



d i s k

časopis pro studium dramatického umění

23 březen 2008

Obsah

ÚVODEM | 3

PROČ PŘÍBĚH? PŘEMYSL RUT | 7

SCÉNA JAKO PRŮSEČÍK OBRAZU A PŘÍBĚHU JAROSLAV VOSTRÝ | 12

PERFORMANCE UMĚLECKÉHO POSTOJE A ŽIVOTNÍHO STYLU JÚLIUS GAJDOŠ | 29

VELKÉ MĚŠŤANSKÉ DIVADLO VINOHRADSKÉ JAN CÍSAŘ | 37

O HERECKÉ DRAMATURGII ZUZANA SÍLOVÁ | 56

WROCLAW – MIKROKOSMOS STŘEDNÍ EVROPY RADOVAN LIPUS | 69

VERMEEROVA KAMERA A VAN EYCKOVO ZRCADLO? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 83

BÝT DVOJČETEM GABRIELA A SIMONA NOSKOVY | 100

PODZIMNÍ FESTIVAL 2007 JITKA PELECHOVÁ | 106

KREJČŮV LORENZACCIO V DIVADLE ZA BRANOU BERNARD MASSON | 118

CHVÁLA DEKLAMAČNÍHO HERECTVÍ JAROSLAV VOSTRÝ | 139

RUSKÁ SEZONA V PRAZE ALENA MORÁVKOVÁ | 143

DODATEČNĚ K VÝSTAVĚ ČÍNSKÝCH MASEK DENISA VOSTRÁ | 146

JAPONSKÉ SCENERIE V ČECHÁCH HELENA GAUDEKOVÁ A ROMAN PRAHL | 152

ZABUDNĚTE NA OČISTEC, ALEBO HOVORY NA ÚČET VOLANÉHO (HRA) JÚLIUS GAJDOŠ | 155

SUMMARY | 167 — RÉSUMÉ | 169

Fotografie: Divadelní oddělení Národního muzea (s. 38, 39, 43, 44, 59; Karel Drbohlav: s. 45), Divadlo na Vinohradech (s. 49, 50, 52, 64; Olga Housková: s. 48; Viktor Kronbauer: s. 53), Divadelní ústav (Martin Poš: s. 51), Archiv Národního divadla (Jaromír Svoboda: s. 61–63), Divadlo J. K. Tyla (Pavel Křivánek: s. 66, 67), Schirmer / Mosel (Rineke Dijkstra: s. 101), Divadlo za branou (Jaromír Svoboda: s. 119, 135; Josef Koudelka: s. 121, 124, 126, 129, 131, 133, 137; Pavel Jasanský: s. 123, 125), Actes Sud (Luc Berthier: s. 147–151)

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová, manažerka Eliška Hulcová. 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 Akademií múzických umění v Praze. Tisk Protisk, s. r. o., České Budějovice. V každém roce vycházejí 4 čísla, 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.

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 978-80-86970-58-5 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2008

<http://casopisdisk.amu.cz>www.kant-books.com

Přemysl Rut se ve své profesorské přednášce, konané v říjnu minulého roku na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, věnoval ‘svému’ tématu či – lépe – jednomu ze svých témat, jímž je příběh. V textu přednášky, který otiskujeme pod původním názvem „Proč příběh?“, zdůrazňuje tendenci příběhu diferencovat se v množství variant a stávat se součástí „většího příběhu“. Tato tendence se nedá odmyslet od „touhy po smyslu“, ze které vyprávění příběhů vyvěrá a která se vždycky ukrývá také (a možná dokonce hlavně) tam, kde jako by vyprávění příběhu nemělo jiný účel než pobavit. Právě v souvislosti s touto „touhou po smyslu“ klade Přemysl Rut také otázku, jaké důsledky – „důsledky pro celý náš svět“ – by nakonec mělo odmítnutí příběhu proklamované v 90. letech, kdy se on sám začal příběhem zabývat. V dnešním návratu k příběhu se podle něho jistě projevuje i „jakási nostalgie po mytopoetických kulturních epochách; poznání, že příběh nelze nahradit sebeobsáhlejším souhrnem informací ani sebeupřímnější výpovědí. Mnohé, co se nedá pochopit, tedy vysvětlit, dá se prožít, tedy vyprávět.“

Autor článku „Proč příběh?“ se při svém uvažování pohybuje v té rovině, kde rozvíjení příběhu a vyprávění znamená zhruba totéž. Jaroslav Vostrý ve své studii „Scéna jako průsečík obrazu a příběhu“ má na mysli zejména ty způsoby rozvíjení příběhu, které souvisejí se scénováním. V nich se tendence příběhu k rozvíjení v čase střetává s tendencí k jeho rozvíjení v prostoru, tj. vlastně příběh (narrativ) s obrazem a vyprávění v užším smyslu s předváděním. Obraz, který má co dělat s podobou konstitutivních sil těchto událostí, o jejichž sled v příběhu jde, je výsledkem tendence zastavit čas, aby bylo možné lépe rozeznat tyto síly v daném okamžiku, ve kterém je můžeme sledovat všechny najednou. U příběhu je naproti tomu nejdůležitější průběh těchto událostí, tj. jejich rozvíjení v čase od prvního impulsu (zápletky) do konce. Nejprůzračnější formou vyprávění je přitom podání příběhu pomocí slov, zatímco nejbezprostředněji působícím případem předvádění je živé a úplné provedení pomocí hereckého jednání, přesněji řečeno, scénická prezentace jednání postav, které se rozvíjí v čase i v prostoru.

Július Gajdoš sleduje v tomto časopise kromě dalších témat problematiku performance (viz v č. 17 jeho studii „Performance – mezi činnostmi a scénováním“, v č. 18 „Performance – scénování přítomného zážitku“ a v č. 19 „Schlemmerovy performance v Bauhausu“). Ve stati „Performance uměleckého postoje a životního stylu“ rekapituluje vývoj performance v ‘akčním’ a ‘živém’ umění 50. a 60. let. Všimá si proměny, k níž došlo v USA pod vlivem Cage, Cunninghama a dalších, i toho, co se objevuje v Evropě zejména v tvorbě Yvese Kleina a co z jistého hlediska představuje návrat ke kořenům Schlemmerových abstraktních performancí. Jde tu o pulzaci mezi Evropou a Amerikou, nejviditelněji

projevovanou ve společné tvorbě tanečníků a sochařů. Pro to, co Gajdoš nazývá performancí životního stylu, jsou samozřejmě důležité i spojitosti performance a eventu se zdroji Kaprowova pojetí happeningu a důvody jeho nejasného vymezení. I ono je dokladem zásadní proměny chápání umění, které ve vytčených případech splývá se způsobem života a jako takové přináší nové přístupy i problémy.

Jan Císař se i v tomto čísle *Disku* zabývá problematikou českého činoherního umění na pozadí vývoje evropského divadla. Sto let, která loni uplynula od vzniku Divadla na Vinohradech, je mu dobrou příležitostí pokračovat v diskusi o tzv. 'velké činohře' a podmínkách k jejímu pěstování u nás (viz i články Zuzany Sílové a Jaroslava Vostrého v č. 21 a 22). Založení tohoto divadla a jeho vývoj jsou totiž neodmyslitelné od procesu, který v souvislosti s nástupem moderny začal proměňovat podobu měšťanské činohry vzniklou v osvětenství. Tato 'diderotovská' činohra se zrodila a fungovala v rámci 'velkého' měšťanského divadla chápaného jako tribuna veřejného zájmu: jejím smyslem bylo zasahovat aktivně do společenského dění. Vývoj v 19. století však rozvrstvil a rozrůznil podobu této měšťanské činohry a posílil tendence k zábavnosti, bezproblémovosti a takovému chápání 'velikosti', které odpovídalo reprezentačnímu zaměření 'divadla velkého stylu'. Proměny Divadla na Vinohradech od jeho vzniku v roce 1907 sleduje Císař především na tvorbě K. H. Hilara, která ovlivnila vývoj celé české činohry.

Z habilitační přednášky pronesené loni na Divadelní fakultě vychází článek Zuzany Sílové „O herecké dramaturgii“: Autorka ukazuje teoretický i potenciální praktický obsah a dosah tohoto pojmu na základě příkladů z historie i současnosti nejenom českého divadla (v tomto případě se mj. rovněž vrací do historie Divadla na Vinohradech, a to zejména k jeho vývoji v druhé polovině 20. století). Přitom sleduje různé proměny herecké dramaturgie, jak je utvářela doba a přetvářela sama divadelní praxe: z obecného hlediska jde podle ní o vývoj od tradiční herecké dramaturgie, chápané jako vyhledávání vhodných her pro vhodné interprety, přes nabídku možností rozvíjet díky vybrané předloze hercovo osobní téma až k momentu, kdy se tato herecká dramaturgie stává interpretačním základem individuálního hereckého tématu skrze objevování tématu postavy v inscenačním procesu. V tomto kontextu upozorňuje autorka i na ty aspekty studia herectví, které souvisejí s jeho reflexí: k reflexi neodmyslitelné od vlastní tvorby se studenti dobírají i 'dramaturgickou' analýzou různých podob a způsobů hereckého umění.

Po textech věnovaných Gliwicím (*Disk 14*) a Gdaňsku (*Disk 22*) je článek Radovana Lipuse „Wroclav - mikrokosmos střední Evropy“ třetí autorovou sondou do scénických parametrů měst našich polských sousedů. Hlavní pozornost přitom věnuje velkolepé Hale století, stavbě, která patří v hlavním městě Slezska k nejpozoruhodnějším a která by nebyla postavena, kdyby se tu roku 1913 nekonala Výstava století. Tato výstava byla spojena nejenom - konkrétně - se záměrem představit (scénovat) ekonomický, kulturní a duchovní potenciál Slezska, ale také - obecně - s rozmachem scénování, jehož typickým výrazem

byly od poloviny 19. století světové výstavy. Jako po těchto světových výstavách, zůstal i po wroclawské Výstavě století pozoruhodný památník, jehož další využívání vždycky nějak souviselo se scénováním dominantních hodnot, vkusu a idejí příslušné doby. Tak mohou i dějiny wroclawské Haly století, která byla a je dějištěm mimořádných událostí specificky i nespecificky scénického charakteru, posloužit jako svérázné zrcadlo složitého vývoje střední Evropy.

Článek „Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo?“ Miroslava Vojtěchovského reaguje na studie Davida Hockneyho a Philipa Steadmana, které propracovávají hypotézu o existenci optických přístrojů jako pomůcek k dosažení věrného obrazu reality v západoevropském malířství od poloviny 15. století. Autor článku tak navazuje na ty pasáže své stati „Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování“ z *Disku 11*, kde akcentoval vzájemnou provázanost vynálezu techniky lineární perspektivy s optickým principem středového průmětu, tedy základním principem všech pozdějších tzv. mechanických médií, odvíjejících se od vynálezu fotografie. Zatímco Hockney konstatuje, že Jan van Eyck používal pravděpodobně konkávní zrcadlo k projekci objektů do plochy svých obrazů, Steadman dokazuje, že Vermeer téměř jistě využíval skutečné „kamery obskury“, tj. malého pokoje uvnitř svého studia, k preciznímu přepisu připravené scény. Autor článku zdůrazňuje, že technické pomůcky vedly nikoli k ‘fotografickému’ přepisu reality, nýbrž k vytvoření mizanscény, jejíž malířské ‘rozehrání’ umožňovalo proniknutí pod povrch pečlivě zachycených vizuálních forem.

Sebescénování vždycky vyvěrá ze snahy po sebeidentifikaci a má co dělat na jedné straně se snahou po individuálním odlišení a na druhé straně s adaptací na příslušné prostředí a úsilím porozumět si s druhými. Zvláštní případ představuje v tomto směru chování dvojčat, a to obzvlášť jednovaječných: je totiž nejenom nápadnější jako takové, ale má hlavně své specifické problémy, v nichž se obecná problematika scéničnosti lidského chování obráží velmi výrazným způsobem. Sestry Gabriela a Simona Noskovy se v článku „Být dvojčetem“ zabývají těmito problémy na základě vlastní zkušenosti, doplněné poznatky obsaženými v literatuře, z níž je zaujala zejména přednáška Pat Preedy na Konferenci o vícečetných porodech v Kanadě 2003. Autorka v ní identifikuje tři hlavní kategorie dětí z vícečetných porodů: extrémně individuální, zdravě závislé a úzce vázané. Každá daná kategorie se prokazuje odpovídajícím způsobem sebescénování, a ukazuje tedy i neoddelitelnost tělesného a duševního elementu, obsahového a formálního aspektu i přirozené scéničnosti a záměrné scénovanosti každého způsobu chování.

Kromě vyjmenovaných článků uveřejňujeme v souvislosti s diskusí o problematice velkého činoherního divadla v tomto čísle překlad poslední kapitoly z knihy Bernarda Massona *Musset et le théâtre intimeur* z roku 1974, věnované Krejčově inscenaci *Lorenzaccia* v Divadle za branou. Pokud jde o scénické umění za hranicemi Česka, referuje Jitka Pelechová o loňském pařížském Podzimním festivalu a Jaroslav Vostrý v poznámce věnované současné podobě deklamačního herectví

vychází z pozoruhodného výkonu Matthiase Bundschuha v roli Posla z inscenace *Medey*, kterou uvedl berlínský Deutsches Theater. Alena Morávková stručně rekapituluje své dojmy z představení letošní pražské Ruské sezony. Námětem poznámky Denisy Vostré je původ i druh scéničnosti čínských masek nuo, představených na loňské výstavě v pařížském Musée Jacquemart-André; tyto masky se – při slavnostech zimního slunovratu s aktuálně ekologicky pojatým smířením s božstvy země – používají v některých částech Číny i dnes. Helena Gaudeková a Roman Prahel se zabývají japonskými zahradami v Česku.

V příloze uveřejňujeme hru „Zabudnite na očistec, alebo Hovory na účet volaného“; jejím autorem je Július Gajdoš, od kterého jsme v tomto časopise tiskli už i hru „Z patológie ľudskej vitality“ v *Disku 2* (prosinec 2002) a rozhlasovou hru „Lahkí ako prach“ v *Disku 6* (prosinec 2003).

red.

Proč příběh?

Přemysl Rut

Představte si venkovskou usedlost. Stojí o samotě v malebném údolí, obývána hospodářem s panímámou a dětmi. Jejich rod tu žije tři sta let a hospodář není žádný primitiv: kromě selského rozumu, spojujícího smysl pro chod hospodářství se zbožnou lidovou moudrostí, má ještě ve skříní několik uvážlivě vybraných knih, z nichž každý večer jednu otevře a předčítá shromážděné rodině. Ale i hospodyně sedává často nad knihou, obvykle předtím, než se pustí do přípravy oběda. Když je teplo, čítává na lavičce u dveří. Je na to místo dobře vidět z pootevřeného stavení s koňmi, kravami, prasaty a kozou.

Domácí zvířata pozorují čtoucí hospodyně, vedle níž občas usedá i hospodář a čte jí přes rameno, pokud si nepřinesl vlastní knihu. Oči dobytka sledují ten lidský pár s trochou závidí: jak jsou vzdělaní, sečtělí, jaké ušlechtilé myšlenky se jim asi honí hlavami, kolik poznatků vstřebávají denně z těch bílých stránek! Kdybychom tak mohla, touží prasátka, nahlédnout do jejich vznešeného světa, rozluštit ta výmluvná písmenka!

Dlouho se zdá, že je to přání nesplnitelné, ale za několik let začne hospodyně svou oblíbenou knihu zanedbávat, po celé dny ji nechává pohozenou na lavičce a nedávno se ani nezlobila na děti, když vytrhly hrst listů. Jako by ty moudré rady už nepotřebovala. Má je asi dobře zažité, kývá hlavou kůň. Ale to je přece příležitost, jak se knihy zmocnit a nevystavit se přitom nebezpečí výprasku, nepadne kůzle. Jednou při návratu z pas-

ty se mladší z krav nenápadně sehne a schová pohozenou knihu do huby. V chlévě ji uloží pod suchou trávu a od té doby žádné ze zvířat nepromešká chvíličku, kdy se může učit číst. Pomáhá jim v tom dětská tabulka, opřená na zápraží vedle koštěte. Jsou na ní vždycky odpovědné, když děti přijdou ze školy, čitelná písmena v rozličných variantách, malá i velká, tiskací i psací, a hlavně každý den jiná, v tak malém množství, že to zvládne i vůl. Do konce školního roku mohou zvířátka rozečíst odcizenou knihu. Selka se po ní vůbec nesháněla.

A protože nejpilnější v učení byla prasnice, vyzvou ji ostatní, aby jim předčítala. Odchrochtne si a začne. „Sváteční selátko.“ Zvířátka se po sobě překvapeně podívají, některá s troškou ješitnosti, jiná maličko žárlivě. Ale prasnice slabikuje dál: „Dobře očištěné a vyprané selátko nasolíme zvenčí i uvnitř. Do břišní dutiny vložíme skrojek chleba, zašijeme, kolínka nařízneme a takto sele položíme hřbetem dolů na pekáč. Celé selátko špikovačkou propícháme, aby se na kůžičce nedělaly bubliny. Nahoře sele pomazeme rozehřátým čerstvým máslem, které na něm necháme vystydnout, pak pod ně nalijeme trochu horké vody a takto je vstrčíme do trouby. Upečené selátko úhledně nakrájíme, hlavu ozdobíme citronem. Podáváme jako vzácnou pochoutku.“ Prasnice dočetla až sem jenom proto, že byla zpočátku soustředěná na jednotlivá písmenka a smysl sdělení jí unikal. Teprve vzrůstající se rozhořčení posluchačů ji upozornilo, co vlastně čte.

„Tak tohle je ta jejich učenost!“ odfrkne kůň a vykopne knihu na dvoreček. „A ještě tomu dají tak vábivý název: Rok v české kuchyni! Brrr! Za mladých let jsem v Praze tahal fiaker a moje cesta často vedla kolem takzvané Univerzitní knihovny. Když si pomyslím, jaká zvěrstva jsou asi vypsána, a co hůř: doporučována v tom množství knih! A já hlupák toužím po vzdělání, závidím jim tu jejich kulturu!“

Krávy bučí a v jejich krásných očích se objevují obrovské slzy. Kozička se celá roztřeše a poprvé za život ztratí chuť k jídlu. Když večer přijde hospodyně, aby jim dala nažrat a ustlala jim na noc, zvířata s ní ani nepromluví.

Tento nepravděpodobný děj směřuje k otázce, co je to vlastně kultura jakožto „lidská zvláštnost“. Zda (jak nás občas ujišťují zejména umělci a pedagogové) se díky kultuře opravdu vzdalujeme „mra- vům džungle“, agresivitě, vulgaritě, ego- ismu, hlouposti atp., nebo si jen jako kul- turní lidé dovedeme o tom všem lépe vyprávět. Kdyby byla správná ta první odpověď, museli bychom ještě vysvětlit, jak se v zemích s nespornou kulturní tradicí mohlo projevit tolik nezušlech- ného barbarství, kolik ho předvedlo na- příklad Německo v dobách národního socialismu nebo Čína během své „kul- turní revoluce“. Jistě lze namítnout, že v obou (a dalších) případech šlo o výbu- chy protikulturních nálad, o pomstu zne- uznaných insuficientů; kultuře vděčíme naopak za jejich konečnou porážku. Ale takovou námitku můžeme snadno zpo- chybnit seznamem učenců, vzdělanců, ši- řitelů kultury a koneckonců i obyčejných absolventů škol a zákazníků kulturních institucí, kteří ty protikulturní nálady sdí- leli, kteří pro ně dokonce pomáhali najít vhodná a přesvědčivá slova. Ostatně to platí i obecněji a rafinovaněji: právě v epochách kulturně nejvyspělejších se krajní zjemnělost projevuje větším vý- skytem krutosti, potoky krve a výměšků,

zvrácenými rozkošemi a obnažováním ne- jen těl, ale i nervů, jako bychom předpo- kládali, že pod všemi slupkami se skrývá jakési tepající srdce života. Dokonale opálená pleť, dokonale bělostný chrup a dokonale vyleštěné boty lidí pohled- ných, gramotných a koupěschopných se v programech kin, v luxusních bibliofi- liích a nejspíš i v našem vlastním vkusu překvapivě dobře snášejí s vyhrězlými střevy a posledními záškuby lidí v tros- kách. Tak dobře, jako by se vzájemně potřebovaly. Jako by s našimi nároky na hygienu rostly i naše nároky na hnus, s lí- cem života jako by se zvětšoval i jeho rub.

Kultura tedy zřejmě neslouží k po- vznesení člověka na vyšší úroveň. Dává spíš vědět, jak na tom jsme, prohlubuje náš zážitek existence a naše sebe-vědomí, jakkoli sebeklamné. Účelem receptu na sváteční selátko není ovládnutí našich dravčích choutek, nýbrž větší (a opako- vatelné) chuťové vzrušení. Sliny se nám ostatně seběhnou už při pouhé četbě nebo poslechu toho vzrušujícího děje.

Ano, i recept v kuchařské knize je jed- noduchý děj, kratičké vyprávění o člo- věku a jeho místě mezi ostatními tvory. Má několik vlastností, jimiž lze charak- terizovat příběh. Má svůj čas a rytmus, svůj prostor a atmosféru (včetně vůní), svůj personál a rekvizitář. Nelíčí stav či náladu autora, ale vyvolává stav a ná- ladu u čtenáře a posluchače. Lze jej číst, ale i vyprávět, ponouká k zapamatování a dalšímu šíření. Má tendenci sdružovat jedince ve společnost, pokud možno ko- lem stolu. A – to je pro příběh zvlášť dů- ležitě – má sklon diferencovat se v mno- žství variant (v každé domácnosti dělá se sváteční selátko jinak). Také – a to je vů- bec nejdůležitější – se rád stává součástí příběhu většího, příběhu, z něhož lze po- zorovat větší díl lidského světa. Docela snadno mohl by být takový recept odstav- cem rozsáhlé, košaté fabule z pera Ale- xandra Dumase, ale i Bertolta Brechta nebo Friedricha Dürrenmatta.

Ne náhodou zdůrazňuji tíhnutí příběhu k variantám a k většímu celku. Varianty nás upozorňují, jak významný je pro příběh vypravěč, a tíhnutí k celistvosti nás upozorňuje, že každý příběh má (nebo chce mít) kosmický rozměr.

Význam vypravěče a vypravěčské situace se dá dokázat, ba málem změřit tím, jak se příběh mění v závislosti na vypravěčově talentu, autorském typu, vzdělání, obecenstvu, na vypravěčově epoše. Bavit jsem se za studentských let dramatizováním příběhu Dafnida a Chloe tak, jak by s ním podle mého tehdejšího domnění naložili různí světoví dramatikové. Úzkostranně jsem přitom zachovával motivy, které jsou pro 'původní' Longův román nepostradatelné, a přece se jednotlivé varianty zásadně lišily v detailech i v celku, v literě i duchu. Každý obsažený příběh je schopen 'převleku' do různých 'místních krojů', ale i 'dobových mód', ba 'kulturních paradigmat'.

A abych aspoň trochu doložil onen příliš stručný postřeh, že každý příběh je – chce být – součástí příběhu většího, odkážu k Maxu Picardovi, který přesvědčivě vylíčil, jak to dopadá, když přetneme vlákna, jimiž je příběh (jako pavučina) rozpjat v širším rámci. Na tíživou otázku, jak mohla kulturní společnost dopustit, aby v ní rozhodující postavení zaujal Adolf Hitler, odpovídá Picard popisem světa rozdrobeného na jednotlivé zajímavosti. Světa, jak nám ho po nesořodých soustech servírují média a obrázkové týdeníky. Světa, v němž po ranní rozcvičce následuje pomalá věta z Beethovena, informace o kurzu dolaru a snímek dvouhlavého srnce narozeného v Tyrolsku. Světa kuriozit, na které si dříve zvykneme, než jim dokážeme porozumět. K pochopení bychom je potřebovali mít jinak uspořádané, potřebovali bychom si uvědomit jejich strukturu a kontext. Nuže, právě pro tento zážitek struktury a kontextu si chodíme k příběhům. A nejen k nim: chodíme s nimi,

krok za krokem, dokud nám neprozradí, kam vedou. Rozsypané informace, jimž tak rádi říkáme poznatky, jsou také detaily příběhů; jenomže příliš malé, než abychom z nich mohli uhodnout celek, a příliš pomíchané, než abychom dovedli určit, k jakému vyprávění patří.

Pokud každý velký příběh je nesen touhou po smyslu, pokud každé velké vyprávění je pokus situovat lidskou existenci do kontextu společenského, ale i kosmického, pak ovšem odmítnutí příběhu muselo by mít dalekosáhlé důsledky pro celý náš svět.

Dosud snad každá velká kultura, sociologicky řečeno každá společnost, měla zřetelnou tendenci formulovat sumu svých příběhů: bájesloví starého Řecka, *Paňčatantram*, *Oceán příběhů*, *Tisíc a jedna noc*, *Gesta Romanorum*, *Kalevala*, ruské byliny, artušovské legendy – těmi i dalšími soubory, ať už jim kanonickou podobu dalo staleté přepisování starších pramenů, nebo dodatečný zápis toho, co se uchovalo v paměti, všemi jako by se společnost potřebovala pochopit a předat své sebepochopení skrze úhrn fabulí dostatečně reprezentativních pro současníky a hodných pozornosti potomků. Ještě velké epické cykly Balzakovy „Lidské komedie“ nebo Hugovy „Legendy věků“ lze číst jako pokusy přidat k těm klasickým sumarizacím nové, byť je už v individualizující se a stále literárnější kultuře evropského 19. století musel zmocit jediný autor. (Což – mimochodem – je signál, že něco není v pořádku. Na velký příběh jeden vypravěč nestačí. Natož na celou sbírku.) Jsme možná první společnost, která na takovou sumu rezignovala, ba zpochybnila perspektivu příběhu vůbec.

Vzpomínám si, že zájem o příběh, od dětství přirozený jako u každého člověka, se mi stal životním tématem právě v čase, který se od příběhu odvracel: počátkem devadesátých let. Jak dosvědčí stárnoucí literární časopisy, příběh se tehdy ambicióznějším kritikům zdál být synonymem

schématu, s nímž může vážně pracovat leda bulvár a brak. Nosila se autenticita. Dokument a jeho žánry: deník, korespondence, výpověď, záznam snu; epika leda jako páteř memoárů. Je to snadno vysvětlitelné historicko-epochální, ale tím se zde zabývat nechci. Chci jen zaznamenat tehdejší polarizaci literatury kratochvilné a – dejme tomu – experimentální. Příběh zůstal na kratochvilném břehu. V rukou těch, kteří ho neodmítli.

Samozřejmě: bulvár a brak nemohou odmítnout příběh, protože jej neodmítá jejich obecnost. Využívají tedy komunikačních schopností příběhu (čtenářského hladu po něm) ke zvýšení prodeje. Z téhož důvodu se ovšem spokojují s nejosvědčenějšími, ve schéma zplanělými podobami fabulace: vědí, co jim stačí ke komerčnímu úspěchu, a neriskují. Z vyprázdněného, konvencemi vyžraného příběhu pak ovšem zbývá jenom slupka, kterou dřív či později zahodí i ti, kdo to poznali až poslední. Je však tento výprodej, tento konec příběhu opravdu jeho jedinou možností?

Ta otázka je zásadní už proto, že, jak dnes zřetelněji vidíme, bez kratochvilné dimenze se neobejde nejen kultura komerční, ale ani kultura pro náročné. Schopnost upoutat pozornost, pobavit, udržet napětí, je nezbytná součást talentu. Vysoká kultura, která neumí „zkrátit dlouhou chvíli“, je nudná.

Není tedy divu, že s novým tisíciletím prestiž příběhu značně vzrostla, jsme opět ochotni v něm vidět přirozený lidský projev, parabolu života. Této konjunktury vděčí za část svého úspěchu nejen Rowlingová a dramatičtější Tolkiena, ale i vydatelé exkluzivních edic mýtů a legend, ba dokonce teoretikové, interpreti a komentátoři příběhu od Frazera přes Lévi-Strausse až k soudobým naratologům. Zřejmě se v tom návratu příběhu projevuje jakási nostalgie po mýtopoetických kulturních epochách; poznání, že příběh nelze nahradit sebeobsáhlejším souhr-

nem informací ani sebeupřímnější výpovědí. Mnohé, co se nedá pochopit, tedy vysvětlit, dá se prožít, tedy vyprávět.

Ale ani konjunktura bohužel nemůže ochránit příběh před zplaněním; může být naopak jednou z jeho příčin.

Naděje, budoucnost příběhu spočívá v jeho schopnosti brát na sebe v nových ústech nových generací novou podobu, aktualizovat se. Aktualizace (nikoli v politickém smyslu) totiž vystavují příběh zkouškám: taková zkouška může mít podobu apokryfu, jindy může porušením pravidel do té doby nepřekročitelných objevit příběhu nový řád, zkouškou příběhu může být i jeho vysvobození z literatury a návrat ke slovesnosti. Takový návrat mezi živé, přítomné lidi příběhu pomáhá; v každém vypravěči je totiž něco ze ctižádosti rozesmát smutnou princeznu, přimět zrudlého krále, aby vykřikl, že je to lež, případně jiného zrudlého krále, aby ze zvědavosti, jak příběh dopadne, odložil popravu pohádkářky.

Experimentování s příběhem, zkoušení, co příběh vydrží, dovede a chce, nezačíná až u Laurence Sterna; je tu odedávna, lze je studovat na Shakespearovi, na středověkých parafrázích příběhů z antiky, ale i ohledáváním kořenů zdánlivě prostinké pohádky *Hrnečku, vař*. Vedou hluboko, až do Starého zákona.

Ve 20. století, kdy nebezpečí klišé a stereotypů vzrostlo, přibýlo kupodivu i způsobů, jak učinit příběhy odolnými. Otázky, co udělal pro příběh Pirandello, co Kafka, Brecht, Hildesheimer, Frisch, Dürrenmatt, Anouilh, Pourrat a mnozí jiní, nelze zodpovědět beze zbytku, ale i z částečných odpovědí bude patrnější, kolik možností příběh má – a také jak se odměňuje těm, kdo jeho možnosti objevují. Nenápadně je vede k poznání, které z nabízejících se motivů a postupů použít a kterých se zříci. Každý prvek totiž svou (ne)přítomností ovlivňuje téma a řád příběhu, proto se příběh tak často 'brání', nebo zase něco 'chce' a nehne se

z místa, neodhalí smysl, dokud v něm není všechno, 'jak má být'. Příběh si z autorových záměrů vybírá jen ty, které potřebuje, omezuje autorovu libovůli a dává mu za ni zkušenost organicky vyrostlého tvaru a zážitek srozumění s posluchači.

Žijeme však přece jen víc ve světě poznatků: příběhy už se nedějí. Nechceme-li se s nimi minout, nestačí večer rozsvítit lampu a poslouchat. Nezbyvá než se po nich shánět, kupovat si je a - vychovávat se k nim.

Jak se dá vychovávat k příběhu? Pro mne je zřejmě nejpoučnější vzpomínka na léta, kdy jsem se domníval, že jsem to já, kdo dává svým příběhům směr, kdo rozhodne, co se v nich bude dít. Už si to nemyslím. Jen si ty příběhy znovu a znovu vypravuji. Ne celé: to, co už se mi z nich ukázalo. To, co už o nich vím. A ony čas od času zapomenou, že tohle či tamto mi posledně zamlčely. Podřeknou se. Nebo se slitují, nebo - to je nejpravděpodobnější - dospějí k závěru, že už jsem dost starý, abych nepokazil, co mi svěří. Abych to nepoužil proti nim. Nezkomolil vlastními názory. (Všimli jste si, že ideje stárnou rychleji než fabule?)

Výchova k příběhu se samozřejmě nemůže vyhnout otázkám typu, kde příběh začíná, jak se z něho vynořuje téma, co je to rytmus příběhu a melodie vyprávění, co je v příběhu hudební (mj. jeho průběh v čase) a co výtvarné (mj. vztah jeho děje a dějiště, poslední dobou navíc posun v pojetí výtvarné aktivity od artefaktů ke konceptům), čím se příběh blíží architektuře, jak v něm lze využít konvence a jak je konvencí podmíněn styl, jakou roli hraje v tom či onom příběhu autor, publikum, společnost... ale to všechno je vedlejší. Nejdřív je třeba

čekat, jestli se Taťána vdá, a moc ji do toho nenutit.

Dlouho jsem ten svůj zájem o příběh považoval za soukromou zálibu, za další příznačný individuální rys člověka, který nemá automobil. Až v roce 2005 jsem otevřel knihu kognitivního lingvisty Marka Turnera *Literární mysl* a s rostoucím uspokojením četl:

„Narativní představivost - příběh - je základním nástrojem myšlení. Na něm spočívají rozumové schopnosti. Je to náš hlavní způsob, jak nahlížíme do budoucnosti, jak předvídáme, plánujeme a vysvětlujeme.“

Neskrývám, že mi to dodalo sebevědomí. Má-li Mark Turner pravdu, příběhem se učíme tomu základnímu v sobě. Jestliže píseň (jež je dalším ohniskem mého zájmu) lze chápat jako „svátečně zvýšený hlas“, jako nedělní výkřik čiré existence, jako téměř skřivánčí výraz vděčnosti za dar života, pak příběh je sám život, proměněný v řeč.

Vrátím se teď k příběhu, kterým jsem začal: pokud je tu kultura proto, abychom si o své existenci mohli aspoň vyprávět, abychom mohli sdílet své úděly, pak (jakožto lidé) ani jinou možnost než příběh nemáme. Nedějí se nám příběhy. Dějeme se my.

Bývaly ostatně časy, kdy zpěv a příběh patřily k sobě. „Myslím, že kdyby se vyprávění příběhu a zpívání veršů dalo znovu dohromady, mohlo by se stát něco velice důležitého,“ říká sám Borges v přednášce na Harvardu. „Myslím, že se epos vrátí. Chci tím říct, že básník bude vyprávět příběh a bude jej i zpívat. A my to nebudeme vnímat jako dvě různé věci, jako nám nepřipadají různé u Homéra nebo Vergílii.“

Scéna jako průsečík obrazu a příběhu

Jaroslav Vostrý

Ten, kdo otevírá stránky tohoto časopisu častěji, dávno ví, že předmětem scénologie je jedna vlastnost i rovina současného světa, která patří mezi nejnápadnější. Lidé i věci se v každé době nějakým způsobem scénovaly a dokonce se scénovala i každá doba a její skuteční či domnělí představitelé.¹ Za epochu s výjimečným smyslem pro scénování lze jistě pokládat baroko, ale je to z mnoha důvodů teprve naše doba, již lze plným právem nazvat dobou *všeobecné scénovanosti* (podrobněji viz Vostrý 2006). Tento stav je výsledkem vývoje, jehož kořeny – a také kořeny jeho studia – sahají až ke vzniku moderní metropole v podobě hogarthovského Londýna.² Další zásadní vývojové podněty mu ale poskytly zejména dvě okolnosti. První představuje nový způsob prodeje zboží, nabízeného od poloviny 19. století za pevné ceny v obchodních domech a obchodních střediscích s jejich předchůdci v prvních pařížských pasážích i následovníky včetně všech dnešních supermarketů a hypermarketů: ty scénují zboží tak, aby se stalo skutečným lákadlem.³ Druhý předpoklad všeobecné scénovanosti současného světa a života spočívá v tom zmnožení a rozšíření působnosti médií od novin a časopisů po internet, které umožnily technické vynálezy od fotografie přes film, rozhlas, televizi a video až k osobním počítačům a od analogového způsobu záznamu a šíření informací po digitální. Dostupnost příslušných technických

1 Nejčastěji uváděným příkladem bývá dvůr Ludvíka XIV. s jeho ceremoniály a nákladnými slavnostmi, dostatečně se také mluví o tom, jakým způsobem papežové dali scénickou podobu městu Římu (základ k této podobě položil nepochybně Sixtus V., byt jeho pontifikát trval jen 1585–1590). Stojí ale za to vzpomenout i na Karla IV. a přečíst si z tohoto hlediska např. skvělou knihu Františka Šmahela *Cesta Karla IV. do Francie*, vydanou v Praze 2006. Co se týká scénické podoby měst, přispěl k jejímu zkoumání i popularizaci u nás významným způsobem Radovan Lipus nejen svou dizertační prací *Scénologie Ostravy* obhájenou na DAMU a vydanou knižně také 2006, ale i svým televizním seriálem *Šumná města*. A pokud už je řeč o scénování a sebescénování panovníků, sluší se poznamenat, že panovník není samozřejmě jediné povolání, které ho vyžaduje: patří ke každému veřejnému činiteli, mezi kterými náleží speciální místo učitelů (viz Valenta 2006: 20–29).

2 Skvělým způsobem to potvrdila velká hogarthovská výstava 2006 (viz katalog). Ne náhodou pokládal ostatně už Lichtenberg, který sám snil o totálním jevišti, kde fúzí „reprezentace a realita, pozorování a účast, spektakl a význam“, Hogartha ve svých výkladech jeho médírytin z 90. let 18. století za „lepšího, dramatictějšího, životnějšího vyprávěče příběhů, než jaké představovali ‘opravdoví’ vyprávěči nebo dramatikové“ jeho doby (viz Pfeiffer 1999: 127, 128).

3 Například stále živá Galerie Vivienne, otevřená původně 1826, představuje jako asi nejkrásnější pařížská pasáž dodnes výraz koncepcí metropole jako scény, jejímž základním prvkem se měla stát výkladní skříň a s ní spojený výhled prosklenou stěnou obchodu či kavárny zvenku dovnitř a zevnitř ven: tento výhled byl nejenom významnou předzvěstí následujícího scénického pojetí samotných městských ulic a náměstí, které se i ve své každodenní podobě a se všemi svými chodci nejrůznějšího původu samy stávají scénou, ale i předpokladem zrození flanéra jako typu s převážně dváckým přístupem ke světu.



André le Nôtre: Velký kanál a Apollonova fontána ve Versailles. S bohem Slunce Apollonem se ztotožňoval Ludvík XIV., který třímal otěže vlády v rukou stejně pevně, jako Apollon držel na uzdě divoké koně táhnoucí jeho vůz (převzato z knihy Thomase R. Hoffmanna *Die Kunst des Barock*, vydané 2004 nakladatelstvím BelseVerlag ve Stuttgartu v edici *Wie erkenne ich?*)

aparátů činí přitom obecně rozšířenou formou zábavy fotografování a filmování s jejich výraznou tendencí ke scénování a sebescénování a dnes i různé formy scénování a sebescénování na internetu.⁴ V tomto vývoji má pak zvláštní místo to, co se ustavuje na průsečíku obojího v podobě specifické i nespecifické reklamy, v jejímž rámci se stává – a to s příslušnými psychologickými důsledky na celý život společnosti – scénovaným vlastně všechno: od posledního modelu nějaké značky auta po příslušně kvalifikovaného odborníka, i když se takový odborník nenabízí stejným způsobem jako sexuálně přitažlivá slečna na obálce časopisu.⁵

Tento vývoj je patrný i v posunech výtvarného umění od původního výtvaru k instalaci hotového předmětu a performanci založené na sebescénování a nebyl by patrně možný, kdyby scénování a scéničnost nepatřily k přirozeným

⁴ V minulém čísle tohoto časopisu o něm psal Július Gajdoš (viz Gajdoš 2007: 79–85).

⁵ Podrobněji viz Vostrý 2006: 6–18. V německy mluvícím prostředí se v této souvislosti nezřídka mluví o 'Inszenierungsgesellschaft'; konjunkta termínu 'Inszenierung' začala podle Früchtla a Zimmermanna (2001: 9) v tomto prostředí v polovině 80. let a dosáhla svého vrcholu koncem 90. let, i když – dodejme – se rozhodně nezdá, že bychom v současné době měli co dělat s nějakým jejím výraznějším ústupem. Früchtl a Zimmermann citují názvy 16 vybraných publikací, ve kterých se vyskytuje slovo *Inszenierung* a které byly vydány od roku 1985 do roku 1999, mezi nimi jistě pozoruhodný sborník z roku 1998 *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch* (ed. Willems / Jurga). Pokud jde o české materiály věnované speciálním problémům zmíněným v komentovaném odstavci, musím upozornit na stať M. Vojtěchovského věnovanou vizuálním studiím; v ní se mj. mluví o scénování hrdinských činů, potravinářského zboží i o zásadách do negativů dokumentárních fotografií při jejich přetiskování v souladu s vytvářením politických legend (Vojtěchovský 2004: 14–28). Důležité jsou studie J. Gajdoše, které se zabývají scéničností a scénovaností ve vztahu k performančnímu umění (Gajdoš 2006: 13–19 a 2007 [20]: 24–31); Gajdoš je také autorem knížky *Od techniky dramatu ke scénologii* vydané 2005 jako 1. svazek malé řady edice Disk.

projevům (společenského) člověka. Scénování bylo v průběhu věků ovšem nejčastěji nějak spojené s umělci a uměním, a to i tehdy, když civilnímu scénování poskytovalo umění jen vzor. Tuto úlohu umění dnes převzala média, pochopitelně i v souvislosti s tím, že právě v jejich rámci se scénují také informace o veškerém ať domněle či skutečně důležitém dění. Ano, scénování do velké míry formuje podobu našeho světa i realizaci této podoby v umění. Autorům časopisu *Disk* jde pochopitelně zejména (i když nejenom) o to druhé, tj. o scéničnost a scénovanost v umění a o její zdroje a tradice. Výzkum, o který se přitom opíráme, začal ne náhodou právě na Divadelní fakultě pražské Akademie múzických umění.⁶ Šlo o zkoumání geneze a různých způsobů a podob divadelního výrazu a jeho filiací k ostatním druhům umělecké prezentace a sebeprezentace, tj. o souvislost divadelního výrazu s tím, co lze v produktech všech těchto ostatních druhů umění (a z nich zejména malířství a fotografie) považovat za výsledek scénování. Přitom nemohlo zůstat u specifického scénování v dramatickém (tj. nejenom divadelním) umění, ale musely být vzaty v potaz i jeho obdoby v dalších uměleckých a parauměleckých projevech. Toto *specifické* scénování přece vždycky nějak souvisí s *nespecifickým* scénováním předmětů a lidí 'v životě'. Tak se začaly budovat základy disciplíny, kterou jsme nazvali *scénologie* a o jejíž některé výsledky, k nimž se došlo i ve spolupráci se studenty magisterského a zejména doktorského studia, se opírá i tento článek.

