam?

Karol Ne...be... Nebe...

Karol se s úsměvem narovná.

Saša ukusuje štangli salámu.

Karol Nebe.

Saša Okno.

To je naproti oknu.

Nezazdili to.

Vyprdli se na to.

Že to není vidět.

A teď maj průvan!

Dobře jim tak.

Karol se chvíli dívá z okna.

Potom rychle odchází.

Saša Teď maj nebe a dojeli na to.

Saša se podívá do štěrbiny.

Slyšíme Karolův hlas za scénou.

Na scéně ohnutý Saša u zdi.

Saša To snad...

Karol Člověk je závislý na pravdě.

Je pro něho dobrem.

Saša To je blbost.

Karol Člověk má právo na pravdu.

Saša To snad... to snad ani není možný...

Saša začne dělat ve zdi větší díru... dívá se...

Karol Je svobodný, může i lhát. Ale pokud lže, svobodný není.

Lidský život je jakousi cestou ke svobodě skrze pravdu.

Saša Ale co by to bylo jiného...

Karol Jsme nadšení... ano, teď jsme nadšení svobodou...

Ale zapomínáme na podstatné.

Zapomínáme, že není svobody bez pravdy.

Pravda vede ke Kristu a on ke svobodě.

Bude třeba se rozhodnout.

Mezi svobodou, ke které nás vede Kristus, a mezi osvobozením od Krista.

Saša To snad není pravda...

Karol Často se teď používají slova klerikalismus a antiklerikalismus..., ale tak doopravdy jde o jedno jediné. O svobodu, ke které nás osvobodil Kristus, nebo o osvobození od Krista.

To jsou dvě cesty, kterými jde a půjde Evropa.

Saša Já se snad picnu... jestli to není pravda...

Karol Evropa... Má zvláštní vztah ke Kristu.

Tady se začala evangelizace, ale tady také vznikly celé programy útěku od Krista.

Karol se vrátí.

Najde Sašu ohnutého u zdi a dívajícího se, teď již dírou, na druhou stranu zdi.

Postaví se, unavený, vedle něj a tiše mluví.

Karol Neboj se...

Hledá nás.

Saša Tý brďo...

Karol Dva tisíce let nás hledá...

Abys mohl být člověkem...

Člověkem.

Saša Tý brďo...

Karol Kdo zvítězí,

Tomu dám bílý kamínek a na tom kamínku bude vyryto nové jméno.

Pamatuješ?

Abys mohl jít ke dveřím, otevřít a vejít.

Vejít do věčnosti a nechat konečně nadechnout člověka.

Ne ho přikrýt hadrem.

Nadechnout, aby směl žít.

Ten člověk je už v tobě.

Saša se narovná.

Saša Je tam!

Ženská!

Je tam... vopravdická ženská...

Tady něco...

Ukazuje něco kolem hlavy... cosi jako závoj.

A takhle...

Saša zbožně sepne ruce jako k modlitbě.

Takhle stojí a kouká.

Kouká na nás.

Čumí.

Pořád.

Saša nechtěně napodobuje postoj Panny Marie Fatimské.

Karol se rozesměje.

Podívá se z okna.

Odejde za scénou.

Saša se napije.

Za scénou se ozve opět hlas Karola.

Saša během promluvy chvíli jí, chvíli chodí se sepjatýma rukama po jevišti...

Karol Co je to vykoupení?

Navrácení důstojnosti.

Důstojnosti člověku, který je strháván jinam.

Kristus zjevil člověku člověka samého.

A to v té chvíli, kdy mu zjevil Otce.

Protože není možné říct pravdu o člověku, aniž by se řeklo, že je božského původu, že je obrazem Boha samého.

Že je stvořen Bohem, vykoupěn Bohem a že je neustále navštěvován Bohem.

Saša kouše štangli salámu a zapíjí ji šampaňským.

To je pravda o člověku.

A to je pravda i o Evropě.

Ale existuje též jiný názor.

Kristus byl vytlačen z dějin Evropy.
A když byl Kristus vytlačen z dějin Evropy, byl z nich
vytlačen i Bůh.
A žije se, jako by Bůh vůbec neexistoval.
To je také pravda o Evropě.
Ale stvoření bez Stvořitele zaniká.
Bez Boha z nás zůstanou trosky.

Karol se vrátí na scénu.

Saša sepne ruce.

Karol jde rovnou k oknu.

Po chvíli slyšíme za scénou kroky.

Kroky se přibližují.

Otevírají se dveře.

Vejde Regina.

Je také už starší.

Asi 70 let, krátké, šedé vlasy.

Na sobě má pumpky, svetr.

Unaveně vejde do místnosti.

Sedne si na nejbližší židli.

Saša se překvapeně dívá. Ukusuje salám.

Karol ji také pozoruje,

Regina k němu promluví.

Regina Já tě přerazím.

Za tohle tě prostě přerazím.

Byl jsi tam někdy?

Karol se trochu usmívá.

Karol Ne.

Ještě ne.

Regina Aha... tak náš Karolek...

Jenom, že cesta...

Ta hora k nám vztahuje cestu, vid?

Karol ses úsměvem dívá z okna.

Karol No a ne?

Regina Jo.

Ale jakou, Karolku?

Jakou?

Karol Hezkou... docela...

Regina Hezkou!

Nekonečnou!

Celé dny... od vidím do nevidím.

Regina si natáhne nohy.

Karol Kde máš boty?