Konkrétní případy specifického i nespécifického scénování byly dlouho vnímané právě podle modelu divadla; ono bylo také před vznikem filmu a televize nejtýpističtějším prostředím pro jeho umělecké uplatnění. Scéničnost a scénovanost vzhledem k tomu splývala (a někde dokonce dodnes splývá) nejenom laickým pozorovatelům, ale i odborníkům s *divadelností*.⁷ Ostatně, i zobrazování scén v malířském a grafickém umění se často ocitalo pod vlivem divadla, a to nejenom např. pokud jde o historickou malbu 19. století. Zvláštní případ představuje např. vztah těch 'staveb', které se používaly při inscenování 'příběhu spásy' – a to nejen v rámci středověkých mystérií, ale zejména při pouličních slavnostech (*sacre rappresentazione*) například ve Florencii za časů Medicejů – a staveb i předmětů zobrazovaných soudobými malíři; ti byli ostatně často 'scénografy' zmíněných slavností.⁸ Nehledě k tomu, že v podobných případech může

6 Konkrétně ve Výzkumném ústavu dramatické a scénické tvorby, a to v posledních třech letech za pomoci prostředků přidělených Grantovou agenturou České republiky na projekt č. 408/05/2415, jehož výsledkem je rukopis monografie Miroslava Vojtěchovského a Jaroslava Vostrého *Scénologie: obraz a příběh*; knižní vydání obohacené o další obrazový materiál a jeho analýzu umožní grant GA ČR č. 408/08/0477. Průběžné výsledky scénologického výzkumu uveřejňuje tento časopis připravovaný jmenovaným ústavem od r. 2005 pro Centrum základního výzkumu AMU a MU a v poslední době i stejně pojmenovaná edice (obojí ve spolupráci AMU s nakladatelstvím KANT – Karel Kerlický); z článků věnovaných předkládané problematice tu přímo cituji jenom některé.

7 Viz např. významnou německou teatroložku prof. Eriku Fischer-Lichte, která přispěla do citovaného sborníku *Inszenierungsgesellschaft* z r. 1998 statí „Inszenierung und Theatralität“ (srov. i její úvodní stať „Theatralität und Inszenierung“ ve sborníku *Inszenierung von Authentizität* z roku 2000, jejíž 2. vydání vyšlo 2007). Stanovisko prof. Fischer-Lichte lze shrnout zhruba tak, že výsledkem každé inscenace je přece divadlo; scéničnost ve vztahu k divadelnosti představuje tedy to, čím se divadlo tvoří. S jejím stanoviskem vyloženým i v článku „Ach takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes“ z roku 1999 polemizoval autor této statí, když český překlad jejího článku uveřejnila pod citovaným českým názvem *Divadelní revue* 2/2005; viz Vostrý 2005: 7–31.

8 Viz o tom blíž např. Francastel 1984: 61n. Tento autor vyjadřuje také přesvědčení, že lepší než 'stavby' by bylo označení 'budovy', s poukazem k francouzským 'mansionům' a – dodejme – i anglickým 'howses'; průvod konaný 22. června 1454 končil například podle dobového záznamu stavbou posledního soudu „s 'nosítky' s božím hrobem, rájem a peklem a příslušným představením, při němž lze vidět, co se podle tajemství víry bude dít na konci věků. Výslovně se zde též říká, že herci kráčeli za stavbou a vedle stavby, v níž při zastávkách hráli.“



Setkání francouzského krále Karla V. s císařem Karlem IV. a jeho synem. Paříž, Národní knihovna, citováno z knihy F. Šmahela *Cesta Karla IV. do Francie*, Praha 2006

být spíš řeč o *podívaných* (případně dnešním termínem řečeno o *performancích*) než o divadle ve vlastním smyslu, lze sotva jednoznačně určit, kdo od koho co přebíral: jestli malíř od scénického výtvarníka, nebo naopak. Nemáme v obou případech nakonec co dělat se stejným *scénováním*? Jeho speciální případy se přece liší jenom tím, že v jednom případě (totiž v případě malířského díla) můžeme pokládat za jeho výsledek nějaký *obraz* v úzkém smyslu, zatímco ve druhém – totiž v případě výjevu hraného na alegorickém voze – se slova ‘obraz’ (příp. ‘živý obraz’) používá spíše metaforicky.

Obrazem ovšem nemusíme rozumět jen plošné zobrazení nějakého námětu příslušnými prostředky v příslušném materiálu (tzn. např. deskový či závěsný obraz nebo fresku), ale širěji *vytvoření podoby*.⁹ Tato podoba může být přece i plastická a předvedená či představená ve své proměnlivosti (tj. v čase) a v reálném či prostě fyzickém prostoru. Obojí, tj. ‘plošné’ i ‘plastické’, ‘statické’ i ‘dynamické’ a ‘zprostředkované’ i ‘bezprostřední’ zobrazení má mnoho společného. Pro to druhé se užívá spíš výrazu *předvedení* či *představení*, ačkoli i malíř nám na obraze něco ‘předvádí’ či ‘představuje’ (staví před oči). I z tohoto důvodu je tedy užitečné rozlišovat předvedení, resp. představení v širším a užším smyslu a od *předvedení* či *představení* – které může být i plošné, statické a zprostředkované – odlišovat *provedení*, jímž se rozumí, že předvádění či představování se rovná doslovnému ztělesnění. Také u tohoto provedení (rozumí se uměleckého, tj. např. divadelního či filmového) jde ovšem o nějaký obraz (mohli bychom říct

⁹ Při některých příležitostech by se chtělo dokonce napsat ‘ustavení podoby’, které bychom mohli přirovnat k ustavení jména. Takové srovnání může být užitečné i kvůli tomu, abychom si uvědomili rozdíl mezi obrazem a (symbolickým) znakem i rozdíl v zacházení s nimi v různých rovinách jejich vnímání a používání. Jednu krajní rovinu bychom mohli nazvat racionální (kalkulující) a druhou smyslově-emocionální (zážitkovou) – pochopitelně s vědomím, že v čisté podobě se vlastně nevyskytují. (Stačí snad poukázat na obrazné slovní vyjadřování a souvislost sémantické a ‘prozodické’ stránky slovní promluvy v jednom a fungování ‘čistých’ symbolů, resp. emblémů v rámci malířského obrazu ve druhém případě.)



o *pouhý* obraz) ve smyslu vytvoření pouhé podoby (*mimesis*): Když Othello na jevišti uškrtní Desdemonu nebo Orestes probodne Klytimestru, udělá to jenom *jakoby*. Právě díky tomu se tento výjev nejen nerovná skutečnému uškrtnení (pouze se mu *podobá*), ale způsobem svého provedení (svou podobou) vyjadřuje také něco dalšího, co souvisí s *příběhem*.

Říkáme-li, že zobrazený výjev něco vyjadřuje, máme na mysli to, co vedlo k tomuto výjevu i jeho zobrazení, příp. provedení (tj. například u konkrétního jednání příslušné hnutí mysli) a co má vždy (včetně takového hnutí mysli) co dělat i s potenciálním smyslem daného výjevu (zobrazeného, resp. provedeného) v kontextu ostatních. Pokud jde o konkrétní podobu tohoto výjevu, nejde tedy (jen) o možnost jeho identifikace (v citovaných výjevech z *Othella* a z *Oresteie* o to, že Othello Desdemonu škrtní, nebo že Orestes předvádí obecnstvu mrtvou matku). Jde také o to, s čím to souvisí a jak to máme v této souvislosti vnímat: ovšem ne(jenom) v rovině otázky 'co nám to říká' (tj. z hlediska, jak tomu máme rozumět), ale v rovině komplexního prožitku (tj. z hlediska, jaký nám tento výjev i jeho souvislosti umožňují prožitek světa i sebe ve světě). V době florentských

◀ **William Hogarth:**
Beer Street, 1751,
 British Museum
 (citováno z knihy
 Wernera Busche *Das
 sentimentale Bild,*
 Verlag C. H. Beck,
 München 1993)

▶ **William Hogarth:**
Gin Lane, 1751,
 British Museum
 (citováno z knihy
 Wernera Busche *Das
 sentimentale Bild,*
 Verlag C. H. Beck,
 München 1993)



slavností šlo o něco, co souviselo se zmíněným ‘příběhem spásy’.¹⁰ Právě s ním máme v té době nejčastěji co dělat jak na obrazech v úzkém smyslu, tak na alegorických vozech v rámci pouličních slavností. Zde i tam se nám koneckonců představují některé epizody tohoto příběhu formou nějakých *výjevů*. Nedostáváme se i díky tomuto výrazu (výrazu *výjev*) na úroveň, kterou je nejspíš možné nazývat *scénickou*? Není příznačné, že slovo *scéna* znamená také v češtině jak *výjev*, tak místo či prostor, na/ve kterém lze příslušné dění zakládající daný *výjev* učinit dostupným nějakým divákům? Ať je to jak chce, lze i pomocí položené otázky zdůvodnit, proč se v souvislostech se scéničností a scénovaností věnuje tolik místa problematice obrazu. Nemá ostatně dnešní mnohokrát konstatovaná a z řady hledisek jen domnělá nadvláda obrazu a obrazovosti přímou souvislost se skutečnou nadvládou scéničnosti a scénovaností?

Problematiku obrazu sledujeme v kontextu scénologie ve spojitosti s problematikou příběhu. Obojí se propojuje v tom, co jsme nazvali *výjevem* čili *scénou*:

¹⁰ Aspoň o něco podrobněji o těchto slavnostech (tj. také o podílu antických námětů) viz Vostrý 2002: 17–23.

Sledujeme-li tento výjev (scénu) z hlediska jeho/její podoby v daném okamžiku, máme co dělat především s *obrazem*; sledujeme-li jej z hlediska jeho vzniku a pokračování v čase, nemůžeme si ho odmyslet od nějakého aspoň potenciálního *příběhu*. Pokud jde o scénování jednotlivých epizod 'příběhu spásy', je jasné, že při něm nejde o nějaký individuální příběh, ale o příběh (*narativ*) s povahou (kulturního) modelu, podle Aristotelovy terminologie o *mythos*. Není to tak ale nakonec téměř vždycky? Nejde vlastně i u každého individuálního příběhu o nějaké zjevné či častěji skryté (a třeba velmi hluboko skryté) schéma či aspoň princip, který se (obvykle vždycky jinak) uplatňuje v tomto individuálním příběhu? Tak to může být přece i v případě, kdy se daný způsob uplatnění tohoto principu omezuje na pouhé srovnání.¹¹ Právě z takového srovnání se může v příslušném kulturním či ideologickém rámci odvozovat potenciální smysl individuálního příběhu. Bez příběhu v tomto smyslu se obvykle neobejde ani scénovaný *obraz* něčeho (vždycky tak či onak poukazující ještě k čemusi dalšímu), ani scénování samotných (hotových) *předmětů* nebo (skutečných) *osob* (tj. i sebescénování): také toto (sebe)scénování obvykle poukazuje k nějakému modelovému příběhu (mýtu). V případě zboží scénovaného v reklamě – a podobně *reklamně* se může sebescénovat i člověk – jde obvykle o příběh osobního úspěchu (ať ho posuzujeme z hlediska životní kariéry, nebo milostných zážitků), který je jako v pohádkách závislý na správné volbě – v daném případě značky auta nebo kosmetického prostředku. Ne náhodou se v televizní reklamě na nějaké zboží toto zboží obvykle neinscenuje jako takové, ale inscenuje se nějaká *událost* (nebo v případě reklamní fotografie aspoň její náznak), ve které hraje toto zboží hlavní či aspoň dosti důležitou roli, a jeho výběr a/či koupě se tak stává stimulem nějakého příběhu nebo rozhodujícím činitelem jeho happy endu.

Obraz jako zachycení momentální smyslově vnímatelné podoby činitelů či aktivních elementů nějaké události a jejich vztahů v prostoru – ať má tato událost svou (možnou) předlohu v reálné skutečnosti, nebo je výplodem fantazie – lze tedy postavit proti *příběhu*. Tento 'příběh' pak můžeme chápat jako řadu událostí a jim odpovídajících výjevů (scén), které ve svém souhrnu mohou mít nějaký potenciální smysl. Obraz, který má co dělat s podobou konstitutivních sil těchto událostí (nejčastěji jejich aktivních účastníků a příslušného prostředí), je výsledkem tendence zastavit čas, aby bylo možné lépe rozeznat tyto síly *v daném okamžiku*, ve kterém je můžeme sledovat všechny najednou. U příběhu je naproti tomu nejdůležitější *průběh* těchto událostí, tj. jejich rozvíjení v čase od prvního impulzu (zápletky) do konce. Příběh v tomto smyslu znamená v zásadě to, čemu se u Aristotela říká *mythos* a co se v angličtině nazývá *story*. Ve francouzštině *histoire* znamená jak dějiny, tak příběh, a tak se Ricoeur, inspirovaný nepřímou Aristotelovou definicí mýtu jako „skladby činů“, uchyluje k termínu *zápleтка* (*intrigue*) podle anglického *plot*: v něm totiž spatřuje ekvivalent „uspořádání skutků“ (viz Ricoeur 2000: 59). Toto „uspořádání skutků“ s důrazem na 'uspořádání' (podle nás potenciální smysl) nevysvětluje podle něho dostatečně z překladu Aristotelova mýtu výrazem *děj* (*fable*), jak se Aristotelův termín překládá do němčiny (*die Fabel*) i do češtiny. Když už je řeč o *ději* či *fabuli*, vyhrazují tento termín pro

¹¹ Viz srovnání Vermeerova obrazu *Dívky, která čte dopis u otevřeného okna*, s různými obrazy Zvěstování ve studii „Scénologická lekce Jana Vermeera“ v *Disku 9* (viz Vostrý 2004: 31–47): ukazuje se, že okamžik v životě (příběhu) Vermeerovy *Dívky* lze z řady důvodů vnímat na pozadí epizody z biblického příběhu.

Andy Warhol uspořádal první prezentaci svých obrazů roku 1961 ve výkladní skříni newyorského obchodního domu Bonwitt (citováno z knihy Dietera Danielse *Vom Readymade zum Cyberspace*, kterou vydal Hatje Katz Verlag, Ostfildernuit 2003)



líčení konkrétního průběhu událostí, které se na této úrovni jeví jako výsledek lidského jednání sledovaného s jistým (větším či menším) ohledem na příslušné podmínky včetně 'psychologie' účastníků, s níž jsou spojené jejich motivace.

Pokud jde o způsoby podání nějakého příběhu, je třeba rozlišovat mezi *vyprávěním* (*narací*) a *předváděním*, resp. *prováděním* (*performací*). Základní podobou vyprávění je monolog vypravěče (viz *aple diegesis*, tzn. 'prosté vyprávění', jak tento pojem z Platonovy *Ústavy* překládají František Novotný 1921: 110 i v novějším českém znění Radislav Hošek 1993: 131). Tento vypravěč podává příběh aspoň v záměru nikoli ze subjektivního, ale z objektivního hlediska, tj. z jistého odstupu. Při (živém) *předvádění* či *provádění* ve smyslu vytvoření konkrétní fyzické podoby (*mimesis*, tj. v nikoli nejvýstižnějším překladu nejen uvedených českých překladatelů Platona i překladatelů Aristotela 'napodobování') jde vlastně o prezentaci (zpřítomnění) jednání účastníků nějaké skutečné či fiktivní události; Jürgen H. Petersen mluví o *Darstellung*, tzn. 'představení' či 'znázornění', příp. prostě 'podání'; slovem 'Darstellung' překládal pojem *mimesis* na začátku 19. století už Schleiermacher, který v tom byl podle citovaného autora naprostou výjimkou (viz Petersen 2000: 21).¹² Nejpříznačnější formou *vyprávění* je přítom

12 K. Ludwig Pfeiffer (1999: 203) upozorňuje, že podle Menninghause pojem 'Darstellung', se kterým se v Německu před rokem 1794 sotva setkáme, prožívá po roce 1790 přímo inflaci. 'Darstellung' nastoupí na místo zaujímané předtím 'imitací', protože přes všechnu stále uchovávanou prestiž antických teoretiků se tento pojem ('imitace'), používaný v souvislosti s uměleckým konáním, zdá ve změněném světě příliš závislý na pouhém napodobování (braném doslova). Z hlediska našeho tématu je důležité konstatovat změnu důrazu ve vztazích: zatímco při použití výrazu 'imitace' se zdůrazňuje vztah k nějaké (myšlené) předloze či námětu, v případě 'Darstellung' (tj. představení, znázornění, předvedení, podání) jde především o vztah k divákům: tedy k těm, kterým je umělecké konání adresováno. Tento posun byl možná důležitý z hlediska budoucího rozšíření pojmu 'scénování', o kterém bude za chvíli řeč a jehož podstatou je umělecké konání či jakákoli prezentace realizovaná s ohledem na (aspoň možnou) přítomnost nějakých diváků, tedy na to, co a jak se má pomoci takové prezentace (podání, předvedení) jevit.



podání příběhu pomocí slov, zatímco optimální formou *předvádění* je plastický, dynamický a bezprostřední obraz jednání samotných postav v situaci; ten se může realizovat i dílčím způsobem tak, že vypravěč mluví v případě přímé řeči za postavu (tj. zpodobuje postavu), a ne za sebe. Zvláštním a nejbezprostředněji působícím případem tohoto předvádění je živé a úplné provedení pomocí hereckého jednání, přesněji řečeno, scénická prezentace jednání postav, které se rozvíjí v prostoru a v čase; tato prezentace se může odehrát přímo před obecenstvem, nebo ji může obecenstvu prostředkovat např. filmový záznam.

V rámci příslušné teoretické i historické reflexe je příznačné směšování *vyprávění a příběhu*. Z toho vyplývá i používání termínu *narativ* právě ve smyslu 'příběh', který není totožný s *narací* chápanou jako podání příběhu pomocí vyprávění (angl. i fr. *narration* od lat. *narrare* vyprávět; viz definici výrazu *narrative* v *Oxford Advanced Learner's Dictionary* jako „a spoken or written account of events, a story“). S tímto vědomím je prospěšné rozlišovat *vyprávění* a přímé *zpodobování* (*diegesis* a *mimesis*) nejen z hlediska *druhu* podání nějaké události či sledu událostí (tj. příběhu), ale především z hlediska dvou tendencí, které se



▲ Hubert Cailleau: Pašije ve Valenciennes roku 1547 (citováno z knihy Léona Moussinaka *Divadlo od počátku po naše dni*, kterou vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislavě 1965)

◀ Giotto: Navštívení sv. Anny (převzato z katalogu představujícího Giottovy fresky z Capella degli Scrovegni v Padově)

vždy tak či onak prolínají. Jde o rozdíl mezi vyprávěním v čisté podobě (*diegezi*) a vyprávěním směřujícím ke znázornění či provedení totožnému s vytvořením podoby (*mimezi*). V prvním případě jde o 'suché', víceméně nezúčastněné 'lineární' podání samotných událostí či/a jejich epizod, jak následovaly za sebou (a jejichž účastníci vystupují důsledně ve 3. osobě); pro takové vyprávění je vhodným médiem písemný projev, zatímco vyprávění směřující k plastickému podání (provedení) jako by si vždycky říkalo (aspoň) o projev mluvený. I vzhledem k přítomnosti obou zmíněných tendencí při podání příběhu mluví se o vyprávění často i v případě přímého představení události (ať jde o nějaký malířský obraz, nebo o divadelní provedení). Paul Ricoeur rozlišuje v té souvislosti úže pojatou diegezi od vyprávění v širším smyslu, definovatelného „jako ono 'co' mimetického působení“ (Ricoeur 2000: 64), tj. v naší terminologii jako rozvíjení příběhu. Směřování k mimezi tak či onak souvisí s dramatizací (postížením dramatickosti) události i v rámci epického básnictví, jak o tom píše Aristoteles ve 23. kapitole své *Poetiky* („Co se týče epického básnictví a napodobujícího jednotným metrem, je zjevno, že děje mají býti sestaveny dramaticky jako v tragédiích“ atd.; viz Aristoteles 1999: 376). Při té příležitosti je možné uvažovat o tom, nakolik tato tendence k dramatickému podání u Aristotela souvisí s obecnou řeckou tendencí ke smyslovému - a zejména vizuálnímu - znázorňování (tj. scénování).



Právě touto tendencí se liší antická tradice od biblické: je jasné, že v rámci druhé tradice nejde ani tak o vytvoření *podoby*, tj. o něco aspoň v zárodku scénického, jako o *podobenství*, tj. o takové podání nějakého příběhu, ve kterém není důležité názorné zpodobení jednajících postav v konkrétním prostoru, ale logika jejich jednání rozvíjená v dialogu s Bohem, tj. nikoli vnější podoba, ale (takříkajíc rovnou) samotný *mysl* příběhu (viz srovnání výjevu z 19. zpěvu *Odyssey* s příběhem obětování Izáka z *Bible* v Auerbachově *Mimesis*, poprvé vydané 1946; viz Auerbach 1968: 9–26). Zajímavé je uplatňování tendence ke ‘scénování’ v literárním vyprávění v souvislosti s vývojem románu, který směřuje – jako by podle Aristotelovy rady – ke stále silnějšímu využívání *dramatického* elementu na úkor *epického*. To se neobráží jen ve stále silnějším prosazování dialogu postav na úkor monologických vypravěčských pasáží: u Dostojevského máme přímo co dělat s líčením scén (a to zejména skandálních), zatímco u Tolstého se psychologie postav stále víc obráží v líčení jejich chování, které tak dostává výrazné scénické rysy (viz pojednání „Lev Tolstoj režisér“ in *Vostrý* 2001: 136–141). To je jistě také jedním z důvodů, díky nimž jejich romány tak lákají ke scénování – tj. k přímému rozvíjení zárodků scéničnosti v nich obsažených – jak divadelníky, tak filmaře, i když ‘cítění’ těchto prvků nebývá u jejich

◀ **Orestes (Stefan Konarske)** představuje obecnstvu zavražděnou Klytaimestru (Constanze Becker), u jeho nohou sedí zavražděný Aigisthos (Michael Benthin) a leží zavražděný Agamemnón (Henning Vogt) v Thalheimerově inscenaci *Oresteie* v berlínském Deutsches Theater z roku 2006 (citováno ze sborníku *Antike Tragödie heute*, který sestavili Erika Fischer-Lichte a Matthias Dreyer a vydal Deutsches Theater v nakladatelství Henschel, Berlin 2007)

▶ **Reklama na psací stroj Olivetti z roku 1935** (citováno z knihy *Design of the 20th Century*, jejímiž autory jsou Charlotte & Peter Fiell a kterou vydalo nakladatelství Benedikt Taschen Verlag, Köln 1999)



inscenátorů zhusta podepřeno jasným povědomím toho, v čem 'scéničnost' obou klasiků opravdu spočívá.

Jak už bylo řečeno, problematika obrazu se propojuje s problematikou příběhu v tom, co se obvykle nazývá *výjevem* nebo *scénou* a co se nejčastěji vnímá především v rovině předvádění na obraze nebo provádění na scéně, kde se jednotlivý moment může stát tzv. 'živým obrazem'. Výjev či scéna zachycený/á z hlediska jeho/její podoby v daném okamžiku se tedy rovná obrazu (v užším smyslu), zatímco výjev podaný z hlediska svého vzniku a pokračování v čase je součástí nebo aspoň směřuje k nějakému příběhu. Výjev pojatý jako obraz (ať 'živý' či namalovaný) je spjatý s *momentálním umístěním* prvků, které tento výjev (scénu) tvoří, v nějakém daném prostoru. Při rozvíjení výjevu (scény) jako součástí příběhu jde o *proměny* tohoto umístění, tj. o *vzájemný pohyb v prostoru* – a právě takovému rozvíjení se někdy (a to nejenom v případě filmu, ale i v případě divadelní inscenace nebo malířského obrazu) říká vyprávění. Jedná-li se o nějaké osoby, ať představené nějakými herci, nebo nějakou mechanickou nápodobou jejich tělesnosti (například pomocí loutky), jde o *jednání* v prostoru. Příslušné osoby jednají přitom s ohledem na *situaci*: tu tvoří postavení těchto osob a dalších prvků k sobě navzájem a k příslušným okolnostem; tomuto postavení může

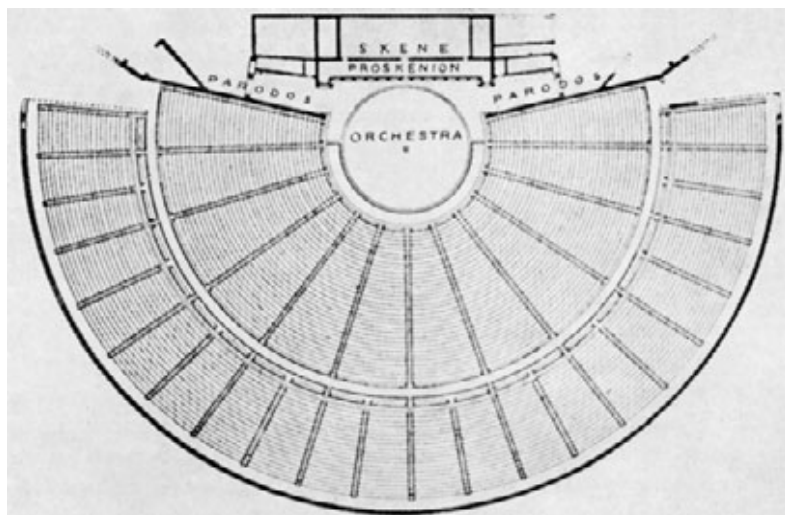
a nemusí odpovídat jejich konkrétní fyzické umístění v prostoru. Jednání osob v situaci je přitom závislé jak na jejich záměrech, tak na nějakých konvencích *chování* (ať už se konkrétní jednání osob uplatňuje v jejich rámci, nebo je porušuje). Jde-li o pohyb v prostoru realizovaný v souvislosti s nějakým uměleckým záměrem, okamžitě si představíme někoho, kdo tento pohyb řídí, tzn. v případě malířského obrazu malíře jako autora příslušné kompozice a v případě divadelní inscenace režiséra jako toho, kdo řídí pohyb lidí a věcí v vymezeném – právě jím ve spolupráci se scénografem vymezeném – prostoru.

Poslední případ zaslouží zmínku i proto, že problematiku scény, scénování a scéničnosti i scénovanosti otevřel vývoj evropské činohry. Byl to vývoj od pouhého předvádění (reprodukce) dramatikovy hry k *inscenaci*, za jejíhož garanta či dokonce autora se považuje *režisér*. K nejranějším pokusům o definici postavení, funkce a konkrétních úkolů režiséra představuje sotva patnáctistránkový článek všestranného divadelníka Augusta Lewalda v časopise *Allgemeine Theater-revue* 3/1838 (viz Lazarowicz / Balme 2000: 306n.). Článek se ne náhodou nazývá „In Szene setzen“, tj. odvolává se na francouzský pojem *mis en scène*: díky jeho překladu se v němčině rozšířil výraz, který pochází z latinského ‘*saena*’, ale ukazuje až do starého Řecka. Tam se *skéné* sice původně nazývala budova, kde se herci převlékali a měnili masky, zatímco pro vlastní místo hry měli Řekové výraz *proskénion*.¹³ Byl to ale právě výraz *scéna* s jeho nejružnějšími odvozeninami, který se posléze stal označením *prostoru konání a samotného konání, zjevujícího cosi nějakým divákům*. Samotnému prostoru tohoto konání, jehož umístění musí zajišťovat žádoucí viditelnost a příslušné akustické podmínky, se v českém překladu začalo říkat *jeviště*, v německém *Bühne* a v anglickém *stage* (zatímco obdobou francouzského *mise en scène* a německého *in Szene setzen* se v angličtině stal výraz *staging*). Vzhledem k okolnosti, o které jsme se už zmínili – že totiž hlavním médiem scénování bylo po dlouhou dobu divadlo –, byla označení jako ‘scénování’, ‘scéničnost’ či ‘scénický’ jaksí automaticky spojována s ním. Také Stanislavskij mluví o scéničnosti a má na mysli vlastnost, bez které se neobejde divadlo. O *divadelnosti* se začalo zcela příznačně mluvit až na začátku 20. století, tj. v okamžiku, kdy bylo třeba odlišit divadlo (a my bychom řekli jeho *specifickou scéničnost*) od dalšího média scéničnosti, jímž se stal film.

Charakteristika divadla jako *média scéničnosti* a nikoli *umění*, resp. *uměleckého druhu*, není v tomto kontextu náhodná. Dlouho se říkalo, že divadlo je spojením několik (samostatných) umění. Za nejdůležitější pro vznik a provozování divadelních představení se ovšem vždy pokládalo herectví. I kdyby se při divadelních představeních herectví opravdu pouze spojovalo s dalšími druhy umění jako takovými (tj. např. s literaturou a výtvarným i hudebním uměním), nabízí se otázka: Co takové projevy několika umění spojuje, a to do té míry, že zápas o uznání divadla za samostatné umění se nakonec mohl ukázat oprávněný? Není samozřejmě žádná náhoda, že i při prvních českých pokusech uzнат divadlo za umělecký druh a přiznat herectví, pokládanému dosud pouze za reprodukční umění, charakter svébytné tvořivé činnosti, hrál zásadně důležitou roli pojem

¹³ Původně neměl výraz *skéné* ovšem nic společného s divadlem, ale souvisel s charakteristikou místa pobytu, které má střechu, tj. označoval bydlíště a dokonce chrám. Řecké slovo ‘*skéné*’ sloužilo, jak zdůrazňuje Shustermann, dokonce k označení starozákonního tabernáku (svatostánku) jako místa boží přítomnosti, a v tomto smyslu nepředstavovala tedy sama ‘*skéné*’ místo hry, ale boží aktivity a jejího prožitku, místo exaltace (viz Früchtl / Zimmermann 2001: 137–139).

Půdorys divadla v Epidauru podle Dörpfelda-Reische (převzato z knihy Léona Moussinaka *Divadlo od počátku po naše dni*, kterou vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave 1965)



scéničností. To jistě nebylo jen důsledkem jeho rozšíření v německém prostředí, které český odborný a vůbec intelektuální a kulturní diskurs velmi ovlivňovalo. Dá se plným právem říct, že zavedení termínu *scénický* bylo dílem hlubšího citění problému. Takto hlouběji citícím mužem se ukázal estetik a muzikolog Otakar Hostinský (1847–1910), kterému všeobecná orientace na knižní kulturu a na trvale fixované umělecké produkty ovšem ještě bránila dovést úvahu, diktovanou tímto citěním, do logických důsledků.

Ve své studii „O klasifikaci umění“ z roku 1890 dělí Otakar Hostinský umění na ta, která „bez cizí pomoci trvají“, tj. umění výtvarná, a ta, která „závisí na výkonech, jež v proudu časovém zanikají a tudíž opakovati se musí“, tj. umění múzická (viz Hostinský 1956: 208). Při tomto opakování se podle něho kromě písemného zápisu uplatňují umění výkonná, z nichž mimika spojená s uměním výtvarným jako *umění scénické* „nahrazuje [...] všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovat toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a k dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v dramatu“ (s. 209). Už výše (na s. 193) ovšem Hostinský zdůrazňuje, že „Výkonným umělcem, jenž dílo básníkovo činí skutkem, je herec co deklamátor; mimickou činností svou však stojí za hranicemi básnictví, na půdě vlastní, jest tvořícím umělcem nejinak než malíř nebo sochař čerpající látku svou z poesie.“ V univerzitních přednáškách z roku 1907 nazvaných „Drama a divadlo“ a uveřejněných z rukopisné pozůstalosti (viz Jůzl 1981: 7–40) pak upřesňuje, že „Herec je vskutku výkonným umělcem nejinak než virtuos hudební, hráč, zpěvák, ale jen jednou stránkou svého umění, slovesnou totiž, jako deklamátor“, ale „umělcem opravdu tvořícím, na básníkovi nezávislým, a jemu tudíž rovnocenným, je v oboru výtvarném: svým výkonem mimickým“.

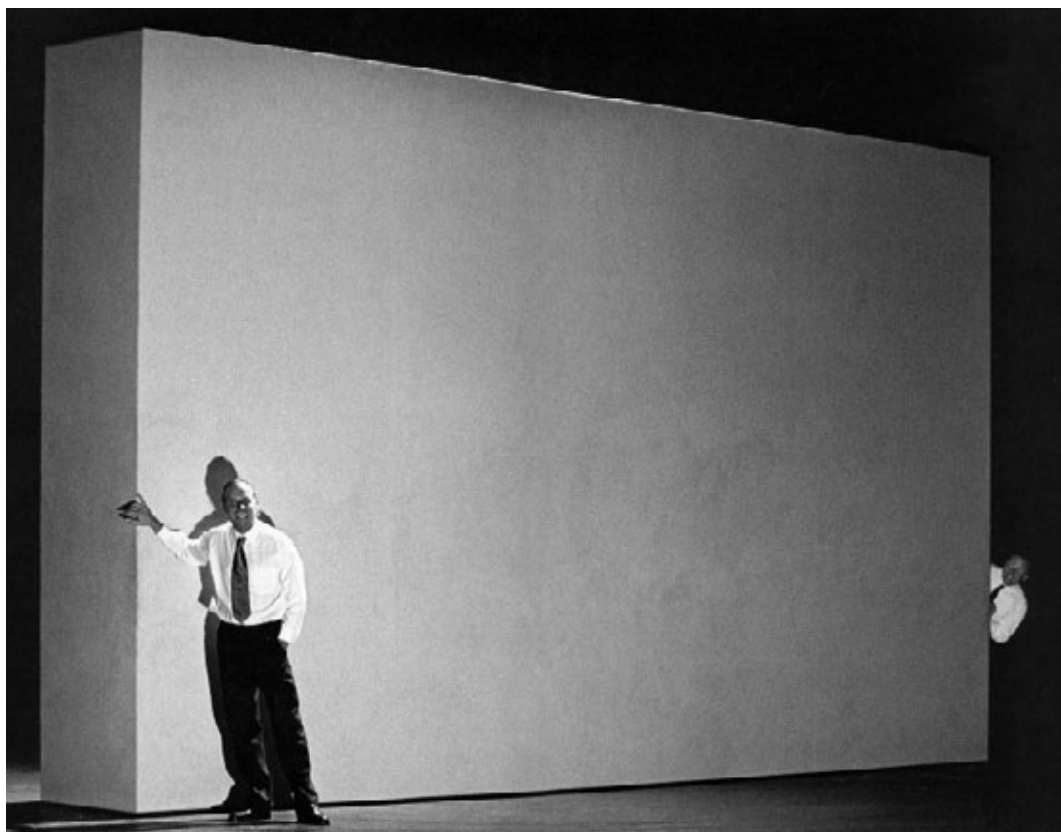
Slovní rovina zůstává tedy podle Hostinského i při její realizaci na scéně pomocí hercova mluvního projevu součástí umění básnického, ‘spolčeného’ v rámci tohoto projevu s uměním mimickým. Spojování herecké tvořivosti pouze s jejím vizuálním účinem by mohlo dnes připadat naivní, kdyby nebylo

(opětovně) možné konstatovat, že se právě u nás stále udržuje přesvědčení, na základě kterého se *scénické* téměř ztotožňuje s *mimoslovním*, protože slovo přece vnímáme sluchem, zatímco to ostatní (scénické ve vlastním slova smyslu) zrakem. Hostinský měl v tomto ohledu vliv i na Otakara Zicha (1879–1934), autora proslulého spisu *Estetika dramatického umění* z roku 1931. Podle něho je ovšem pro dramatické umění příznačné spojení optického s akustickým, zatímco *divadelní umění* „obsahuje v sobě vedle něho [tj. dramatického umění] ještě obory, jimž termín ‘dramatický’ zásadně nepřísluší” (viz Zich 1986: 14). Rozhodující je tu právě „nerozlučné spřežení” složky optické a akustické (viz s. 15), kterým se, jak je Zich přesvědčený, liší dramatické umění třeba od baletu, kde obě složky jako by byly sice přítomné, ale vlastně nezávislé. Je jasné, že ve scénologickém kontextu budeme balet pokládat za scénické umění nikoli proto, že si ho můžeme od hudby odmyslet: rozvíjí přece svými specifickými prostředky to, co scénického (nebo, chcete-li, performativního, gestického) je v hudbě – a ostatně i ve slovech s jejich zněním – obsaženo latentně a co při prožitku této hudby i znějících slov spojuje akustický dojem s vnitřně hmatovým vnímáním, na jehož význam Otakar Zich tak důrazně a tak záslužně upozornil.

Víme, že účinek dramatického projevu spojuje Zich s osobami, které vysílají svou energii i v případě zachování iluze čtvrté stěny do nějakého prostoru a ve skutečnosti samozřejmě nejenom k partnerovi, ale (i) do hlediště. To, čeho se tu Zich dotýká, není samozřejmě jenom působení *dramatické* (tj. působení vyplývající z děje, který může působit i sám o sobě v rámci vyprávění), ale právě působení *scénické*, resp. že při scénické prezentaci nelze jedno od druhého oddělit. Zich tu postuluje *herectví* implicitně právě jako *umění scénické* i tím, že upozorňuje na souvislost hereckého projevu s vysíláním nějaké energie do nějakého prostoru, a tedy obecně i na vztah herce a prostoru. V tom a ne jiném prostoru zaujímá tento herec nějaké postavení spojené s postojem a činí tento prostor z pouhého místa děje, které je schopné vylíčit i *vyprávění*, prostorem *předvádění*, které se v moderním divadle stává stále víc skutečným *prováděním*; tj. prostorem v pravém slova smyslu scénickým. Důraz na přeměnu ‘předvádění’ v ‘provádění’ je nezbytný i proto, že v rámci herectví nemusí jít jen (a často dokonce ani tak) o předvádění ve smyslu reprodukce dramatického textu, jako o předvádění sebe sama. Ale co předvádění praktikované v případě Duchampovy záchodové mušle vystavené pod titulem *Fontána*? A co v případě scénovaného zboží ve výkladní skříni? Není nakonec rozdíl mezi předváděním a prováděním přinejmenším paralelní k rozdílu mezi *scénovaným* a *scénickým*?

Nechci se v této souvislosti znovu zabývat inscenováním zboží ani ‘mimouměleckým’ sebescenováním kromě jiného proto, že nepokládám za příliš užitečné rozmnožovat stesky na scénovanost dnešního světa, za kterou jako by už zmizela jakákoli ‘pravá skutečnost’. Budeme se v tomto časopise i ve stejnojmenné edici ze scénologického hlediska dále zabývat uměním, ale i tím ‘ostatním’, co umožňuje umění lépe pochopit a (nejrůznějšími způsoby) uchopit.¹⁴ Právě interpretace umění nám totiž podle našeho přesvědčení může zase pomoci lépe porozumět tomu, co je základem jakéhokoli scénování a jak to pu-

14 Z tohoto hlediska se ukázalo jako velmi inspirativní například uvažování Josefa Valenty o scénologii krajiny: rozšířením a doplněním kapitol uveřejňovaných v *Disku* 19, 20 a 21 vznikl text knižní publikace, která se připravuje k vydání v malé řadě stejnojmenné edice.



Prolog Gočevovy inscenace Aischylových *Peršanů* s Wolframem Kochem a Samuelem Finzim v berlínském Deutsches Theater 2006 (citováno ze sborníku *Antike Tragödie heute*, který sestavili Erika Fischer-Lichte a Matthias Dreyer a vydal Deutsches Theater v nakladatelství Henschel, Berlin 2007)

zení, ze kterého toto scénování vyplývá, využívat opravdu tvořivým způsobem. Zkrátka, nejde o nic většího ani menšího, než jak kultivovat vlastní *scénický smysl* a – řekněme rovnou s ohledem na studii uveřejněnou už v *Disku 19* (viz Vostřý 2007: 7–18) – *dramatický cit*. Je příliš naivní přesvědčení, že nám právě kultivace tohoto dramatického citu, dosahovaná i při vnímání umění, může pomoci stát se odolnějšími vůči manipulaci, která ze všeobecné scénovanosti našeho světa vyplývá jako její největší nebezpečí?

Citovaná literatura:

ARISTOTELES *Poetika* (v překladu Antonína Kříže), in: [týž] *Rétorika / Poetika*, Praha 1999
AUERBACH, E. *Mimesis (Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách)*, Praha 1968
FISCHER-LICHTE, E. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes“, *Divadelní revue* 2/2005 (překlad stati z roku 1999)
FISCHER-LICHTE, E. / HORN, CH. / PFLUG, I. / WARSTAT, M. (Hsgb.) *Inszenierung von Authenticität*, Tübingen / Basel 2007

- FRANCASTEL, P. *Figura a místo (Figurální řád v italském malířství 15. století)*, Praha 1984
- FRÜCHTL, J. / ZIMMERMANN, J. *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main 2001
- GAJDOŠ, J. *Od techniky dramatu ke scénologii*, Praha 2005
- GAJDOŠ, J. „Performance: scénování přítomného zážitku“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- GAJDOŠ, J. „Schlemmerovy performance v Bauhausu“, *Disk 19* (březen 2007)
- GAJDOŠ, J. „Tanec sv. Víta aneb Teatralita, performativita nebo scéničnost?“ *Disk 20* (červen 2007)
- GAJDOŠ, J. „Web 2.0 mezi socializací a sebeinstalací“, *Disk 22* (prosinec 2007)
- HOSTINSKÝ, O. *O umění*, Praha 1956
- JŮZL, M. (ed.) *Otakar Hostinský o divadle*, Praha 1981
- LAZAROWICZ, K. / BALME, CH. *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2000 (Durchgesehene und bibliografisch ergänzte Ausgabe)
- PETERSEN, J. H. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000
- PFEIFFER, L. K. *Das mediale und das Imaginäre (Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie)*, Frankfurt am Main 1999
- PLATON *Ústava* (přeložil František Novotný), Praha 1921
- PLATÓN *Ústava* (přeložil Radislav Hošek), Praha 1993
- RICOUER, P. *Čas a vyprávění I*, Praha 2000
- ŠMAHEL, F. *Cesta Karla IV. do Francie*, Praha 2007
- VALENTA, J. „O scéničnosti učitelské profese“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- VALENTA, J. „Scénologie krajiny“, *Disk 19* (březen 2007), *20* (červen 2007) a *21* (září 2007)
- VELTRUSKÝ, J. „Dramatický text jako součást divadla“, in: [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?“ *Disk 8* (červen 2004)
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, 1. a 2. část, *Disk 2* (prosinec 2002) a *3* (březen 2003)
- VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004)
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk 13* (září 2005)
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)
- WILLEMS, H. / JURGA, M. (Hsgb.) *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführender Handbuch*, Opladen / Wiesbaden 1998
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Performance uměleckého postoje a životního stylu

Július Gajdoš

RoseLee Goldbergová ve své knize *Performance Art (From Futurism to the Present)*, považované za bibli moderního umění, uveřejňuje (na s. 146) fotografii pařížského obecnstva, které sleduje performanci živé malby Yvese Kleina *Antropometrie modrého období (Anthropométries de l'Epoque blue 1960)*. Ve tvářích diváků, dam ve večerních toaletách a mužů ve smokinzích, se zračí zaujetí, u některých doprovázené kouřením cigarety, které i když formálně, přece jen podtrhuje nekonvenčnost nového prostoru umění. Ten je charakteristický svou neuspořádaností a jakoby nahodilou účastí publika. Diváci, rozmístění v nepravidelných skupinkách, někteří sedí, jiní stojí v pozadí, představují publikum, které v určité distanci sleduje to, co se děje na scéně. Snad největší pozornost tohoto seskupení, a dokonce ztělesnění projevu publika představuje dáma sedící v popředí, nápadně připomínající portrét uklánějící se tanečnice Yvette Gilbertové od Toulouse-Lautreca. Sametová večerní toaleta, bílé rukavice, šperky kolem krku a důkladně upravený účes ji dělají nápadnou, což je ještě zdůrazněno jejím umístěním v popředí levé třetiny fotografie s ponechaným odstupem od ostatních diváků na pravé straně. Pozornost však stejně nejvíc přitahuje výrazem tváře. Je jakýmsi zmožením a současně vstřebáním výrazů, gest a postojů přítomných diváků. Připomíná masku klauna, ve které je vždy sjednoceno několik protikladných prožitků. Široce a 'do sloupku'

otevřené oči představují údiv a současně smíření nad neúnavně se opakujícími různorodými životními peripetemi, které na jedné straně mohou vést až ke smíchu nad marným úsilím překonat hranice současného umění a na druhé straně k projevům bolesti, které takové zakoušení přináší. Pokud se neopomíná zdůraznit, že pařížské publikum bylo na takové projevy připraveno, protože s tréninky začal již Alfred Jarry, výraz zmiňované dámy v popředí nám způsob této připravenosti odkrývá. Je to jakýsi teskný úsměv s patrnou dávkou shovívavosti nad novým pojetím a současně smutek nad tím, co odchází. To vše přináší totiž nové umění a zmiňovaný výraz dámy je průvodním andělem tohoto nového pojetí umělecké svobody.

Reakce diváků na fotografii vyvolává performance, ve které se tři nahé modelky natírají modrou barvou (kleinovskou *bleu outremer* registrovanou pod značkou *IKB*)¹ a otiskují svá těla na podlahu a zeď pokryté bílým plátnem. Úsilí vystoupit z ateliéru a zrušit tento pro Kleina až příliš individuální prostor, včetně štětců a klasických póz modelek, vyústilo u něho do performančních projevů. Modelky se mu staly objekty i živými štětci,

1 Část performance *Antropometrie modrého období* lze zhlédnout na:

<http://www.youtube.com/watch?v=4eguBFbC11E>

<http://www.youtube.com/watch?v=gnCUYACM8F0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=HyQ9v5cOhuU&feature=related>

aby ve scénickém prostoru za přítomnosti diváků vytvářely otisky svých těl a daly základ tomu, co se později začalo označovat termínem akční malba (*action painting*) a umění těla (*body art*). Klein rozvíjel ve scénickém prostoru něco, co mu sice přineslo popularitu novátora, co ale v evropském prostoru nebylo tak docela neznámé. Ukazuje se totiž, že Schlemmerovo pojetí performance, později přenesené do Black Mountain a proměněné tamějšími americkými umělci,² se z Evropy zcela nevytratilo. Performance ani po ideologickém zásahu nepřestala rezonovat, a i když se zdálo, že byla nacisty vymýcena, objevuje se opět, tentokrát v poněkud synkretičtější podobě. Spojitost mezi Schlemmerovou abstraktní performancí a Kleinovým rozvinutím do *akční malby* a *body artu* lze sledovat v několika rovinách. Připomeňme si, že pro Oskara Schlemmera znamenala abstrakce rozvolnění jednotlivých částí celku, které tímto rozvinutím začaly nabývat vlastní celistvosti. Patří k tomu i jeho úsilí o proces, který zobecněním formy vytváří nový celek. Byla to dvojdímenzionálnost malby, která ho podnítila k přechodu od obrazu k prostoru, od abstrakce k realizaci, k hledání vztahu lidského těla v interakci s prostorem, a tím i ke snaze převést malbu do scénického prostoru. Schlemmer byl však také výzkumníkem, u kterého hrála důležitou roli společenská zodpovědnost umělce, deklarovaná společenstvím kolem Bauhausu. Proto se s takovou důkladností věnoval studiu vlastností předmětů-objektů, jejich estetizaci a vztahu umění a techné. Opakovaně přehodnocoval svůj postup a každý krok byl pro něho událost. Takovým důležitým krokem byl i ten, který ho dovedl k abstraktní

2 Byly to především 40. roky minulého století, kdy několik pedagogů a studentů pod vedením Johna Rice navazuje v Black Mountain (ve Spojených státech) na performanční aktivity Bauhausu. Studijní program Xanti Schawinského byl opět zaměřený na základní prvky, jako jsou výraz, gesto, postoj apod. Toto nové pojetí přilákalo americké umělce, pro které představovalo významný impuls. Umělci jako byli John Cage, Mercy Cunningham, Alan Kaprow, Yvonne Rainerová, Carolee Schneemanová a další ovlivnili svým pojetím performanční dění druhé poloviny 20. století.

performanci. Na rozdíl od tohoto pojetí Klein již bez skrupulí vyvádí výtvarného umělce z ateliéru, protože byl pro něho až příliš znešvácený nepřiměřenou posvátností. Odmítá abstrakci, nechce nic utajovat a veřejně prohlašuje, že je třeba odkrýt všechna tajemství tvorby. Nejenomže neulpívá na objektech a nástrojích malby, případných rekvizitách, dokonce ani na modelkách, ale 'akčně' je rozkládá. Prezентuje je ve veřejném prostoru, který je scénou spíše než malířským plátnem. Schlemmer přechází od obrazu-plátna k prostoru, Klein umísťuje obraz-plátno na scénu. Jevová forma ideje byla pro Schlemmera skrytá a úlohou umělce bylo ji odhalit, Klein své ideje veřejně prezentuje a v rámci performance sám aranžuje modelky na scéně. Zatímco Schlemmer stavěl na pocítování prostoru (*Raumempfindung*) a byl přesvědčený, že člověk není ten, kdo s tímto prostorem manipuluje, Klein mluví o jeho *dobyti*, kterým lze dosáhnout *pocit prostoupení*.³ 'Vtrhává' do prostoru, aby prostřednictvím svých modelek, barvy a za doprovodu orchestru tvořil z otisků nahých těl, jejich bodů, linií a tvarů kompozici imaginárního prostoru. Jeho modelky nebyly loutky, ale esteticky působící lidská těla, protagonistky zbažené kostýmů a masek, stylizované se pohybující scénou a jako štetce respektující umělcovou představu. Zdá se, že vše, co Schlemmer důkladně zvažoval, odkrýval a postupně uskutečňoval, Klein přímočaře realizoval s úsilím odhalit vše až na dřev. K tomu jistě patří i obnažení lidského těla. Pro evropské výtvarné umění 50. a 60. let přestává být krok tímto směrem událostí. To už není schlemmerovské vykročení, ale in-vaze symbolizovaná ve skoku do vzdušného prostoru, tak jak nám ho Klein předvádí ve své fotomontáži *Skok do prázdna* (*Saut dans le Vide*, 1960). Zdá se, že i prázdno vzdušného prostoru bylo pro něho skutečně symbolické: souvisel s ním jakýsi nulový stav a bod, ke kterému je třeba se při rozvíjení futuristických a dadaistických vlivů vrátit a od

3 <http://www.mak.at>

kterého se lze v umění znovu odrazit. To vše mělo nejenom pro Kleinovy performance, ale obecněji v poválečném performančním umění svůj nepřehlédnutelný význam. Lze k tomu přičíst i jeho návrhy pro imateriální vzdušnou střechu nebo vytváření nábytku ze stlačeného vzduchu, ale nemusíme jít příliš daleko, protože již jeho počáteční performanční aktivity o tom dostatečně vypovídají. V performanci *Nemateriální obrazová senzitivita Zony 5 (Sensibilité Picturale Immatérielle, 1962)* Klein také nastiňuje potřebu nového stavu v umění. Z akce je známa fotografie, na které Klein ve společnosti italského spisovatele Dina Buzattiho hází zlaté listy do Seiny a Buzatti pálí vypsany šek. V duchu současných frekventovaných formulací lze říct, že na scéně probíhá 'dekonstrukce' uměleckého díla, ovšem při dodržení určité míry konvencionálních pravidel jak na straně diváků, tak na straně umělce. Klein ve smokingu a zimním kabátě se žádným způsobem nevyděluje z publika. Při opakovaném pohledu na úvodem popsanou fotografii mohu navíc vstřícně konstatovat, že shovívavému pohledu dámy v popředí a publiku v pozadí nechybí respekt, jaký akční malba (*action painting*) a umění těla (*body art*) získaly v průběhu dalšího vývoje. Dokonce i Manzoniho 'umělecký exemplář' té doby, *Umělcovo hovno (1961)*, byl uložen v plechovce s estetickým označením a bez naturalistického zprostředkování, jak těch 'třicet deka' vypadá. Byly to projevy uměleckého vzoru oděné do konvencionálních kostýmů.

Podobně jako Kleinovy performance byla většina akcí 50. a 60. let označována společným názvem *happening*. Až později, kdy doba dozrávala průběžných změn, se *happening* začal zaměňovat slovy *event* a *performance*. Nejasnost vymezení ho provázela od začátku již tím, že se zdůrazňovala jeho *bezmyslnost*, tj. to, že v něm není třeba hledat smysl, ale soustředit se na spontánnost toho, co právě probíhá. Ještě ve 40. letech minulého století, kdy směřování v Black Mountain určovali evropští pokračovatelé bauhausovských snah (Albertsovi, Schawin-

ski, Hirschfeld-Mack), nebylo pochyb, že jde v představení o spojení umění s vědou při využívání experimentálních divadelních technik, což se tehdy zcela příznačně označovalo slovy *vizuální divadlo*. Dnes bychom to zařadili obecněji pod scénické umění, ale i původní název nám vytváří představu záměru tvůrců. Lze dokonce říct, že šlo o podívanou, jejíž součástí byla improvizace spojená s jistým druhem zábavy. Studium v Black Mountain se ve 40. letech soustřeďovalo právě na tuto formu a na způsoby, jak to *scénicky* předvést. Po roce 1945 přichází američtí umělci (Cage, Cunningham, Rauschenberg) od této *scénické záměrnosti*, tj. od starosti o to, 'jak to předvést', upouštějí a prosazují tzv. *non-intencionálnost* tvorby jako možnost nové flexibility. Zdroje této náhodnosti a nezáměrnosti se pochopitelně hledaly v každodenním životě, v jeho neformovanosti a přirozeném plynutí. John Cage se stal novodobým představitelem tohoto druhu umění také proto, že 'odvážně'⁴ sestoupil až k nulovému bodu tohoto pojetí, k 'tichu' představovanému jako hluk neboli věčná hudba.⁵ Když s Mercy Cunninghamem uvedli

4 Mám na mysli 'odvahu', se kterou Cage vystoupil v 60. letech se svou hudební produkcí *Water Walk* v televizní zábavní show *I've Got A Secret*. Publikum v sále považovalo jeho 'hraní', tzn. vytváření zvuků mixérem, vodou, parním hrncem, klavírem a jinými předměty, za součást zábavy, jak o tom svědčil intenzivní smích, který Cage svým způsobem hraní vyvolával. Ve srovnání s pozdější vážností, jakou získávala Cageova tvorba, poukazuje tato situace na určitou míru groteskna, kterou tento způsob *provedení* v sobě obsahuje a s kterým například Josef a Anni Albertsovi a Xanti Schawinski v počátcích Black Mountain počítali. Cageovo pobíhání od jednoho předmětu k druhému se pohybuje mezi hraním jako určitou hudební aktivitou a performančním projevem, včetně vypočítaného závěru, ve kterém shazuje ze stolu radiopřijímače jako finále své skladby. Tuto produkci lze zhlédnout na: <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&feature=related>

5 Jde především o jeho nejznámější skladbu 4'33", kterou lze vnímat jako ticho, které zdůrazňuje hluk, tj. probíhající neustále v jakékoliv formě, a to i bez ohledu na to, jestli klavírista hraje, nebo nikoliv. Postupy futuristů (Rossolo, Piatì), kteří zvuky produkovali a jejichž přístup pak Cage dále rozvíjel, lze vnímat jako konkrétní provádění, zatímco ticho/zvuky, o které v Cageově skladbě jde, je na provádění nezávislé. Také právní problém, který se později ve Spojených státech objevil, totiž problém *práva na ticho*, se pohybuje zcela v rovině zábavnosti, o kterou původně šlo.

v Black Mountain *Untitled Event'* (*Událost bez názvu*, 1952), která se v tomto kontextu zaměřovala na pohyb (stání, chování, ležení apod.) jako zdroje přirozeného tance, společně i s Robertem Rauschenbergem (tvůrcem kostýmů) zvolili právě název *událost* (*event*) a charakterizovali své počínání jako *non-intencionální akce*. O happeningu se ještě nemluvalo a performance souvisela spíše se způsobem předvedení a představení než s úsilím o její vymezení.

Na kořeny anglického slova happening, které tkví v *to happen*, tj. *stát se*, naráží i John Held Jr. v rozhovoru s Alanem Kaprowem pro dallaskou televizi,⁶ když se zmiňuje o tom, že toto slovo je součástí běžné fráze. V rozhovoru z roku 1988 Kaprow už nelpí na spontánnosti a bezsmyslnosti, ale mluví o dvou směrech, ve kterých se happening vyvíjel: „*Jeden pokračuje v rozvíjení jistého druhu akční malby, což dělal on [Jackson Pollock – pozn. J. G.], a druhý vychází z výhody, kterou má akce sama o sobě, skrytá v jistém druhu rituálního tance. Místo vytváření ritualistických akcí, což může být pro někoho také jedna z možností, jsem navrhoval vstoupit přímo do reálného života, a to vystoupením z plátna, což lze dělat i v průběhu malby.*“⁷ Různá vymezení happeningu ze 60. let včetně Kaprowova byla spíše projevem antagonistických postojů vůči konvenčnímu umění. Převažovaly akce, teoretická reflexe byla pouze průvodním jevem vymezení vůči tehdejší formám. Jedním z východisek při hledání obsahu slova happening byla snaha zvýšit zodpovědnost diváka vtažením do akce, proklamovaná jako reakce na pasivnost a chladnost muzeálního a galerijního umění. Proměna diváka v performeru⁸ vyžadovala

6 Rozhovor z 12. dubna 1988 pro Dallas Public Library Cable Access TV.

7 An Interview with Alan Kaprow: <http://www.mailartist.com/johnheldjr/InterviewWithAlanKaprow.html>

8 Podrobnějším vymezením happeningu jsem se zabýval již v předešlých článcích v *Disku* 17 a 18 (září a prosinec 2006). Pro kontext bližšího porozumění uvádím jednu z těchto charakteristik: „Neoddělitelnou součástí této formy happe-

vytvoření akčního diváka, který by reagoval na vnější prostředí a současně by byl objektem hodným vlastní pozornosti. Ocital se proto v předem neplánovaných nebo jenom rámcově připravených okolnostech, ve kterých vykazoval určité univerzální nebo symbolické modely chování a vždy takové reakce, které vycházely z reálného života nebo s ním byly přímo propojeny. Kaprow ve své knize *Assemblage, Environments, and Happening* z roku 1966 vychází z asambláže, která pro něho znamená „*ohmatávání a obcházení kolem*“, charakterizuje *prostředí (environment)* jako „*chození uvnitř*“ a *happening* je pro něho „*skutečnou událostí, která činí diváka účastníkem*“. Za přelomový okamžik, ve kterém happening vstoupil do slovníku výtvarného umění, se považuje uvedení jeho *18 Happenings in 6 Parts (18 happeningů v 6 částech)*, 1959) v Reuben Gallery v New Yorku. Tento název Kaprowovy generační spřízněnce, jako byli Al Hansen, Jim Dine, Claes Oldenburg, Red Grooms nebo Robert Whitman (někteří z nich včetně Kaprowa byli studenty New School for Social Research),⁹ sice neuspokojoval, ale přijali ho jako charakteristický výraz pro americké umění 60. let. Důvod k nespokojenosti pramenil především z různorodosti jejich tvorby. Například Robert Whitman ovlivněný *expanded cinema* experimentoval s multimédií, Al Hansen prosazoval divadlo jako koláž a Claes Oldenburg se věnoval prezentaci

ningu-performance 60. let bylo totiž hrát sebe, s už zmiňovaným sloganem být sám sebou a také zůstat sám sebou, protože účastníci happeningu byli 'vrženi' do předem nastíněných a do určitého řetězce seřazených událostí, ve kterých byli nuceni nějak se chovat a jednat. To byl také důvod, proč Kirby odmítal náhodnost a vyžadoval určitou míru předem připravené organizovanosti, s kterou účastníci nemuseli být seznámeni. Ocitli se tak v konkrétních situacích-událostech, ve kterých neměli představovat nikoho jiného než sebe. Také proto pracuje s neprofesionály (což je charakteristické pro americké postmoderní režiséry Kirbyho, Foremana, ale v jisté části aktivity nebo zpočátku i pro Wilsona), a to z obavy, že profesionální herci by do toho vnesli určité vzory a nechovali by se a nejednali za sebe, jak se to vyžaduje na každé divadelní škole pracující už 'podle Stanislavského'“.

9 Založil ji John Cage v New Yorku v roce 1956.

reálných objektů. Součástí výhrad byla také Kaprowova teze, že happening je neopakovatelný a může se odehrát jenom jednou. To byl také pro umělce jako La Monte Young, Yoko Ono, Dick Higgins a další včetně Al Hansena jeden z důvodů, proč přijali název Georga Macuniace *Fluxus Art Group* jako společný pro jejich různorodou tvorbu.

Domnívám se, že podstatnější než samotné vymezení byla role, jakou *happening* v kontextu eventu a performance sehrál při vzniku tzv. *živého umění (life art)* v 60. letech minulého století. Charakteristiku happeningu, kterou najdeme v různých slovnících, jako například *nonverbální divadelní produkce, opuštění zápletky a narativních linií, náhodnost, spontánnost, otázka záměny nebo jiná strukturovanost hlediště a jeviště*, lze vztáhnout také na různé formy eventu nebo performancí, protože tyto složky jsou v nich více či méně přítomné. Pokud uvažujeme o nejtypičtějším prvku samotného happeningu, lze za něj považovat *vtahování diváka do akce*, úsilí, které vychází z tehdy proklamovaného přesvědčení umělců o nezbytnosti přenést větší zodpovědnost na diváka. Tak jako u Kleina se pasivita modelů proměňuje v aktivitu protagonistek a umělec je aranžérem svých vizí, v rámci happeningu se divák aktivně účastní dění neboli akcí, které umělec předem rámcově připravil.¹⁰ Od tohoto rozlišení se v průběhu dalšího vývoje upouští a vtahování do akce se stává charakteristické pro divadelní skupiny jako byly *Living Theatre* nebo *Elizabeth La Ponte and Wooster Group*. Domnívám se, že tento rozvolněný prostor mezi malbou a happeningem, resp. eventem či performancí, tj. přechod od obrazu k události, se stal bližší divadelníkům právě vzhledem ke snaze divadla o spojení *představované vizuální autenticity běžného*

¹⁰ V 60. letech se rozlišovalo mezi *happeningem*, rámcově organizovaným, a '*náhodným divadlem*' (*chance theatre*), které bylo zcela ponechané nahodilosti prostředí. Obě formy byly součástí tzv. environmentálního divadla. Jeho teoretickému vymezení se věnovali více divadelníci než výtvarníci, jak o tom svědčí *Šest axiomů environmentálního divadla* formulovaných Richardem Schechnerem.

života s příběhem (narrativ). Už samotné úsilí vstoupit do každodenního života a stát se jeho běžnou součástí může proměnit to, co je běžné, v událost. Spontánnost happeningu se zdůrazňováním autentičnosti jako esence běžného života může být také narušována právě dodatečným rozvíjením příběhu ('vyprávěním' o tom, co se stalo). Jerzy Grotowski zřejmě nikoliv náhodou mluví o potřebě proměnit každodenní život ve svátost divadla, čímž činí každodennost událostí. Příběh vypovídá o tom, co proběhlo, ale proto, že je formulovaný vždy *ex post*, nemůže dosáhnout autenticity jeho bezprostředního prožitku, pouze jeho *aktualizace*. Představuje nám pomyslný 'rozpor' mezi autentickým prožitkem a jeho následným rozvinutím v příběhu (naraci), který se zaměřuje na to, co stojí za zmínku (tj. co by mohlo mít z nějakého hlediska jistý smysl), tedy na to, co se běžnému životu vymyká. Již to, že v odborné literatuře čteme o happeningu jako o něčem, co mělo důležitý vliv na performanční umění 20. století, znamená jeho vydělení z této každodennosti, co se nám s odstupem doby jeví jako něco ojedinělého. Pokud se vrátíme k citovanému textu Alana Kaprowa, je možná i z těchto důvodů v jeho názorech citelný příklon k výtvarnému umění. V rozhovoru zdůrazňuje, že svým zaměřením a vzděláním je malířem a výtvarníkem a happening vidí z pozice vystoupení z obrazu, tedy nikoliv ve spojitosti s divadlem a s ním spojeným způsobem rozvíjení (prezentace, provádění, doslova 'performance') příběhů. Jeho postupná transgrese až rozplynutí do eventu a specificky chápané performance se jeví zcela přirozená, protože happening, jak ho známe ze 60. let minulého století, se bez ohledu na to, jestli byl tvořen výtvarníky nebo divadelníky, pohybuje v prostoru mezi těmito možnostmi a představuje tak pro nás nespécifickou formu scénování. Příznačným rysem ústupu happeningu a důrazu na performance na konci 60. let byl návrat diváka do pozice pozorovatele. V 70. letech minulého století se už o diváka spíše pečuje, než aby byl volán k divácké odpovědnosti. Například

při několika mnohahodinových představeních Roberta Wilsona divák nepřechází z místa a prostoru jedné akce do druhé.¹¹ Vše je situováno do scénického a diváckého prostoru a je zcela ponecháno na vlastním rozhodnutí diváka, na jeho zájmu, kdy u představení setrvá a kdy ho opustí. I když čas od času je vystavený různým akčním 'nástrahám', zůstává přítomným pozorovatelem.

Rekapitulované vykročení z obrazu či přímo kleinovské vržení do prázdna souviselo tedy s objevem nové dimenze prostoru – prostoru každodenní aktivity. V rámci tohoto pojetí vliv performancí zaměřených na běžnou činnost,¹² jako je chození, dotyk, setkání apod., zasáhl i generaci tanečníků. Yvonne Rainerová, Carolee Schneemanová, Meredith Monková, ale i další, jako Trisha Brownová, Deborah Hayová, Lucinda Childsová nebo David Gordon, se přes své klasické školení, z jehož pout se ovšem zřejmě chtěli vymanit, a tak hledali novou inspiraci, pokusili spojit každodenní pohyb s tancem. Vědomě navazovali na své předchůdce, především na Isadoru Duncanovou a Rudolfa von Labana, a pod vlivem Cunninghama a Cage se zaměřili na možnosti těla. Prostřednictvím volné improvizace se snažili představit tzv. *nereprezentativní složky tance* a odmítali omezení tematickou, hudební nebo jakoukoliv jinou interpretací. Kromě happeningů-performancí jako byly *Birds of America* (1961), *Five Legged Stool* (1962), *Exposizione* (1963) vyvolala mimořádnou pozornost Yvonna Rainerová svou performancí *Terrain* (1963).¹³ V devadesátiminutovém nonverbál-

11 Například jak to bylo na jednom z prvních happeningů na farmě Georga Segala v rámci Cageovy školy *New School for Social Research*, na Yam festivalu v roce 1963 nebo na dalších happeninzích, mezi kterými velký ohlas získal také Wolf Vostel s názvem *You* na farmě Delford-Brown v roce 1964. <http://www.mailartist.com/johnheldjr/InterviewWithAlanKaprow.html>

12 Vymezování performancí prostřednictvím činnosti (Schechner, Auslander) zřejmě také souvisí s orientací na každodenní, tedy činnostní aktivity. Více viz můj už citovaný článek „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006).

13 Zdrojem informací mi tu je R. Goldbergové *Performance Art* z roku 2005.

ním provedení vyjadřovala své rozhodné NE jakékoliv konvenci – podívané, stylu, kouzlu, vtahování diváka, hrdinství i antihrdinství a všemu, co by se nějakým způsobem vymykalo běžnému životu. V této souvislosti Goldbergová uvádí, že *Terrain*, o pěti částech, byl složený z tance, několika happeningů a divadla s diváckou účastí. I když některé části této performance byly opakovaně uvedeny a v roce 1963 byl pořízený fotografický dokument s Yvonne Rainerovou, Trishou Brownovou a Wiliamem Davisem, nepodařilo se mi zjistit podíl diváků, a tedy ani vztah performančního a divadelního tvaru, který má Goldbergová na mysli. Na rozdíl od výtvarných nebo 'divadelních' performancí lze si v kontextu pohybových (tanečních) performancí povšimnout většího zaměření na profesionální tanečníky a ústupu od vtahování diváků do akce. To, že se upřednostňuje spíše performance než happening, jistě souvisí se změnou pojetí, kterou tanečníci svým vstupem do performančních aktivit přinesli. Byl to především důraz na vizuální složku. Zásada tanečníků oddělovat tanec od happeningu je také pochopitelný, protože klade základní otázku o vztahu mezi reálným životem a uměním, například mezi pouhým chozením jako každodenní aktivitou člověka a chozením tanečníka na scéně. Jde o pouhé napodobování dané aktivity, nebo je tato aktivita inspiračním zdrojem pro nové pojetí tance – scénického pohybu? Jestliže jde o napodobování chození jako běžné činnosti, jaký rozdíl je mezi chozením diváka a tanečníka? Na rozdíl od happeningu Kaprowova typu lze jenom stěžít v pohybové performanci poskytnout divákovi rámcové okolnosti pro vnímání univerzálních modelů chování, protože taneční pohyb bez minimální míry stylizace si lze sotva představit. Pořád je to stylizace, i když je ukrytá v pouhém temporytmu chůze, a jako taková je pro diváka nesnadno identifikovatelná. Vyžaduje totiž, když pomíneme trénink jednotlivých technik, alespoň určitou pohybovou zkušenost. Lze jí dosáhnout třeba i opakovanou pohybovou improvizací, ovšem i tu lze považovat za určitou formu přípravy,

kteřá je jako taková v rozporu s proklamacemi tvůrců happeningu. Tuto míru stylizace a převažující vizuální složku lze považovat za jeden z impulsů, který vedl k užšímu spojení tanečnicků a sochařů. V rámci tohoto spojení na jedné straně rozhybávali staticčnost sochy vzhledem k její antropomorfní podobě – sem lze jistě zařadit performance Yvonne Rainerové *Interior* (1964) a *Up to* (1965) zaměřené na minimalizaci pohybu, Carolee Schneemanové *Schneemaneyebody* (1960) a *Kinetic Theatre* (1968), ale i úsilí o spojení lidského pohybu a hlasu Meredith Monkové a tvorbu dalších tanečnicků sdružených v Judson Church Theatre, kteří se podíleli na vytýčování nového teritoria performančního umění. Na druhé straně tu byl vlivem sochařů jenom krok od minimalismu ke scénovanosti, jak je to třeba patrně u Roberta Morrise, který umístil nahou ženu do sedačky v pozici Manetovy Olympie pod názvem *Site* (1965) a rušivými zvuky pily a kladiva útočil na její vznešenost, nebo u Piera Manzoniho, který signoval svým podpisem *Živou sochu* (1961) jako autentické umělecké dílo. Orientace na každodennost směřovala tanečnický k minimalizaci a jejím prostřednictvím naopak ke zdůraznění abstraktní expresivity. Živé sochy získávaly v tomto konceptu symbolický význam. Performance se tak pohybovala mezi minimalizací projevu tanečnicka a staticností živé sochy, kdy jedna rovina vyústovala v nonverbální performanci a druhá v instalaci. Společně se vytvářela vlastní forma performančních aktivit, ve kterých pro vtahování diváka do scénického prostoru už nebylo místo a úsilí po autentičnosti se přesunulo na umělce, který se ale dovolával o to větší divácké pozornosti.

V úvodu tohoto článku jsem se věnoval shovívavému úsměvu dámy nad tím, co se dělo tehdy na scéně. K tomu je třeba dodat, že její shovívavost souvisela také s jejím místem, tj. s distancí, která se udržovala mezi ní a protagonisty. Byly to dva světy, které se sice propojovaly v jeden, i když existovaly odděleně. Večerní kostýmy diváků i autora performance Yvonne Kleina jsou pro mě meta-

forou těchto světů, toho 'uměleckého', který měl místo na scéně, a světa každodenního. Jeden inicioval slavnostní okamžik pro toho druhého, a tak se toto setkání stalo pro oba událostí. Také proto, že po skončení performance se oba světy opět rozplynuly v jeden, protože jak performer, tak diváci odložili kostýmy a vrátili se ke své každodenní činnosti. Úsilí povýšit tuto každodenní činnost na něco víc nenašlo v druhé polovině 20. století trvalejší uplatnění, stejně tak jako se nepodařilo přenést na diváka větší míru odpovědnosti za happening: snad také proto, že iniciátorem nebo i rámcovým strůjcem byl někdo jiný. Problematické bylo i upřednostňování divácké aktivity, protože fyzickou aktivitu nelze stavět proti prožitku, ale je třeba vidět je ve vzájemném souladu, jak nám to potvrzují naše psychomotorické projevy. Všechny tyto snahy, omyly i nedorozumění mě ale vedou k tomu, abych viděl v těchto iniciativách způsob, jakým umění zasahovalo do dějin 20. století. Jaques Francois Lyotard a Todd Gitlin se jistě nemýlí, když tvrdí, že postmoderna přerostla oblast umění a vstoupila do životního stylu. Jde už jenom o to, jaký to byl způsob. Zatímco moderna 50. a 60. let si ještě udržuje hranici mezi životem a uměním, a to navzdory autentičnosti a spontánnosti, kterou zdůrazňuje, postmoderna nám se svým zbožím vtrhla přímo do soukromí. Zatímco Klein nosí smoking a skáče do vzduchoprázdna fotomontáží, Joseph Beuys nosí plstěný oblek a jeho performance *Coyote* (1974) o dvacet let později, ve které žije několik dní s kojotem, vykazuje výrazný posun, a to nikoliv jen v projevu samotného performerera. Na rozdíl od Kleina mu už nejde o scénickou 'dekompozici', ale o součást pojetí umění jako formy a způsobu života. Jde mu o umění, které se má projevit v životním stylu umělce. Je příkladem toho, že umělcovo chování už nelze redukovat na pobyt v ateliéru nebo na Düsseldorfské akademii, protože jeho životní peripetie člověka žijícího v postiženém 20. století jsou současně uměleckou výzvou vyplývající ze zkušeností, výzvou, kterou již

nelze oddělit od způsobu života. Schlemmer velmi zvažoval, než udělal krok z obrazu na scénu, Klein snad udělal vše, aby se dostal z ateliéru. Je po Beuysovi ještě možný návrat? Pokud ano, jakým způsobem? Které postmoderní podněty tu budou využity? Doufejme, že to nebude střelba Chrise Burdena na vlastní ruku.

Literatura:

GAJDOŠ, J. „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006)

GAJDOŠ, J. „Schlemmerovy performance v Bauhausu“, *Disk 18* (prosinec 2006)

GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2005

KAPROW, A. *Assemblage, Environments, and Happenings*, New York 1966

SCHLEMMER, O. *Reálná (?) utopie*, Praha 2000

http://www.artcyclopedia.com/artists/morris_robert.html

http://people.wcsu.edu/mccarneyh/fva/navigate/artists_2.html

http://arted.osu.edu/160/02_Intro.php

John Cage 4'33"

<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=hUJag-b7hLOE&feature=related>

Cage: Water Walk

<http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&feature=related>

<http://blog.wfmu.org/freeform/2007/04...>

<http://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=4eguBFbC11E>

<http://www.youtube.com/watch?v=gnCUYACM8-F0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=HyQ9v5cOhu-U&feature=related><http://www.mak.at>

<http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U&feature=related>

Jim Dine

<http://www.tandempress.wisc.edu/tandem/gallery/dine/dine.htm>

Al Hansen

<http://www.alhansen.net/bio.htm>

al hansen : life is fluxus

<http://www.designboom.com/eng/funclub/hansen.html><http://www.alhansen.net>

<http://www.bibbe.com>

<http://www.tfaoi.com/aa/2aa/2aa147.htm>

<http://www.geocities.com/murxlielago/article-newyork.html>

<http://www.fluxus.org>

<http://www.ultimate-akademie.com>

Alan Kaprow

<http://www.mailartist.com/johnheldjr/InterviewWithAlanKaprow.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=sBLxHZejVYc>

Yves Klein

http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html

<http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=19700&sec=10027&lang=cz>

<http://picabia.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-klein-EN/ENS-klein-EN.htm#bleu>

<http://members.aol.com/mindwebart3/page30.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=4eguBFbC11E>

<http://www.youtube.com/watch?v=gnCUYACM8-F0&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=HyQ9v5cOhu-U&feature=related>

Meredith Monk

<http://www.meredithmonk.org/interdisc/index.html>

<http://www.meredithmonk.org/monk/index.html>

Nam June Paik

<http://www.youtube.com/watch?v=C6XkiacyPI&feature=related>

Carolee Schneeman

<http://www.ubu.com/film/schneeman.html>

<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

<http://www.angelfire.com/ia/tridar/schnee.html>

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/carolee_schneeman.php

Robert Whitman

<http://www.diacycenter.org/exhibs/whitman/playback/#bio>

Velké měšťanské divadlo vinohradské

Jan Císař

Na počátku 90. let začínali studenti katedry alternativního a loutkového divadla DAMU při magisterských zkouškách svou odpověď na otázky z historie slovy: „Činohra je mrtvá“; ti soucitnější říkali, že činohra umírá. Dalo se to jistě chápat jako projev mladistvého bouřliváctví. Existovalo však tehdy už mnoho příznaků, které ukazovaly, že činohra prodělává proměny, jež se výrazně dotýkají jejích osnovných principů, formují jiný způsob scénování i jinou výslednou podobu scénického tvaru. Další vývoj tyto trendy a tendence zesiloval; dokonce jim přisoudil dominantní postavení v typu divadla, jež s činohrou udržuje spojení a funguje na její bázi; chmurná slova absolventů KALD jako by se čím dále tím více potvrzovala. Rok 2007 tento problém připomněl stým výročí Divadla na Vinohradech, jež v osudech české činohry hrálo velmi významnou roli; leckdy rozhodující a fundamentální.

V roce 1907, kdy je tehdejší Městské divadlo na Královských Vinohradech otevřeno, probíhá v evropské činohře už naplno proces, jež bychom mohli nazvat osudovým příběhem osvícenské činohry, jež nepostrádá tragické rysy a zároveň je dramatem činohry moderny, která se bez principů a postupů osvícenství neobejde a přitom je společenským pohybem – nejen v umění a v divadle, ale právě v celé společnosti – nucena tyto osvícenské základy překonávat. Šlo o jinou koncepci činohry než osvícenskou, která dospěla složitou cestou od novoplatónské tradice „přes naturalismus, emoční pojetí básnictví, zápas proti klasicismu na divadle ‘opět nazpět’ k racionalismu ve svém vrcholném díle mistrovském – a také chef-d’oeuvre francouzské literatury vůbec –, v *Hereckém paradoxu* [...]“ (Greibeníčková 1983: 19). Diderot nebyl jediný, kdo vytvářel teoreticky – a snažil se neúspěšně i prakticky – program osvícenské činohry, ale právě jeho úvahy je možné vzhledem k jejich vřazení do souvislosti s dalšími estetickými Diderotovými tématy považovat za čin zakladatelský; kromě *Hereckého paradoxu* jsou to příspěvky k teorii dramatu, které spolu tvoří osvícenský program divadelní a dramatické reformy. Jejím vrcholem je zavedení pojmu *drame bourgeois* – měšťanské drama, jež odpovídá realitě současného měšťanského života, napodobuje skutečný prostor děje ve chvíli, kdy bylo naprosto odděleno jeviště od hlediště a kdy to, co se předvádí, je vydáváno za skutečnou událost; pravděpodobnost má nahradit pravda. Každodenní život čerpající především z rodinného prostředí má potom utvrzovat občanské ctnosti, jež jsou ctnostmi měšťanskými. Odtud pramenilo morální, výchovné, společenské poslání takto chápané i uskutečňované činohry.



Jaroslav Vrchlický: *Godiva*, zahajovací představení Městského divadla na Královských Vinohradech, 1907, režie F. A. Šubert

Tuto tradici si jedna část měšťanského divadla zachovávala do konce 19. století. I když nakonec musela toto své poslání obracet kriticky proti lůnu, z něhož vzešla, udržovala si díky obhajobě této tradice měšťanského divadla – jak napsal ve studii *O naší moderní kultuře dramatické* z roku 1937 F. X. Šalda – „střízlivou monumentálnost“. Na této měšťanské tradici ovšem také rozkvetla jiná linie. Rozvíjí se program prioritní úspěšnosti činohry – jak divácké, tak komerční, což jsou ostatně dvě strany jedné mince, zajišťované v dramatu i ve scénickém provedení bezpečně vyzkoušenými postupy, které obecenstvo přitahují. Tato úspěšná rovina divadla má nejrůznější podoby – od divadla, které chce za každou cenu všemi prostředky pobavit s nulovými či minimálními nároky intelektuálními, až po zábavnost chápanou jako ušlechtilý požitek, v němž vysoká estetická míra



Jan Bartoš: *Krkavci*, 1920, režie K. H. Hilar

a intenzita scénického tvaru duchovně povznáší. Georg Fuchs uveřejňuje v prvním desetiletí 20. století dvě knihy, které jsou okamžitě po svém vydání přijaty a reflektovány jako manifest zásadního významu. Činohra v nich spatřovala vyhlášení nového slavnostního kultu, kolem něhož bude krystalizovat nová kultura intelektuální elity. V knize *Die Schaubühne der Zukunft* (Činoherní divadlo budoucnosti) píše Fuchs, že „účelem činohry je vzbudit krajní napětí a zase ho vybit [...] tak prožíváme nejkrajnější vystupňování naší bytosti [...] chceme být společně s co největším množstvím lidí v jediném velkém opojném pozdvihnutí, chceme se cítit jeho součástí“ (Fuchs 1905: 24n.). V téže knize hledá v této souvislosti uměleckou kvalitu a specifiku scénování v pokleslých druzích a žánrech, připomíná „zpívající tanečnice“ tingl-tanglu, jejichž ovládané tělo přináší divákům požitek ze skutečného umění pohybu.

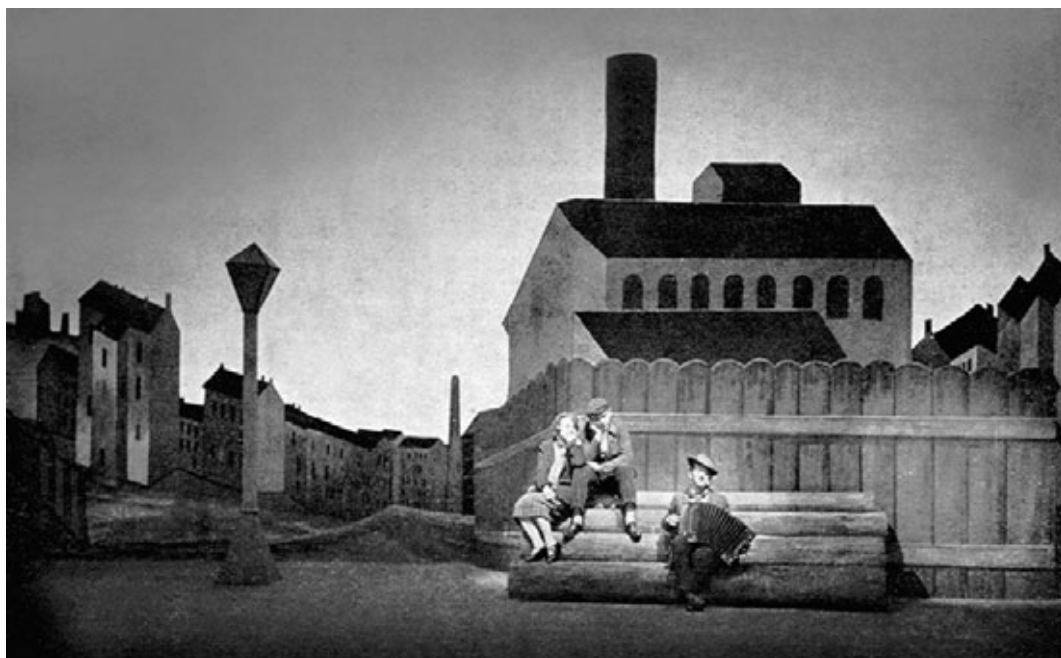
Fuchs usiloval založením mnichovského Uměleckého divadla (Künstlertheater) uvést svou teorii do praxe. V tomto divadle režíruje také Max Reinhardt, jenž od počátku 20. století až do první světové války uskutečňoval svými inscenacemi téměř vzorový model této první fáze moderního činoherního divadla a získal tím velký vliv na vývoj evropské činohry. Pro Fuchse inscenuje však druh divadla, jenž je kulturní, uměleckou, divadelní elitou v této době už vystaven opovržením: operetu. Reinhardt uplatňoval ve své scénické tvorbě výsostně princip hry jako nekonečnou možnost neustále přehrávat nové varianty textu. Režie pro něho znamenala vždycky a za všech okolností potřebu a nutnost vytvořit zcela nové umělecké, divadelní dílo; jeho návraty ke *Snu noci svatojánské* znamenají pokaždé zcela jinou inscenaci. Odtud se vzaly i názory, jež označovaly



◀ ▶ František Langer: *Periferie*, 1927, režie Jaroslav Kvapil. Zdeněk Štěpánek (Franci)

Reinhardta za eklektika, protože nemohly najít pevné ideové těžiště, z něhož by trvale vycházel. Ale to těžiště existovalo – v přesvědčení, že divadlo činí „neskutečnost skutečnou“, že divadlo jako svět zdání je „životním prostředkem“ pro každého člověka, jenž hledá duševní posilu, a konečně v pojetí herce jako objevitele možností hrát nikoliv konvenčně život, ale řídit se podle své fantazie z jedné postavy do druhé. V tomto duchu inscenuje Reinhardt pro Fuchse operety, činí je hrou imaginace a fantazie a současně báječnou podívanou, pro diváky velice zábavnou. Což znamená také podnikatelský úspěch. Koneckonců, Reinhardt byl ve své době i poměrně úspěšným divadelním podnikatelem.