Regina Boty!

Na cestě!

Na cimprcampr.

Karol si k Regině klekne a vysvléká jí ponožky.

Regina občas sykne.

Bunda... nepromokavá... celý život v ní chodím

a potom to tvoje vztahuje cestu...

Víš, co to je přší?

Trochu přpitý Saša odpoví zpěvem.

Saša Jen se leje... kam koničky pojedeme...

Regina Pořád.

Den... týden...

Pořád na tebe něco padá.

Dříve nebo později jseš durch.

Ať chceš nebo nechceš.

Karol Teď tam svítí.

Regina Svítí...

Vypadá to hezky, že?

Odsud...

Ale když jsi v tom, tak to je jenom vedro.

Žádné světlo.

Jenom vedro.

Nejraději bys zavřel oči.

Au!

Karol vysvléká Regině obě ponožky.

Drží její nohy.

Prohlíží je.

Karol Puchýře...

Regina Puchýře... to je ještě to nejmenší!

Propíchněš, prošíješ... hlavně v tom nechat tu nit...

ono to po ní vyteče a potom ho odstříhneš...

Puchýř je malina!

Ale když ti ujede noha a veze se to s tebou nazpátek... a ten kopec, na kterém jsi už skoro byl, je na jednu větší a větší...

Zastavíš se jenom tak, že prostě padneš...

Zvedneš hlavu a jsi tam, kdes byl, a před tebou

zase jen obrovská hora...

To bys křičel.

Karol něžně drží zničené nohy Reginy.

Přiblíží se Saša s láhví šampaňského.

Klekne taky k těm nohám a dívá se.

Saša Tak se má zařvat.

Když se chce křičet a jde se pořád dál...

Tak narostou puchýře v krku a ty nevodstříhneš.

A pořád na ně musíš něco lejt.

Saša začne lít šampaňské Regině na nohy.

Karol stále ty nohy drží.

Regině je to příjemné.

Regina A stejně tě mám ráda, Karole.

Vyhnat mě takhle vysoko!

Přerazila bych tě!

Ale kdybys to viděl nahoře...

Karol radostně vykřikne.

Karol Došla jsi!

Regina Ale na poslední chvíli.

Kdyby to bylo o metr delší... jdu zpátky.

Boty, bunda, batoh...

Všechno tam zůstalo.

Karol Kudy se tam doopravdy jde?

Regina V noci.

Karol Takže ráno jseš tam.

Regina se rozesměje.

Regina Jo.

Ráno.

Ale nic si s sebou nesmíš vzít.

Karol A žízeň?

Regina Je tam pramen.

Karol Vidí se tam do nebe?

Regina Uvidíš.

Uvidíš, Karolku...

Karol Co je v tom nebi?

Regina Prostě tam půjdeš se mnou!

Celou cestu se těším na to, jak tam dojdeme spolu.

S puchýřema...

Saša přestal lít šampaňské Regině na nohy a lije ho do sebe.

Regina vytahuje cosi z kapsy.

Ukazuje to Karolovi a Sašovi.

Karol Růže.

Regina Rostou tam.

Po cestě.

Vydloubla jsem ji... snad se konečně chytne.

Saša ukazuje k oknu.

Saša Akce.

Za padesát.

Za oknem se začnou ozývat petardy, ohňostroj...

Saša se nadšeně otočí, vyskočí.

Jde k oknu.

Saša Je to tady!

Saša pozoruje dlouho dění za oknem.

Jsmo staří!

Prohráli jsme!

Někdy mám takovej pocit... jako kdyby... jako

kdyby to mělo být nějak jinak... že?

Saša se otočí od okna.

Jde ke Karolovi, vezme jeho ruce a klade si je na hlavu.

Já... Jan Pavel II. ...volám...

Ať sestoupí Tvůj Duch!

Ať sestoupí Tvůj Duch!

A obnoví tvář!

Tuto tvář!

Saša ještě chvíli drží ruce Karola na své hlavě.

Potom je pustí.

Možná jsem... nevím... ale to zazdívání oken...

Saša se pokusí o taneční figuru.

Nejde mu to.

Zůstane stát. Sepne ruce.

Jakou mám barvu?

Nedočká se odpovědi.

Odpoví si sám.

Pěkná, že?

Pěkná.

Kolem mne?

Všude kolem tebe.

Saša se opět pokouší připile napodobit taneční figuru.

Nejde mu to.

Spadne.

Sedí na zemi.

Stáří, Karole.

Smrt...

Regina Jenom projdeme dveřmi.

Karol Překročíme práh.

Saša Chcípnem.

A možná jsem mohl postavit dům...

Obrovskéj.

Stropy, podlahy, okna...

Víš, nějaký... to... vlna věčnosti... a v něm ta... ta...

Saša sepne ruce.

Saša Ženská.

Chcípnem.

Karol Projdeme...

Regina Jenom tím projdeme.

Saša Nechci!

Karole, nechci umřít!

Karol Kristus to zlomil.

Regina Je otevřeno.

Karol Trhlina.

Saša Kristus!

Kristus!

Kde ho máš... toho svého Krista?

Kde?

Karol se dívá na Sašu.

Po chvíli jde pomalu ke stolu.

Opře se o stůl.

Karol začne trochu stůl poklízet.

Odhrnovat věci.

Očistí knihu svázaných novin.

Karol na ni položí kulatý chléb.

Do pohárku nalije víno.

Při chystání již povídá.