Když se v listopadu 1907 otevírá Divadlo na Královských Vinohradech, je tento proces v celé Evropě v plném běhu. Činohra se jistou svou částí, která se stává prvořadou, mění a méně nebo více zásadně opouští poetiku, kterou jí vtisklo osvícenské ‘diderotovské’ divadlo, k němuž se hlásili programově ještě naturalisté. Toto úsilí chce učinit z činohry svébytnou realitu, která vzniká jako výraz tvořivé imaginace umělce a na jejímž vzniku se podílí i obdobně vnímající divák, jenž tento svět „neskutečné skutečnosti a zdání“ potřebuje pro obohacení svého života i pro překonávání jeho potíží a strastí. Základní princip činohry



osvícenského typu – zobrazovat přirozeného člověka v přirozeném světě – se modifikuje: jde o to stvořit *nové* lidství ve svébytném světě divadelního umění. Reinhardtovo přesvědčení vyslovené za první světové války, že svět jeviště je životním prostředkem pro všechny vrstvy, i ty nejhudší, prokazuje sílu i faktickou úspěšnost tohoto pojetí divadla. Princip mimeze, jež osvícenská činohra ve vztahu k životu důsledně uplatnila, je více nebo méně, částečně nebo téměř zcela nahrazen systémem divadla jako umělým *sémiotickým konstruktem*, jenž navazuje jedinečný, subjektivně pojímaný a zbudovaný vztah ke skutečnosti. Smyslem a funkcí režie se stává uspořádání struktury, z níž tento konstrukt roste na ose syntagmatické i paradigmatické.

Snaha a vůle chápat divadlo jako sílu, která vyvíjí a přináší tvořivé podněty, jež pronikají pod povrch skutečnosti, musely odmítat konzumentský postoj k divadlu, omezený na neproblémovou zábavnost i na okázalou divadelní reprezentaci ekonomické a politické síly měšťanstva a jeho životního stylu. Přitom princip zábavnosti a bohaté podívané tato moderní činohra nepodceňovala. Naopak, tvorba umělé skutečnosti divadlem obracela zájem k některým postupům a komponentům scénování, které měly umožnit neočekávanou a specifickou přitažlivost divadla. Tato moderní činohra tak zaujala v měšťanském světě zvláštní a pozoruhodné postavení. Především se provozně, organizačně a finančně zcela a zásadně nevymykala – a zřejmě ani nechtěla – z provozně-řídícího subsystému, který měšťanské divadlo v průběhu 19. století vyvinulo. Příběhy tvůrců tohoto systému moderního divadelního jazyka na jedné straně prokazují, že existovalo trvalé úsilí uniknout z tohoto sevření a založit si vlastní divadlo, které ovšem většinou právě z ekonomických důvodů ztroskotalo. Z toho nutně vyplývá na druhé straně snaha trvale pracovat v divadlech zajištěných finančně i provozně



a v nich prosazovat moderní *inscenační* divadlo, v němž mimořádné a dominantní postavení patří režiséru jako tvůrci scénické struktury. Mohli bychom tento pohyb začít jistě rokem 1887, kdy zahájilo činnost Antoinovo Théâtre-Libre. Jeho název – stejně jako těch scén, jež vznikaly podle tohoto vzoru: Freie Bühne a Independent Theatre – zdůrazňuje nezávislost uměleckou i provozní; což je i protest a odmítnutí tohoto měšťanského divadla, které tehdy dosahovalo v rovině reprezentační i zábavné svých vrcholů. Naturalismus ‘nezávislých’ divadel však ještě spoléhal na principy osvícenské činohry a držel se jejich zásad; dokonce je dováděl k nejzazším důsledkům. Moderní činohra však proměnou systému svého jazyka reflektuje krizi této koncepce a tím vyjevuje i pochybnosti o roli měšťanstva, které s touto osvícenskou podobou činohry spojilo své ideové i politické cíle. Drtivá většina režisérů, kteří utvářejí nástup moderního činoherního inscenačního divadla od přelomu 19. a 20. století, se však ještě ani ideologicky, ani politicky nevyhraňuje a nevstupuje do otevřených a nesmiřitelných konfliktů s měšťanskou společností a její kulturou, uměním, divadlem. Soustřeďují se na promyšlení a formulování estetických, uměleckých, divadelních otázek ve snaze reflektovat problémy současnosti a zajistit v celistvém kontextu tohoto pohybu divadlu pevné a funkční postavení, které by odpovídalo stavu měšťanské společnosti.

Právem začíná Zuzana Sílová svou studii „Sto let vinohradského ansámblu“ konstatováním, že „naděje vkládané do nového divadla, vybudovaného ke slávě vinohradské obce jako důkaz *společenské a kulturní vyspělosti zdejší měšťanské společnosti*, byly veliké“ (Sílová 2007: 11). Město povýšené po oddělení Žižkova 3. října 1879 dekretem Františka Josefa I. na Královské Vinohrady (hrdý predikát



◀ F. M. Dostojevskij / Jan Bor: **Zločin a trest**, 1928, režie Jan Bor. Zdeněk Štěpánek (Raskolnikov) a Olga Scheinpflugová (Soňa)

▶ Alexandre Dumas ml.: **Dáma s kameliemi**, 1928, režie Bohuš Stejskal. Hugo Haas (Armand Duval) a Anna Sedláčková (Marguerita)

'královský' zmizel až v roce 1968) začalo totiž prudce vzrůstat jako rezidenční sídlo měšťanstva, především jeho střední a vyšší vrstvy. Od 80. let 19. století reprezentují Královské Vinohrady český prototyp měšťanské 'belle époque'. Vzhledem k tomu, že tato městská aglomerace měla po léta napjaté vztahy s Prahou, neboť se považovala za rovnocenného partnera těch čtvrtí, které tvořily hlavní město Čech, a odmítala tvrdošijně jakékoliv spojení s Novým Městem, po němž Praha toužila, bylo jen logické a přirozené, že právě ona projevila snahu naplnit tuto reprezentační funkci i zbudováním vlastního divadla. Neboť divadlo je tehdy vedle školství a samozřejmě patřičného soukromého majetku stále ještě považováno za výraz měšťanské civilizace a kultury. Byla-li činohra od poloviny 18. století spojena s celkovým vzestupem měšťanstva, s jeho civilizací 'volné soutěže', potom původní koncepce Městského divadla na Královských Vinohradech, jež předpokládala pouze činoherní soubor, na tuto tradici navazovala. II. díl publikace vydané Divadlem na Vinohradech k jeho stému výročí otiskuje na straně 10 provolání z časopisu *Máj* z roku 1908 s názvem „Co chceme od Vinohradského



▲ Miloš Nedbal v titulní roli
Shakespearova Hamleta, 1941.
Režie Bohuš Stejskal

► Jaroslav Vrchlický – Zdeněk
Fibich: *Námluvy Pelopovy*,
1943, režie Jiří Plachý. Jiřina
Štěpničková (Hippodamie)
a Otomar Korbelář (Pelops)



divadla“. Jako první úkol této nové divadelní instituce se v něm zdůrazňuje vliv na „rozvoj českého herectví“, jehož talenty se – pokud se jim nepodaří dostat se do Národního divadla nebo se neodhodlají hrát v cizím jazyku (což tehdy znamená německy) – ztrácejí v živoření kočujících společností. V tomto trpkém konstataování jako by ožívaly prapůvodní ozvuky koncepce německého národního divadla 18. století, která za předpoklad rozvoje činohry pokládala snížení, ne-li zrušení existence jejích souborů na bázi kočovných společností, které nemohly zaručit její kvalitu. Česká činohra v prvním desetiletí 20. století, jak o tom svědčí toto provolání z *Máje*, ten problém ještě nevyřešila, byl nadále pocítován jako palčivý.¹

¹ Celá tato problematika byla vlastně definitivně vyřešena až v červnu roku 1945 výnosem ministerstva školství a osvěty o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí. Josef Knap v knize *Umělcové na pouti* mluví v tomto kontextu o džunglové povaze kočovnictví soukromých podnikatelů, což jenom potvrzuje, že provolání *Máje* mělo zřejmě pravdu, když tvrdilo, že díky těmto poměrům jsme přišli o mnohý talent, jenž zakrněl, i o velké umělce. Prostě za těchto provozních podmínek se české činohře nemohlo příliš dařit. Vznik Vinohradského divadla byl proto oprávněně vítán jako velmi důležitý krok k povznesení české činohry. Dokonce se lze domnívat, že i proto se původně počítalo v této měšťanské instituci jen s činohrou. To také potvrzuje, jaký význam od počátku Vinohradské divadlo pro osudy české činohry mělo.



Molière: Zdravý nemocný, 1946, režie Jiří Frejka. Jiřina Štěpničková (Toinetta), Vladimír Řepa (Argan) a Marie Rosůlková (Belina)

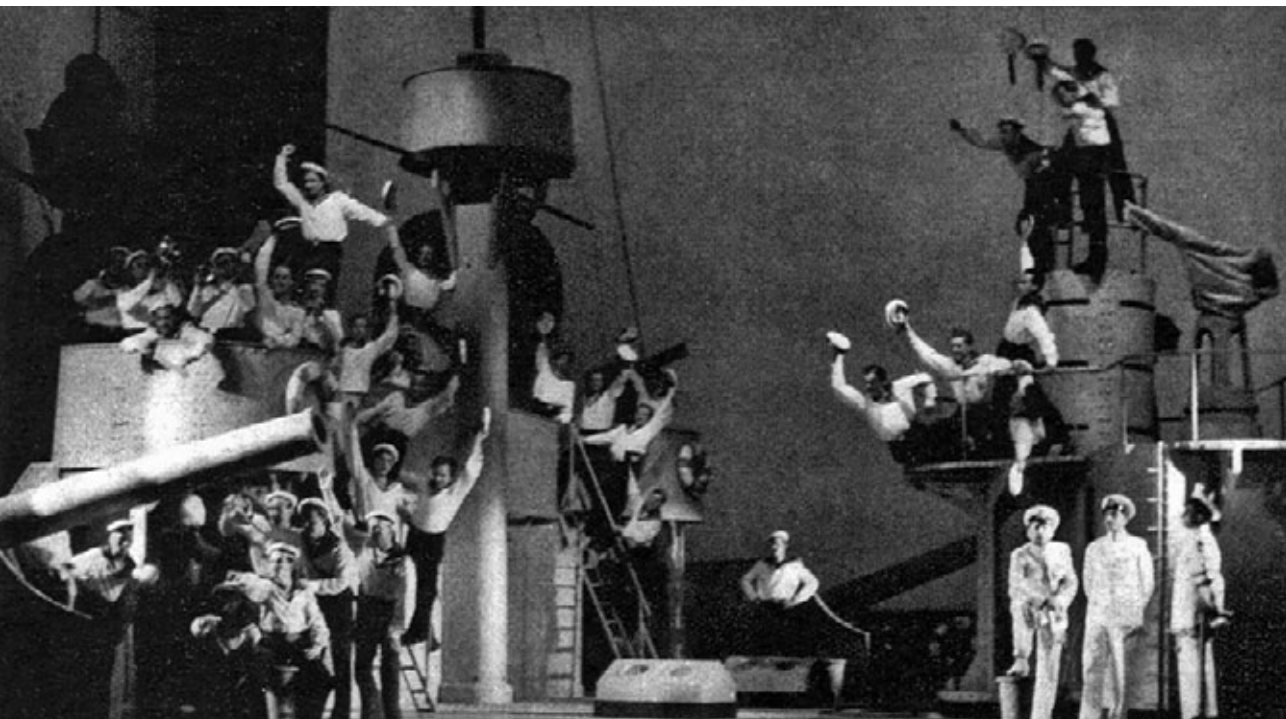
Ani pro nové Vinohradské divadlo nebylo lehké vyrovnat se s tímto problémem. Existovala tu jednak ona celoevropská proměna činohry, která se hlásila i u nás, jednak tradice, jež dokázala průběhem 19. století vytvořit uznávaný a respektovaný strukturovaný systém s vlastní vývojovou logikou a kontinuitou. Normy tohoto systému ve vědomí nemalé části měšťanského obecnstva utvářely komunikaci jeviště s hledištěm. Dělo se tak především v dramatu jako literatuře pro divadlo, která určovala systém scénování. „[...] v představě dominující do prvních desetiletí našeho století nebylo *evropské drama* obsahově pojmem tak širokým [...]. Bylo obsahově i formálně vymezeno daleko úžeji, spoutáno celou řadou pravidel a zákonů, považovaných v podstatě za nadčasové. [...] Pojem *drama* [...] byl vymezen skrze relativně pevný systém norem. Tak pevný, že jej bylo dokonce možno uspořádat i v jakýsi návod, jak vytvářet ideální drama, tedy v jakousi obecnou a v podstatě nadčasovou techniku [...]“ (Janoušek 1989: 25). Tento systém norem vyšel z měšťanského dramatu diderotovského typu a v duchu osvícenství stavěl na první místo rozum jako klíčového činitele. Zdůrazňoval principy ovládnutelné na bázi kauzality a logiky a nabízející postupy, jimiž bylo možné vytvořit pravděpodobnou a věrohodnou iluzi nějaké skutečnosti. Vrcholu dosáhlo toto drama v typu, jež Peter Szondi nazval absolutním dramatem. „Drama je absolutní,“ píše Szondi. „Dramatik není v dramatu přítomný. Nemluví, je původcem textu. Drama se nepíše, ale staví. [...] Časová dimenze, v níž se drama odehrává, je absolutní přítomnost“ (Szondi 1969: 14 a 16). Divadelní ZDE

a TEĎ v poetice nabídnuté tímto dramatem nabylo maximální platnosti. Georg Lukács v své *Metafyzice tragédie* prohlásil, že jediným divákem dramatu je Bůh, neboť drama je hra o osudu a člověku, do něhož se nikdo nevměšuje.² Toto drama se vzdává jakékoliv nahodilosti, nelogičnosti, funguje v něm dokonalá pevnost kauzálních vazeb a následná logika událostí a situací; fabule se tu rovná chronologickému uspořádání zobrazovaného, kdy jedno neúprosně vyplývá z druhého. Absolutní drama ukazuje, kudy se rozvíjel osvícenský základ Diderotova měšťanského dramatu, a jeho některé rysy poukazují až ke klacismu. Toto drama ve své náročné a nepokleslé podobě bylo trvale v kontaktu s realitou a ve své době rozhodující měrou formovalo vrchol činohry, jemuž často nechyběla kritičnost vůči měšťanské společnosti – a občas i nonkonformnost.

Jiný typ tohoto dramatu šel opačnou cestou. Neusiloval o nic jiného než pobavit a být úspěšný. Vzniká ‘dobře udělaná hra’ s propočítanou stavbou spočívající na důmyslném vedení zápletky a přehledném racionálním spřádání četných motivů, z nichž vyrůstají akce postav a všechny situace s cílem stvořit iluzi reality působící svou věrohodností. Jedna linie ‘dobře udělané hry’ si našla ohromně úspěšné uplatnění na půdě komedie, zejména frašky; druhá, podepřena a posílena *Technikou dramatu* Gustava Freytaga z roku 1863, ovládla pole ‘pozdně romantického dramatu’, jemuž nechyběly pokusy o tragédii, a tak se stala východiskem, iniciátorem a nezbytnou součástí tzv. divadla ‘velkého stylu’, které ve spojení s hereckými hvězdami bylo výsostným reprezentačním žánrem měšťanské činohry druhé poloviny 19. století ve vzpomínané ‘belle epoque’. Toto ‘pozdně romantické drama’ bylo už ve svém nejvyšším vzepětí kolem roku 1880 šablonou, do níž šlo nalévat jakýkoliv obsah, a snižovalo literární úroveň tehdejších současných dramatických textů na velice nízkou úroveň. Pro reprezentační linii měšťanské činohry mělo však svůj význam. A dokázalo vydat ze sebe i dílo, které jako by shrnulo všechno, z čeho se toto drama napájelo a čím působilo na své diváky.

Edmond Rostand napsal *Cyranu z Bergeraku* v roce 1898, v době, která ustavila a znala ‘nezávislá činoherní divadla’ naturalistická a připravovala nástup ‘divadel uměleckých’, v nichž se odehraje proměna měšťanské činohry. Přesto se mu podařilo učinit tento dramatický text trvalým favoritem činoherního divadla evropského typu a naplnit jím perfektně názor svého času vlivného kritika Sarcaye, jehož hlas zněl evropskou činohrou, že divadelnost = úspěšnost u obecnstva. Tato úspěšnost patřící k divadlu ‘velkého stylu’ se v roce 1899 při české premiéře nepříjemně dotkla Šaldy; kritiku *Cyranu* (viz Šalda 1987: 194–199) začíná tím, že mluví o znechucenosti „ohmatanou a očenichanou popularitou“, aby shledal její příčinu v tom, že Rostandův text postupuje „širokými barevnými freskami, první, druhý a čtvrtý akt jsou hotový skoro kaleidoskop, divadelní průvody a panoramata“. Ale nakonec musí uznat, že „je to veliké dílo umělecké kultury“ (podtrhl Šalda sám). Je to dramatická kultura měšťanská, neboť v Rostandově *Cyranovi* je na bázi ‘pozdně romantického dramatu podle pravidel’ obsažena cele. I Šalda si velmi cení Rostandovy „znamenité, virtuosní přímo divadelní techniky“, a byla to právě ona, která dovolila spojit všechny osvědčené polohy měšťanského dramatu, které si osvojilo během 19. století: Od ‘dobře udělané hry’

2 Lukáčsova studie (jejíž nový český překlad obsahuje sborník se stejnojmenným názvem z roku 1967) vycházela roku 1914 na pokračování v časopise *Scéna*, což dokazuje, jakými cestami se ubíralo v desetiletích před první světovou válkou myšlení o činohře jako umění dramatickém.



B. A. Lavreněv: Přelom, 1952, režie A. V. Sokolov j. h.

k romantickému historickému dramatu 'dumasovského i hugovského' typu šla k melodramatu a odtud samozřejmě k divadlu 'velkého stylu'. To vše na bázi důsledného 'absolutního dramatu', které činohru – respektive její scénování – vyžaduje uskutečnit jako prostor, kde (podle Szondiho) „člověk vstupuje do dramatu“, aby se „dramaticky realizoval“; tedy jako místo „rozhodnutí k činu“, kterým by se „odhalilo jeho nitro a stalo se dramatickou přítomností“ (viz Szondi 1969: 13). Šalda z tohoto aspektu mluví v souvislosti s Rostandovým *Cyranem* o „poesii charakterové“ a oceňuje především v tomto směru titulní postavu, jež podle něho náleží k těm několika „pratypům“, jež máme v našich literaturách, ale i to, že je „stejně skoro propracována každá z té kopy osob, které vystupují v komedii Rostandově“ (Šalda 1987: 195 a 198).

Rostandova hra dokládá rozvrstvenost, rozrůzněnost, mnohostrannost – strukturovanost – činoherní měšťanské dramatické kultury 19. století, z níž vzešlo v roce 1907 Městské divadlo na Královských Vinohradech a která ovlivňovala jeho osudy zhruba v prvním desetiletí. První ředitel František Adolf Šubert byl v této stratifikaci a diverzifikaci zakotven od dob svého ředitelování v Národním divadle. Uplatňoval – na vinohradském náměstí stejně jako na vltavském nábřeží – představu společenské funkce divadla vzniklou v osvícenství, v českém prostředí výrazně modifikovanou problematikou národní; včetně toho, že Národní stejně jako Vinohradské divadlo se ustavilo jako víceborové těleso (viz Císař 2007). Pěstoval však pro patricijskou vrstvu reprezentační měšťanské divadlo 'velkého stylu', pro něž měl z Prozatímního divadla připravený soubor



◀ **Edmond Rostand:**
Cyrano z Bergeraku,
1957, režie Jan
Strejček. Vladimír
Šmeral (Cyrano)
a Vlasta Chramostová
(Roxana)

▶ **Neil Simon:**
Vstupte!, 1974, režie
František Štěpánek.
Vlastimil Brodský
(Willie Clark) a Josef
Bláha (All Lewis)

‘staré gardy’ činohry ND. A nikoliv dobrovolně, ale tlačeny finančními problémy otevřel pro návštěvníky z dalších vrstev měšťanstva dveře pro divadlo zábavné, aby nakonec – nerad – vpustil do Zlaté kapličky i operetu. Ale udržoval stále kontakt činohry s realitou, a tak se nevyhýbal ani jejím novým podobám: naturalismu a realismu, aby se v druhé polovině 19. století činohra pod jeho vedením setkala i s realismem psychologickým, jenž předznamenával už proměny směřující k moderně. Šubert takto ve své ředitelské éře v ND, značně složitě, trvale stíhaný kritikou, s mnoha velikými problémy, ale s nepochybnou divadelní inteligencí, intuicí (dá se tomu také říkat ‘divadelní čich’) a noblesou etabloval v Národním divadle měšťanskou činohru v celé její tehdejší bohaté strukturovanosti. Chtěl to opakovat i na Vinohradech; stal se konečně pro vinohradskou radnici i pro výbor Družstva Národního divadla „dostatečnou zárukou, že přistoupili na model ‘druhého Národního divadla’, přestože původně na Vinohradech zamýšleli provozovat jen činohru“ (Sílová 2007: 11). Jenže poměry se změnily, tento Šubertův program realizující vedle sebe všechny podoby měšťanské činoherní kultury byl v roce 1907 neudržitelný; nejen z důvodů ekonomických; nebylo už možné propojovat všechny činoherní proudy. A tak další ředitel Václav Štech provedl od února 1909 zásadní obrat: s bezpečnou jistotou autora maloměstských frašek rozvíjel divadlo vyhovující zejména svou zábavností především vkusu středních vrstev.

A pak nastane radikální zlom. S K. H. Hilarem nastupuje od roku 1913 do čela činohry umělec, jenž chápe postavení režiséra v inscenačním divadle jako dominantní, protože právě on nese odpovědnost za to, že divadlo se bude každým scénickým tvarem potvrzovat jako svébytný umělecký druh. Hilar patří k divadelníkům, kteří uskutečňovali proměnu osvícenské činohry. Promyšlí a realizuje výboje, které by dokázaly vytvořit proměněný systém divadelního jazyka činohry, jenž by reflektoval proměňující se společnost. Našel pro toto směřování podporu u nového ředitele Vinohradského divadla: JUDr. František Fuksa



mu od září 1913 otevřel prostor pro tuto aktivitu. Lze jistě předpokládat, že tento bývalý ředitel městských úřadů na vinohradské radnici „byl pro výbor divadelního družstva silnějším a respektovanějším partnerem než jeho předchůdce a svou autoritou, vlivnými kontakty i taktickou obratností posílil prestiž ředitele“ (Šormová 2002: 482), ale souvislosti jsou asi ještě širší. Fuksa střídal Štecha, jenž zanechal popis svého působení v křesle vinohradského ředitele i průběh svého svržení z této funkce v knize *Vinohradský případ*. Štech si nikdy nebral servítky, když popisoval svou veřejnou činnost a své protivníky, jak dotvrzují jiné jeho vzpomínky; název jedné z jeho vzpomínkových knih *Džungle literární a divadelní* je v tomto směru výmluvný. Jeho *Vinohradský případ* dokládá, že o Vinohradské divadlo proběhl nemilosrdný boj, v němž zřejmě nebyla z obou stran nouze o nečisté chvaty. Nešlo zřejmě jen o Fuksu a Hilara na jedné a Štecha na druhé straně, šlo o rozdílný vztah vinohradské střední vrstvy k divadlu. Fuksa neměl patrně zásluhu o Hilara jenom svými osobními vlastnostmi i profesionální zdatností, ale i tím, že byl představitelem ‘divadelního zaměření’ – řečeno se Zichem – jisté části měšťanského obecenstva, které dokázalo přijmout a podpořit změny, které se týkaly tradice činoherní měšťanské kultury, a rozšířit ji v jiném směru.

Ať už Hilar s Fuksou použili jakékoliv způsoby v zákulisním boji, aby zmohli své protivníky, bylo to pro Vinohradské divadlo i pro vývoj české činohry nanejvýš pozitivní. Neboť tak se mohly ustavit postavení a funkce *velkého* činoherního divadla, které se nevzdávalo zcela své ‘diderotovské’ tradice a přitom – zejména



▲ Jiří Hubač: *Dům na nebesích*, 1980, režie Václav Hudeček j. h. Jiřina Bohdalová (Klára) a Jaromír Hanzlík (Fanda)

► Čingiz Ajtmatov: *Den delší než století*, 1986, režie Jaroslav Dudek

poté, co byl vítězně vybojován zápas o odchod zpěvohry – mohlo být zároveň činohrou *moderní*. Pojem ‘velká’ činohra, jenž se stane klíčovým v osudech Vinohradského divadla, padl hned při jeho otevření. F. X. Šalda v článku věnovaném této události vyšel z jeho rivality s Národním divadlem, aby nejprve konstatoval, že stejný provozně-řídící subsystém Národního a nově založeného divadla není šťastný, protože jde o „soutěž slabých institucí“, a potom hledal ve sféře činohry jistou „dělbu práce“, v níž „Vinohradské divadlo samo sebou bude nuceno upustit od velkého žánru dramatického“, přenechat jej Národnímu divadlu a „koncentrovat se pravidlem na moderní veselohru a grotesku“ (Šalda 1987: 236 a 237). Šaldova předpověď nebyla přesná, ale v jednom měl pravdu: česká činohra stála v roce otevření Divadla na Královských Vinohradech na křižovatce, kde se rozhodlo o jejích osudech, zvláště té její podoby, již nazýváme ‘velkou činohrou’.

Hilar chápal režii – jak to sám řekl – jako výraz světového názoru. Tato formulace se před první světovou válkou často vyslovovala hlavně v souvislosti s tvorbou Reinhardtovou pro označení svébytnosti divadelního umění, v němž zaujala dominantní pozici estetická funkce, která poskytla divadlu autonomii a dovolila nově, jinak koncipovat vztahy mezi divákem a představením i inscenací a skutečností. Sociologicky se toto divadlo dostává do zvláštní roviny. Není to avantgardní umění po první světové válce, které se s měšťanskou společností roz-



cházi a jejíž teoretik Karel Teige si v závěru svého *Jarmarku umění* klade obdobné otázky, jako to činil Herbert Marcusse až do 60. let minulého století: „Jak je možné, že velké umění buržoazní epochy se obrací proti vlastní společnosti a formuluje jiné představy lidského štěstí než vládoucí třída?“ (Chvatík 2004: 85). Hilarova činohra jako výraz světového názoru režiséra se s měšťanstvem nerozešla, ale hledá nové možnosti scénování, které by zprostředkovaly působení divadla jako sféru nové lidské produktivity a tvořivé činnosti vyrůstající z estetické, umělecké svébytnosti. Proti principům osvícenské činohry staví syntetický divadelní jazyk a objevuje nejrůznější výrazové prostředky. V této poloze se utváří Hilarovo vinohradské období. Síla a bohatost měšťanské divadelní kultury jsou mu východiskem, ale uskutečňuje nad ní a mimo ni nový stvořitelský poměr ke skutečnosti jako snahu odpovědět na společenský vývoj a překonat jeho slabiny a nedostatky.³

³ Tato problematika zůstává v naší divadelní historiografii prakticky nedotčena systematickým studiem, které by vydalo větší práce. Například: poprvé – jak se samozřejmě ví a vždycky opakuje – se taková skupina, byť značně nesourodá, zorganizovala kolem časopisu *Scéna*. Jejímí členy byli i Jaroslav Hilbert, Josef Kodíček, Arnošt Dvořák, Miroslav Rutte, kteří rozhodně nepatřili k levicovým intelektuálům. Spojovala je na prvním místě opozice protikvapilovská, u některých motivovaná osobně, protože jim Kvapil neuváděl jejich texty. Zároveň se však nabízí otázka, zda jim Kvapilova podoba inscenačního divadla nepřestala vyhovovat i proto, že už pociťovali naléhavě nutnost vzniku „svébytné divadelní reality“ jako jiného aktivního přístupu k ‘měšťanské’ skutečnosti. Miroslav Rutte ve studii „Divadlo a skutečnost“ se vyjadřuje jasně a nekompromisně: divadlo je podle něho „vlastní a svéprávnou skutečností“ (Rutte 1946: 68). Odtud nepochybně vede cesta k Dramatickému svazu, jenž vznikl na podporu Hilarova zápasu v době stávkové zpěvohry Vinohradského divadla a byl Hilarovi oporou i v době jeho šéfování činohry v Národním divadle, neboť právě přes Rutteho tu existovalo spojení na agrární stranu, dokonce až do Hostivaře ke Švehloví a tím k vlivným a úspěšným intervencím v Hilarův prospěch.



◀ **Georges Feydeau: Brouk v hlavě, 1996, režie Jiří Menzel. Ivan Trojan (Kamil Champboisy) a Viktor Preiss (Viktor Emanuel Champboisy)**

▶ **Milena Jelínková: Adina, 2007, režie Martin Stropnický. Jiří Plachý (K. H. Frank) a Veronika Žilková (Adina)**

Miroslav Rutte to formuloval takto: „[...] divadlo je *ventilem potencionálního přetlaku* [...] napomáhá *k symbolickému vyrovnání křivd a odreagování komplexů*, dává i člověku, jenž sám není umělcem, možnost, aby zažil tvůrčí opojení a osvobodil se na chvíli od sebe sama, uvolňuje citové napětí tím, že nám dává naše touhy a vášně vyžít v ideální formě mimo aktuální obsah našeho vlastního života a je tak obranou proti jednotvárnosti a mechanizaci, již přináší moderní civilizace“ (Rutte 1946: 78). Je to velice jasné vytyčení společenské funkce moderní činohry, jež Rutte ještě stvrdí citací z knihy Th. Lessinga *Duše divadla* o možnosti divadla nechat při „aktu estetického zážitku“ vykvést všechny možnosti života a virtuálně tak vyčerpat všední zážitky každodenního bytí, jež jinak v tom obyčejném žití zakrňují.

Hilarovy inscenace – zejména těsně po válce – korespondovaly s dobou a její mentalitou v tomto duchu. Bylo pro něj „příznačné, že na mocné vnější podněty nereagoval příklonem k časově aktuálním tématům, ale že je transponoval do estetické formy“ (Šormová 2002: 483). V této souvislosti se téměř pokaždé vzpomíná stylizace jeho inscenací; od vlivů symbolismu až ke stále vyhraněnějším rysům expresionismu na konci jeho vinohradského období. Stylizace je vždycky porušením přirozené podoby skutečnosti, její větší nebo menší deformací a lze ji považovat za mezičlánek mezi mimésis a sémiotickým konstruktem vytvořeným uměle. I z tohoto hlediska je možné nahlížet Hilarovo vinohradské období jako rozpětí mezi tradiční ‘diderotovskou’ činohrou a svěbytným divadelním světem moderny. Už v roce 1913 zaznamenal podněty Craigovy, aby se k nim vracel především při uvažování o scénografii; v roce 1927 Craiga ovšem ve stati „Bilancování moderní režie a co dál“ zařadí mezi velká jména moderní režie, kterou podle něho charakterizuje „ojedinělý pud k syntéze, který vyznačuje reformní snahy moderní režie“ (Hilar 2002: 374). To ukazuje, kam byl Hilar ochoten a schopen zajít ve směřování, které nazýval „reformními snahami moderní



režie“ a jež vysokou mírou stylizace až deformace reálných jevů bylo nositelem estetizace, která se dostávala – najmě díky chaosu, kvasu, radikálnosti a revolučnosti prvních let po světové válce – někdy na pozice protiměšťanské. Ale: Hilar nikdy neprojeví touhu odejít z ‘velkého’ měšťanského divadla, ani jeho občanské postoje a umělecké činy nevytvoří mezi ním a měšťanskou divadelní institucí neúnosné napětí, které by nutně vyústilo do rozchodu tak, jak to později potkalo příslušníky poválečné avantgardy Buriana a Honzla.

Honzlův příběh je v tomto kontextu zvlášť poučný. Ačkoliv měl angažmá v Osvobozeném divadle a jeho divadelní působení bylo bytostně vším spojeno s avantgardními samostatnými scénami, usiloval vytrvale vstoupit do svazku s velkými činoherními měšťanskými soubory: Brno, Národní divadlo, Plzeň. Za války pak položil základy ‘malého’ Divadélka pro 99 a inspiroval na tomto základě pokračování meziválečné avantgardy. Ale hned v roce 1945 tuto bázi jako hledání nezávislosti odmítne. Ve jménu sociální funkce divadla vyžaduje organizovat „divadlo jako zvláštní útvar, jenž se sdružuje z umělců různého věku, různých názorů a různých uměleckých metod ke společné práci“ (Honzl 1956: 282). Cílem takového divadla – v této souvislosti padne i pojem ‘velké’ divadlo – je sociální funkce. Honzl píše o této funkci po roce 1945 řadu článků a statí. Jsou zajisté motivovány silně – a prvotně – politickými důvody. Ale jsou také hledáním kořenů, z nichž tato sociální funkce českého divadla roste a na jakých

principech se dá uplatňovat v poválečné společnosti. Například v článku „Stará či nová činohra Národního divadla“ cituje Honzl tato Nerudova slova z roku 1861, tedy roku vzniku Prozatímního divadla: „Zatím co se divadlo bude stavět a upravovat, rozkvete veřejný život u nás. V obecnstvu českém zaujme úředník, průmyslník, obchodník a podobní totéž místo, které zaujímá v německém; mimo to politický ruch, rozkvět literární a hmotný blahobyt s tím spojený rozšíří kruhy divadelních návštěvníků o ty, kteří se dodělají hmotného blahobytu na úrovni průmyslníků, obchodníků, úředníků, všech poměrně zámožných.“ Takže pro Honzla „národní bytí a tím i smysl národního divadelního úsilí“ je „určováno v druhé polovině 19. století zápasem o *zabezpečení* [podtrhl sám Honzl] národní existence rozvojem hospodářským a rozvojem kulturním“ (Honzl 1956: 276).

Tato Honzlova slova i jeho zájem o možnost režirovat v ‘kamenném’, stacionárním, repertoárovém divadle měly své programové kořeny: Vyjadřovaly jeho přesvědčení, že jedině na institucionální bázi vzniklý a existující jako ‘velká’ činohra může tento divadelní druh plnit svou sociální funkci. Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová formulovali takto precizně, co tato velikost znamená: „Nejde jistě o samu [...] velikost [prostoru] a sám počet diváků, ale o to, co vlastně tato velikost a tento počet vyžaduje, resp. o to, co je s nimi opravdu v souladu a co je opravňuje: To je předvádění něčeho, co aspoň na základě dodatečné interpretace může být uznáno za záležitost nikoli soukromou, ale veřejnou a co opravňuje činit součástí takové veřejné záležitosti i to, co je spojeno s porušováním intimity. Ne náhodou právě v podobném kontextu bývá v běžném hovoru řeč nejenom o scéně a scéničnosti, ale přímo o divadelnosti a divadle: Divadlo jako by bylo aspoň do jisté míry spojeno s projevy adresovanými veřejnosti a nezbytně vystaveno veřejnému soudu, a ne pouze přátelskému přijetí v intimním okruhu apriorních příznivců“ (Vostrý/Sílová 2007: 21). Toto ‘velké’ činoherní divadlo bylo a je ovšem divadlem měšťanským. Označuje-li se tedy dnes už jaksi trvale a automaticky Divadlo na Vinohradech jako měšťanské divadlo, pak tomuto pojmenování nelze přisuzovat jenom podobu, již představuje divadlo konvenční, divadelně a myšlenkově opatrně neprůbojně, které má často funkci hlavně zábavnou. Měšťanské divadlo může mít tvář instituce, která cílevědomě vstupuje do širokého společenského dění, chce se k němu vyjadřovat a ovlivňovat je. Z této představy a koncepce se v Německu v 18. století zrodila idea národního divadla, aby se díky ní dostalo činohře v plném rozsahu možnosti plnit její – řečeno s Honzlem – sociální funkci. O takové ‘velké’ měšťanské divadlo se ve Vinohradském divadle snažil K. H. Hilár. A znovu se k němu po druhé světové válce programově vrátil Jiří Frejka, jemuž však vinou společenských a politických okolností po únoru 1948 nebylo umožněno tento program završit.

Od Frejkových sezón se ovšem takto chápaná a realizovaná ‘velká’ činohra na Vinohradech neobjevuje. Jisté kroky tímto směrem hodlal zřejmě učinit František Pavlíček, jenž přišel jako nový ředitel v sezoně 1965/1966. Vrátil divadlu jeho starý název Městské divadlo na Královských Vinohradech a hovořil o orientaci na pražského měšťana jako nikoliv manipulovatelného občana. Jenže: energii, kterou takto Pavlíček souboru dodával, smete v roce 1970 normalizace a zůstane z ní jen soubor oblíbených a populárních herců, které diváci znají z filmu a televize. Je to ona činohra, která je přijímána přátelsky právě a pouze v okruhu příznivců, byť je tento okruh velký, protože se nejenom hraje ve velkém sále, ale protože o takové divadle je enormní zájem.

Vinohrady si takto po léta udržely přízeň diváků i úroveň konvenční kultivované zábavné činohry; na tom zbudovaly svou pověst a úspěšnost. Nebylo to jejich vinou, normalizace vykonala své. A pak přišla 90. léta, kdy se do české činohry dravě vrátil proud, jímž definitivně a také nemilosrdně vrcholil účtování s osvícenskou podobou činohry, které začalo už modernou a jejíž projevy samozřejmě můžeme shledat i v období hilarovském. Divadlo na Vinohradech však dále spoléhá na své osvědčené jistoty a pohybuje se v kolejičkách kultivované 'intimní činohry'. To znamená „divadlo neprovokující, nešokující, srozumitelné širokému publiku, divadlo jako místo předávání myšlenek a povzbuzujících hodnot“, jak charakterizovala Radmila Hrdinová éru, kdy stál v čele vinohradského souboru jako umělecký šéf Jiří Menzel (Hrdinová 2007: 139). Celá česká činohra tradičního typu byla po roce 1989 vystavena tlaku postmodernismu a musela se s ním nějak vyrovnávat. Divadlo na Vinohradech se stáhlo na důvěrně známou půdu a jen občas z ní vyrazilo jiným směrem; většinou nepříliš šťastně a úspěšně. Když potom chtělo znovu vstoupit do proudu 'velkého' činoherního divadla, ukázalo se, že k tomu nemá prostředky. Inscenace *Adiny* ke stému výročí divadla je omylem, ačkoliv se snaží pro svůj pohled na českou historii od 30. let až po rok 1989 využít řady postupů, které dnes uplatňuje postmoderní proud.

'Velká' činohra se prostě nezrodí z převzatých a mechanicky uplatněných prvků scénování. Její současný a přitom i tradiční tvar může vzniknout ze složitějšího vnitřního procesu hledání nového scénického systému. Je však současné české divadlo tohoto procesu schopné? Ta nezdařená slavnostní premiéra Divadla na Vinohradech je v něčem asi i svědectvím o stavu dnešní české činohry po stu letech vývoje, kdy se osvícenská tradice setkávala na půdě měšťanského divadla s modernou a poté i postmodernou.

Citovaná literatura:

- CÍSAŘ, J. „Národní divadlo: souvislosti a přesahy“, *Disk 22* (prosinec 2007)
- FUCHS, G. *Die Schaubühne der Zukunft*, München/Leipzig 1905
- GREBENÍČKOVÁ, R. „Diderot o umění“, in *Diderot o umění*, Praha 1980
- HILAR, K. H. *O divadle*, Praha 2002
- HONZL, J. „Cesta do divadelní budoucnosti“ a „Stará či nová činohra Národního divadla?“, in *K novému významu umění*, Praha 1956
- HRDINOVÁ, R. „Deset nelehkých vinohradských let“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–2007*, díl II. *Vinohradský ansámbl*, Praha 2007, s. 133–145
- JANOUŠEK, P. *Rozměry dramatu*, Praha 1989
- CHVATÍK, K. *Od avantgardy k druhé moderně*, Praha 2004
- LUKÁCS, G. *Metafyzika tragédie*, Praha 1967
- RUTTE, M. „Divadlo a skutečnost“, in *O umění hereckém*, Praha 1948
- SÍLOVÁ, Z. „Sto let vinohradského ansámblu“, in *Divadlo na Vinohradech 1907–2007*, díl II. *Vinohradský ansámbl*, Praha 2007, s. 7–132
- SZONDI, P. *Teória modernej drámy*, Bratislava 1969
- ŠALDA, F. X. *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*, Praha 1937
- ŠALDA, F. X. „Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac“, in (týž) *O věcech divadelních*, Praha 1987
- ŠORMOVÁ, E. „Doslov“, in Karel Hugo Hilar *O divadle*, Praha 2002
- VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. „Je ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 2“, *Disk 22* (prosinec 2007)

O herecké dramaturgii

Zuzana Sílová

Co je *herecká dramaturgie* a jak ji chápat v nezužující formulaci, jak ji lze uplatňovat nejen v divadelní, ale i v pedagogické praxi?¹

Dramaturgie jako „činnost prostředkující vztah mezi dílem básnickým a jeho provedením na jevišti“ (*Ottův slovník*) má mnoho konkrétních podob a funguje, rozvíjí se v několika rovinách. Vyjdu z nejjednodušší definice dramaturgické činnosti v *činoherním* divadle, jehož hlavní složky (snad stále ještě) tvoří dramatikovo dílo (dramatický text) a herec ve spolupráci s inscenátory jevištního tvaru, tedy režisérem a jeho spolupracovníky (scénografem atd.). Jde o *volbu* (jak říká Lessing), o *hledání interpretů a inscenátorů pro vybrané texty* a obráceně – o *volbu a hledání textů pro konkrétní interprety a inscenátory*.

Tradiční význam a jeho proměny

Nedávno jsem se trochu zabývala historií Vinohradského divadla a proměnami, kterými ansámbl prošel během stovky let, která uplynula od jeho založení. Nejistila jsem, myslím, nic objevného, jen se mi potvrdilo to, co se o tomto divadle říká – někdy s pejorativním nádechem – že je to ‘herecké divadlo’. Ano, v dobách příznivých tomuto divadlu a jeho herectví zvláště byla dramaturgie ve smyslu *výběru a skladby repertoáru* obzvlášť

umělecký program divadla i jeho *kulturní a duchovní úroveň* dramaturgií *hereckou*. S tím, že se obsah a význam tohoto pojmu podle konkrétní situace měnil: jiný byl za Hilara, jiný za Bora, jiný za Frejky, jiný za Pavlíčka, jiný za Míky... Od tradičního přidělování hereckých úkolů v rámci ‘oborů’ se postupně rozšiřoval a prohluboval, zjednodušoval a opět prohluboval, aby se v posledních desetiletích omezil na to, z čeho kdysi vyšel.

Termínem ‘herecká dramaturgie’ tedy obvykle v jistých typech divadla míníme tu situaci, kdy se repertoár vybírá ‘na herece’: na začátku nestojí otázka ‘co budeme hrát a proč’, ale ‘kdo bude hrát a co to bude’. *Herecká dramaturgie* se v tomto případě často rovná výběru titulů umožňujících uplatnit osobní kouzlo hereckých protagonistů a jejich hereckou virtuozitu. V praxi se tak navazuje na tradici *komediantského divadla* a rozvíjí se zejména ta jeho podoba, kterou označujeme *zábavné* či *bulvární* divadlo. – Ale nemusí jít jenom o takové divadlo, jak dokazovala existence klaunské dvojice Voskovce a Weřicha z Osvobozeného divadla, ale třeba i o to, co se na Vinohradech s pozdějším pokračováním v Národním podařilo rozvinout Hilarovi, na co dbal Kvapil, čeho využíval Bor a v čem zejména na Hilara, ale i na vlastní zkušenost z Národního navázal Jiří Frejka. A v případě *autorů* těsně spjatých s Vinohrady nebo později s Národním? – myslím na Karla Čapka a Františka Langera, ale i na Olgu Scheinpflugovou písíci pro své kamarády – u nich jde přece také o ‘hereckou dramaturgii’!

¹ Tento článek vychází z přednášky pronesené při habilitačním řízení autorky na půdě DAMU 26. ledna 2007.

Hana Kvapilová jako Ellida v Kvapilově inscenaci Ibsenovy *Paní z námoří*, ND 1905



Bez uvažování o Hübnerové, Dostalové či Haasovi, Štěpánkovi a dalších – bez uvažování o tom, jaký osud či téma by mohli jmenovaní předvést na jevišti, a o tom, co přinášejí na jeviště *sami sebou*, svou vlastní existenci – by nevznikly postavy jako Fanka, Emilia Marty, starý Pištora, doktor Galén či doktor Johánek (Scheinpflugové *Okénko*), anebo Franci a Ferdýš...

Ljuba Klosová ve III. dílu akademických *Dějin českého divadla* konstatuje, že – jak je známo – v romantickém divadle rozhodovala o *obsazení a interpretaci* rolí *hercova individualita*. „Pro účinné zvládnutí role byl důležitý už hercův zjev [...] V některých případech si herci dokonce roli upravovali tak, aby lépe odpovídala jejich psychofyzickým předpokladům. [...] Nové hry byly pak už přímo psány [...] pro zcela určité herce. [...] Protagonista romantického divadla měl tedy značný vliv na repertoár a do jisté míry se měnil v *dramaturga* té složky repertoáru, ve které se mohl nejlépe uplatnit“ (Klosová 1977: 30).

Na rozdíl od *vnějšího zjevu*, tvořícího základ romantické „individuality“, jde v případě nástupu *psychologického herectví* při vytváření moderního drama-

tického charakteru o hledání a vyjevování toho, co může být na první pohled *skryto*, co se týká *života lidské duše*: Fascinující varianty osamělého titánství, jak je podával Eduard Vojan, jsou příkladem, že i v této době je to *hercovo* vidění role, postavy, co určuje její interpretaci a podobu v rámci Kvapilovy inscenace. A jsme-li u Kvapila, jeho manželka Hana Kvapilová, pro kterou psal postavy ve svých hrách nejen on, ale i další autoři, se stala ideální představitelkou měšťanských dívek a žen: Jejich osudům ovšem vtiskávala cosi hlubšího, co onen dobový ideál vždy problematizovalo, posouvalo do jiného světla:² „A v tom záleží celá ta práce,“ prohlásil velký naturalista Émile

2 Václav Tille když srovnává Kvapilové Noru s výkonem Suzanne Després – která pojala Ibsenovu hrdinku jako energickou bytost zápasící se světem i s vlastním mužem o štěstí svého života, „statečným srdcem snáší zničení svých snů“ – si všímá, že „paní Kvapilová cítila v této bezstarostné, půvabné postavě především ženu pokořenou osudem“. V případě jiné Ibsenovské hrdinky poznamenává, že herečka „pochopila celou duší ten zpola bezděčný zápas paní Ellidy o duševní svobodu a vytvořila podivuhodně čistě její snivě, úzkostné náladu, stoupající až k rozhodné vzpouře [...] V podání paní Kvapilové je Ellida žena něžně myslí, oddaná osudu, která jen bezděčně, poslouchajíc vnitřního pudu, trvá na své touze po svobodě“ (Tille 1917: 33–35).



Zola, „stvořiti něco *velikého* pomocí zjevů a osob, které v našich očích, jež těkají každodenním životem, zdají se býti nepatrnými a mizernými.“ Otokar Fischer konstatuje, že ztělesňuje-li Vojan jistý *mužský* princip své doby, Kvapilová ukazuje princip tehdejšího *ženství* – ženu vydanou napospas osudu, často bezmocnou vůči osudu – a přitom touží ukázat krásu, uslechtilost duše a vášnivě bolestné city.

Nechává-li Kvapil herce rozvíjet prostřednictvím postav, které vytvářejí, jim nejvlastnější, bytostné téma, Karel Hugo Hilar jde ovšem dál: Podle vlastních slov neváhal v případě vinohradského Bohuše Zakopala riskovat „z charakterního milovníka učinit molièrovského komika“ a z „venkovana Vydry“ vladařskou autoritu. Právě s tvorbou Hilarovou je spojena *proměna* – lépe, rozšíření obsahu termínu ‘herecká dramaturgie’, který pochopitelně souvisí s pojmem ‘herecká režie’. Vzhle-

dem k tradici a k vývoji divadla se jako herecká režie nejdříve označují inscenace režírované *herci*. V souvislosti se srovnáním režisérských osobností Kvapila a Hilara – kteří oba přišli k této profesi nikoli od divadla, od *herectví*, ale od literatury – staví Otokar Fischer do protikladu Kvapilův „*dualismus* výpravy a herců“ a Hilarovu snahu vytvořit režii „určitý *celek* stmelovaný i *vnitřně*“. Hilar podle něho „snažil se *přízřubnosti sloh předních interpretů svému pojetí*, věnoval se tedy *režii herecké*“ (Fischer 1935: 416). Kvapil se, jak známo, věnoval více vytváření atmosféry, náladového pozadí pro hru herců, do které nezasahoval – jeho scénování, píše Fischer (a má na mysli především inscenace Shakespeara), vycházelo z požadavků techniky. Arnošt Dvořák podle Fischera poznamenal už v roce 1911, prý se zjevnou narážkou na Kvapilův směr, že Hilar má schopnost „vyvolávat na jevišti určitou náladu ne lampami, nýbrž *hereckým uměním*“. O způsobu, jak toho Hilar dosahoval, vypovídá mimo jiné i postřeh Jiřího Frejky, který vzpomíná, že Hilar uměl vyštvať herce „na královský hon za rolí“ a že v hercích dokázal rozechvět „nějaké nové síly. [Herec] přestává být sebou tak, jak se zná, a bobtná v něm nová bytost, jež zvolna pohlcuje jeho *známé já*“ (Frejka 1936: 297). Eduard Kohout, který začínal v oboru ‘lyrický milovník’ a kterému Hilar nabídl cestu k tragickým hrdinům Hamletovi a Oidipovi, ovšem vzpomíná, jak při práci s Hilarem herci vstupovali do předem hotových představ režiséra, aby prý mu je kazili, vystihli nebo *měnili*. Téma dramatického textu Shakespearova *Hamleta* Hilarovi souznělo s tématem dospělými opuštěného a zrazeného mládí, které cítil v Eduardu Kohoutovi, téma postavy Ofelie – „poslušné dcerunky, která vyšívá“ – mu souznělo s tématem Jarmily Kronbauerové, které by se v jisté rovině dalo pojmenovat jako směsice poddajnosti a nevypočitatelnosti vábící i zrazující muže spořá-

◀ Jarmila Kronbauerová jako Ofelie. William Shakespeare: Hamlet. ND 1926, režie K. H. Hilar

▶ Václav Vydra – Kapitán Flagg. Anderson a Stallings: Rivalové. ND 1930, režie K. H. Hilar



danou úhledností zevnějšku, který ale nemůže zcela zakrýt mocnou přitažlivost smyslné a současně elegantní ženské krásy – tou byla Kronbauerová pověstná. Záměrné pověřování herců postavami, do kterých by je při tradičním chápání oborů nikdo neobsadil, záměrné boření systému starých oborů – při jejich současném pragmatickém využívání v řadě jiných případů – bylo tedy součástí dramaturgicko-režijní koncepce inscenace. I díky tomu se pak může v obligátním titulu – skrze herce a jeho objevené možnosti – vyjevit *téma*, které předváděnou hru aktualizuje a současně přesahuje.

Rozvíjení hercova osobního tématu

Hledání tématu – hlubšího *smyslu*, který nám vyjevuje předváděný příběh, situace

či postava – v předloze a v těch, kdo se chopí její scénické realizace, hledání s nadějí na možnost dalšího *rozvíjení* tohoto smyslu se vždy věnovala i Frejkova dramaturgie.

Jiří Frejka když nastoupil na Vinohrady, neobsadil *Macbetha* Vladimírem Lerausem či Vladimírem Šmeralem, kteří patřili k mužským protagonistům souboru a mohli si na tuto roli dělat oprávněný nárok, ale pětadvacetiletým Otomarem Krejčou. Je pravda, že Krejča měl za sebou v té době *Oidipa* a *Prométhea*, a zejména *Cyрана* z Burianovy inscenace v D 46, která akcentovala romantické pojetí hrdinského osudu v podobě bouřícího se, ale hlavně trpícího outsidera. Frejka vidí Krejču jinak než Burian: Dramatický svár Shakespearovy postavy mísící úděl hrdiny-rytíře oddaně sloužícího králi a individua nespokojeného s místem, které mu bylo na tomto světě



František Langer: Grandhotel Nevada. Městské divadlo na Král. Vinohradech 1927, režie Jan Bor. Zleva Zdeněk Štěpánek (Petr), Olga Scheinpflugová (Lucy), František Kovářík (Filip), Antonín Strnad (Jakub), Gustav Hilmar (Tomáš) a Karel Vávra (Robert)

přiděleno, interpretuje režisér s hercem jako příběh mladíka deroucího se přes mrtvolu za kariérou („Tragický dvojzpěv ctižádostivého mládí,“ psal Josef Träger). Téma mocné vůle, odhodlaně prosazující vytčený cíl a skrývající často pod maskou autority vnitřní křehkost, pak Krejčů provází vlastně celý jeho herecký život, dokáže je rozvíjet v nejrůznějších polohách – groteskního diktátora, revolucionáře, sluhovského pokrytce či šaška – připomeňme jen jeho Juana či Malvolia po letech v Národním.

Objevování či rozvíjení osobních témat ostatně umožňoval Krejčův umělecký program v činohře Národního divadla, na němž se vedle dramaturga Karla Krause podíleli nejen úspěšní režiséři Alfréd Radok a Jaromír Pleskot, později i Miroslav Macháček, ale právě herci, kteří berou přidělené role jako možnost

reflexe či interpretace jistých myšlenek a impulzů, které cítí nebo je napadají a s nimiž se chtějí nějak vyrovnat: Karel Höger odmítl hrát Hamleta, protože podle slov svědků cítil, že by měl (jsme na konci 50. let) hrát současnou postavu. Možná to nebylo jen proto, že „Hamlet je vrchol a po něm už na divadle nenásleduje nic“, abych zjednodušeně parafrázovala to, co tehdy řekl Radovanu Lukavskému... Třeba chtěl – pod dojmem filmů, v nichž tehdy mistrně vytvořil zcela protichůdné psychologické portréty křehkých mužů, kteří bojují o to, aby se nestali outsidersy (od *Návratu domů* přes *Hru o život* ke *Škole otců*), a po Morákově v *Srpnové neděli* – na jevišti dodat k této zkušenosti ještě něco... Splnilo se to, opět mistrovsky, takřka vzápětí v případě Willyho Lomana ve *Smrti obchodního cestujícího*. A Radovan Lukavský dostal tím

**Karel Höger – Morák.
František Hrubín: Srpnová
neděle. Tylovo divadlo
1958, režie Otomar Krejča.
Zuzka – Marie Tomášová**



pádem nečekanou příležitost interpretovat Hamleta – v inscenaci režírované Jaromírem Pleskotem – „po svém“ i podle toho, jak se vyvíjel společný dialog s režisérem – jako muže činu, který přichází odhalit spáchané zločiny, přičemž nejde o podobu hrdinného rytíře, ale někoho, kdo burcuje svým „střízlivým patosem“. Že pojetí postavy vzniklo opravdu ze vzájemného ovlivňování herce režisérem i režiséra hercem, svědčí hercovy poznámky z průběhu zkoušení, později vydané jako *Deník Hamleta*. Je to Pleskot, kdo na začátku vyřkne, že Hamlet je kovboj, který přišel potrestat viníky, ale je to Lukavský, kdo dává postavě uvědomělou věcnost a střízlivost, kterou bychom také mohli nazvat cudností a která nenechává diváky na pochybách o emocionálním obsahu skrývajícím se za zdrženlivost výrazu: ostatně, v roce 1947, dvanáct let před Hamletem, napsal Ladislav Fikar o Básníkovi z vinohradské *Čínské zdi*: „Lukavský se zpovídá za poválečnou mládež, dotýká se problémů a otázek udivenýma, smutnýma rukama, obyčejným,

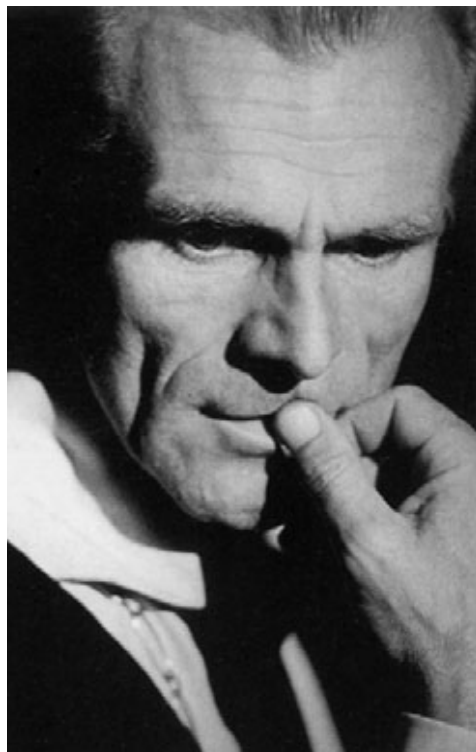
intenzivním hlasem, mluví hluboké lidské pravdy s krásnou samozřejmostí, neherecky a je to tak dobře. Jeho básník je hledač a poutník, ale hledač z *tohoto* světa a na *tomto* světě...“

Jak snadno se ztrácejí ‘dobyté pozice’, ukazuje vývoj obou velkých pražských činoherních scén poté, co některé vůdčí osobnosti, které podobu herecké dramaturgie určovaly, musely nuceně odejít (to byl osud Frejky na Vinohradech i Krejčův a Krausův v Národním), nebo byl jejich vliv systematicky oklešťován a potlačován (viz situace Pleskota a Macháčka v Národním). Jestliže například na Vinohradech Jiří Frejka důsledně dbal na rozvoj mladých hereckých osobností, které si vybral pro nejdůležitější úkoly a s každou novou rolí jim dával příležitost překročit dosud objevené hranice vlastního talentu (není větší vzdálenosti mezi Macbethem a Molčalínem z Gribojedovova *Hoře z rozumu* – a oběma rolemi pověřil Frejka Otomara Krejču, aby pro něho po komediálním Vodičkovi v shakespearovských *Paničkách* připravoval Hamleta...),

další vývoj vinohradského ansámblu se skutečně ubíral jakoby zpět k oborům, jejichž 'obsah' ovšem v 50. letech často určovaly především ideologické úkoly, které toto divadlo plnilo. V době přímočaré jednoznačnosti či romantizujícího patosu, kterým vybavovali idealizované hrdiny socialistického realismu nástupci Krejčí, Adamové či Hrušínského, na vinohradském jevišti nebylo místo pro chytré, komediantské herectví Vlastimila Brodského nebo Jiřiny Jiráskové, spojující autentičnost s ironickou nadsázkou. Právě těmto hercům, tak jako dalším z jejich generace, byla až s nástupem 60. let dána možnost předvést, v čem spočívá síla moderního charakterního herectví – v 'neúplatné věcnosti', s níž se dobývali pod slupku břitké konverzace do nitra svých hrdinů – věcnosti provázené neodolatelným půvabem a hravou atmosférou.

Na osudech nastupující generace (Ivy Janžurové a ještě mladších Jaromíra Hanzlíka, Daniely Kolářové, Hany Maciuchové aj.), u některých slibně předznamenanych – za Pavlíčkovy éry – úkolů ve 'velkém' repertoáru, se v průběhu dalších desetiletí ještě více ukázalo, jak je rozvoj hereckého talentu závislý na dramaturgii, když představitelé 'normalizačního' mládí mohli (jen málokdy) vystoupit ze škatulek zjednodušených, schematizujících typů naturburšů a naivek a předvést složitější dramatické charaktery.³ Vinohradský dům a jeho ansámbl dokázal ovlivnit vývoj českého divadla vždy, když se jeho představitelé nebáli překračovat hranice vymezené měšťanské zábavě a bulvárnímu divadlu. V případě programu sezony, kterou Vinohrady osla-

3 Především díky režisérovi Jaroslavu Dudkovi mohl tak Jaromír Hanzlík vytvořit Hamleta (1976), Raskolnikova (1981) a nakonec i Cyrana z Bergeraku (1986) a Oidipa (1988). Nejpozoruhodnějším výkonem se ale s odstupem let jeví mimořádná studie titulní postavy slabošského vládce v Tolstého *Caru Fjodorovi* – tuto hru ovšem na vinohradském jevišti režíroval v roce 1973 (Jaromíru Hanzlíkovi bylo 27 let!) host z tehdejšího Sovětského svazu P. P. Vasiljev.



vují sto let svého trvání, se zdá, že toto divadlo se opravdu vrací do situace vlády V. Štecha, kterou pak permanentně deset let řešil K. H. Hilar.⁴

Divadlo je můj život

S hereckou dramaturgií jako příležitostí *interpretovat, rozvíjet své individuální téma skrze objevování tématu postavy,*

4 Kdyby to aspoň byl návrat ke starým dobrým oborům, anebo aspoň k bulvárnímu systému hvězd... To by byla naděje, že například v oboru 'anštant' (dramatická hrdinka) vystoupí na jevišti skutečná anštantka, nebo aspoň hvězda s kouzlem a půvabem, pro který jsme ochotni akceptovat, že víc než o vytvoření herecké postavy jde právě o předvedení onoho nezaměnitelného kouzla osobní přitažlivosti, podloženého profesionální technikou... Místo toho se můžeme zúčastnit přehlídky kostýmů a póz momentální mediální celebrity. Můžeme se jen utěšovat, že i takové situace už tu byly a divadlo je přežilo.

◀ ▶ Radovan Lukavský jako
Shakespearův Hamlet (ND 1959,
režie Jaromír Pleskot) a Vocílka
v Tylově Strakonickém dudákovi
(TD 1958, režie Otomar Krejča)



byla spojena tvorba Činoherního klubu v době necenzurovaného působení jeho zakladatelů. Toto individuální hercovo téma se s každou novou hrou, novou rolí, novým partnerstvím vždy znovu hledá a objevuje v trochu jiné podobě – takže se vlastně nedá stanovit předem jako něco daného, s čím herec do hry vstupuje, ani jednou provždy, definitivně. Formuluje se procesem zkoušení a hry s partnery, které jsou současně příležitostí k hereckému i osobnímu *sebezpoznávání*. I proto, že – jak konstatují doboví pamětníci – herectví Činoherního klubu působilo vždy nespornou autenticitou, v níž splývala hra a hraní postavy s bytím: ‘hrát’ a ‘být’ existovalo v jednom. „Jeden z hlavních půvabů mladého souboru spočíval v sugerování dojmu, že vnímají divadlo jako

hru. Ne ovšem bezmyšlenkovitě skotačívou, ale takovou, jak ji chápou děti: určí si rámcově dané okolnosti [...] a pak se celou bytostí vrhnou do hry,“ vzpomíná kritička Alena Urbanová. „Propadnutí hře“ se vši vážností (protože nebrat hru vážně znamená zpronevěřit se jejím pravidlům a tak ji vlastně zrušit) vedlo někdy až k situacím, kdy herec zjišťoval, že její postava *posouvá často do rovin, ve kterých herectví začíná splývat s autentickým vstupem do agresivních lidských postojů*. – „Je to silné a hypnoticky přesvědčivé, takže teprve v posledních okamžicích některých scén se vracím k pocitu, že je to jenom hra, že už je třeba se vrátit,“ napsal kdysi v jednom rozhovoru Petr Čepěk o svém McCanovi z Pinterových *Narozenin*; on také na otázku, co pro něho



▲ Pavel Kohout: *August August, august*. Divadlo na Vinohradech 1967, režie Jaroslav Dudek. Vladimír Šmeral (Pan ředitel Holzknacht), Vlastimil Brodský (*August August, august*), Jaroslav Kepka (*August junior*) a Jiřina Jirásková (*Lulu*)

► Alexej Tolstoj: *Car Fjodor*. DnV 1973, režie P. P. Vasiljev j. h. V titulní roli Jaromír Hanzlík. Kněžna Irina – Hana Maciuchová

znamená být hercem Činoherního klubu nakonec odpověděl: „Je to místo, kde se především odehrává můj život.“

Specifickou podobu *herecké dramaturgie* (v oblasti činoherního divadla) můžeme dnes vidět v inscenaci souboru Ariane Mnouchkinové Théâtre du Soleil, nazvané *Les Éphémères*. O kaleidoskopických příbězích osudů obyčejných lidí, předvádějících „prchavé okamžiky“ z každodenního života, jsme psali právě před rokem (viz *Disk 19* – březen 2007), ale dovolím si v souvislosti s hereckou dramaturgií stručně zrekapitulovat, oč Mnouchkinové a jejím hercům jde: Inscenace vznikla z hereckých *improvisací* vycházejících z osobních zážitků herců i režisérky, ve kterých objevovali společná témata zdánlivě banálních si-

tuací, s nimiž se potýkáme všichni: smrt blízkého člověka, rozvod, agresivita dětí vůči rodičům a rodičů vůči dětem... Nejde o jejich řešení či hodnocení, ale především o jejich pocítění, uvědomění, prožití. Herci střídají v rychlém tempu řadu rozlišných rolí a při veškerém minimalismu se doslova proměňují pokaždé v někoho jiného. A i když situace vznikly z jejich nejosobnějších zážitků, není v nich ani stopa po sebestřednosti či touze zabývat se vlastní osobou – naopak, jsou o potřebě obyčejného lidského citu a porozumění *těm druhým* – postavám, jejichž osudy herci takřkajíc ‘vzali na svá bedra’. Možná právě to vedlo Mnouchkinovou a její ansámbl k tomu, že si dramata dnešního života napsali sami, neboť témata, která v sobě cítili a o nichž

potřebovali hrát, nenašli u žádného ze současných dramatiků.

Ale abych neutloukala současné české divadlo jeho slavnou minulostí nebo zahraničními příklady. Názorným pro vztah dramatické předlohy a výsledného scénického tvaru, jehož podobu výrazně ovlivní herecká 'složka' – a tedy *herecké dramaturgie* dovedené ke svému konečnému výsledku, jímž je *koncepce vtělená do hereckého projevu v roli*, resp. v ní vystopovatelná – může být případ významného českého herce střední generace (a významného pedagoga Divadelní fakulty), který bohužel už není mezi námi, Borise Rösnera. Na vrcholu kariéry se dočkal prakticky v jediné sezoně tří titulních rolí ve třech divadlech. Na pozoruhodném příkladu 'výbuchu' herecké tvořivosti bylo možné analyzovat vztah herce k různým režijním přístupům, různým souborům a k různým jevištním prostorům, s nimiž se Boris Rösner úspěšně vyrovnal. Na jedné straně u *Cyrana* v Divadle pod Palmovkou i u *Frédérica* v ABC šlo o hereckou dramaturgii už na samém počátku, tj. v případě volby titulů – hry byly vybírané přímo pro Rösnera, režiséři pro své inscenace počítali s jeho osobním vkladem, s tematickým potenciálem, který do příběhů vnese a kterým na scéně odpoví na případné námitky a pochybnosti o žánrové či stylové originalitě, dokonalosti a životnosti předloh. Na druhé straně inscenace *Lakomce* byla v zásadě režisérským divadlem, ve kterém si ovšem herec – za cenu vyčerpávajícího zápasu – prosadil vlastní koncepci postavy, aby nakonec poukazovala k hlubšímu smyslu dosti dryáčnický a povrchně aktualizované hry.

Konkrétní podobu dnešního 'interpretačního divadla', na *herecké dramaturgii* založeného stejně pevně jako na účtě k předlohám, o jejichž scénickou realizaci usiluje, lze dnes v Čechách vidět spíš v jednotlivých inscenacích jednotlivých divadel, než že by se tomuto pro-



gramu systematicky věnovaly například instituce, které – už vzhledem ke svému privilegovanému postavení plynoucímu ze státních dotací – mají takové poslání takřkajíc v popisu práce. (Jaké kulturní hodnoty to přináší vývoji a úrovni současného herectví, ukazuje situace klasických evropských činoherních domů, ať je to Berliner Ensemble, Deutsches Theater nebo Comédie-Française, abych jmenovala jen ty, s nimiž mám jako divák nejčerstvější zkušenosti a o nichž se psalo na stránkách *Disku* v minulých číslech právě v souvislosti s hereckou



dramaturgií.) Jako příklad herecké ‘dramaturgické’ interpretace, která svěbytně rozvíjí téma postavy uložené v dramatikově předloze, a to vždy za podpory režijní koncepce, lze uvést soustavnou spolupráci plzeňského herce Martina Stránského s režisérem Janem Buriánem: výsledkem jsou pozoruhodné výkony v komorních psychologických dramatech, jak jsme je mohli v průběhu posledních let sledovat na jevištích Divadla J. K. Tyla v O’Neillově *Cestě dlouhým dnem do noci* (2003), Ibsenově *Divoké kachně* (2005), *Pohledu z mostu* od Arthura Millera (2007) a Čechovově *Strýčku Váňovi* z téhož roku. „Mužský princip“ v podání Stránského tvoří střetnutí prudkých vášní a emocí s železnou vůlí zkrotit sebe sama: nenávistná láska Jamieho Tyrona k bratrovi, egoistická sebelítost Hjalmara Ekdala, zarputilé sebezapírání Eddieho Carbona je vždy současně zápasem o zachování vlastní důstojnosti, byť se tak často děje i cestou komediálního

odstupu a být se tím prozradí především lidská slabost a křehkost, zranitelnost. V případě poslední herecké příležitosti, Astrova, překvapí pak herec vlastně ‘opačným’ postupem: při všem tom pítí přistupuje jeho doktor ke všemu, co se s ním a kolem něho děje, zpočátku velmi strážlivě a po mužsku rázně, věcně. Zápas mezi setrváním v letargii outsidera a projevem potlačovaného citu k Jeleně probíhá nenápadně, až na několik okamžiků zadírajících se ovšem do paměti diváka (bezmocné zápolení s ‘ekologickým’ výkladem nad mapami) vlastně skrytě, ale s permanentním, všudypřítomným napětím signalizujícím bouři. Vypjatost a intenzita projevu Stránského hrdinů působí vždy velmi autenticky a ‘současně’, není v nich nic výlučného, neobyčejného a neobvyklého, nic, co bychom neznali ze života dnešních mužů, čemu bychom nerozuměli a neměli pro to – stejně jako sám herec pro své postavy – porozumění.

Herecká dramaturgie a pedagogická praxe

Jiří Frejka nebyl sám, kdo ve své stati „Divadelní škola“ formuloval poslání, podle něhož by škola měla studentovi pomáhat „vybudovat pevnou metodiku práce a pevný duchovní řád“, metodiku, v níž své místo měly i hodiny věnované „rozboru dramatického textu ve všech jeho složkách“ (ostatně už herec Konrad Ekhofof, když roku 1753 zakládá schwerinskou hereckou akademii, chce, aby se tu studovala především „gramatika herectví“, ke které ovšem patří i *kritická* četba divadelních her, tedy něco, co bychom dnes asi nejspíš mohli nazvat *dramaturgickou výchovou*).

V semináři *Podoby herectví*, probíhající na katedře činoherního divadla DAMU, jde vlastně o takovou „dramatur-



◀ Martin Stránský jako Eddie ve hře Arthura Millera Pohled z mostu. DJKT Plzeň 2007, režie Jan Burian

▲ A. P. Čechov: Strýček Váňa. DJKT Plzeň 2007, režie Jan Burian. Martin Stránský jako Astrov a Antonín Procházka jako Ivan Vojnickij

gickou výchovu“ – na materiálu samotného herectví. Studenti herectví, jimž je tento seminář určen – ale chodí do něho i studenti režie a dramaturgie, i teorie a kritiky –, navštěvují divadla, díváme se společně na staré i nové filmy, sledujeme další obrazové a zvukové záznamy (to umožňují granty získané pro vybudování mediatéky a archivu dokumentů zahrnujících i písemnosti, fotografický materiál apod.). Dívají se. Popisují, rozebírají, interpretují. Sami si volí, o čem budou psát či mluvit – není důležité napsat brilantní esej, důležité je vidět, vnímat, cítit se. Vedle toho mohou – ale nemusí – průběžně odpovídat na otázky zaměřené na psychologii herecké tvorby – vycházíme z anket ruských divadelníků z počátku 20. let 20. století, na kterou svého času odpovídal i Michail Čechov.

Od počátku studia jsou tak studenti vedle praktických předmětů vedeni k soustavné analýze a hlubší reflexi problémů oboru, který studují. A to nejen problémů vlastních, ale i skrze pozorování a poznávání jak ‘historických příkladů’ (z filmů, záznamů starých inscenací), tak zkušených představitelů současného herectví. Konfrontace s jednotlivými ‘vzory’ herectví je velmi otevřená a často i velmi osobní: někdy dochází až k ztotožnění s vybraným vzorem – což signalizuje potřebu takového ‘vzoru’, jindy jsou velmi kritičtí zejména k vyjadřovacím prostředkům – a ukazuje se, jak důležitá je pro ně (zejména dnes, kdy může hrát každý bez předchozí přípravy) herecká technika – pokud jsou schopni uvědomit si to na druhých, jistě budou totéž vyžadovat sami od sebe...

V každém případě tedy jde o možnost dvojího pohledu na hereckou práci: tak říkajíc 'zvenčí', skrze pozorování, popis a analýzu tvůrčích postupů toho druhého, a 'zevnitř', při pokusech zmapovat a pojmenovat problémy, s nimiž se studenti setkávají při přípravě na roli a posléze v průběhu zkoušení inscenace. Jejich osobní konfese obsahují věcné postřehy a poznatky, které mnohdy přesahují rámec jednotlivého konkrétního úkolu a týkají se problémů profesionálních vztahů mezi hereckými partnery, vztahu herec–text, herec–režisér.

Herecká dramaturgie tak tedy znamená jak rozvíjení osobního tématu prostřednictvím *scénické interpretace* postavy, hry, tak se také může stát specifickou oblastí teoretické dramaturgie, která zkoumá *genologii herectví* – tedy svébytnou *teorii druhů a žánrů herectví*, jejichž znalost pomáhá studentovi objevovat své vlastní, individuální žánrově–stylové možnosti. Studium podob a způsobů herectví je motivováno především snahou, aby ze studovaného projevu získali posluchači co nejvíc poznatků důležitých pro *kultivaci* vlastního hereckého talentu. Aby si mohli uvědomit a ověřit, že herectví je jen jedno, ale že jinak se hraje v divadle, ve filmu, v televizi a v rozhlase, jinak ve sklepě a jinak na Národním. Nehledě např. k otázce, kde začíná a končí herectví ve vztahu k neškoleným naturščíkům, k nimž inklinuje *film*, který má – na druhé straně – tendenci ke konstituování *starů*, na rozdíl od *televize* s její tendencí 'od herce k seriálové roli' atd. Tj. aby věděli o příslušných *tendencích*, které vyžadují příslušnou *adaptaci*, ale aby také věděli o *nebezpečí adaptace beze zbytku*, v jejímž rámci se herec ztrácí sám sobě – a to nejenom jako člověk, ale právě i jako herec.

Student hledá v průběhu studia sám sebe. *Studium podob a způsobů herectví* – což může být také jedna z podob *herecké dramaturgie* – jim v tom podává, zdá se mi, pomocnou ruku. Ukazuje se totiž, že

studenti mají potřebu *skrze vlastní zkušenost* – ať už z pozorování sebe sama nebo těch druhých – odpovídat si na otázky, které vzbuzuje současná divadelní, televizní nebo filmová praxe, včetně toho, že se sami pokoušejí formulovat to, co je obsahem jistých dnešních pojmů, s nimiž se setkávají: ať už mezi ně patří dnes tolik diskutované režisérské divadlo – interpretační či neinterpretační divadlo – ansámblové divadlo – performanční umění – herecká dramaturgie...

Myslím si zkrátka, že pěstování herecké dramaturgie na vysoké divadelní škole a v pedagogické praxi je důležité: souvisí totiž s tím, že absolvent takové školy by měl umět nejenom se podle režisérových pokynů pohybovat po jevišti či před kamerou, ale i samostatně myslet. Příslušnou hantýrkou řečeno, být – už z pudu své herecké sebezáchovy – schopný reflexe a sebereflexe.

Literatura:

- FIKAR, L. „Diagnosa poválečného lidství“, *Mladá fronta* 7. 3. 1947
- FISCHER, O. „Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním, Městském“, in *Československá vlastivěda*, sv. VIII. – Umění, Praha 1935
- FREJKA, J. „Hilar v práci“, in *K. H. Hilar. Čtvrtstoletí české činohry*, Praha 1936
- FREJKA, J. „Divadelní škola“, in *Železná doba divadla*, Praha 1945
- HILAR, K. H. *Boje proti včerejšku*, Praha 1925
- KLOSOVÁ, L. „Proměny romantického divadla za buržoazně demokratické revoluce a za bachovské reakce (1848–1861)“, in *Dějiny českého divadla / III*, Praha 1977
- KOHOUT, E. *Divadlo aneb Snář*, Praha 1976
- KRONBAUEROVÁ, J. *Hodiny pod harlekýnem*, Praha 1973
- LUKAVSKÝ, R. *Deník Hamleta*, Praha 1965
- ŠALDA, F. X. *O věcech divadelních. Výbor ze statí o dramatu a divadle*, Praha 1987
- T[ILLE, V.] *Divadelní vzpomínky*, 1917
- URBANOVÁ, A. „Příspěvek k legendě“, in *Činoherní klub 1965–2005*, Praha 2006
- VOSTRÝ, J. *Petr Čepek. Talent a osud*, Praha 1996

Wroclaw

– mikrokosmos střední Evropy

Radovan Lipus

Vratislav. Breslau. Wroclaw. Tři jména pro jediné město. Češi, Němci, Poláci – tři jazyky a tři kultury, které se do staletých dějin tradiční metropole Slezska vepsaly nejvýrazněji – vedle prokazatelných vlivů židovských, ruských, francouzských či anglických. Není proto náhodou, že si renomovaní britští historikové Norman Davies a Roger Moorhouse vybrali právě toto významné sídlo pro působivé zobrazení dramatických dějinných zvrátů a paradoxů střeoevropského prostoru. „*Lze také připustit, že velká hlavní města nejsou pro toto území [tj. střední Evropu – R. L.] vůbec reprezentativní. Zabýváme-li se dějinami Vídně odděleně od širších souvislostí, neodhalíme například obrovský rozsah habsburského vlivu v mnoha zemích. V tomto ohledu se zdá mnohem slibnější věnovat pozornost místům, která nebyla subjektem, nýbrž objektem moci*“ (Davies/Moorhouse 2006: 30).

Jako by tato slova ctihodných univerzitních kapacit bezděky potvrzovala starou divadelní pravdu, že krále *hrají* ti kolem něj – tzn. že moc, síla, rozhodnost, krutost či jakýkoliv čin a konání hlavní dramatické postavy na scéně je nejčitelnější nikoliv pouze v projevech hrdiny samotného, ale daleko více *v chování a jednání postav, které jej obklopují*. Z jejich respektu, strachu či naopak posměchu a pohrdání poznáváme skutečnou míru faktické vladařovy moci. S jistou dávkou

nadsázky můžeme konstatovat, že se jedná vlastně o jakýsi ‘magnetismus postav’ ne nepodobný vzájemnému působení kosmických těles s jejich gravitací, kolotáním po oběžných drahách, s jejich vyzařováním či neočekávaným pohlcováním v podobě černých děr. Snad právě obraz oné gravitace, odpuzování, střetů i eruptivní činnosti sledovatelný u planet, měst i dramatických postav způsobil, že se autoři po dlouhém hledání a váhání rozhodli dát své objemné a fascinující knize přílehlavý název *Mikrokosmos. Portrét jednoho střeoevropského města*.

Také celková kompozice jejich díla evokuje – v důsledku skutečně dramatických osudů sledovaného města – dramatickou skladbu tvořenou nikoliv rytmem monologické narace, ale jakoby ostrým kontrastním nasvětlováním jednotlivých *scén a výjevů*. Nepřekvapí nás tedy v této souvislosti, že prolog nepojednává o počátcích města, ale naopak o tom, co znamenalo takřka jeho zánik, tj. o zničení pevnosti Breslau v roce 1945. Působivost jejich metody velmi vydatně posiluje až neobvyklé množství ukázek z dobového tisku, úředních zpráv, vojenských hlášení, citátů a autentických osobních svědectví ve formě přímé řeči, což způsobuje, že máme intenzivní dojem, že město samo o sobě je tu skutečně *netoliko scénou a dějištěm, ale nezřídka přímo jednající postavou*.

Osudy Vratislavi jsou po poznámkách z Gliwic (*Disk 14*) a Gdaňska (*Disk 22*) mou třetí sondou do *scénických parametrů* měst našich severních polských sousedů. Všechna zkoumaná sídla mají několik společných rysů. Patří k nim především staleté prolínání a střetávání polského a německého živlu. Vysoký *symbolický potenciál* mají obrazy zmíněných měst v obou koexistujících či naopak soupeřících kulturách. A konečně také výlučné místo v historii druhé světové války a její přípravě.¹

Mé dnešní přemýšlení však není inspirováno válečnými troskami, právě naopak, podnětem k těmto vratislavským úvahám je budova, která až na malé šrámy šťastně přežila nálety a ostřelování Rudé armády. Stavba, která patří k tomu nejpozoruhodnějšímu, co v hlavním městě Slezska vzniklo v průběhu neklidného 20. století.

Veletrhy a výstavy – nový prostor pro sebeEXPOnování

Onou stavbou, jejíž scénické kvality zde chci za chvíli zkoumat, je unikátní Hala století (Jahrhunderthalle),² nevšední vizi onářské dílo architekta Maxe Berga (1870–1947) dokončené v roce 1913 (obr. 1) jako ústřední objekt výstavního areálu projektovaného ve spolupráci Maxe Berga s dalším výjimečným wrocławským architek-

1 Připomínám inscenovaný nacistický incident na vysílači v Gliwicích 31. srpna 1939, okázalý útok křižníku Schleswig-Holstein na pevnost Westerplatte v Gdaňsku jen o pár hodin později a roli, jakou sehrála Hitlerem vyhlášená *Festung Breslau* od ledna do května 1945. Statut pevnosti měl na konci války i Gdaňsk. Všechna tři města byla rovněž válkou nadprůměrně poškozena. Ve Vratislavi se uvádí 20 000 zcela zničených domů.

2 V období Polské lidové republiky byla stavba výmluvně přejmenována na Hala *ludowa* / *Lidová hala*. Tento název se souběžně s názvem Hala století používá dodnes a dodnes se o správném názvu v polském tisku vášnivě diskutuje viz <http://miasta.gazeta.pl/wroclaw/1,35751,4229446.html>.

tem Hansem Poelzigem (1869–1936).³ Tato jedinečná budova nás zaujme nejen svým nezpochybnitelným a na svou dobu neuvěřitelně progresivním technologickým řešením železobetonové konstrukce,⁴ ale také jako prostor pro řadu mimořádných událostí nejružnějšího charakteru *specifické i nespecifické scéničnosti*. Od masových čistě divadelních produkcí pro tisícíhlavé davy diváků i účinkujících přes koncerty všech žánrů, sportovní utkání, politické projevy a manifestace až po klasické komerční veletržní a výstavní aktivity.

Proměny *scénování nabídky zboží* v historickém vývoji výstižně zmiňuje Jaroslav Vostrý ve svém textu „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ v *Disku 13*. Když si v představách projdeme cestu, jakou urazila prezentace zboží od nabídky na tržištích s neodmyslitelným smlouváním přes kupecké krámy s postupnou stabilizací pevných cen, pozdější obchodní domy s rafinovanou organizací prostoru a promyšleným scénováním zboží v osvětlených prosklených výkladech a vitrínách k současným labyrintům hypermarketů, rozlehlým nákupním krajinám shopping parků až po bouřlivě se rozvíjející virtuální obchodování na internetu, jeví se tendence *prezentace zboží jako jedinečné hlavní postavy, hrdiny, který nám v životě schází*, čím dál tím zřetelnější a nepřehlédnutelnější. V souvislosti s tím se uměle, leč zcela systematicky posiluje dojem *nakupování jako kreativní, svého druhu dokonce umělecké činnosti*, což dokládají termíny dříve v obchodních

3 Význam stavby dokládá mimo jiné zapsání Haly století na Listinu světového kulturního dědictví UNESCO dne 13. 7. 2006.

4 V protikladu k de Baudotovu principu vyřešil Max Berg problém velkého prostoru použitím železobetonových prvků obrovských rozměrů. Jeho projekt Jahrhunderthalle pro výstavu ve Vratislavi realizovali Konwiarz a Trauer v roce 1913. Uvnitř této rozlehlé centrální haly o průměru 65 metrů vyběhají betonová žebra kupole s obvodového kruhového nosníku, který je podpírán masivními oblouky s pendetivou (Frampton 2004: 44–45).