Karol Tys jediný Bůh, živý a pravý.

Jsi dřív, než začal čas, a žiješ navěky.

A přebýváš v nedostupném světle.

Tys jedině dobro a zdroj všeho života.

Všechno jsi stvořil a naplňuješ požehnáním,

a všem dáváš své světlo a radost.

Regina Děkujeme ti, svatý Otče,

a vyznáváme, že jsi veliký

a žeš všechna svá díla učinil v moudrosti a lásce.

Karol Člověka jsi stvořil k svému obrazu

a svěřil jsi mu celý svět,

aby vládl nade vším tvorstvem

a sloužil jedině tobě, svému Stvořiteli.

Regina A když ti člověk odepřel poslušnost

a ztratil tvé přátelství,

Karol tys ho nenechal napospas smrti.

Slitovával ses nad lidmi a pomáhal jim,

aby tě hledali a nacházeli.

Nabízel jsi jim smlouvu

a učil je očekávat spásu.

Regina A tak jsi, Otče, miloval svět,
žeš k naší spáse poslal
svého jediného Syna,
když přišla plnost času.

Karol Chudým zvěstoval spásu,
zajatým vykoupení,
zarmouceným radost.

Regina Děkujeme ti, Otče.
Za život a poznání...
Za víru a nesmrtelnost.

Karol Za vše, co nás obklopuje...
Za všechny...
A všechno...

Regina Za tanec, květiny...

Karol A cestu...

Regina Za tvé jméno...

Karol Za pokrm a nápoj...

Regina A život věčný...

Karol Tobě dnes svěřujeme celý svět i každého člověka.

Sklon se k nám.

Regina Uzdrav nás.

Karol Osvobod'.

Dotkni se milosrdenstvím.

Regina Tobě svěřujeme budoucnost...

Karol Pojď s námi...

Regina Zůstaň s námi...

Karol natáhne ruce nad chléb.

Regina si klekne.

Saša stojí.

Karol dělá nad chlebem a vínem kříž.

Zvedne chléb a víno kousek nad stůl.

Karol Skrže něho.

A s ním.

A v něm.

Je tvoje všechna čest a sláva,

Bože Otče všemohoucí,

v jednotě Ducha svatého,

po všechny věky věků.

Regina Amen.

Všichni chvíli stojí.

Saša se prstem dotkne bochníku chleba.

Dělá na něm pomalu a nesměle prstem kříž.

Saša Skrže něho.

A s ním.

A v něm.

Saša se nesměle podívá na Karola.

Něco jako poklekne.

Karol vezme chléb.

Rozlomí ho na tři části.

Podá Regině i Sašovi.

Sám si také vezme kousek.

Regina chytne Karola za ruku.

Vede ho ke dveřím.

Pomalu.

Karol je už trochu stářím nachýlen k zemi.

Karol chytne za ruku Sašu.

Karol Pojď.

Neboj, Kristus ví, co je v člověku.

Jdou pomalinku ke dveřím.

Každý si nese svůj kousek chleba.

Karol se opírá o hůl.

Možná si broukne melodii.

*Pomalu se proměňuje ve Svatého Otce, již starého
Jana Pavla II.*

Otevře pomalinku dveře.

Otevírají se obtížně. Jako by byly obrovské.

Klepne hůlkou o zem a zašeptá.

Karol Pozor!

Práh!

Vejde první.

Saša zůstane stát na prahu.

Trochu se vzpouzí.

Saša Co je to...

Ta...

Saša stojí se sepnutými dlaněmi.

Karol Totus tuus.

Saša Co?

Karol Pojď!

Karol vtáhne Sašu do dveří.

Odejdou.

Poslední odejde Regina.

Ozývá se vzdálený zpěv „Maranatha“.

Zůstane jenom prázdný pokoj.

Zavane vítr, pohnou se záclony.

Chvilí se vlní v pokoji.

Vítr otevřel knihu svázaných novin.

Po chvíli se větrem zavřou dveře.

Rána.

Pomalinku se sesune kousek zdi u obrazu.

Ten kousek, kam Karol strčil jeden papírek a kde udělal Saša díru.

Uvidíme opět celý obraz – Pastýře a ovečky.

Na čelní stěně visí obraz Panny Marie Fatimské.

Po zemi se kutálejí tři bílé kamínky vypadlé ze zdi.

Vítr listuje novinami.

Summary

It seems, that side effects of contemporary Internet have been deepening the gap between generations of children and parents even in the Czech environment. Whilst the older generation, metaphorically said, watches from a distance and waits "what is going to happen", the young generation enthusiastically uses different domains. By using a familiar blogger quotation "if you are not in MySpace, you don't exist" it even unintentionally refers to a quotation of a postmodern philosopher Gilles Deleuze about "not noticing the absence of an unknown person". Proficiency in the system allows us to register, create communities, remind oneself, be visible, not to be unknown in this virtual space – to scene ourselves and our world with everything that belongs to it.

And it is possible to say that it is often effective. There are even opinions that the contemporary young generation is more innovative than all the previous ones. There are enough reasons for considering these formulations to be exaggerated for they emerge from preferring a technique, let's say, to an output. Contemporary technological possibilities partially ask you to do it. Július Gajdoš in "Web 2.0 or light tickling with computer literacy for the non-registered ones" tries to explain the situation that emerges from contemporary change of the Internet and new ways of its usage – that means dealing with the situation when web 2.0 enters this virtual space. This is the reason why (for now) it is not about the problem with the usage that demands a critical point of view. Neither he would like to support hostile manifestations – there are too many of them here to the detriment of the cause especially in academic circles where advocates of the traditional profile of branches like theater studies defend – successfully as it seems – developing more adequate directions of teaching and research.