1 Hala století – fotografie z roku 1913 (obrazový archiv Uměleckohistorického institutu marburské univerzity)

kruzích neobvyklé a pro prodejny zcela netypické. Mám na mysli čím dál tím rozšířenější pojem nákupní *galerie*, *atelier* či *studio* (koupelnové, zdravého spaní atd.). Zkrátka jde o vyvolání dojmu: *Nakupuji – tedy tvořím. Nakupuji – realizuji své sny*. Či ještě přesněji: *nakupuji – tedy jsem*. Na této formě seberealizace a sebepotvrzení je totiž nejlákavější fakt, že k ní nemusím být nijak vybaven, disponován, připraven. Stačí pouze jediné – připouštím, že ne vždy snadné a samozřejmě – mít peníze.

Při letmém listování dějinami prezentace zboží a výrobků i obecně scénování nesmíme opomenout fenomén veletrhů a výstav. Zejména konání tzv. *světových výstav* je pro druhou polovinu 19. století a následující století 20. naprosto nezanedbatelné a v jistých dobách hraničí téměř s *kultem*. Již od Světové výstavy v Londýně v roce 1851 se stalo pořádání takového podniku nejen výtečnou příležitostí pro scénování zboží, výrobků, technických novinek, ale zároveň a možná

dokonce ještě výrazněji příležitostí pro *(sebe)scénování soudobé společnosti* – jejích dominantních hodnot, vkusu a idejí.⁵ Hmatatelnou připomínkou těchto okázalých akcí pak jsou – mnohdy až do dnešních dnů – reprezentativní výstavní pavilony či nejrůznější doplňkové atrakce: rozhledny, lanovky, ruská kola atd.⁶ Fenomén světových výstav se pochopitelně projevoval nejen v oné maximalistické podobě známé později pod značkou

5 Výstavní pavilony se tak postupem času stávají zhmotněním vládnoucí ideologie dané země a výstaviště je pojímáno už nejen jako scéna sloužící k prezentaci zboží, ale jako kolbiště, či dokonce bojiště. Nejvyhroceněji je tato tendence eskalovaného nacionalismu a ideologické revnivosti – zcela potlačující původní cíle světových výstav – čitelná vpředvečer druhé světové války na známé konfrontaci proti sobě – obrazně i doslova – stojících pavilonů stalinistického Sovětského svazu (arch. B. M. Jofan) a nacistického Německa (arch. A. Speer) na Světové výstavě v Paříži v roce 1937.

6 Připomeňme za všechny dnes již bohužel neexistující průkopnický Křišťálový palác architekta Josepha Paxtona (1801–1865) na londýnské výstavě nebo naopak stále stojící, „původně pouze dočasnou výstavní atrakci“, notoricky známou Eiffelovu věž z roku 1889.

EXPO, čili *globální sebe prezentace* jednotlivých států (ostatně právě s ponapoleonským rozvojem ideje národů a národních států vznik a pořádání těchto monstrózních podniků bezprostředně souvisí), ale šířil se i směrem 'dolů' do jednotlivých zemí, kde mívá podobu národních, zemských a na nižších stupních tzv. krajin-ských či okresních výstav.⁷

Výstaviště se svými pavilony, halami, restauracemi, divadly, fontánami a pouťovými atrakcemi se tak stává zcela novým typem veřejného prostoru. Vzniká tak nová *městská scéna* napříč zeměmi od metropolí k okresním městečkům, určená prioritně netoliko ke komerční činnosti, ale čím dál tím více také k atraktivnímu trávení volného času. Tato nová scéna je charakterizována zejména velkým stupněm *proměnlivosti a inovativnosti*. Tyto parametry se neprojevují jen v prezentovaných výrobcích a produktech, které ve své době většinou představují technologické špičky svého oboru, aby byly vzápětí vystřídány zbožím ještě novějším nebo – v případě změny tématu výstavy – sortimentem zcela jiným. Ona proměnlivost se totiž projevuje i ve stavbách samotných. Některé z nich jsou programově zamýšleny jako dočasné a po skončení výstavy jsou buď definitivně rozebrány, či v lepším případě přestěhovány na jiné místo.⁸

Řada budov se naopak díky svým technologickým kvalitám či mimořádné architektuře natrvalo stává nedílnou sou-

7 Například v našich podmínkách existují – kromě všeobecně známého pražského Výstaviště, Brněnských veletrhů a výstav, ostravské Černé louky – výstavní areály nebo jejich pozůstatky skutečně ve všech kategoriích měst – od stotisícových (Plzeň, Olomouc, Liberec, Pardubice, České Budějovice atd.) přes střední (Louny, Mladá Boleslav, Přerov) až k docela malým sídlům (Štramberk).

8 Uvedme jako známý příklad zrcadlové bludiště v původním pavilonu Klubu českých turistů od architekta Antonína Wiehla (1846–1910) z pražské Jubilejní výstavy v roce 1891, přestěhované na Petřín, či tzv. Českou chaloupku z téže výstavy od architekta Václava Roštlapila (1856–1930) zakoupenou továrníkem Seykorou a znovu postavenou na jeho pozemku v Kostelci nad Orlicí atd.

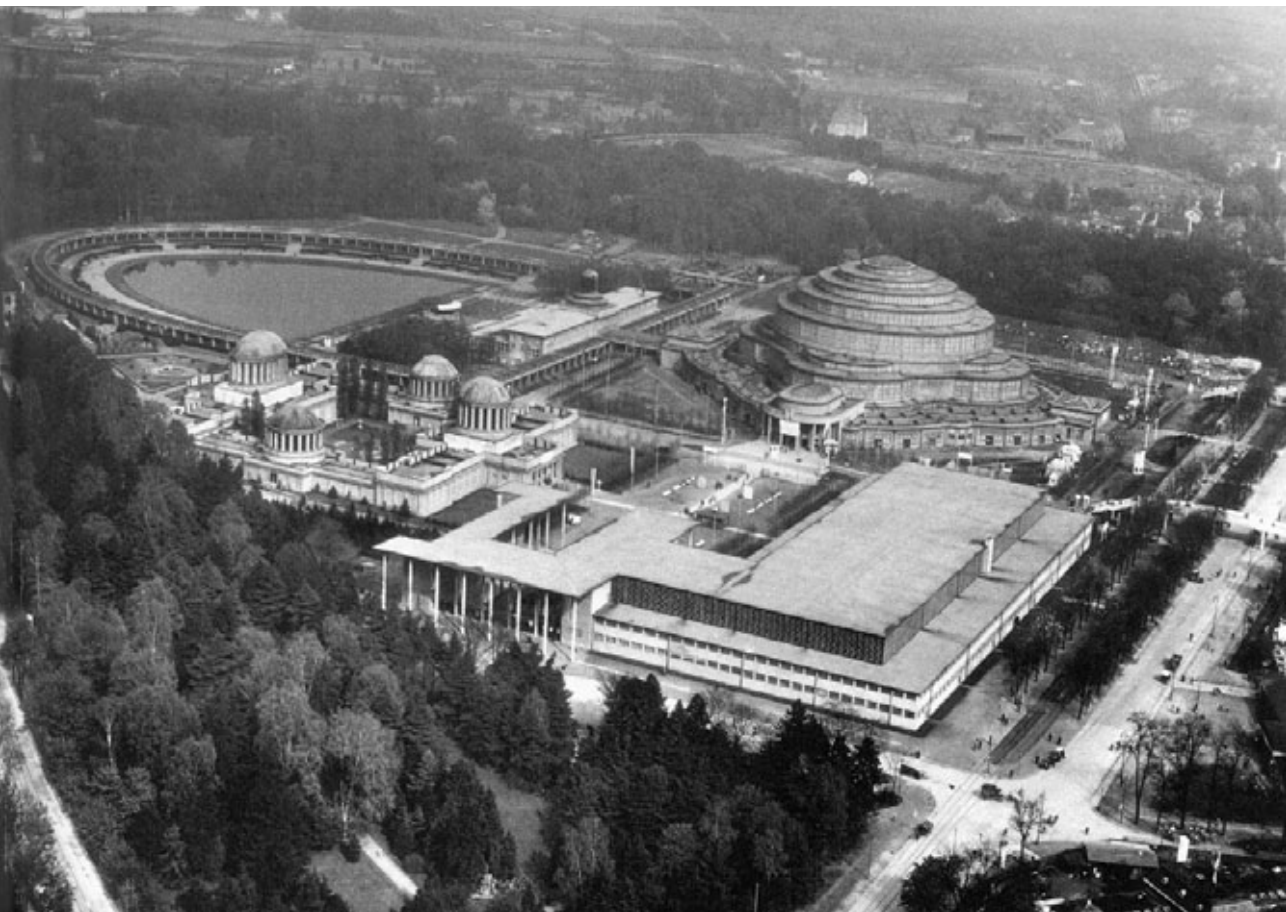
částí svého města, v mnoha případech přímo jedním z jeho symbolů. To plně platí nejen pro již zmíněnou Eiffelovku, bruselské Atomium z roku 1958 či experimentální obytný komplex Habitat zbudovaný u příležitosti EXPO 1967 v Montrealu, ale v neposlední řadě právě také pro Hala století ve Vratislavi.

Hala století = scéna století

Výstava, která se ve Wroclawi, tedy přesněji v tehdejší městě Breslau uskutečnila od května do října 1913 a navazovala na tradiční *Breslauer Festwochen*, konané zde pravidelně v letech 1909 až 1911, nebyla sice *světovou výstavou*, ale přesto je její význam pro dějiny architektury a konečkonců pro dějiny scénování nepominutelný.

Impulzem k obří *Výstavě století*, která měla představit ekonomický, kulturní a duchovní potenciál Slezska a jeho hlavního města – tehdy třetího největšího německého města vůbec –, bylo sté výročí provolání krále Fridricha Viléma III. *An mein Volk*, potažmo následného vítězství spojeneckých armád nad Napoleonem v bitvě u Lipska a oslava vítězství v osvobozené válce. „*Vyvrcholením císařského období byly v Breslau nepochybně oslavy stého výročí války za osvobození v roce 1913. Jejich centrem byla Jahrhunderthalle, vybudovaná právě k tomuto účelu. Oslavy začaly výstavou napoleonských památek, bylo jich 7240 a hlavní atrakcí byl Napoleonův kočár*“ (Davies/Moorhouse 2006: 313).

Příprava mohutného podniku začala již v roce 1910. Následující rok představil Max Berg městské radě plány a rozpočet pro stavbu centrální výstavní Haly století. Projekt vyvolal bouřlivou debatu, která se týkala vysokých nákladů odhadovaných na 1,9 milionu marek, obavy ze zřízení tak obří kopule a konečně i sa-



2 Wrocławské výstavní prostory z ptáčích perspektivy, letecká fotografie z roku 1930 (obrazový archiv J. G. Herder-Institutu, Marburk)

motného vzhledu monumentální stavby. „Ti s menším citem pro plastickou formu přirovnávali Hala k dortu, krabici na klobouky nebo plynárně a žádali vyhlášení nové soutěže, neboť – jak tvrdili – každý projekt bude lepší než monstrózní vize Maxe Berga“ (Ilkosz 2005: 78).

Nicméně 28. června 1911 byl po osmi-hodinové debatě v radě města projekt schválen. Samotná stavba prováděná firmou Dyckerhoff a Widmann probíhala od 31. srpna 1911 do 20. května roku 1913, kdy byla Hala za účasti následníka pruského trůnu slavnostně inaugurována. Speciální okázalou dekoraci pro tuto

významnou událost navrhl samotný architekt Max Berg. V průběhu příprav výstavy se však ukázalo, že obří Hala století nemůže současně sloužit jako místo plánovaných masových divadelních a hudebních produkcí a expozice Historické výstavy, která měla shromáždit již výše připomenuté památky z napoleonských válek. Souběžný muzejně-výstavní a specificky scénický provoz v jedné budově se ukázal jako nereálný. Zvláště pro účely Historické výstavy proto vyrostl v bezprostřední blízkosti Haly století podle projektu Hanse Poelziga další samostatný pavilon, nazývaný též někdy *Pavilonem*

čtyř kopulí (obr. 2). Samotná Historická výstava se měla skládat ze čtyř oddílů:

1. *Osobnosti a vojevůdci napoleonského období.*
2. *Státy účastníci se válečných konfliktů (ukázky uniforem, plány bitev, modely pevností).*
3. *Průběh událostí od Napoleonova napadení Ruska až po pařížský mír z r. 1815.*
4. *Každodenní život, umění a umělecké řemeslo z období napoleonských válek“ (Ilkosz 2005: 83).*

Poelzigovým dílem je také monumentální antikizující 1500 metrů dlouhá oblá pergola navazující na Halu století, provedená v progresivním litém betonu. Součástí výstavního areálu byla samozřejmě také řada dalších, veskrze dočasných staveb, pavilon funérálního umění, pavilon slezských umělců, lunapark, letní divadlo a japonská zahrada, která existuje dodnes atd.

Vraťme se však k hlavnímu objektu našeho zájmu – Hale století. O progresivité jejího technologického řešení jsem se již zmínil. Monumentalitu 42 metrů vysoké kopule nejlépe doloží její rozpětí, které činí 65m.⁹ Zajímavou dramatickou situaci při odstraňování lešení po dokončení této ohromné kopule připomíná ve své monografii Jerzy Ilkosz. Podle dlouholetého Bergova spolupracovníka, wroclawského architekta Paula Heima „Berg vyšel na ulici a prosil náhodného kolemjdoucího, aby mu za odměnu ve zlatých markách pomohl uvolnit velký šroub v konstrukci lešení, poněvadž to sám nedokázal. Ujišťoval jej, že se Hala nezřítí. Teprve po této demonstrační akci se dali do práce stavební dělníci“ (Ilkosz 2005: 131). Obří nezdobeny¹⁰ jed-

9 Pro srovnání uvedme průměry alespoň tří kopulí známých historických staveb – mešita Hagia Sophia v Istanbulu 31 metrů, kopule chrámu svatého Petra v Římě 41 metrů či kopule Pantheonu 44 metrů.

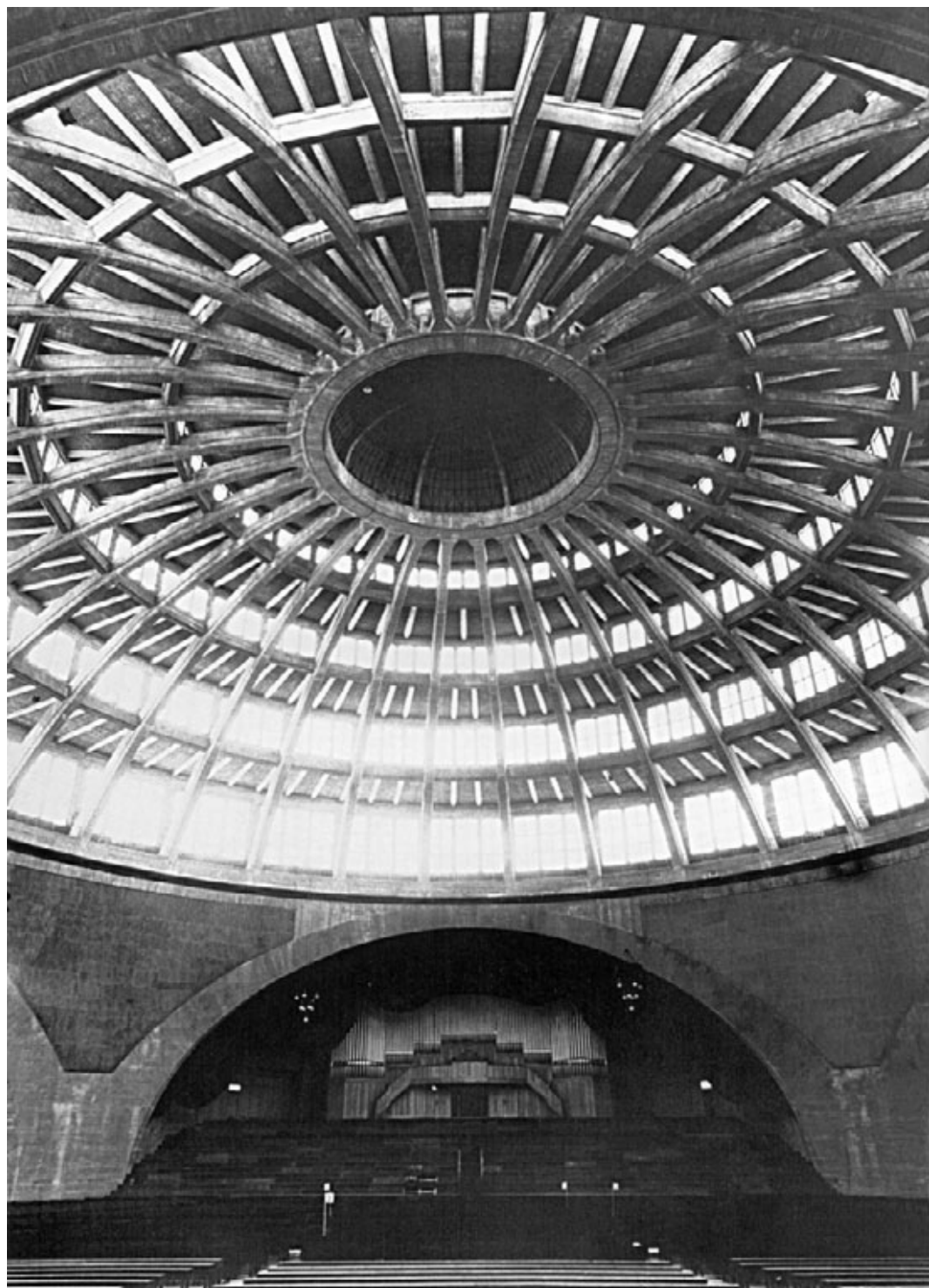
10 Podle původních Bergových představ a plánů měl být interiér vyzdoben expresivními barevnými freskami Oskara Kokoschky. K jejich realizaci však nikdy nedošlo. Stejně tak se nerealizovaly Bergem zamýšlené barevné vitráže.

noprostorový interiér se čtyřmi apsidami, zahrnoval ve východní apsidě zpěvácký chór s obřími varhanami (obr. 3), který reprezentoval scénu, a západní císařskou tribunu spojenou s amfiteátre – hlediště. Dominantním výtvarným prvkem je abstraktní rytmus prosklené pohledové železobetonové konstrukce vědomě odkazující k příznaným konstrukčním skeletům gotických katedrál. Centrální prostor je obkroužený shora osvětleným promenoárem s technickým a sociálním zázemím, dvoupatrovou vstupní halou s přijímacím císařským salonkem v prvním patře s prosklenou střechou. Reprezenční západní vstup je vybavený sloupovým portikem.

Při projektování Haly se Max Berg inspiroval nejen proporcemi zlatého řezu, ale také pythagorejskou geometrickou estetikou a mystikou. Šlo mu v prvé řadě o „*oduševnělý či přímo duchovní charakter*“ stavby, jak dokládá Ilkoszem uváděná citace z Bergova dopisu profesoru Berlínské polytechniky Fridrichu Sesselbergovi: „*Vznášející se kopule je symbolem duchovního světa. Z jejího vrcholku, Otce Ducha, plyne světlo poznání, pravdy a lásky k lidem, symbolizované žebry kopule. V lidech působí vnitřní síly pocházející z Matky Země, síly přírody, země, krve. Tyto síly jsou symbolizovány čtyřmi výraznými arkádami apsid. Otec-Duch oplodňuje Matku-Zemi zapojuje její přírodní síly do služeb vlastní vůle. V tomto smyslu člověk a v něm dřímající vnitřní síly pocházející z Matky-Země jsou nástrojem Prozřetelnosti. Pronikání ducha a vzpírání se přírody vytváří rovnováhu v polaritě člověka a společenské skutečnosti*“ (Ilkosz 2005: 157).

Sakrálnost stavby je podtržena půdorysem, v němž objevujeme kruh vepsaný do čtverce, a také orientaci oněch čtyř apsid, přičemž ne náhodou byla apsida s varhanami¹¹ a scénou orientována na východ, stejně jako oltáře v chrámech.

11 V té době se jednalo o největší varhany na světě – měly 16,5 tisíc píšťal a 33 registrů. Vyrobila je firma Wilhelm Sauer.



3 Hala století uvnitř

Bergova touha po uměleckém využití stavby souznějící s dobovými ideami gesamtkunstwerku se v průběhu trvání výstavy realizovala například v řadě monumentálních koncertů.¹²

Skutečným vrcholem, pokusem o *totalní scénickou produkci*, inspirovanou a tvarovanou přímo architekturou Halys století a tématem samotné výstavy, však bylo nastudování a uvedení příležitostného textu *Festspiel in deutschen Reimen* od Gerharta Hauptmanna v režii Maxe Reinhardta.

Hauptmann-Reinhardt-Festspiel¹³

Myšlenka na uvedení zcela nového slavnostního představení v rámci výstavy nebyla blížká pouze Maxi Bergovi, ale také nejvyšším představitelům města Breslau. Při hledání vhodného tvůrce se zástupci vedení města obrátili na režiséřského génia Maxe Reinhardta. Kdo jiný měl dostatek zkušeností a talentu pro vytváření velkolepých masových divadelních produkcí než právě tento berlínský vizionář, šéf největšího německého divadla Deutsches Theater? Reinhardt ovšem jako jednu z podmínek uvedl, že autorem textu musí být Hauptmann. Radní tedy učinili na jaře 1912 svému „slezskému krajanu“ a v té době již proslulému dramatickému básníkovi oficiální písemnou nabídku. Gerhart Hauptmann byl právě na vrcholu slávy a tvůrčích sil.¹⁴ Zároveň je ovšem třeba dodat, že rozhodně nepatřil k oblíbencům pruského císařského dvora.¹⁵

12 Například provedení VIII. symfonie Gustava Mahlera či na závěr výstavy IX. symfonie Ludwiga van Beethovena atd.

13 Podklady pro tuto kapitolu jsem čerpal z obsáhlé studie Leonharda M. Fiedlera: „Festspiel in deutschen Reimen“, publikované v katalogu *Hans Poelzig*, Wrocław 2000, s. 97–121.

14 V prosinci 1912 se stal laureátem Nobelovy ceny za literaturu.

15 Vilém II. dokonce po uvedení Hauptmannova dramatu *Tkalci* v roce 1894 z protestu rezignoval na svou lóži v Deutsches Theater.

Oba oslovení tvůrce se navzájem znali, ale neměli dosud příležitost spolupracovat. Hauptmann nabídku města nejprve odmítl. Jako jeden z důvodů uvedl obavu z monumentálního prostoru Halys. Po osobním setkání s Maxem Reinhardtem však na spolupráci nakonec přistoupil. 16. ledna 1913 oznámil dokončení textu. 28. února byl text *Festspielu* poprvé čten před městskou radou v Breslau. A konečně 25. března 1913 byla podepsána smlouva mezi Hauptmannem a městem o přijetí díla v podobě, v jaké bylo odevzdáno.

Charakter a tvar samotného textu byl dost netypický. Nejednalo se v žádném případě o klasické historické drama v pravidelné sevřené formě. Spíš bychom mohli hovořit o divadle na divadle, jarmareční lidové podívané či historické féerii. Sám autor jej v prologu ústy Ředitele Divadla Svět nazývá řeckým slovem *mimos*, čímž se zřetelně odkazuje k příležitostným masovým antickým produkcím. Odkaz k antice je pochopitelně rovněž v souladu s Reinhardtovou ideou „divadla pro pět tisíc“. Oběma těmto záměrům Bergova Hala plně vyhovuje. Její jednolitý, nečleněný amfiteatrový prostor hlediště stírá stavovské rozdíly, ruší dokonce předěl mezi jevištěm a hledištěm, jehož absenci posiluje navíc účast masy statistů, kteří často přicházejí na své výstupy uličkami mezi diváky. Vytváří tak zamýšlený dojem jedné kompaktní *polis*. Uvedme pro příklad postřeh divadelního historika, režiséřova současníka, který pozoruje jeho práci přímo:

„Zvláště pozoruhodný jest Reinhardtův poměr k obecenstvu. Svými velkými režiiemi davových dramát snažil se Reinhardt dosáhnouti úplného splynutí komparsu s obecenstvem, aby tím strhl publikum k přímé účasti na ději. Proto dává jevišti splyvat s hledištěm, staví komparserii zády k publiku a proti hlavním jednajícím osobám. Rozvášnění a vzrušení prochází tím celým divadlem“ (Blahník 1929: 605).

Vraťme se však k Hauptmannovi a jeho textu. Hlavní postavou tu není Napoleon,



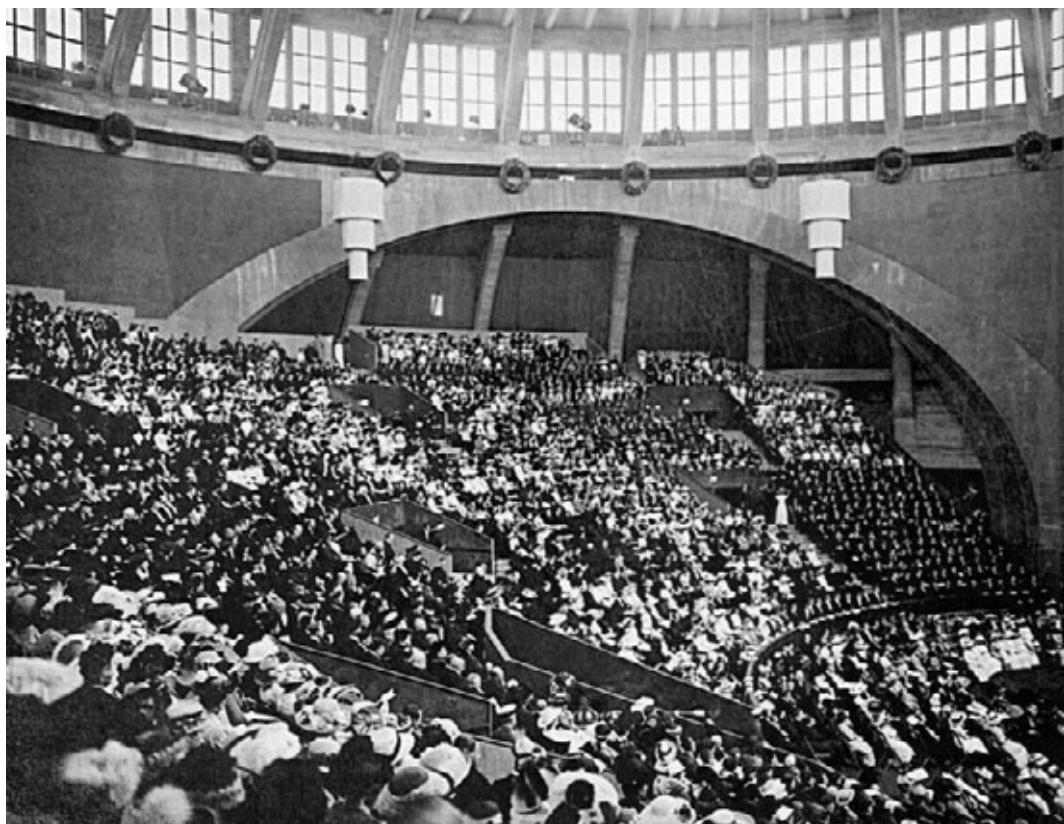
4a Generální zkouška inscenace *Festspiel in deutschen Reimen* v Hale století 1913: Max Berg stojí uprostřed, Max Reinhardt se opírá loktem o režijní stůlek, za ním stojí Gerhart Hauptmann (z katalogu výstavy G. Hauptmann, *Theater und Bildende Kunst*, Esslingen 1984)

byť zejména o něm příběh vypráví, ale masa, lid či přesněji národ. Vedle zcela konkrétních historických postav, jakými byli kromě Bonaparta například panovník Fridrich Veliký, ministr Talleyrand, polní maršál von Blücher, filozofové Hegel a Fichte, dramatik Kleist či otec německé gymnastiky Jahn, se tu objevují postavy ryze alegorické, jako třeba Válečná fúrie, již zmíněný Ředitel Divadla Svět, Orel, Septembriseur atd. To vše na pozadí davů jakobínů, vojáků, katů, masek, ptáků. Reinhardt však ve své inscenaci pracoval nejen s těmito skupinovými výjevy, ale překvapivě rozehrával některé situace za pomoci velkých mариonet. V závěru například posílá Ředitel

Divadla Svět rezolutně do skříně loutku pruského národního hrdiny, „maršála Kupředu“, spolutvůrce vítězství v bitvě u Waterloo Gebharda Blüchera, který chce neustále bojovat. Hauptmann se ve veršovaném textu obecně soustředí spíše na postavy než na události. Jeho antimilitarismus a apoteóza svobody jsou zjevné netoliko ve vztahu k postavě maršála Blüchera, ale také v tom, že jako alegorický symbol Německa nezvolil postavu válečné Germánie, ale moudré Athény.

Světová premiéra *Festspielu* (obr. 4a–c) se v Hale století konala 31. května 1913.¹⁶

¹⁶ Scénografem inscenace byl Ernst Stern a autorem scénické, živě provozované hudby Einer Nielsen.



Parametry produkce byly vskutku ohromující. Ve zcela vyprodaném hledišti navrženém Maxem Bergem bylo 6 tisíc diváků. Na scéně kromě herců z Reinhardtova domovského berlínského divadla účinkovaly 2 tisíce statistů. V Hale byl speciálně pro tuto příležitost nainstalován velkolepý světelný park zahrnující mimo jiné například 24 sledovacích reflektorů užívaných vojenským námořnictvem.¹⁷ Z Berlína a dalších německých měst byly do Breslau pro tuto příležitost vypraveny zvláštní vlaky.

Přijetí *Festspiels* bylo velmi bouřlivé, vášnivé a rozporuplné. Zcela jednoznačně byla přijata a oceněna bravurní a efektní Reinhardtova režie, ale Hauptmannův text, který patří i podle

soudu znalců a milovníků jeho děl spíše k těm slabším, zdaleka tak vlídný ohlas neměl. Vzhledem k již zmíněné pacifistické tendenci, shrnuté v závěrečné řeči alegorické postavy Athény-Německa do konstatování „*Ne válka, ale mír je vznesený*“, se dalo logicky očekávat, že dobové mínění – v historicky militaristickém národě rok před rozpoutáním prvního světového válečného konfliktu – bude právě opačného názoru a bude takovéto vyznění produkce o vítězství nad Napoleonem považovat za nedostačně vlastenecké a řečeno dnešní terminologií ‘politicky nekorektní’. Začala tak – zejména v tisku a politických kruzích – ostrá *bitva o Hauptmanna*, v níž vůbec nešlo o umělecké a estetické kvality textu a inscenace, ale právě o její ideové vyznění. Bouřlivě protestovala slezská

¹⁷ Autorem světelné koncepce byl Rudolf Dworsky.

◀ 4b Hlediště Haly století v průběhu představení roku 1913 (Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung v Erkneru u Berlína)

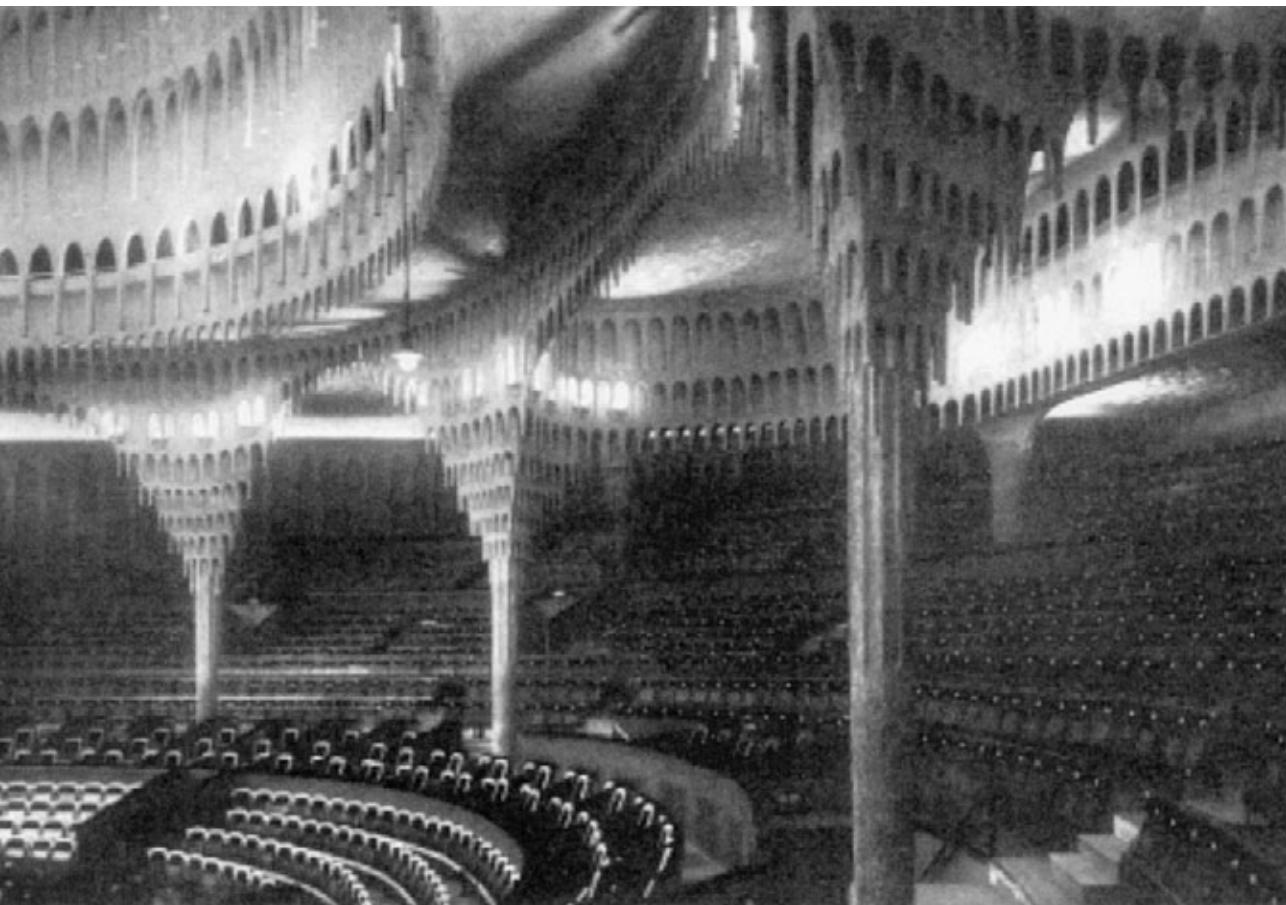
▶ 4c Závěrečná scéna představení *Festspiel in deutschen Reimen*, Německo-Athéna zvěstovatelka míru, spojení diváků s herci (Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung v Erkneru u Berlína)



šlechta i katolická církev, které označovaly kus za oslavu Napoleona a protestantismu. Stejně jako vedení Svazu veteránů zastupující 236 tisíc členů, kteří se cítili produkcí uraženi a hluboce zraněni ve svém patriotismu a vojenské cti. Jejich protest, publikovaný v deníku *Schlesische Zeitung* 8. června 1913 spolu s interpelací slezské šlechty, došel sluchu a souhlasu u samotného Viléma II., který – ač představení neviděl – pohrozil stažením svého patronátu nad výstavou. Souběžně s tím se však v tisku objevovaly dopisy, petice a prohlášení podporující Hauptmanna a jeho dílo; signatářem jednoho z nich byl i tvůrce Haly století a stavební rada města Breslau, architekt Max Berg. Magistrát města se však z obavy z císařské nevěle a z toho plynoucích politických a hospodářských sankcí, jakož i ze strachu, že

rozhořčená šlechta začne stahovat z probíhající Historické výstavy své cenné zapůjčené exponáty, rozhodl provozování „skandální produkce“ předčasně ukončit. Místo plánovaných 15 repríz se tak 17. června 1913 odehrála poslední, teprve jedenáctá. Císař pokornou a hbitou subordinaci města odměnil „jubilejním darem“ 20 000 marek pro ředitelství výstavy. Představení nebylo již nikdy obnoveno.¹⁸ Max Reinhardt sice odkoupil některé rekvizity a scénografické návrhy s úmyslem uvést *Festspiel* znovu v Berlíně, ale vzhledem k blížícím se válečným událostem k tomu již nikdy nedošlo. Pouze část marionet byla – již po válce – vystavena

¹⁸ Max Reinhardt uvedl jako jakousi kompenzaci za stažení *Festspiel* v rámci výstavy v Hale století ještě produkci *Zázrak* (*Das Mirakel*) Carla Vollmoellera, inspirovanou legendou od Gottfrieda Kellera a textem Maurice Maeterlincka.



5 Hans Poelzig, *Gro\u00dfes Schauspielhaus* (viz G. A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1930)

op\u011bt v Hale stolet\u00ed na Jubilejní v\u00fdstav\u011b na po\u010dest Hauptmannov\u00fdch \u00f6edes\u00e1t\u00fdch narozenin. V pr\u00fb\u011bh\u016f v\u00fdstavy od 11. do 20. srpna 1922 bylo uvedeno 14 inscenac\u00ed jeho her. Dramata *Thalci* a *Florian Geyer* byla inscenov\u00e1na op\u011bt p\u0159\u00edmo v Hale stolet\u00ed, tentokr\u00e1t j\u00ed\u00f1 Reinhardtov\u00fdm mlad\u00ed\u00f1m berl\u00ednsk\u00fdm kolegou Karlem Heinze Martinem.

Inspirativn\u00ed vlivy pr\u00e1ce na koncepci V\u00fdstavy stolet\u00ed, jako\u00f1 i siln\u00e9 dojmy z p\u0159\u00edpravy provozov\u00e1n\u00ed *Festspielu* se projevil\u00fd tak\u00e9 v dal\u00ed\u00f1 pr\u00e1ci architekta Hanse Poelziga, kter\u00fd v roce 1918 vytv\u00e1r\u00ed projekt koncertn\u00ed s\u00edn\u011b v Dr\u00e1\u00fddanech, ale p\u0159edev\u00ed\u00f1m se realizuj\u00ed roku 1919 v adaptaci ber-

l\u00ednsk\u00e9ho cirkusu Schumann na Velk\u00e9 divadlo (*Gro\u00dfes Schauspielhaus*) p\u0159\u00e1v\u011b pro Maxe Reinhardta (obr. 5). Poelzig, kter\u00fd v tomto p\u0159\u00edpad\u011b vstupuje do j\u00ed\u00f1 rozestav\u011bn\u00e9ho projektu, vytv\u00e1r\u00ed p\u0159esn\u011b podle re\u00e1is\u00e9rov\u00fdch p\u0159edstav jednolit\u00fd gigantick\u00fd divadeln\u00ed prostor - ar\u011bnu. Jeho akustick\u00e9 kvality byly s ohledem na masov\u00fd charakter produkc\u00ed \u0159e\u00f1eny se zvl\u00e1\u00f1tn\u00ed pozornost\u00ed. Architekt pro zlep\u00e1\u00f1\u00ed \u00f1\u00ed\u0159en\u00ed zvuku a odstran\u011bn\u00ed dlouh\u00e9ho echa vytvo\u0159il funk\u0001n\u00ed a p\u00fabobiv\u00fd s\u00fdst\u00e9m jak\u00fdchsi um\u011bl\u00fdch betonov\u00fdch kr\u00e1pn\u00edk\u016f, kter\u00fd krom\u011b spln\u011bn\u00ed sv\u00e9ho prvotn\u00edho zvukov\u00e9ho c\u00edle p\u00fabobil na div\u00e1ky rovn\u011b\u00f1 mocn\u00fdm v\u00fdtvarn\u00fdm dojmem. Respektovan\u00fd

historik architektury Kenneth Frampton ve svých kritických dějinách cituje Wasili Luckhardta: „Uvnitř obrovského dómu je zavěšeno nekonečné množství rozmanitých visutých prvků. Mají jemně zakřivený pohyb v prázdnou kupole, k níž jsou připevněny, když na ně dopadá světlo, odrážející se na zrcadlových ploškách na jejich koncích, vzniká dojem jistého rozpouštění a nekonečna“ (Frampton 2004: 142). Celý prostor divadelní haly tak evokoval jeskyni či jakousi podzemní svatyni odkazující podprahově k úkrytům a shromaždištím prvotních křesťanů. Tak jako se v římských katakombách formovala nová víra a nové náboženské společenství, měla se v Reinhardtově divadle formovat nejen nová obec herců a jejich diváků, ale nové *lidové divadlo* – jistým způsobem mystické sociálně spravedlivé společenství.¹⁹

Architekt Max Berg, tvůrce wrocławské Haly století, byl k Poelzigově a Reinhardtově berlínské koncepci *lidového divadla* spíše skepticky kritický. Jevila se mu příliš vyumělkovanou, exaltovanou a efektní. Vizualita zde podle něj příliš potlačuje obsah a především – Poezii. Berg naproti tomu vyzýval k rovnováze a souladu slova a obrazu. Po první světové válce, zhruba ve stejné době jako vzniká berlínské Velké divadlo, publikuje svůj manifest *Budoucí městské stavitelství v Breslau jako výraz budoucí kultury*, uvedený též v Ilkoszově monografii, v němž nadšeně sní: „Zároveň s rozvojem demokracie budou vznikat stavby, v nichž ideje a plody umění budou dostupné každému. Zrodí se haly i malé sálky určené k produkčním dramatickým, hudebním či vzdělávacím. Nákladnost divadelních a hudebních produkcí musí vést k oprostění scénické vý-

19 Krápníky a sloupoví Poelzigova architektonického řešení byly natolik silné a působivé, že v roce 1926 inspirovaly výtvarníka Edgara G. Ulmera pro „Zahrady věčnosti“ při natáčení legendárního filmu Fritze Langa *Metropolis*. Také v tomto filmu se objevuje motiv podzemních prostor sloužících jako svatyně utiskovaných dělníků.

bavy podle antických vzorů, jejichž cílem bylo pozvednutí širokých mas společnosti. Město Breslau již před válkou stvořilo svou 'katedrálu demokracie', jak bývá nazývána Hala století“ (Ilkosz 2005: 177).

Tato optimistická a vizionářská Bergova slova z roku 1921 naleznou sice ještě jistý způsob naplnění ve velkorysé architektonické výstavě WuWA²⁰ pořádané německým Werkbundem od 15. června do 15. září 1929 v Hale století a jejím bezprostředním okolí, ale bohužel již v dubnu 1932 tuto „katedrálu demokracie“ zcela zaplní 10 tisíc příznivců Adolfa Hitlera,²¹ který zde přednese svůj plamenný předvolební projev proti *výmarským stranám*. Jeho úsilí zde dosáhlo kýženého cíle. NSDAP získala v celé zemi 37,4 % hlasů, ale v Breslau dokonce 43,5 %. Byl to třetí nejlepší nacistický výsledek v Německu po obvodu Hannover-východ, kde dosáhli 49,5 %, a Šlesvicku-Holštýnsku s 51 % (Davies / Moorhouse 2006: 350 a 351). Nacistický tlak rok od roku sílí. Progresivní tvůrci jsou pronásledováni. Sociálně demokraticky cítící Max Berg po konfliktech s městskou radou odchází předčasně do důchodu, stahuje se do ústraní a věnuje se již pouze teorii.²² Architekt Hans Poelzig zvažuje vystěhování do Istanbulu, kde mu bylo přislíbeno místo vysokoškolského pedagoga, ale v roce 1936 umírá v Berlíně ve věku 67 let. Jeho přítel a spolupracovník režisér Max Reinhardt o rok později emigruje do USA...

Hala však nepřestává být proměnlivou scénou století během války ani po ní. Již v roce 1948 se zde koná *Výstava znovu získaných zemí*, sto dní trvající ideologický 'monstrprojekt' zahájený

20 Wohnung- und Werkraum Ausstellung – Výstava prostoru pro bydlení a pro práci.

21 Podle svědectví Alberta Speera nebyl Hitler Bergovým dílem bezvýhradně nadšený. Vyhovovalo mu monumentalitou, nikoliv však užitým materiálem. Místo železobetonu preferoval kámen jako jediný nadčasový materiál, který – podle něj – dává důstojnost stavbám i jejich ruinám...

22 Zemřel v Baden Badenu 1947.

21. července prezidentem Bierutem a generálním tajemníkem Gomulkou, jehož cílem je představit západní území, která Polsko získalo po 2. světové válce, jako nedílnou a odvěkou součást nového státu dělníků a rolníků. V rámci výstavy byla před Halou vztyčena 106 metrů vysoká ocelová Jehlice (Iglica) navržená ing. Stanislavem Hempeltem jako důkaz inženýrského umu a úspěchů nové, komunistické moci a stala se dalším, poválečným symbolem města.

Hala se však v roce 1948 nestává pouze scénou pro Bierutovy a Gomulkovy soudružské projevy. V rámci výstavy se v ní koná 25.–28. srpna manifestační *Světový kongres intelektuálů za mír*, mezi jehož účastníky ze 46 zemí jsou například Pablo Picasso, Max Frisch, Michail Šolochov či Irène Joliot-Curie. A dál se zde v toku času s mírovou konferencí postupně střídají trhy poštovních holubů, velkooperní produkce *Nabucca*, výstavy zemědělských strojů, rockové koncerty, mezinárodní konference kardiologů s mistrovstvím světa v košíkové mužů v roce 1963, které je o rok později vystřídáno koncertem Marlene Dietrichové, aby pod stejným „železobetonovým nebem“ 31. května 1997 kázal papež Jan Pavel II. mnohatisícovému davu účastníků eucharistického kongresu...²³

Jestliže si tedy britští historikové Norman Davies a Roger Moorhouse ve svém *Mikrokosmu* zvolili právě Wrocław jako pars pro toto ke zkoumání složitého fenoménu zvaného *střední Evropa*, můžeme i my obrazně považovat Halu století za výmluvnou ‘část částí’ onoho roztrášeného historického zrcadla, které má

23 Pro zajímavost: v době, kdy vychází 23. číslo časopisu *Disk*, které právě držíte v ruce, střídá v Hale století XIV. Dolnoslezskou edukační prezentaci TARED 2008 každoroční Burza starožitností...

i přes své poškození schopnost a tendenci i v nejmenším střepu zobrazovat celek a jeho – často nespojitou – kontinuitu.

Jako by ‘protékání’ nejrůznějších *aktérů a dějů* silovým polem Haly – od Hauptmanna přes Hitlera a Bieruta s Gomulkou až k Janu Pavlu II. – veškerou svou šíří a proměnlivostí od komerčního k sakrálnímu, od uměleckého k ideologickému, od demokratického k totalitnímu bezděky, avšak výmluvně potvrzovalo vztah scény a scénického smyslu, jak o něm píše Jaroslav Vostrý (2006: 13): „*Tento scénický smysl spočívá totiž kromě jiného v citění prostoru jako silového pole a jako se bez něj neobejde architekt ani scenograf a režisér, tak by ho právě v dnešní době neměl postrádat ani politik.*“²⁴

Citovaná literatura:

- BEELITZ, K. / FORSTER, N. *Breslau/Wroclaw*, Wrocław: Via Nova 2006
- BLAHNÍK, V. K. *Světové dějiny divadla*, Praha: Aventinum 1929
- DAVIES, N. / MOORHOUSE, R. *Mikrokosmos. Portrét jednoho středoevropského města*, Praha: BB art 2006
- ELSAESSER, T. *Metropolis*, Praha: Casablanca 2007
- FRAMPTON, K. *Moderní architektura*, Praha: Academia 2004
- ILKOSZ, J. / STORTKUHL, B. / kolektiv. *Hans Poelzig*, Muzeum Architektury we Wrocławiu 2000
- ILKOSZ, J. *Hala Stulecia*, Muzeum Architektury ve Wrocławiu 2005 (odtud jsou citovány i všechny reprodukce fotografií)
- URBANIK, J. *Wroclawska wystawa werkbundu WUWA 1929*, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej i Muzeum Architektury we Wrocławiu 2002
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk* 13 (září 2005)
- VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006)

24 Vostrý 2006: 13.

Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo?

Miroslav Vojtěchovský

„Co mě fascinuje, je Vermeerův upřímný, bezelstný a neskrývaně upřený pohled, sterilně čistý, jakoby zbavený vsí substance, nehmotný, matematicky přesný a na druhé straně andělsky vznešený, nebo – jednoduše řečeno – fotografický. Ale jak fotografický? Malíř, samotářsky osamělý člověk, skrývající se za objektivem svého aparátu ukazuje vnější svět...“ Básník Paul Claudel v přednášce o holandském malířství, proslovené v Haagu v roce 1934, nejspíše jako vůbec první ve 20. století zmínil ‘fotografickou kvalitu’ obrazů Vermeera van Delft a dnes můžeme možná říci, že odstartoval dlouhou řadu empirických pokusů a uměnovědných studií zabývajících se otázkami možného užívání technických pomůcek objevujících se v nizozemském a vlámském malířství s největší pravděpodobností už od poloviny 15. století.

Odkaz Vermeera van Delft byl už na stránkách *Disku* studován se zvláštním důrazem na inspirující lekce scénologie, které nám jeho obrazy poskytují.¹ Specifický charakter Vermeerových obrazů však neustále elektrizuje teoretiky a historiky umění k hloubkovému studiu prací této delftské ‘sfingy’ (jak bývá čas od času právě pro záhadnou mlčenlivost nejenom ve věci technické podstaty svých obrazů nazýván).² Vermeerova díla jsou však také výzvou ke studiu z odvrácené strany, tj. z pohledu vztahu malířství a fotografie, nebo ještě lépe malířství a mechanického, tj. pomocí optických pomůcek vytvořeného obrazu. Kde se ale vůbec zrodila myšlenka, že by jeho obrazy mohly být pořízeny s pomocí nějakého optického přístroje?

Dohady jsou v tomto směru živeny ze dvou pramenů, z nichž jeden se opírá o neexistenci jakéhokoliv studijního materiálu, skic, přípravných kreseb nebo studií v malířově pozůstalosti. Vermeer byl už za svého života velmi ceněn. Ve věku pouhých devětadvaceti let byl ‘pasován’ na vůdce delftského malířského Cechu svatého Lukáše, jeho obrazy byly prodávány za mimořádně vysoké ceny a po tragické smrti svého předchůdce Carla Fabritia byl dokonce považován za Fénixe vzlétajícího jako zachránce delftského malířského cechu z plamenů exploze, která Fabritia zahubila.³ Protože však jeho obrazy až na čestnou výjimku *Pohledu na Delft* – zakoupeného králem Williamem a nizozemským

1 Vostrý 2004.

2 Poprvé byl tak Vermeer nazván Théophilem Thorém, písičím pod pseudonymem William Bürger, v sérii článků v časopisu *Gazette des Beaux Arts*.

3 Steadman 2002.



▲ J. A. Dominique Ingres: *Madame Leblanc*, 1823

► Antonio Pisano, zvaný Pisanello, 1450 (obraz vytvořený technikou odezírání, resp. vizírování)



státem zhruba půldruhého století po Vermeerově smrti (tedy ve 20. letech 19. století) – mířily do soukromých a nikoliv veřejných sbírek, zdálo se, že jeho sláva zmizí s jeho odchodem ze života. O co později přišel zájem o Vermeera ze zorného úhlu dějepisu umění, o to více bylo nutno studovat nepřímé důkazy, např. právě v soupisu jeho pozůstalosti, z kronik a dalších sekundárních pramenů anebo – přímo z malířova díla. Fakt, že se, na rozdíl od pozůstalosti po ostatních malířích té doby, nenašly žádné skici ani další přípravný materiál, byl v tomto směru velmi překvapivý.

Druhým zdrojem úvah o existenci jakéhosi pomocného optického přístroje ve Vermeerově ateliéru je nepochybně zmínka W. J. Gravesanda,⁴ který

⁴ Gravesande 1711.



◀ **Giorgione, cca 1501 (Obraz vytvořený patrně s pomocí optického přístroje)**

▲ **J. A. Dominique Ingres: detail kresby – odezírání, skicování, črtání**

▶ **J. A. Dominique Ingres: detail kresby – „kopírování“**

v roce 1711 poznamenává, že „o několika vlámských malířích se tvrdí, že používali *kameru obskuru* ke studiu problematiky jak nejlépe zachytit přírodu v jejich obrazech“. Jak uvádí Philip Steadman ve své mimořádné knize *Vermeerova kamera (Vermeer's camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces)*, z níž z velké části čerpám materiál k této úvaze, proskakuje odbornou literaturou stále více poznámek o možném výskytu optických pomůcek v malířských ateliérech – a Vermeer se v těchto odkazech objevuje stále častěji, až k tomu, že se bratři Goncourtové zasazují o nové zkoumání a ocenění Vermeera van Delft v roce 1861 také pomocí argumentu, že byl jediným malířem, který provedl 'živé daguerreotypie' nizozemských domů, a co více – o třicet let později v *British Journal of Photography* prohlašuje americký malíř a grafik Joseph Pennell, že Vermeer „prostě musel“ používat kameru obskuru...

Steadman ve své knize navazuje na více než půlstoletý výzkum, prováděný různými vědci zabývajícími se otázkou, zda Vermeer van Delft skutečně používal optické pomůcky při vytváření svých expresivních a z technického pohledu mimořádně precizních obrazů. Jeho studie usiluje o maximální objektivnost, jakkoliv mezi řádky prosvítá, že autor je mimořádně nakloněný myšlence, že



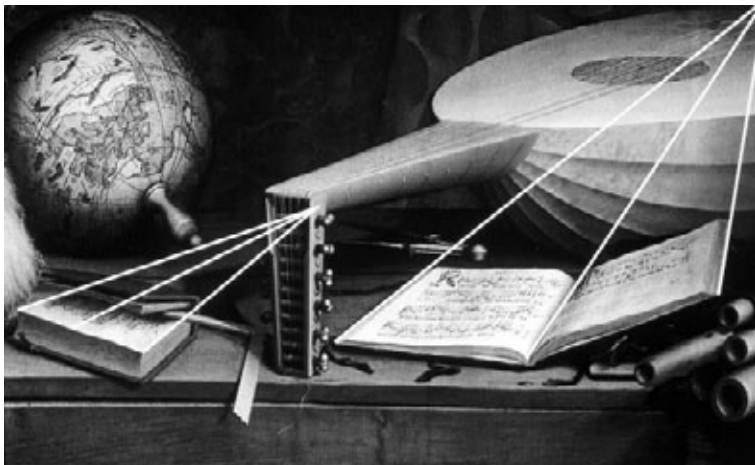
Kamera lucida, ilustrace z knihy Rudolfa Skopce *Dějiny fotografie od nejstarších dob k dnešku*, Praha 1963

Vermeer používal kameru obskuru dokonce snad i v onom pravém smyslu toho slova, tj. nikoliv jako přenosný přístroj, vyskytující se v 17. století hojně jako kreslířská pomůcka, ale ve formě uzavřeného ‘pokoje’, ze kterého pořídil většinu svých obrazů po roce 1657.

Steadmanova studie se však také protíná – a byla i publikována ve stejném roce – s výzkumy amerického malíře Davida Hockneyho obsaženými v knize *Secret Knowledge*.⁵ Hockney vycházel z ‘podezření’, že se v určité době radikálně proměnil malířský přístup k realitě. Stačí si třeba porovnat Pisanellovy či Mantegnovy obrazy, datované 1450, resp. 1460 s obrazy Giorgioneho nebo nizozemského malíře Anthonise Mora pořízenými o půl či celé století později, abychom mohli vycítit, že jakkoliv jsou všechny obrazy neobyčejně dokonalé, můžeme u těch ranějších spatřovat viditelnou míru autorské stylizace, zatímco ty pozdější jsou zachyceny s minuciózní, neváhejme říci fotografickou přesností. Ve snaze rozluštit tuto záhadu provedl Hockney velmi náročnou komparativní studii, jakýsi průřez dějinami malířství, či v jistém smyslu slova jakési detektivní pátrání, aby nakonec došel k velmi překvapivým závěrům.

Hockney pořídil a ve svém ateliéru instaloval dlouhou linii precizních reprodukcí významných obrazů od Altamíry až po 20. století, ale východiskem jeho investigativní procházky dějinami malířství se nakonec staly obrazy a zejména skici i přípravné kresby Dominiqua Ingrese datované zhruba třetí dekadou 19. století. Detail sukně na známém portrétu Paní Leblankové (*Madame Leblanc*, 1823) je neobyčejně dobrým příkladem obdivuhodné malířovy práce ve vyjádření draperie. Záhyby látky a jejich perspektivní deformace jsou tady zachyceny s udivující přesností, která si nejenom nic nezadá s kvalitou technicky vynikající fotografie, ale bez rozpaků, obávám se, mohu jako učitel studiové fotografie konstatovat, že ji hravě předčí. Ovšem dochované dobové Ingresovy

⁵ Hockney 2001 (český překlad pod názvem *Tajemství starých mistrů* vyšel v roce 2004).



▲ Hans Holbein mladší: *Vyslanci*, 1533 – detail

► Jan van Eyck: *Svatba Arnolfiniových* – detail



skici, které je s mírnou dávkou nepřesnosti možno chápat jako přípravné studie zkoumající možnosti přístupu ke kostýmním detailům, vykazují, jak Hockney zdůrazňuje, rozhodně přístupy dva – a navíc velmi odlišné. V jednom případě malíř postupuje logicky tak, že záhyby drapérie konstruuje evidentně velmi rychlým a zručným skicováním, či črtáním tak, aby se dostával posléze k pregnantnímu vyjádření materiálu, ale druhá část jeho kresebných studií prakticky ze stejné doby je pořizována zcela jiným stylem a působí tak, že malíř nehledá finální podobu tvaru, ale že ji, jak definuje Hockney, prostě obtahuje, respektive kopíruje... Svoje podezření poté Hockney ověřuje a vlastně živí studiem kreseb Andyho Warhola, o kterém je obecně známo, že používal ve svém ateliéru epidiaskop, diaprojektor, stejně jako fotografický přístroj. Posílený analýzou warholovských kreseb zkouší sám použít kameru lucidu, tedy trojboký (tzv. Wolastonův) hranol vmontovaný do stavitelného držáku proto, aby ho bylo možné natáčet v horizontální ose, ale i vzdalovat od stolní desky tak, že v určité rovině mezi hranolem a pracovní deskou se objeví virtuální obraz, který je možno doslova 'obtáhnout' na kartonu umístěném na stole, ale to pouze v tom případě, že malíř nepohne hlavou a dodržuje tak stále stejný pozorovací bod. Technika je to nepochybně náročná nejenom proto, že kreslíř dost brzo pozná doslova na vlastním těle bolest ze 'ztrnutí šije', ale především kvůli nevyhnutelnému nároku na preciznost práce; výsledkem je ovšem až překvapivě přesná reprodukce reality, závislá pochopitelně i na kreslířově manuální zručnosti.

Použití kamery lucidy jako kreslířské pomůcky přináší naší pozornosti jeden zásadní problém spojující ovšem bez výjimky všechny optické přístroje, totiž



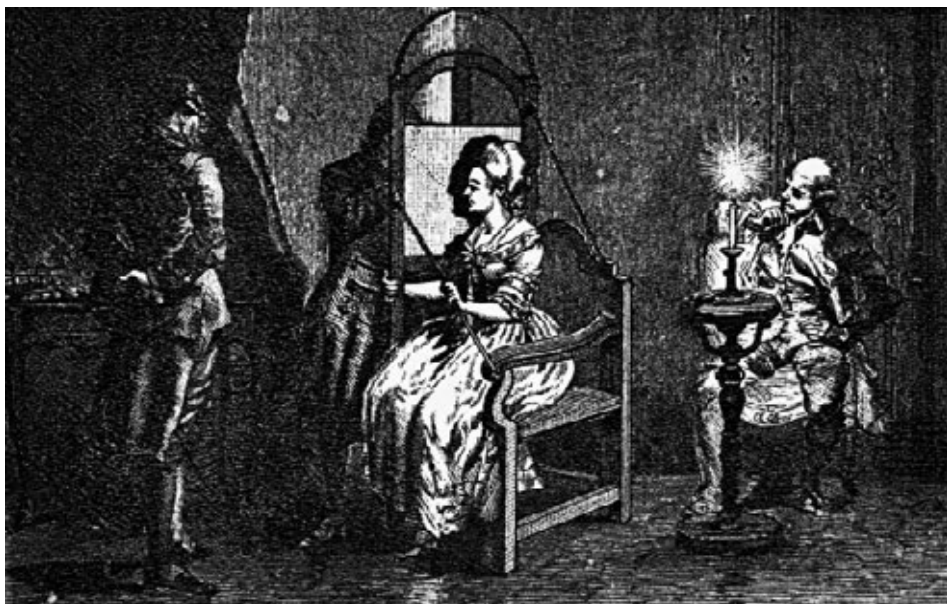
existenci minimální nebo prakticky vůbec žádné hloubky ostrosti. Virtuální obraz předmětů nalézajících se v zorném poli dírkové komory je vždy ostrý jenom v jedné rovině, na kterou je přístroj zaostřen, a pokud chceme získat stejně ostrý obraz předmětů nalézajících se v jiné vzdálenosti od přístroje, musíme prostě upravit sestavení přístroje. Tím se ostrost přesune směrem k oné 'jiné' rovině a předchozí, původně ostrá rovina se jeví náhle neostrou. Zmíněný problém ale mohl a ve skutečnosti může být i poukazem k vyřešení Hockneyho otázky, zda byly, či nebyly v uměleckých ateliérech k usnadnění transformace reality do roviny obrazu používány nějaké optické přístroje. Důkazů potvrzujících Hockneyho teorii se vynořuje překvapivě mnoho a mnoho z nich nám také vysvětluje poněkud zvláštní nebo těžko pochopitelnou kategorizaci objektů v obraze do specifických skupin nebo okruhů. S vědomím existence minimální hloubky



◀ ▶ David Hockney: pracovní postup malování portrétů a zátiší s pomocí projekce dutým zrcadlem

ostrosti poznáváme, že obrazové elementy jsou odděleny podle toho, jak bylo třeba 'přeostřovat' kameru. Ze všech příkladů ale v této chvíli stačí upozornit na jediný: detail obrazu Hanse Holbeina *Vyslanci* ukazuje, že každá z obou zobrazovaných knih má svůj specificky umístěný úběžník, což přinejmenším signalizuje, že se z důvodu přeostřování změnil pozorovací bod, a tím se potvrzuje, že nebyla použita klasická technika konstrukce perspektivy obrazu, protože kdyby byla, existoval by pro všechny podobně položené předměty jeden nebo – podle situace – dva úběžníky.

Jistá svázanost kreslíře a nepohodlnost situace, daná nutností neměnit pozorovací bod při kreslení s pomocí kamery lucidy, vedla Hockneyho k dalšímu analyzování slavných obrazů, až ho detektivní slídění dovedlo k jednomu z nejslavnějších obrazů v dějinách malířství vůbec: k Jan van Eyckově *Podobizně*



manželů Arnolfiniových z roku 1434,⁶ nebo přesněji k centrálnímu detailu obrazu: k vypuklému zrcadlu, na zadní stěně komnaty ukazujícímu nejenom celou něžnou scénu 'svatby nakvap' zezadu, ale sloužícímu jako úběžník všech horizontálních linií obrazu.⁷ Nejenom z tohoto slavného van Eyckova díla, ale také z práce Roberta Campina (mimořádně, van Eyckova učitele) *Svatý Jan Křtítel s donátorem* z roku 1438 Hockney vyvozuje, že vypuklé zrcadlo patřilo ve čtvrté dekádě patnáctého století k běžnému inventáři pracoven umělců. Pokud bychom ale postrýbřené, vypuklé sklo otočili a použili ho z druhé strany, stává se z něj zrcadlo duté, a to, jak si jistě všichni pamatujeme z hodin fyziky na základní škole, lze použít jako projektor. Hockney tedy zkouší rekonstruovat možné použití dutého zrcadla jako malířské pomůcky a dosahuje opravdu překvapivých výsledků; pracuje přitom s mnohem méně vypuklým zrcadlem, neboť používá běžně dostupný exemplář, který lze koupit v každém obchodě s koupelnovými či kosmetickými doplňky. Hockneyův pokus nabírá sice poněkud komickou podobu, když na stěnu svého ztemnělého ateliéru nechává promítnout 'vzhůru nohama' převrácený obraz svého přítele oblečeného do jakési signálně červené draperie, připomínající jenom hodně vzdáleně purpur taláru kardinála Albergatiho⁸ nebo majestátní červeně běžného rektorského taláru, ale důkaz je nepochybně velmi výmluvný. Tato technika opravdu mohla vést k do-

6 Obraz se často uvádí také pod názvem: *Svatba Arnolfiniových* a vzhledem k latinskému nápisu na stěně pokoje (nad vypuklým zrcadlem): „Jan van Eyck byl svědkem“ můžeme považovat tento obraz za první malovaný dokument v dějinách lidstva...

7 Je jistě užitečné připomenout, co jsme zmiňovali v článku „Otzakníky uvězněného oka a standardů zobrazování“ v *Disku* 11 (březen 2005): Brunelleschi zkonstruoval svůj perspektivní přístroj v roce 1425 a Alberti publikoval matematický, respektive geometrický model v roce 1435. Van Eyck se tedy buď velmi rychle seznámil se vznikající technologií, nebo naopak dospěl ke konstrukci perspektivy zcela nezávisle na florentském okruhu.

8 Jan van Eyck: *Podobizna kardinála Albergatiho*, kolem r. 1435.



◀ Siluetista při práci.
Skopec, 1963

▶ Gemma Frisius: Kamera
obskura. Steadman, 2002

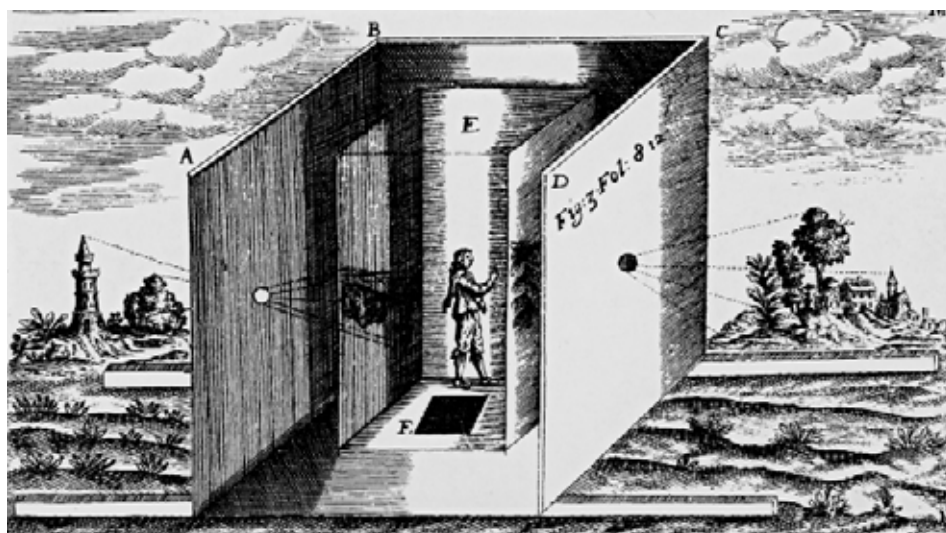
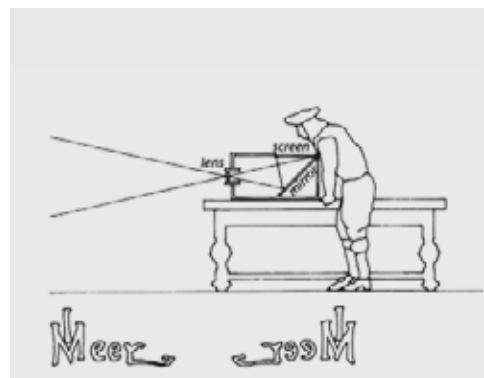
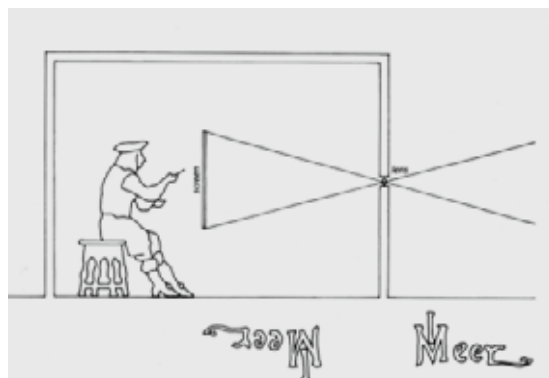
konalému propracování detailů každého z obrazů pocházejících nejenom z dílny Jan van Eycka...

Nepřipadá-li nám tento ověřovací experiment dostatečně průkazný, nabízí Hockney další příklady: 'skupiny', resp. části obrazu v Gentském oltáři,⁹ dvě zátíši Juana Sancheze Cotána z roku 1602, která jsou nejenom vystavena v neobyčejně mělkém prostoru (ve stlačeném prostoru nebylo nutno 'přeostřovat'), ale především podstatná část kompozice je 'fotograficky' reprodukována a přenesena z jednoho zátíši na druhé... Můžeme se ovšem také pod úhlem pohledu Hockneyovy metody zamyslet třeba nad obrazem *Madona kancléře Rolina*, namalovaným ve stejném roce jako podobizna Arnolfiniových. Nemíním ovšem převyprávět celou Hockneyho publikaci, protože nechci případného zájemce připravit o zážitek z velmi poutavé, téměř stylem detektivního příběhu napsané knihy, a navíc všeho, co je pro naše uvažování podstatné, jsme se tak jako tak dotkli.

Vraťme se tedy zpět ke Steadmanově pečlivé studii. Ta je zdánlivě jenom dalším, i když mimořádně přesným a vědecky poctivým potvrzením dnes už široce citovaného proudu názorů odhalujících optické základy evropské malby. Jde však o mnohem více než o zjišťování jakýchsi pikantností z dějin malířství. Jde o samu podstatu transformace reality do roviny obrazu v teritoriu západní kultury. Patrně nebude na škodu připomenout si v tento okamžik pár obecně známých faktů.

Západní kultura se přece zrodila jako kultura zemědělských civilizací vycházejících ze zaplavovaných území mezi řekami Eufrat a Tigris, tedy - mimochodem - z území, odkud jí v současném globálním kulturním třesku, diplomaticky řečeno, povstává největší a zdánlivě nesmiřitelná opozice. Z oblasti

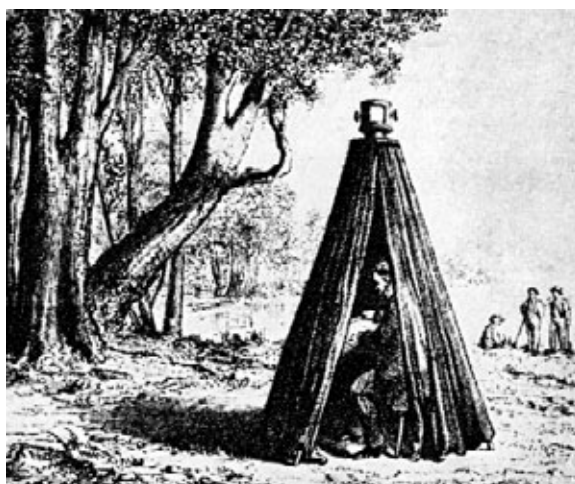
⁹ Jan van Eyck: *Gentský oltář*, 1432.



Athanasius Kirchner: Typ pokojové kamery obskury z knihy *Ars Magna Lucia et Umbrae*, 1646



Kamera obskura ve formě přenosného přístroje.
Skopec, 1963

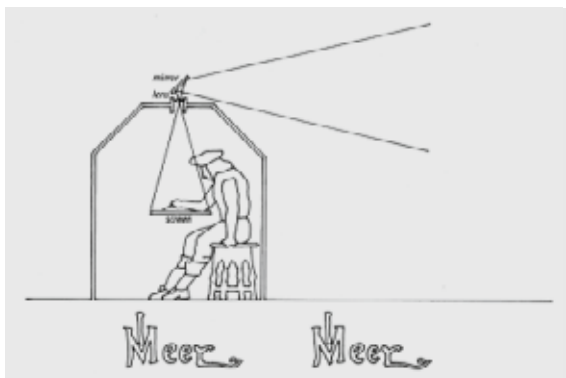


Kamera obskura ve formě stanu. Skopec, 1963

◀◀ Schematická kresba pokojového typu kamery obskury s vyznačením principu průmětu obrazu na příkladu verze Vermeerova monogramu

◀ Schematická kresba přenosné kamery obskury. Steadman, 2002

▶ Schematická kresba kamery obskury ve formě stanu. Steadman, 2002

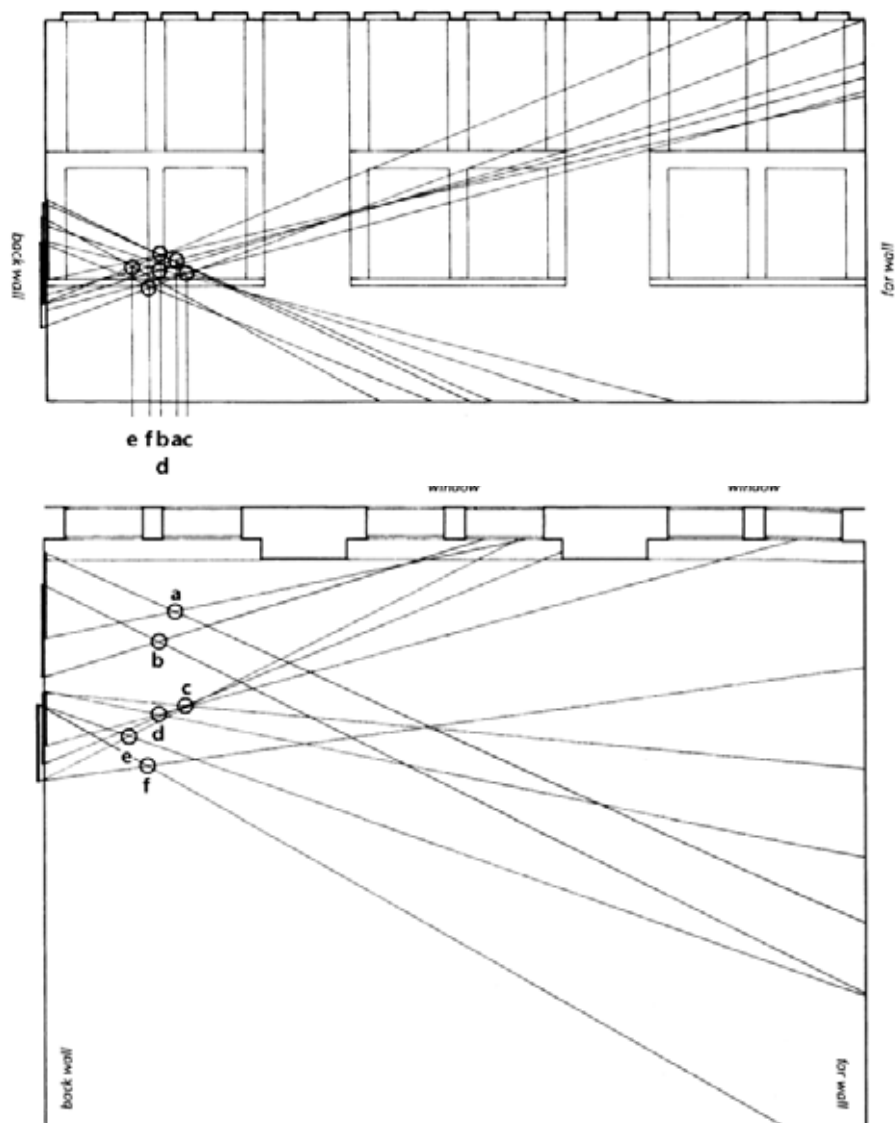


Mezopotámie se tato agrární kultura rozprostřela přes Egypt, klasické Řecko a helénistický Řím postupně do celé Evropy a dále na západ. Tato kultura stála na pozorném sledování přírodních cyklů, střídání setby a žatvy, na pečlivém racionálním zpracovávání poznatků vzešlých právě z onoho sledování praktických pochodů. Architektura této kultury stála na principu rozměrování polí a z toho odvozených geometrických útvarů čtverce, obdélníku a trojúhelníku. Teprve stykem Říma s asijskými kulturami došlo k obohacení onoho tvarosloví o geometrii kruhu, resp. elipsu a jejich deriváty: válec, kouli a kupoli.

Tak jako se celá tato evoluční kultura opírala o nosné sloupy reality a racionality, tak i umění této kultury stálo na racionální interpretaci reality. Příběhy Sosóse z Pergamonu, Zeuxida, Apellese či Parrhasia, z části tradované ústním podáním, z části zachycené např. u Plinia staršího, jsou hrdinskými příběhy vyprávějíci o dovednosti člověka napodobit přírodu (rozumějme realitu) s udivující přesností. Trompe l'oeil je technikou vyplývající logicky z těchto představ západní civilizace o zobrazování fyzického světa. Proto nemohla nebýt vynalezena perspektiva, tedy technika jak symbolicky, tj. arbitrárně převést třetí dimenzi do dvourozměrné plochy obrazu v situaci, kdy společnost začala chápat a zejména ti její příslušníci, kteří se této problematice věnovali, tj. malíři, architekti, matematici a geometři vycítili, že dovednost zobrazit realitu pokulhává jak za obecným lidským vnímáním, tak za momentální úrovní poznání, neboli vědy.

To, že si Brunelleschi¹⁰ zvolil za základ svého perspektivního přístroje princip dírkové optiky popsany čínským filozofem Mo Ti zhruba 4000 let před naším letopočtem, by se mohlo jevit jako zázrak, kdyby neexistoval popis tohoto principu podaný jedním z největších optiků všech dob, egyptským učencem Ibn al-Haithamem (965–1039 n. l.), nám známým spíše pod jménem Alhazen, v roce 1020 našeho letopočtu. Kdyby nakonec sám Brunelleschi přes mimořádné vzdělání a neobyčejný intelekt, kterým se vyznačoval, neznal Alhazenův spis, potom se musel o něm dovědět od svého přítele Paola Toscanelliho, astronoma a matematika, který navrhl umístit do průsečíku kupole a lucerny Brunelleschiho baziliky Santa Maria del Fiore měděný disk s malým otvorem k promítání slunečního kotouče na meridiální linii na podlaze katedrály za účelem měření času. Tak jako je průsečík slavné nově a originálně řešené Brunelleschiho kupole

¹⁰ Viz „Otzápníky uvězněného oka a standardů zobrazování“, *Disk 11* (březen 2005).



s lucernou jakožto pozůstatkem minulých časů architektury téměř symbolickým aktem, tak se stejně symbolickým může jevit průnik společenských potřeb se stavem poznání. Kultivovaný architekt a inženýr v jedné osobě si uvědomil, že tvorba obrazu je stejně tak projekce jako promítání slunečního kotouče na podlahu katedrály.

Na stránkách *Disku* jsme už jednou konstatovali (*Disk* 11 z března 2005), že vynález perspektivního zobrazení vychází díky Brunelleschiho genialitě ze stejného principu jako jakýkoliv fotografický přístroj, totiž ze středového průmětu dírkové optiky, na které stojí – počínaje obyčejnou krabicí od bot, opatřenou v jedné stěně miniaturním otvorem, a konče tou nejdražší současnou profesionální filmovou kamerou – každý aparát, každá fotografická, filmová, či video ka-

► **Jan Vermeer: *Mladá žena stojící u spinetu*, kolem roku 1670**

◀ **Půdorys a bokorys Vermeerova studia s vyznačením pozic objektivu a projekce u šesti obrazů:**

- a) *Dívka se sklenkou vína*
- b) *Sklenice vína*
- c) *Žena píšící dopis se svou služkou*
- d) *Mladá žena stojící u spinetu*
- e) *Hodina hudby*
- f) *Koncert*



mera, ať už pracuje v analogovém nebo digitálním modu bez ohledu na to, jestli je obraz vytvořený pouhým miniaturním otvorem, nebo supersofistikovaným objektivem. Proto byla také v době vyhlášení vynálezu, v roce 1839, fotografie tak nadšeně přijata, protože obraz vytvořený objektivem technicky zcela přesně souzněl s precizně vytvořenou perspektivní kresbou. A přece tady vždy existovaly obavy přiznat, že mistrovsky namalovaný obraz nebyl pořízen pouze kombinací odezírání reality a následného manuálního přepisu, ale za větší nebo menší pomoci technického, potažmo optického přístroje – ale o tom až později.

Philip Steadman velmi pečlivě vypočítává téměř všechny pomůcky a přístroje, které kdy byly k usnadnění zachycení reality použity, ale vynechává jistou, pro něho evidentně zcela bezvýznamnou pasáž tzv. siluetových portrétů. S nápadem pořizovat personální dokumenty pro účely bankovních a ostatních finančních transakcí na základě profilů přišel v 18. století francouzský finančník Etienne de Silhouette. Vycházel při tom ze zjištění, že se lidé svými obličejovými profily významně odlišují, a proto vyžadoval, aby každý závažný dokument byl potvrzen stínovou kresbou profilu – tedy siluetou. Pro potřeby pořizování takových



portrétů byly vytvořeny jednoduché, avšak důmyslné pomůcky. Pro sledování našeho hlavního tématu se může zdát siluetový portrét irelevantní, ale já se domnívám, že přinejmenším tuto kratičkou zmínku vyžaduje prostě proto, že je součástí velkého a nezadržitelného proudu zmíněného úsilí západní kultury dostat se k co nejpřesnější reprodukci reality.

Steadman je ovšem příliš opatrný, aby považoval za fakt cokoli, k čemu nemá přímé důkazy. Zná a popisuje přesně dějiny kamery obskury. Uvádí nesčetné množství pramenů potvrzujících její používání od nejstaršího vyobrazení jako pomůcky pro pozorování zatmění Slunce, uskutečněného v roce 1544 a popsa-



▲ Claes Jansz Visscher: *Mapa sedmi holandských provincií* (okolo 1595) objevující se na zadní stěně obrazu *Alegorie malířství* z let 1665–1666

◀ Jan Vermeer: *Alegorie malířství*, 1665–1666

ného o rok později v knize *De Radio Astronomico et Geometrico*, jejímž autorem byl německý fyzik a matematik Gemma Frisius, až po Keplerovu kameru obskuru pro kreslení krajiny, provedenou ve formě přenosného stanu. Zabývá se velmi podrobně problematikou středové projekce z hlediska otáčení obrazu a popisuje i možné cesty, jak obraz napřímit ve vertikálním směru a jak napravit jeho pozici ve směru horizontálním. Stejně tak velmi podrobně sleduje možné cesty, kterými se mohl Vermeer dostat k informacím i technickým detailům o kameře obskuře. Prameny možných informací jsou velmi pravděpodobné, zdá se, že by se jim dalo věřit, ale prakticky nic není jisté, nic nelze považovat za přímý důkaz.

Protože se bohužel nedochoval ani jeden ze dvou delfských domů, kde mohl mít Vermeer svůj ateliér, nezbývá Steadmanovi nic jiného než odečítat z toho, co je známé, a tedy změřitelné – ze samotných Vermeerových obrazů. V centru jeho pozornosti jich nakonec zůstává šest: *Dívka se sklenicí vína*, *Sklenice vína*, *Dáma píšící dopis se svou služebnou*, *Mladá žena stojící u spinetu*, *Hodina hudby* a *Koncert*. Při zkoumání Vermeerovy techniky práce se Steadman, snad ještě mnohem více než Hockney, projevuje jako zarputilý a do problému zakousnutý detektiv. Zkoumá dobové plány města a z nich odpočítává pravděpodobnou velikost obou domů i jejich prostor, které mohly sloužit Vermeerovi jako ateliér. Měří velikosti dobového nábytku a od jeho velikosti skutečné a ‘obrazové’, stejně jako například od poměru skutečných velikostí map a velikostí map ve Vermeerových

obrazech (např. na zadní stěně v obrazu *Alegorie malířství*) odpočítává pravděpodobné ohnisko objektivu Vermeerovy kamery. Vychází dále z geometrie dlaždic vyskytujících se na podlaze v některých obrazech, odpočítává a porovnává jejich pravděpodobnou skutečnou velikost s velikostí průmětu do obrazu, aby mohl určit co možná nejpřesněji rozměry pokoje i polohu případné kamery, a nakonec rozděljuje obrazy do určitých skupin nejen podle geometrie linie dlaždic, ale také např. podle oken. Je fascinující sledovat, jak krok za krokem vlastně Steadman rekonstruuje prostředí jednotlivých obrazů i organizaci Vermeerovy dílny, vytváří si modely Vermeerova studia v měřítku 1:6, aby nakonec dospěl – při spolupráci s BBC na rekonstruovaném prostoru malířova ateliéru ve skutečné velikosti pro účely životopisného filmu o Vermeerovi – k poznání, že v závěru, v koutu místnosti osvětlené třemi okny musel Vermeer mít jakousi komůrku s měnitelnou přední stěnou, umožňující částečně měnit polohu objektivu, a z této komůrky pravděpodobně sledoval a překresloval promítnuté obrazy na svá plátna. Steadman pomocí studia odlesků na lesklých předmětech ve Vermeerových obrazech navíc prokazuje i to, jakým způsobem umělec zakrýval nebo odkrýval okno, které bylo nejbližší pozici jeho ztemnělého pracovního kabinetu, proto aby získal více nebo méně soustředěnou, specifickou atmosféru vstupujícího světla, tak charakteristickou pro jeho díla.