The essay by Jaroslav Vostrý and Zuzana Síllová "Parisian scenology in-

spiration" processes impulses gained from this year's Parisian spring exhibitions. These impulses deal mostly with mapping the development of scene and scenery in modern and contemporary art. They are based on confrontation of these impulses with new stagings of Comédie-Française as well as confrontation of modern and contemporary art exhibitions with examples of "natural nations" art concerning using other once shocking means and methods of modern and contemporary art for distinctive synthesis. The most original thing for the authors of this essay is the object that was exhibited by Anselm Kiefer with the name *Sternenfall / Chute d'étoile* under the dome of Grand Palais (within the Monumenta project). It is not only about the fact that generally scenic and special scenographic qualities of Kiefer's exposition provide more material for revision of a reduced concept of scenography after a bewildered impression from this year's Prague Quadriennale. It seems that these qualities are still prior for Quadriennale organizers. But the more important fact is what Kiefer's exposition was able to say to the question if art is possible at last in the age of general scenery and after all experience people have had (remember Adorno's statement that it is barbaric to write poems after Auschwitz): Kiefer's example shows us that it is necessary in any case because without this means of world experience, a danger of human barbarization would be more urgent.

The exhibition *Jindřich Štyrský (1899-1942)*, one of the most significant shows of this year's Prague exhibition summer, was the impulse for Miroslav Vojtěchovský to develop more ideas about scenology of dreams or dreaming which began in the last issue of *Disk* with the study about Giorgio de Chirico. An original output of Jindřich Štyrský, unforgettable personality of the 1920's and 1930's avant-garde, may be a typical example of sensitive work of a creator searching for pain-

fully sincere answers for oppressive questions about the meaning of human being through his/her work. In harmony with the ideas of surrealist movement, Štyrský even deals with the most intimate positions of humanity in his pictures, collages and photos. These positions have something to do with problems of sex and erotica and their interconnection with the beginning and the end of a human life. An example of contradiction of a personal approach between Jindřich Štyrský and Salvador Dalí demonstrates Vojtěchovský's questions of self-scening and scenic thinking, continually being treated on the pages of *Disk* from many points of view.

In this issue we also print the last third part of a study by Josef Valenta "Scenology of a landscape", for this time with the subheading of "Polomené hory mountains". More general theses about scenic aspects of a landscape included in the previous two parts become more specific on the examples connected very specifically and reserved almost only for Polomené hory mountains landscape also known as Kokořín area, Dubské Svýcarsko or Mácha's land. We can find three basic types of scenery and dramaticity reflections of this land. The first proceeds from the very personal empiricism of the author of the text, from his ("above-standard") meeting with this landscape and from personal experience of its scenery. Here we can also find the description and reflection in individual scenic and dramatic elements that we can find in Polomené hory mountains. The second proceeds from the research of how scenic feeling for this landscape manifests itself in reflections of other people and its creations. The author therefore pays attention towards reflection of scenic aspects of a landscape in a language that is used while describing it (in common speeches, in fiction, in professional texts, in PR materials etc.) And lastly, the third one proceeds from the situation of how scenic demands are incorporated into

a so called management of a landscape (Polomené hory mountains are to be found mostly in the protected area and therefore are liable to a certain care that is intended to have – without big exaggerating – scenic aims as well.

Václav Syrový dealt with the sound of an organ in the last issue (in the study “Sound of an organ – a symbiosis of acoustics and art”), wrote an essay “Sound as an autonomous esthetic object?” The first esthetic criterion of sound is according to him the criterion of sonority and noisiness. A strict esthetic polarization in a sense of a tone – noise is only a theoretical basis for the existence of exceptions based on the golden section relationship tone noise as a relation of two extreme situations – qualitative or esthetic poles. We can observe the change of esthetic position of a noise signal from the historical “Art of Noise” to contemporary “Art of Sound”. This change can be connected with the semantic shift of other esthetic criteria of naturalness and unnaturalness from which Syrový shifts to criteria of rationality and emotionality, simplicity and complexity, consonance and dissonance, functionality and malfunction or - to be maybe more precise - physiology and pathology, logic and non-logic that are starting points for pairs and non-pair criteria whilst the criterion of affirming and denying is based on the principle of repeating information and the criterion of symmetry and non-symmetry mainly on “geometrical” symmetry of sound structures. The first esthetic criterion rises a question in what relationship is objective quality of sound with subjective esthetic attitude of a listener who is not interested in this quality at all; the answer is provided by the criterion of formality and informality typical for a big part of autonomous and applied sound production, it does not match with general but only with tendentious esthetic meaning. We cannot separate esthetic experience of sound from psychological effect of sound that has its objective causes in relation to space and its acoustic qualities and is connected with the criterion of monu-

mentality and intimacy of sound in space. We cannot interchange the term esthetics of sound with the term quality of sound which, on the contrary with esthetics, exists as an objective quantity. We have to view esthetics of sound as personal, individual and subjective attitude that can be expressed regardless of all above mentioned criteria by the only criterion – the one of a repetitive return to a once already heard sound message.

We introduce Josef Rut (1926) and his essay “The quest as an inspiration of musical production” to the readers of this magazine. He is an alumnus of a Prague conservatory in violin (B. Voldan) and conducting of choir singing (B. Špidra). He privately studied with Jaroslav Řídký (1952-1954) and then with E. Hradecký. Josef Rut actually worked his whole life as a violin-player in the Symphonic orchestra of Czechoslovak broadcasting company, he also acted in Prague chamber orchestra without a conductor for a short time. His compositional development was deeply influenced by musical theory which professor Hradecký led him to an he started to deal with it intensively. Since 1964 he has been writing all his compositions according to his own twelve-tone theory. We can quote *A Relativistic Theory of Musical motion* from 1990 that here printed essay refers to directly from works of a composer and theoretician who does not agree with atonality. Other works are *Twelve-tone tonal theory* (1965) and *Theory of relativity and musical thinking* (1985). From the music output it is necessary to remember at least four symphonies, a concert for English horn and strings, a concert for viola and chamber orchestra and many other chamber works. Concerning an essay we print here, Josef Rut proceeds from the assumption that if musical time exists, musical space must exist as well (this space is a special example of the general term of space). The result is an intervallic space-time structure that differs according to the quality of movement; the setting of movement is space inside the tone pitch. Rut sees

incomprehensibility or even absence of interval as something that violates the structure of music. He then understands structure to be as necessary as heard sound. The syntactic aspect of music is impossible, according to him, without qualified interval. With Rut it is about philosophy of music that derives from movement rules of outer material world, not from an acoustic analysis of tones or random sounds. The difference is fundamental: while acoustic opinion allows any choice from inexhaustible sound complex, from the point of view of movement laws, music seems to be exclusively tonic and tonal.

The part dedicated to theater starts with the study by Štěpán Pácl “Dynamics of scenic solution and dynamics of audience’s experience”. This year’s alumnus of dramatic directing at DAMU and from 1st September 2007 a PhD student of Scenic work and theory of scenic production (scenology) lays mainly on his graduating staging of Lenka Lagronová’s play *The Kingdom*. It is (theoretically and practically) about building some specifically structured scenic space that offers distinctive moving possibilities to actors or it directly provokes to it. With referring to Zich’s term of “inner feel sensation” he describes how such specifically structured space can have an impact not only on actors but on viewers as well. He tries to name the means of communication of stage and auditory that does not enhance only rational sensation but targets mainly viewer’s senses including the “sixth sense” we can call “scenic” as well regarding its connection with inner feel sensation.

The Jan Hynvar’s study of “Grossman’s appealing acting” deals with a directing-acting concept of an important Czech director of the second half of the 20th century. The first part is dedicated to theoretical starting points of Jan Grossman based on mingling of impersonal authorities or conventions and their performative matter-of-fact that revived and degraded them etc. Grossman draws here especially from the concept of B. Brecht and his social gesticulation that becomes an appellative

“key situation” for the viewer in the composition of actor’s performance. The second part deals with the evolution of Grossman’s directing-acting theater since the 1960’s in the Theater on the Balustrade through provincial theaters and the return to Prague in the 1980’s and 1990’s. The evolutionary span creates a crossing from “surface” but not trivial playfulness (the staging of *Jarry’s Ubu the King* or *Kafka’s Trial*) for deepening of dramatic fates of characters in plays by A.P. Chekhov, Shakespeare, Molière and others.

In the first part of the article “Is it still possible today to have a big (dramatic) theater” dedicated to contemporary theater editing in Berlin, Jaroslav Vostrý and Zuzana Silová

deal with an “ancient-world project” that was the opening performance of Deutsches Theater last year. The authors of the text observe some tendencies of contemporary German theaters in their relationship to a so-called *Bildungstheater* and especially from the point of view of relation of interpretation and (viewer’s) experience. The tendencies are observed on two out of three performances within this project and both are based on Aeschylus’ texts – Thalheimer’s *Oresteia* and Gotscheff’s *Persians*. In the analysis of contemporary Berliner attempts about “big theater” that was originally based on the change of rhetoric into poetry and in Czechia it seems that it has been already substituted by

prosaic conversation with its creative overcoming by Strindberg and Chekhov and their followers, the authors will continue in the next issue of *Disk* on the example of Berliner Ensemble’s “from Schiller to Brecht” including ten-hour performance of all three parts of Schiller’s *Waldstein* with Peter Stein as a director.

Except the notes dedicated to the book by Miloš Mistrík’s *Acting techniques of the 20th century* (by Jan Hyvňar), a magazine and other activities of Theater museum of Tsubouchi Shoyo at Waseda Tokyo university (by Denisa Vostrá) and media advertising for the Web 2.0 (by Miroslav Vojtěchovský), we also print a new play by Lenka Lagronová *Interviews with Jan Pavel*.

Résumé

Il semble que les effets secondaires de l’Internet approfondissent en milieu tchèque aussi la fracture entre la génération des parents et des enfants. Tandis qu’on peut dire métaphoriquement que la première „observe de loin et attend ce que cela va apporter“, la jeune génération fait usage avec enthousiasme des différents domaines, la phrase devenue célèbre des blogueurs „si tu n’es pas dans MySpace, tu n’existes pas“ renvoyant involontairement à l’affirmation du philosophe postmoderne Gilles Deleuze, selon laquelle „nous ne nous apercevons pas de l’absence d’une personne inconnue“. Le fait d’être familier du système permet de s’enregistrer, de créer une communauté, de se manifester de nouveau, d’être visible, de ne pas être inconnu dans cet espace virtuel – de mettre en scène soi-même et son monde avec tout ce que cela comporte, et on peut dire de façon souvent très effective. A tel point que certains pensent que la jeune génération actuelle est plus innovatrice que toutes les précédentes. Il y a suffi-

samment de raisons de considérer cette formulation exagérée. Elle privilégie en effet la technique sur la création. Les possibilités technologiques actuelles y invitent en partie. Július Gajdoš dans son article „Le Web 2.0 ou le léger chatouillement avec l’alphabétisation numérique pour les non-enregistrés“ s’efforce de rapprocher les lecteurs de la situation qui est créée du fait de la mutation actuelle de l’Internet et des nouvelles façon de l’utiliser, c’est à dire de l’entrée du Web 2.0 dans l’espace virtuel. C’est pour cela que ne lui importe pas (pour le moment) l’utilisation de ces pages qui demandent une approche critique. Il n’aimerait pas non plus soutenir, comme il dit, des discours hostiles, qui apparaissent souvent chez nous en ce qui concerne cette problématique, en particulier dans le milieu universitaire, où les tenants des formes traditionnelles des disciplines comme la théâtralogie s’opposent, et avec succès semble-t-il, à l’essor des orientations plus adéquates de l’enseignement et de la recherche.

L’essai de Jaroslav Vostrý et Zuzana Silová „Inspiration scénologique parisienne“ traite des impulsions que les expositions parisiennes du printemps dernier leur ont fourni concernant le développement et le caractère de la scénicité et du mettre en scène dans l’art moderne contemporain. Ils s’appuient sur la confrontation de ces impulsions avec les dernières mises en scène à la Comédie-Française et sur la confrontation des expositions d’art moderne et contemporain avec des échantillons de l’art des ‘peuples naturels’. Pour ce qui est de l’utilisation de moyens divers parfois choquants et de l’approche de l’art moderne et contemporain de la synthèse individuelle, le plus remarquable, d’après les auteurs de cet article, est ce qu’expose sous la coupole du Grand Palais Anselm Kiefer sous le titre *Sternenfall / Chute d’étoile* (dans le cadre du projet Monumenta). Il ne s’agit pas seulement du fait qu’en particulier après l’impression confuse laissée par la Quadriennale de Prague, les qualités scéniques et spécialement

scénographiques de l'exposition de Kiefer constituent un matériau nouveau pour la révision de la conception étroite de la scénographie, à laquelle les organisateurs de la Quadriennale semblent toujours tenir. Ce qui est encore plus important bien sûr, c'est ce que l'exposition Kiefer, en raison de sa scénicité spécifique, est capable de dire sur la question de savoir si à l'époque du mettre en scène général et après ce que l'humanité a vécu et subi, l'art est vraiment encore possible (souvenons nous de la déclaration d'Adorno que c'est de la barbarie que d'écrire un poème après Auschwitz): l'exemple de Kiefer nous montre que c'est en tout cas utile, parce que, sans cette façon de vivre le monde, l'humanité serait encore plus exposée au danger de barbarisation.

L'exposition *Jindřich Štyrský (1899-1942)*, l'une des plus importantes expositions de l'été pragoise, a incité de nouveau Miroslav Vojtěchovský à poursuivre ses réflexions sur la scénologie des rêves et de la rêverie, commencées avec l'étude sur Giorgio de Chirico dans le dernier numéro du *Disk*. L'oeuvre remarquable de Jindřich Štyrský, l'une des personnalités éminentes de l'avant-garde de l'entre-deux guerres, se présente comme le modèle du travail sensible d'un créateur cherchant à travers son oeuvre une réponse douloureusement sincère à l'obsédante question du sens de l'existence humaine. En accord avec les idées du combat surréaliste, Štyrský traite dans ses tableaux, ses collages et ses photographies, des attitudes les plus intimes de l'homme en rapport avec la problématique du sexe et de l'érotisme et leurs liens avec le début et la fin de la vie humaine. Vojtěchovský attire l'attention sur l'approche personnelle différente de la création entre Jindřich Štyrský et Salvador Dalí, sur les questions de la mise en scène de soi et de la pensée scientifique, traitées régulièrement dans les pages du *Disk* de différents points de vue.

Dans ce numéro, nous publions aussi la troisième et dernière partie de l'étude de J. Valenta „Scénologie

du paysage“, ayant cette fois pour sous-titre *Polomené hory (Montagnes Polomené)*. La thèse la plus commune sur les aspects scéniques du paysage, contenue dans les deux numéros précédents, se concrétise avec des exemples liés très concrètement et quasi exclusivement aux paysages des Polomené hory appelées couramment région de Kokořín, région de Dubské Švýcarsko ou pays de Mácha. Nous y trouvons trois façons fondamentales de refléter la scénicité et la dramaticité de ces paysages. La première provient du domaine de l'expérience personnelle de l'auteur, de sa rencontre – exceptionnelle – avec ce paysage et de son vécu personnel de sa scénicité. Nous y trouvons la description et le reflet de différents éléments scéniques et dramatiques que nous pouvons rencontrer dans les Polomené hory. La seconde façon consiste à rechercher comment se manifeste le sentiment scénique envers ces paysages dans les réflexions d'autres personnes et dans leurs créations. L'auteur se tourne vers les aspects scéniques du paysage dans la langue dans laquelle il est décrit (dans la langue courante, dans la littérature, dans les textes spécialisés, dans le matériel publicitaire etc.). La troisième façon enfin fait apparaître comment les exigences scéniques sont constitutives du 'management du paysage' (les Polomené hory se trouvent dans leur plus grande partie dans des domaines naturels protégés et sont soumises à un régime dont on peut dire sans exagération qu'il a aussi un but scénique).

Václav Syrový, qui dans le dernier numéro s'est consacré à l'orgue (dans son étude „Le son de l'orgue-symbiose de l'acoustique et de l'art“), a écrit un article intitulé „Le son, objet esthétique autonome?“. Le premier critère esthétique du son est d'après lui la sonorité et le bruit. La stricte polarisation esthétique du son et du bruit est un point de vue théorique pour l'existence d'exceptions basées sur la règle d'or des rapports son-bruit, comme des rapports de situations extrêmes – de pôles qualitatifs voire esthétiques. Le

passage du signal sonore de 'l'art du bruit' historique à 'l'art du son' contemporain peut être rapproché du glissement d'autres critères esthétiques du naturel et du non-naturel, qui amènent Syrový aux critères de rationalité et d'émotionnalité, de simplicité et de complexité, de consonance et de non-dissonance, de fonctionnel et du non-fonctionnel, ou plutôt de physiologie et de pathologie, de logique et d'illogique, auxquels il rattache le critère de couple ou de son contraire, tandis que le critère d'affirmation et de rejet est basé sur le principe de la répétition de l'information, le critère symétrie et asymétrie étant basé au premier rang sur la symétrie 'géométrique' de la structure sonore. L'énumération des critères esthétiques soulève la question dans quel rapport se trouve la qualité objective du son avec la disposition esthétique subjective de l'auditeur que cette qualité n'intéresse pas: à cela répond le critère du formel et de l'informel qui n'accorde pas une importance esthétique générale mais uniquement 'tendance' à la qualité formelle typique pour une grande partie des productions sonores appliquées.

Le vécu esthétique du son ne peut être séparé de l'effet psychologique du son, qui a ses causes objectives dans ses liens avec l'espace et ses propriétés acoustiques, en accord avec le critère de monumentalité et d'intimité du son dans l'espace. La notion d'esthétique du son ne doit pas être confondue avec la notion de qualité du son, qui existe comme mesure objective de grandeur. Il faut regarder l'esthétique du son comme une approche personnelle, individuelle et subjective que l'on peut présenter peut-être, sans tenir compte de tous les critères mentionnés plus haut, par un seul critère – celui du retour répété vers une communication sonore déjà entendue.

Avec l'article „La recherche de système comme inspiration de la création musicale“, nous présentons Josef Rut (1926) aux lecteurs de cette revue. Il a étudié le violon (B. Voldan) et le chant choral (B. Špidra) au Conservatoire de Prague. Il a étudié la composition chez

Jaroslav Řídký (1952–1954), puis chez E. Hradecký. Pratiquement toute sa vie, Josef Rut a été violoniste dans l'Orchestre symphonique de la Radio tchécoslovaque, et a travaillé un certain temps dans l'Orchestre de chambre sans chef de Prague. Son oeuvre de compositeur a été nettement influencée par la théorie musicale à laquelle Hradecký l'a amené et dont il s'est occupé intensivement. A partir de l'année 1964, il écrit toutes ses compositions d'après sa propre théorie dodécaphonique. De son travail de compositeur et de théoricien qui n'accepte pas l'atonalité, nous citerons, outre *Théorie relative du mouvement musical* de l'année 1990 (à laquelle se réfère l'article déjà publié), *Théorie dodécaphonique tonale* (1965) et *Théorie de la relativité et de la pensée musicale* (1985). De son oeuvre il faut citer au moins quatre symphonies, le Concerto pour cor anglais et cordes, le Concerto pour violon et orchestre de chambre et toute une série de musiques de chambre. Pour ce qui est de l'article que nous imprimons, Josef Rut part de l'hypothèse qu'il existe un temps musical s'il doit exister un espace musical (qui est un cas particulier de l'idée générale d'espace). Le résultat est une structure spatio-temporelle qui varie selon la qualité des mouvements: la scène des mouvements est l'espace à l'intérieur des hauteurs de son. L'incompréhensibilité ou bien l'absence d'intervalles est considérée par Rut comme ce qui détruit la structure musicale. Il comprend la structure comme une réalité aussi utile qu'un son entendu. Sans intervalles qualifiés, la page syntaxique de la musique est selon lui impossible. Il s'agit chez Rut d'une philosophie de la musique qui provient des lois du mouvement du monde matériel extérieur, nullement de l'examen acoustique des tons ou de n'importe quels sons. La différence est essentielle: alors que l'idée acoustique permet n'importe quel choix dans le complexe sonore infini, des lois du mouvements naît une musique qui est

exclusivement un phénomène tonal de tons.

La partie de ce numéro consacrée spécialement au théâtre débute par l'étude de Štěpán Pácl „La dynamique du système scénique et la dynamique du vécu théâtral“. Diplômé cette année en régie théâtrale à DAMU et à partir d'octobre doctorand en création scénique et théorie de la création scénique (scénologie), il s'appuie avant tout sur sa mise en scène de diplôme de la pièce de Lenka Lagronová *Království*. Il s'agit pour lui en théorie et en pratique de la construction d'un espace scénique spécifiquement structuré qui offre aux comédiens de grandes possibilités de mouvement ou bien les y contraint. En se référant à „la perception intérieure tactile“ de Zich, il décrit comment un tel espace spécifiquement structuré peut avoir une action non seulement sur l'acteur mais aussi sur les spectateurs. Il s'efforce de dénommer la forme de communication de la scène et de la salle, laquelle n'inspire pas seulement une perception rationnelle mais touche principalement aux sens du spectateur, et notamment à ce qu'on peut appeler 'le sixième sens' que nous pouvons dire 'scénique', en raison de ses liens avec le sentiment intérieurement tactile.

L'étude „La comédialité d'appel de Grossman“ de Jan Hyvnar traite de la conception de l'acteur du célèbre metteur en scène tchèque de la seconde moitié du 20ème siècle. La première partie est consacrée au point de vue théorique de Jan Grossman, reposant sur l'infiltration des cérémonies de compétences non personnelles ou des conventions et de leur objectivité performative qui les réanima, les dégrada etc. Grossman a puisé dans la conception de B. Brecht et de sa gestualité sociale qui devient pour le spectateur dans la composition du jeu de l'acteur „la situation clé“. La deuxième partie traite de l'évolution du théâtre depuis les années soixante au Théâtre Na zábradlí en passant par les scènes de province pour retourner à Prague

dans les années 80–90. Cette large approche va du ludisme 'de surface', mais nullement superficiel (les mises en scène d'*Ubu roi* de Jarry ou du *Procès* de Kafka) à l'approfondissement des destins dramatiques des personnages dans les pièces de Tchekov, Shakespeare, Molière et autres.

Dans la première partie de l'article „Un grand théâtre est-il encore possible aujourd'hui?“, Jaroslav Vostrý et Zuzana Síllová abordent le 'projet antique' avec lequel le Deutsches Theater a commencé sa saison l'an passé. A partir de deux mises en scène, sur les trois que comporte ce projet, basées sur les textes d'Eschyle, à savoir l'*Orestie* de Thalheimer et *Les Perses* de Gottscheff, analysées dans le contexte des 'projets antiques berlinois' des années passées, (de Tieck à la Schaubuehne en passant par Reinhardt), les auteurs de l'article dégagent certaines tendances du théâtre allemand contemporain dans ses rapports au Bildungstheater, surtout du point de vue des rapports de l'interprétation et du vécu (par l'acteur). Dans le prochain numéro du *Disk*, les auteurs vont poursuivre, en s'appuyant sur les créations du Berliner Ensemble 'de Schiller à Brecht', y compris la mise en scène de dix heures des trois parties du *Wallenstein* de Schiller par Peter Stein, l'analyse des essais berlinois contemporains de 'grand théâtre', fondé à l'origine sur la transformation de la rhétorique dans la poésie et pour ainsi dire remplacé en Tchéquie par un théâtre reposant sur la conversation prosaïque et son dépassement ingénieux chez Strindberg, Tchekov et leurs successeurs.

Outre les notes de Jan Hyvnar consacrées au livre de Miloš Mistrík *Les techniques du comédien au 20ème siècle*, la revue et les diverses activités du Musée du théâtre de Tsoubouchi Shôyô de l'université de Waseda de Tokyo (par Denisa Vostrá) et les publicités naissant sur le Web 2.0 (par Miroslav Vojtěchovský), nous publions dans ce numéro la nouvelle pièce de Lenka Lagronová *Entretiens avec Jean-Paul*.



Josef Kajetán Tyl 1808 – 1856 – 2006 – 2008

Edice Disk velká řada – svazek 5.

Sborník soustřeďuje příspěvky pronesené na sympoziu „Josef Kajetán Tyl a česká (divadelní) kultura“, které se konalo v září 2006 v předvečer plzeňského mezinárodního divadelního festivalu k příležitosti sto-padesátého výročí smrti velkého českého divadelníka a s perspektivou dvoustého výročí jeho narození.

Na rozdíl od předešlých dob Josef Kajetán Tyl dnes není – jak se aspoň zvnějšku jeví – středem nějakého intenzivnějšího zájmu ani samotných divadelníků, ani těch, kdo bádají o divadle. Jistě to mimo jiné souvisí s jistým vztahem k tradicím naší kultury. Má to zřejmě co dělat i s proměnou postavení divadla v kulturním prostoru. V tomto prostoru jako by se divadlo – v soutěži s novými médii – ocitlo na samém okraji. A nejenom to: i v rámci prostoru vyhrazeného teď divadlu jako by se na samém okraji ocitla tzv. klasika. Pokládali jsme proto za důležité sejít se s lidmi, kterým leží na srdci osud Tylova díla nejenom jako takový, ale také jako příklad našeho dnešního vztahu k tradicím a k tomu, čemu se říká klasika a klasikové. Vedle příspěvků věnovaných různým aspektům Tylovy tvorby tak uveřejňujeme v příloze i soupis inscenací jeho her uvedených na českých jevištích v letech 1945–2005, který – spolu s přehledem srovnávajícím uvádění českých klasických textů na našich scénách v období tzv. normalizace a po listopadu 1989 – zmiňovaný vztah názorně dokládá.

Autoři příspěvků: J. Hyvnar, J. Císař, J. Hůrková, D. Tureček, M. Motošková, B. Srba, V. Ptáčková, V. Viktora, F. Černý, V. Krautmanová, Z. Jindrová. Redakce J. Vostrý a Z. Síllová.