Mohli bychom pokračovat dále a mohli bychom klást ještě více námitek, než proti svým vývodům klade sám Steadman, který z pochopitelných důvodů totální absence dokreslujících faktů může těžko dokázat závěry svého zkoumání na sto procent, když sám navíc a priori odmítá některá možná řešení.¹¹ Ale jistě nejde o to získat stoprocentní jistotu o technických detailech, když se zdá být velmi pravděpodobné, že nějaká forma optické projekce byla Vermeerem skutečně použita. A o co tedy vlastně jde? Nejde nakonec jenom o léčení nějakého fotografického komplexu méněcennosti a z toho rezultující snahy prokázat, že fotografie je, jak s nadsázkou říká Vilém Flusser, matkou všeho? Doufám, že ne, protože jsem přesvědčený minimálně o dvou závažných důvodech pro Steadmanovo i Hockneyho pátrání.

Především je evidentní, že přestože malíři sami neměli nejmenší tendenci odhalit svá tajemství skrytá za minuciózní přesností slavných maleb, touha po přesném zobrazení, třeba s využitím kresby samotných světelných paprsků, se stala neoddělitelně průvodním zjevem západního malířství, které mělo od poloviny 15. století až k výbojům moderny svůj exaktně přesně definovaný model. Navelek to ale vypadá tak, že v této linii jde jenom o povrch, o fyzickou slupku nebo schránku reality. Tendence zachycování povrchu předmětu, fyzicky nahmatatelného a vizuálně uchopitelného světa vede přitom stále více k falešnému přesvědčení, že čím se dosahuje dokonalejšího zobrazení reality, tím plošší, prázdnější a odosobněnější – neboť mechanický – obraz se servíruje divákovi.

Proto se objevuje ono předstírání neexistence optických pomůcek, proto ten strach před odhalením pravdy o pomocných technických zařízeních. Čím více technických pomůcek se začíná objevovat 'na scéně', tím usilovněji dochází

¹¹ Steadman nechce například přistoupit na myšlenku, že Vermeer mohl 'v reálu' komponovat svoje sestavy otočeně tak, aby projekci na svém plátně viděl sice stále hlavou dolů, ale stranově správně, a světlo by vzhledem k tomu přicházelo tak, jak to ve výsledku na jeho obrazech skutečně je, totiž z levé strany.

k odsuzování 'neosobního a mechanického' kreslení světlem pomocí daguerrotypu nebo kalotypu, potažmo fotografie do sféry řemeslného, netvůrčího, mechanického kopírování přírody. To vše vedlo nakonec k jisté dějinné schizofrenii vyhánějící ještě dlouho po Walteru Benjaminovi moderní mechanická média od bran světa hodnotného umění. Jenomže pravda je úplně jiná, nebo – alespoň jak ukazuje studium Vermeerových obrazů – může být diametrálně odlišná od letmého povrchního pohledu.

Jan Vermeer pracoval s největší pravděpodobností ve skrytu svého temného přístěnku, nechávaje pózující osoby tichu a míru svého světa a ze všeho nejspíše zaplňoval světla a stíny i barvy a jejich valéry promítající se (hlavou dolů a stranově převrácené) na připravené plátno pečlivě volenými odstíny svých olejových barev. Na rozdíl od předchůdců, současníků i následovníků nepracoval s náčtem, kompoziční skicou ani s konturovou podmalbou. Zjevně, jak dokazují rentgenogramy jeho obrazů, doslova přímo barvami modeloval scénu, jejíž rozvrh si pečlivě připravil v realitě a projekci na plátně s největší pravděpodobností pouze kontroloval. Při své práci dával hmotu nehmotné projekci a budoval tak svůj obraz jakoby zevnitř. Nelze tady nepřipomenout, co jsme konstatovali o vnitřně hmatovém projevu a o niterných haptických pochodech v textu „Objekt ozvláštněný objektivem“ (*Disk 15* z března 2006). Vermeerovy obrazy jsou příkladem toho, že obsahem vizuálního uměleckého díla se stává uvažování o bytostné podstatě zobrazovaného předmětu, o zobrazování neviditelného mikrokosmu objemu prostřednictvím toho, co vizuálně vnímatelného je vyneseno 'na povrch'. Vermeer oddělený prostorem, mnohdy draperiemi jako oponami a zejména zástěnou svého 'temného pokojíku', se právě oněmi bariérami osvobozuje od fyzické podstaty, aby se propracovával ke skutečné podstatě lidského bytí – k duši. „Na obrazech Vermeerových mají bytosti i věci klidný a bezpečný půvab bytí,“ píše Marcel Brion v encyklopedii Larousse *Umění renesance a baroku* a pokračuje: „Vládne tu shoda mezi člověkem a vesmírem, prostorová stabilita a časová pravidelnost, harmonie mezi lidskou vůlí a zákony vesmíru. Jak dojemná je tato skromnost, mírná dokonalost, soustředěná sama v sobě, dozrávající bez spěchu a bez úzkosti k věčnosti...“

Je dobré vědět, že Jan Vermeer s největší pravděpodobností použil jistou formu optické projekce při vytváření svých obrazů, a je užitečné si uvědomit vždy, když se chystáme nějaké dílo, umělce nebo školu zařadit do 'perfektně' popsané škatulky, že na počátku oněch vermeerovsky niterných děl byl konec konců mechanický zobrazovací prostředek. Není realismus jako realismus...

Literatura:

GRAVESANDE, W. J. *Essai de Perspective*, Paris 1711

HOCKNEY, D. *Secret Knowledge*, New York 2001

HUYGHE, R. (editor) *Umění renesance a baroku* (Encyklopedie Larousse), Praha 1970

RENNER, E. *Pinhole Photography – Rediscovering a Historic Technique*. Boston/London 1995

STEADMAN, P. *Vermeer's Camera – Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, Oxford 2002

SKOPEC, R. *Dějiny fotografie od nejstarších dob k dnešku*, Praha 1963

VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004)

Být dvojčetem

Gabriela a Simona Noskovy

„Maminko, tam je dětí, že to nemůžeme spočítat“ – tak přesně zněla slova pana doktora, když naší mamince sděloval tu radostnou událost. A pokračoval: „Dvě jsou to určitě, ale vypadá to na tři.“ Nejistota pana doktora, o kolikačetné těhotenství se jedná, souvisela s dobou, kdy tato slova pronášel. Jednalo se totiž o polovinu 70. let, kdy lékařská technika nebyla zdaleka na takové úrovni jako dnes. Jaké myšlenky se tehdy mamince honily v hlavě, lze si jen stěží představit. Troufáme si však říci, že rozhodně nebyly negativní, neboť se tato historka v naší rodině vypráví velmi často, a je nutné dodat, že i po více než třiceti letech vždy v přesně stejném znění. Nakonec jsme ‘jenom’ dvě – a spokojenost z ‘konečného výsledku’ je na všech stranách.

Při oznámení vícečetného těhotenství se některé maminky vyděsí, neboť si skutečnost, že se jim narodí dvě či více miminek najednou, nedokážou představit. Rozhodně s tím souvisejí i obavy, zda péči o *sourozence narozené v jeden den* (i tak se totiž dvojčatům odborně říká) lze zvládnout. Jak z vyprávění naší maminky víme, krušné chvílky prožívala jen v prvních měsících našeho života, kdy jsme na ni byly absolutně odkázané. Situace se ale po několika měsících výrazně změnila k lepšímu, když jsme si společně dokázaly vyplnit čas a již jsme nevyžadovaly permanentní pozornost rodičů. Vazby postupem času mezi námi sílily a jak víme, nezmezily až do konce života.

Jaké to je žít (a také jak se sebe-scénovat), když existujete ve dvou kopiích? Znamená to, že je nám předurčeno prožít celý život bok po boku? Traduje se, že jakmile se jednomu z jednovaječných dvojčat cokoliv dobrého či špatného přihodí, druhé to – i na opačné straně ze-

měkoule – nějakým způsobem pocítí. Je tomu skutečně tak? Jak moc je tato telepatická závislost pravdivá? Jaký je život vedle vlastní kopie? Je absolutní podobnost k užítku, nebo spíše k zlosti? To je řada otázek, která je nám často kladena. Toto pojednání se pokusí na některé z nich nalézt odpověď. V této souvislosti je však třeba si nejprve připomenout několik základních informací z úst odborných.

Jednovaječná dvojčata jsou zázrak přírody – dva jedinci s naprosto stejnými geny. Jsou to sourozenci, kteří pocházejí z jednoho vajíčka a jedné spermie, mají tedy stoprocentní shodu ve všech genech. To znamená, že míru proměnlivosti lze u nich studovat nejlépe, jsou-li od sebe oddělena a vyrůstají v jiném prostředí – zkoumány jsou znaky určené dědičně a vliv vnějšího prostředí.

Jednovaječná dvojčata tak tvoří výjimku z genetické různorodosti lidstva a představují vždy jediný geneticky totožný pár z celé lidské populace. Je tedy jasné, že některé dědičně podmíněné znaky se u nich vyskytují daleko častěji než u sourozenců či dvouvaječných dvojčat. Znaky, které se dědí přímo, se u jednovaječných dvojčat vyskytují souhlasně ve 100 %. To platí například o barvě očí, která je geneticky determinována, a tak mají jednovaječná dvojčata *vždy* stejnou barvu očí.

Mnoho rysů však není podmíněno pouze *geneticky*, ale také *zevním prostředím*. V těchto případech shoda sice není stoprocentní, ale je u jednovaječných dvojčat vyšší než u dvouvaječných nebo ostatních sourozenců. Příkladem tohoto tvrzení je tělesná hmotnost. I když geny v tomto případě určitě hrají významnou roli, faktory zevního prostředí – složení potravy, pohybová aktivita a jiné – tuto genetickou podmí-



Rineke Dijkstra: Chen a Efrat Herzliya, Izrael, 18. listopadu 1999, cit. z katalogu Schirmer/Mosel 2004

něnost zřetelně modifikují. Proto jednovaječná dvojčata nikdy nemají zcela stejnou tělesnou hmotnost, i když jejich hmotnost může být do značné míry podobná (Youngson 2007).

Narodily jsme se 24. června 1975 rychle po sobě. Lékařská věda v tomto případě – minimálního časového rozdílu narození – uvádí pětiminutový interval. Pro lepší orientaci jsme značeny v lékařských dokumentech nejen křestním jménem, ale navíc prvorozená z nás „dvojče A“, druhorozená pak „dvojče B“, jak je to ostatně u dvojčat běžné. Zkrátka hezky podle pořadí abecedy. Žádné jiné sourozence nemáme. Od narození jsme byly stále spolu. Rodiče nás oblékali do stejných věcí a kupovali nám stejné hračky, ale nám to nikdy nevadilo. Samozřejmě dnes už si oblečení vybíráme samy a oblékáme se rozdílně, ale jelikož máme stejný

vkus, tak se velmi často potkáme u stejného ramínka s nějakým úžasným kouskem. To pak řešíme aspoň barevným rozlišením. Nutno přiznat, že si často oblečení půjčujeme, takže si nikdo nemůže být jistý, když dnes jednu z nás viděl v nějakém oblečení, že se v něm o několik dní později nemůže procházet ta druhá. To dokonce děláme i nevědomě velmi často, a tím zamotáváme hlavy svému okolí. Podobně je to i s účesy. Jedna nosí rozpuštěné vlasy a druhá copánky. Několik dní nato je to ale obráceně.

Jaké to je být dvojčetem? Musíme odpovědět opravdu shodně (jak s podivem, že?) – báječné. Kdo to nezažil, nepochopí, jaké to je mít vedle sebe někoho, kdo používá stejná gesta a svět vnímá podobnou optikou. Když se jedna z nás podívá na druhou, nemá pocit, že vidí sama sebe. Ale je třeba přiznat, že i to se

některé z nás už párkrát stalo... Vypadáme sice podobně, ale to ještě neznamená, že jsme tožné. Představujeme prostě zvláštní skupinu lidí – takovou 'tajemnou komunitu'. Kdykoliv se potkáme s nějakým jiným párem dvojčat, dá se říci, že hovoříme stejným, i když 'tajemným' jazykem, v jakémisi zvláštním kódu.

Je mnohdy velmi zábavné rozebírat příhody dvojčat s lidmi, kteří nejsou takto 'postiženi'. Velmi často se totiž v jejich tvářích objeví potutelný úsměv. Důvodem často bývá skutečnost, že nejsou schopni 'dvojčatový kód' rozluštit. Je však třeba z vlastní zkušenosti přiznat, že se jedná zřejmě o složitý proces, který dokončí jen málokterý jedinec. S potěšením lze konstatovat, že i tací se našli a jistě ještě najdou. Většinou se jedná o osoby silně empatické, s touhou rozluštit záhadu silného pouta lidí zrozených v jeden den. Být dvojčetem je nepřenosná zkušenost, a proto plně jim porozumět trvá někdy trochu déle.

Dvojčata mají svá kouzelná specifika, která jsou mnohdy zahalena tajemstvím. Snad nejvýraznější je to patrné právě v *komunikaci*. *Komunikace* s dvojčaty probíhá až v devadesáti procentech komunikačních situací – a to zejména v dětství – tak, že nejde o komunikaci se samostatným jedincem, ale s dvojicí. Není těžké odhadnout, že právě tento fakt hraje v životě dvojčat zásadní roli. Dvojčata, zejména jednovaječná (což je i náš případ), mají totiž velké problémy s tzv. *separací a identifikací*, tj. s uvědomováním si sebe sama jako jedinečné bytosti. Ať už si to jejich okolí uvědomuje, či nikoli, dochází ke stavu, kdy jsou dvě osobnosti *de facto* vnímány jako osobnost jediná.

Důležitou roli zde hraje i to, že dvojčata spolu tráví od narození hodně času (nepočítáme-li období před narozením). Mají stejné zkušenosti, spolu procházejí většinou životních situací a i při hře si vystačí sama. Jejich vzájemná citová vazba je velmi silná, zvláště pak u dvojčat jednovaječných, a s postupujícím věkem se ještě násobí. Ani v dospělosti tyto vztahy neztrácejí na síle. Přestože žijí svůj relativně samostatný život, nejsou schopná se své vzájemné citové vázanosti zbavit. Mají v podstatě jakýsi svůj mikrosvět, ve kterém jedno je

součástí druhého a zase naopak. Mnohem častěji než ostatní sourozenci se navštěvují a volný čas svůj i své rodiny se snaží trávit co nejvíce spolu. Výjimkou není ani to, že si dvojčata vyberou stejné povolání, nastoupí do stejného zaměstnání a jako své partnery volí sourozence nebo také dvojčata.

Jaký vliv má silné a neustálé spojení dvojčat na vývoj jejich komunikačních dovedností a řeči? Dvojčata se od nejtěplejšího mládí učí komunikovat převážně a výhradně spolu. Společnost dospělých nebo sourozenců pro ně není nutná. Dvojčata si však rozumějí i neverbálně v pouhých náznacích. Členové rodiny se jim přizpůsobují, specifické řeči dvojčat dokonce porozumějí také. Stálá zpětná vazba při vzájemném slyšení vede i k tomu, že intonace a melodie řeči dvojčat, jakož i mimika, gestikulace a slovní zásoba, jsou si velmi podobné, s postupem věku téměř nerozlišitelné.

Jsou si tedy podobná nejen vzhledově, ale i řečí. Teprve škola a větší kolektiv působí na jejich zažité řečové vyjadřování. Řečové projevy dvojčat vykazují některé velmi specifické rysy mluvené komunikace. Užití konkrétního jazykového prostředku bývá často motivováno neuvědomovanou vzájemnou vázaností a soudržností. Jejich vyjadřování se vyznačuje zejména těmito znaky: pro mladší dvojčata je charakteristické, že se pojmenovávají křestním jménem. Tento rys pak odeznívá okolo třetího a čtvrtého roku. *Gábinka to ještě neudělala* (mluví sama o sobě). Neuvědomování si vlastní identity se pak projevuje například používáním plurálu ve významu singuláru: *Gábina: No jo, my to uděláme* (místo já).

Velmi specifickým a naprosto originálním v komunikaci dvojčat je vyjadřování spolupráce v rámci výstavby dialogického textu. To se projevuje přecházením dialogu dvou mluvčích v plynulý nepřerušovaný monolog jakoby jednoho mluvčího 's dvěma hlasy'. Dvojčata v rámci dialogu navazují své repliky bez zjevných vnějších verbálních projevů. K prostředkům, které vyjadřují ojedinělou spolupráci dvojčat, patří také přebírání sociální role dominantního mluvčího. Doklad máme dokonce zaznamenaný na magnetofonové páse. Jsme obě vyzvány tatínkem

k nějakému slovnímu projevu, který má být za-
znamenán 'pro další generace'. Malá Gábinka
se této role ujme s vervou sobě vlastní, malá
Simonka i přes tatínkovu snahu umírnit domi-
nantnější ratolest velký prostor nedostane, ne-
boť její slovní projev je neustále doprovázený
mladší sestrou. Dalším specifickým a charakte-
ristickým prostředkem komunikace mezi dvoj-
čaty je redukce replik založená na jejich zmí-
něné vzájemné velmi silné mentální vazbě.
Případní posluchači jejich vzájemné komuni-
kaci pak prostě nerozumí.

Pro dvojčata je výhodou to, že tvoří větši-
nou silný tandem. A to i ve škole! Jedná-li se
o jednovaječná dvojčata, nastává problém pro
učitele, které je které. Ani u nás tomu nebylo
a není jinak. Chodily jsme spolu na základní
školu a také jsme si vybraly stejnou střední
školu – Obchodní akademii. Dvojčata – stát ve
státě – Noskovky uprostřed malých spojených
státečků Veroniček, Haniček či Honzíků jsou
prostě 'velmoc'. Nic je příliš nenutí být s ostat-
ními za každou cenu zadobře. Měly jsme kama-
rády ve třídě, necítily jsme se izolované, brali
nás, i když jsme cítily, že nás vnímají stále tak
nějak dohromady. Taky je ale pravda, že to ne-
bylo takové to kamarádství na život a smrt.
Tento vztah jsme měly vyhrazený jen pro sebe,
a dodnes do hluboké dospělosti máme probl-
ém si podobný vztah k někomu vytvořit.

Žádné z nás vlastně ani nemůže nikdo vyho-
vovat tak jako její dvojče. Myslíme, že být dvoj-
četem, co vypadá stejně jako sestra, je prostě
diagnóza, s tím se moc dělat nedá. Lidé si nás
pletou dodnes. Dvojčata jsou společně silná
a ostatní nejsou s to se proti nim spojit. Tuto
sílu si však sama dvojčata neuvědomují. Jedná
se o poznatek vnějšího okolí. Že něco říká paní
učitelka, chi, chi, chi, cha, cha, cha, che, che,
che... co nám může udělat, my jsme dvě, a ona
je sama. Paní učitelce nezbyvá, než aby se s tím
nějakým způsobem vypořádala.

Často se pedagog neubráníl srovnávání,
a to bývá pro dvojčata velmi nepřijemné vědět,
že „Gábina je dobrá v matematice, zatímco Si-
mona je lepší v češtině“. Paní učitelky dokonce
někdy mamince vyprávěly, co dovedeme, a ří-
kaly: „Ta jedna lépe maluje, ale nevím, která.“

Volaly na nás *Gábino Simonu*. Na toto zavolání
se vždycky některá otočila. Od základní školy
jsme chodily také do jedné třídy, kde nám za-
čaly děti říkat Noskovky (někdy jako nadávku,
někdy jako zjednodušené pojmenování pro
obě). Bránily jsme se: „*Neříkej nám Noskovky,
já jsem Gábina a to je Simonu*.“ Nepomohlo to.
I když je nutné dodat, že děti ze třídy měly roz-
hodně větší snahu nás rozeznat, a pokud si ne-
byly jisté, neměly problém se zeptat.

Protože máme i stejné zájmy, vybraly jsme
si (s podivem?) i stejný studijní obor na vysoké
škole. Studovaly jsme nejprve Filozofickou fa-
kultu v Brně – divadelní vědu, a následně (v ma-
gisterském programu) DAMU – na katedře
teorie a kritiky. Bohužel i na Filozofické fakultě
jsme pro pedagogy byly stále „*holky Noskovy*“,
tedy přesněji řečeno silný tandem „*Nosčata*“.
Nevadilo nám to, i když už jsme si moc přály
existovat každá sama za sebe. Je ale třeba
na obranu pedagogů dodat, že šlo o kombi-
nované studium, takže neměli tolik možností
nás lépe poznat. K zásadnímu zlomu pak do-
šlo až na DAMU. Tady už jsme každá za sebe.
Kdo to nezažil, nepochopí, jaké to je, když vás
někdo oslovuje křestním jménem a ještě ke
všemu správným.

Málokdo nám asi uvěří, že nás vlastně ni-
kdy nenapadlo zaměňovat se ve škole. Tyto
nápady ale měli všichni kolem nás – spolužáci,
ale i pedagogové. Ti druzí to měli na základní
a střední škole docela jednoduché. Zkoušeli
nás totiž před celou třídou, takže nebyl takový
problém uhlídat, aby jedna nešla k tabuli dva-
krát. Pravda ale je, že naše vědomosti prově-
řovali velmi často hned po sobě. Nová situace
nastala při zkouškách na vysoké škole. Zde nás
vždy zkoušeli a zkouší společně. Tyto zkoušky
se ale velmi často neobejdou bez věty: „*A ses-
tra má stejný nebo jiný názor?*“

I přes všechna úskalí ohledně uvědomování
si sebe sama jako jedinečné bytosti jsme někdy
dokonce rády využívaly možnosti prezentovat
se jako jedna bytost. Záměrně na sebe upou-
távat pozornost – scénovat se – a to za úče-
lem vyvést své okolí z míry. Nikdy jsme ale to-
hoto specifického postavení nezneužily. Nikdy
jsme se neponořily hluboko do své zdánlivé

výjimečnosti. Jen jsme si občas pro zábavu pohrávaly se svým okolím.

Nikdy jsme si nezáviděly úspěch, naopak jsme ho vždy přála jedna druhé, motivovaly jsme se, nikdy jsme se nesrážely. Vzpomínáme na situaci z Gábina oblíbeného a Simonina neoblíbeného předmětu ruční práce, kdy měli všichni za úkol vytvořit prodlužovací kabel. Jak důležitý úkol pro osmáka! Dodnes nám to přijde neuvěřitelné. Zatímco Gábina se do práce pustila s chutí a za chvíli měla vše hotovo, Simoně se moc nedařilo. Jakmile Gábina dotvořila jednu prodlužovačku, v rychlosti se pustila i do druhé. A jak to dopadlo? Gábina dostala jedničku a Simona jedničku s hvězdičkou, neboť měla nejlepší práci z celé třídy (nutno poznamenat – včetně chlapecké části). A to je jen jeden příklad za všechny.

Dvojčata lze zařadit do naprosto specifické kategorie scéničnosti. Scéničnost rovněž úzce souvisí se *zrakovým vnímáním*, které je pro dvojčata nejcharakterističtější. Vzhledem ke své podobnosti jsou již od malička vnímána jako něco výjimečného a neobvyklého – jsou zkrátka více na očích. Jsme tedy pod neustálým drobnohledem okolí. Svou podobností vlastně samy vybízíme ke sledování. Svým vystupováním v běžném životě, ostenzí – ukazováním se dvojmo – tak bezesporu působíme na své (divácké) okolí. I když naše projevy nejsou zamýšleny jako vystoupení před obecnstvem, bezděky se jimi – bez našeho vědomého záměru – stávají. Tak se potvrzuje, že jako cosi apriorně scénického či dokonce scénovaného považují lidé především to, co je nápadné.

Ve svém životě se scénuje každý – ukazuje se, dává se na odiv. Scénování dvojčat je pak jakýmsi scénováním na druhou. Z dětství si vzpomínáme také na scény, kdy jsme se pohádaly a každá si stoupla v tramvaji na jinou stranu vagonu s pocitem, že k sobě vůbec nepatříme. To jsme si ale myslely jen my dvě. Pro ostatní se tato neobvyklá situace – dvojčata a každé na opačné straně vozu – stala výstupem: u dvojčat bylo takové jednání nápadné na první pohled a představovalo cosi, co se vymykalo z řádu. Šlo tedy až o jakési plnohodnotné scénické chování, které je vědomě zaměřené

na diváckou odezvu okolostojících lidí. I když naším záměrem bylo chovat se nenápadně způsobem, který rozhodně nebyl určený pro scénu, svou podobností jsme publiku umožnily sledovat dramatickou situaci.

Lidé nás těžko rozeznávají a je legrační, když jdete po ulici a ti proti vám si myslí, že vidí dvojmo, a často si navíc neodpustí nějaký 'vtipný' komentář. Je pravda, že jsme si na to už za ta léta zvykly, dvojčata jsou prostě daleko více na očích, a obě jsme tedy i lépe zapamatovatelné, a to zvláště tehdy, pohybuje-li se obě v jednom oboru či podobném prostředí. Je pro nás ale naprosto nezbytné aspoň latentní 'herecké' chování (jímž tu ovšem myslíme sebescénování 'v životě', které má co dělat se sdělováním pomocí sebe prezentace, tedy předvádění, tedy herectví nikoli v přísném smyslu, ale takové sebescénování 'v životě', které dovoluje vytvořit si aspoň z části jakýsi ochranný kruh před okolím).

Od kolegů se často dozvídáme, že pokud se mluví o blondých dvojčatech, jsme to my, i když k blondýnám už máme přes rok hodně daleko. Ale přes nepřesné soudy, které o sobě vzhledem k tomu, že jsme dvojčata, slyšíme, být dvojčetem přináší více radostí než starostí. Z toho už roky čerpáme pocit klidu a vyrovnanosti. Často si obě říkáme: „*Necítím se tím, že jsme spolu chodily do třídy a chodíme do stejné školy, vůbec poškozená, naopak. Asi to bylo tím, že jsme se nemusely jedna o druhou starat, žádná nebyla mladší nebo starší.*“

Zájemce o téma dvojčat jistě zaujme přednáška Pat Preedy, se kterou vystoupila na Konferenci o vícečetných porodech v Kanadě 2003. Ona a profesor David Hayem identifikovali tři hlavní kategorie dětí z vícečetných porodů: extrémně individuální, zdravě závislé a úzce vázané. Povahové rysy těchto kategorií jsou:

Extrémně individuální: má rádo své vlastní přátele, nedělí se o ně; hraje si většinou samo; rozhodne se neúčastnit se interakce, pokud je další z vícerčat úspěšné; polarizuje své chování, jde do extrémů (andílek/prevít); je nadměrně soutěživé; má odpor k druhému dvojčeti (k dalším vícerčatům); odmítá se oblékat stejně; snaží se být dominantní.

Zdravě závislé: má své vlastní, ale i společné přátele; je spokojené, když je samo i když je s druhým pohromadě; obě se podporují navzájem; každé se vyvíjí jako jednotlivce se svou vlastní identitou; vybírá si, zda bude mít stejné nebo jiné zájmy než ostatní vícerčata.

Úzce vázané: při rozdělení jsou nešťastná, chtějí být spolu většinu času nebo pořád; reagují vzájemně na svá jména nebo společné jméno, např. „Dvojky“; nerozeznávají svůj obraz v zrcadle; používají řeč dvojčat (kryptofazie); zpomalují nebo zrychlují, aby zůstala na stejné úrovni, zvláště ve škole; mají málo nebo žádné individuální přátele; kombinují, aby mohla vytvořit jednotku (celek); oblékají se a chovají stejně.

Pat prezentovala několik způsobů, jak pomáhat vícerčatům a podporovat je v dosažení individuálního myšlení, a to jak ze strany rodičů, tak i učitelů:

- udržujte individuální oční kontakt, aby si každé dítě uvědomilo, že mluvíte pouze na ně;
- na začátku věty řekněte jméno dítěte, pak pokračujte ve své žádosti nebo vysvětlení. Dítě se pak na vás soustředí a nevznikne nedorozumění, na koho vlastně mluvíte;
- ujistěte se, že každé dítě mluví samo za sebe a že to není vždy jen jedno, které zastane (skoro) veškeré mluvení;
- pokud máte potíže dostat se blíže k jednomu, oběma nebo všem dětem, využijte hru jako vodítko ke konverzaci. Během hry může rodič nebo učitel vytvořit různé varianty činností, při kterých dítě zapojí otázkami, jak by asi reagovalo nebo co by asi cítilo v různých situacích. Při hře se většina dětí přestane kontrolovat a řekne, co si myslí. Herní situace versus skutečná situace tak umožňuje získat od dítěte nenásilnou zpětnou vazbu.

Pat připomněla, že jedním z problémů vícerčat je to, že mezi sebou nemají dostatek soukromí. Pat uvedla příklad: pokud rodiče posílají jedno z vícerčat na tábor, obvykle pošlou obě

dvě. Následně pak vícerčata neprožijí zkušenost, kterou by mohla získat, když jelo na tábor jen jedno. Tím, že jedou společně, netráví čas odděleně, nejsou nucena vyhledávat si své vlastní přátele nebo rozvíjet své vlastní zájmy. Jsou tak bezděčně nasměrována k tomu, aby i nadále spoléhala jedno na druhé, a tak prožila nedostatek soukromí (Preedy 2003).

Pokud jde o nás, na první pohled vypadáme stejně, ale každá z nás si vědomě vytváříme vlastní identitu, jinak to totiž snad ani není možné. Postupem času totiž nastalo dobrovolné a přirozené odpoutání jedné od druhé, i když vzájemná fixace zůstala. Často se nám ale stává, že si ve stejné chvíli píšeme zprávu na mobil, nebo si navzájem voláme. V životě si moc pomáháme. Jedna o druhou se můžeme stoprocentně opřít. Máme se opravdu moc rády. Máme stejný smích, obě se smějeme každé blbosti a obě máme stejnou vášeň – divadlo. JE TO PROSTĚ PRIMA MÍT DVOJČE ☺. A kdybychom si mohly vybrat, jak bychom se rozhodly? Rozhodně bychom neměnily. Ani náhodou...

A jak skončit toto pojednání o dvojčatech? Jsme dvojčata, identická. Mrzí nás, že nás často lidé neoslovují jménem. Dost jsme se pro to zlobily, ale pak jsme se samy několikrát setkaly s dvojčaty a zjistily, že je to vážně moc těžké. Na druhou stranu musíme říci, že ti, kteří nás znají více a mají zájem – ti nás rozeznávají. Děkujeme jim.

Použité materiály:

- PREEDY, P. (2003) *Konference o vícečetných porodcích*. [online] 2007 [citováno 10. 11.]; dostupné na World Wibe Web: http://www.tehotenstvo.sk/user/view_page.php?page_id=184840&zoradenie=0
- YOUNGSON, R. M. *Fenomén jednovaječných dvojčat*. [online] 2007 [citováno 10. 11.]; dostupné na World Wibe Web: <http://www.nasedetatko.com/index.php?popis=100&detail=ano&id=363>
- Dvojčata* [online] 2007 [citováno dne 10. 11.]; dostupné na World Wibe Web: www.dvojcata.cz

Podzimní festival 2007

Jitka Pelechová

Prestížní kontrapunkt festivalu v Avignonu

Divadelní rok se ve Francii tradičně odehrává v rytmu dvou událostí zásadního významu: tou první je Avignonský festival (Festival d'Avignon), který se koná každý červenec ve slavném městě papežů a je jak tečkou za uplynulou sezónou, tak jakýmsi příslibem věcí příštích; tou druhou je pak Podzimní festival (Festival d'Automne), jenž se odehrává na několika místech Paříže a jejího předměstí po dobu téměř čtyř měsíců, vždy od začátku září do konce prosince, a spíše než zahájením nové sezóny je její úvodní částí, ne-li doslova první polovinou. Renomé prvního z nich, který letos uzavřel svou 61. sezónu, netřeba připomínat ani komentovat; důležitost a dopad toho druhého na francouzský kulturní a především divadelní život však nejsou o nic menší.

Podzimní festival se od Avignonského neliší pouze místem konání a dobou trvání. Festival v Avignonu tradičně těží ze své pověsti a popularity (desítky tisíc návštěvníků se velkou měrou podílejí na podpoře turistického průmyslu jižní Francie); Podzimní festival naopak sází spíše na kvalitu a je určený elitě pařížských milovníků umění. Další rozdíl spočívá v nestejných ambicích těchto dvou událostí: zatímco Avignonský festival se soustředí převážně na divadlo, ten Podzimní se věnuje veškerému současnému umění a do svého programu zahrnuje nejen divadelní, taneční a operní

inscenace, ale i filmy, koncerty, výstavy, setkání, přednášky atd. Založil jej roku 1972 Michel Guy, dnes již legendární postava francouzského kulturního života (ke konci 70. let též ministr kultury),¹ s přáním „navrátit Paříži její postavení mezinárodního místa tvorby“ a s heslem, že „státní hranice nesmí v žádném případě být hranicemi kulturními“. Zároveň festivalu vytyčil čtyři základní mise: „1) přinášet do Francie největší umělecké počiny ze zbytku světa; 2) zadávat umělcům díla na objednávku a podílet se na produkcích velkých francouzských, evropských a severoamerických institucí; 3) uvádět a podporovat experimentální tvorbu; 4) vypovídat o nezápadních kulturách, potlačit etnocentrismus v jakékoli jeho formě a zbavit se přesvědčení, že Západ je středem světa“.² Tím tedy od samého začátku postavil do středu svého počínání zájem o tvorbu jiných zemí. Každý ročník je věnován jedné mimoevropské kultuře: letos byla značná část programu vyhrazena pro umění Středního východu, příští ročník se chce soustředit především na Japonsko. Abych ale nehledala mezi oběma festivaly pouze rozdíly a nekreslila věci černobílejší,

1 Michel Guy vedl ministerstvo kultury v letech 1974 až 1977, za úřadování prezidenta Valéry Giscard d'Estainga. Mluví se o něm jako o „jediném pravcovém ministrovi, za kterým stála veškerá umělecká a intelektuální levice“ (Guy Scarpetta, *Le Festival d'Automne de Michel Guy*, Paříž, Éditions du Regard, 1992, str. 37).

2 Michel Guy, „Dix ans et la suite“, in Jean-Pierre Léonardini, *Festival d'Automne à Paris*, Paříž, Temps Actuels, 1982, str. 14.

než ve skutečnosti jsou, je samozřejmě třeba doplnit, že mezi těmito událostmi existuje celá řada paralel. Nejviditelnější jsou právě v programech obou festivalů, které neváhají zvát stejné umělce: letos byl například argentinsko-španělský divadelník Rodrigo García přítomný při obou příležitostech. A konečně, i festival v Avignonu jaksi zoficializoval svůj zájem o nefrancouzskou kulturu. Jeho současní ředitelé, Vincent Baudriller a Hortense Archambault, ustanovili pro každý ročník funkci 'přizvaných' uměleckých ředitelů, které hledají především v nefrancouzských kulturních prostředích.³

Mandát současného ředitele Podzimního festivalu Alaina Crombecqua trvá od roku 1990, kdy zemřel jeho zakladatel a dlouholetý ředitel Michel Guy. Crombecque však v čele tohoto organismu už jednou v minulosti stál, v letech 1974 až 1977 – období ministerského působení Michela Guy. Mimoto byl také ke konci osmdesátých let ředitelem Avignonského festivalu, což samo o sobě dostatečně vypovídá o blízkosti obou organismů.⁴

Letošní, v dějinách Podzimního festivalu už 36. ročník, se setkal s otevřeným úspěchem: celkem divákům nabídl na padesát kulturních akcí všeho druhu (z toho přes třicet divadelních a tanečních inscenací), na kterých se podílelo přibližně tisíc umělců a jež se konaly ve třiceti různých prostorách. Celková zaznamenaná

3 V roce 2004 jím byl německý režisér Thomas Ostermeier, o rok později vlámský performer Jan Fabre, v roce 2006 jugoslávsko-maďarský choreograf Josef Nadj a teprve letos se dostalo na čistokrevného Francouze, Frédéric Fabischa. Příští rok poputuje tato pocta do Itálie, do rukou Romea Castellucciho, který se o ni podělí s francouzskou herečkou Valérie Dréville.

4 Oba festivaly spojuje ještě jiná věc – a ve Francii opravdu nevidaná: délka mandátů jejich ředitelů. V čele Podzimního festivalu stáli během třiceti šesti let existence jenom dva ředitelé (Michel Guy a Alain Crombecque); ve vedení Avignonského festivalu se jich za šedesát jedna let vystřídal pouze šest: Jean Vilar, Paul Pauux, Bernard Favre d'Arcier, Alain Crombecque a nyní tandem Vincent Baudriller a Hortense Archambault.

návštěvnost se letos vyšplhala na úctyhodných 102 000 diváků. Kromě již zmiňovaných uměleckých osobností Středního východu byla zastoupena kultura německého jazyka (za divadlo jmenujme Christopha Marthalera nebo Anne Tismerovou, program výtvarných umění pak vedl Anselm Kiefer, který po své velké loňské výstavě v Grand Palais přesídlil tentokrát do Louvru),⁵ vlámské soubory (Tg STAN či Dood Paard), kultura hispánská (Rodrigo García, Enrique Diaz nebo Ricardo Bartís), anglosaská (Merce Cunningham, Meg Stuart) a přirozeně francouzská (Claude Régy, Julie Brochen, Mathilde Monnier či Alain Buffard). Tento výčet není v žádném případě vyčerpávající, mimo jiné také z toho důvodu, že některé osobnosti se zeměpisně těžko zařazují – mám na mysli například Luca Bondyho, který je neopominutelnou osobností evropské divadelní scény.

Alain Crombecque dal letošnímu ročníku do vínku zájem o „uměleckou tvorbu, do níž se nutkavě vkrádá Historie“.⁶ Pojem a tematika dějin se skutečně linou celým programem jako Ariadnina nit a způsobem stejně paradoxním jako

5 Poznámka redakce: O zmiňované výstavě *Sternenfall/Chute d'étoiles* v Grand Palais jsme psali v 21. čísle *Disku* ze září 2007 v článku „Pařížské scénologické inspirace“. Anselm Kiefer, jehož tvorba má ve svém směřování ke *gesamtkunstwerku* svého druhu výrazné scénické, ba scénografické rysy, byl vyzván, aby jako první současný umělec po 50 letech od chvíle, kdy se takové nabídky dostalo Braquovi, přispěl k výzdobě Louvru, konkrétně schodiště na křižovatce sbírek egyptského a orientálního umění. V nice 10 m vysoké a 4 m široké je tedy po odhalení 25. října k vidění monumentální dílo nazvané *Athanos*, tj. výrazem pro alchymistickou pec, který představuje ležícího nahého muže spojeného jakousi pupeční šňůrou s hvězdnou oblohou-kosmem (přiznačné Kieferovo téma), zatímco v nikách po stranách jsou umístěny Kieferovy plastiky *Danaé* a *Hortus conclusus* (tj. „uzavřená zahrada“, což je středověký pojem spojený s mariánským kultem), v nichž se rovněž uplatňují příznačné Kieferovy motivy, v tomto případě černé slunečnice a knihy, tentokrát posypané spadlými zlatými zrny; viz obrázky převzaté z knihy *Anselm Kiefer au Louvre*, Musée Louvre édition / Editions de Regard, Paris, 2007 (Crédit photographique Musée du Louvre / Antoine Mongodin).

6 Alain Crombecque, „Editorial“ katalogu 36. ročníku Podzimního festivalu, str. 3.

neočekávaným se také skloňují ve třech (z mého pohledu) nejdůležitějších inscenacích, které mohl 36. ročník Podzimního festivalu nabídnout: jedná se o Horváthovy *Povídky z Vídeňského lesa* v režii Christoha Marthaler, o inscenaci *A můj popel hodte na Mickeyho* Španěla argentinského původu Rodriga Garcíi a o nové setkání režiséra Luca Bondyho s Mari-vauxem, jež dalo vzniknout inscenaci *Druhé překvapení lásky*.⁷

Nedávné ročníky festivalu v Avignonu přivedly do středu dění dvě hlavní problematiky současného francouzského divadla, které posléze doznívaly během příslušného Podzimního festivalu: systém financování divadelní tvorby a rozpor mezi „divadlem slova“ (théâtre de la parole) a „divadlem obrazu“ (théâtre de l'image).

Systém subvencí francouzských divadel, poslední dobou opět zpochybňovaný nedávno zvoleným prezidentem Sarkozym, a změny v zákoně o režimu divadelních „intermitentů“⁸ se pro mnohé definitivně ukázaly jako nedostačující, a to především ve srovnání se situací na opačné straně Rýna. Mluví se o finanční černé díře a o penězích vyhazovaných oknem, protože ve Francii neexistují adekvátní instituce, které by bděly nad existencí a správou stálých souborů a kanalizovaly tak divadelní tvorbu. Německý divadelní systém (zhruba stejný jako náš, který je v poslední době ovšem zejména v Praze také stále víc zpochybňovaný), jeho síť statutárních divadelních domů, z nichž každý disponuje ve stálém angažmá souborem herců a dramaturgů, ne-li i režiséru atd., je pro mnoho divadelníků ve Francii, kde se převážná část divadelní tvorby odehrává mimo

7 Bude se hrát i na letošních Wiener Festwochen, jichž je Luc Bondy intendantem.

8 Jejich reakce na tyto změny vyvolala zrušení Avignonského festivalu v roce 2003.

instituce, velmi lákavý.⁹ Vysoká kvalita inscenací Thomase Ostermeiera a jeho krajanů pozvaných do Francie při příležitosti Avignonského festivalu v roce 2004 byla chápána jako přímý důsledek a výsledek blahodárného německého divadelního systému.

O rok později (2005) byl „přizvaným“ uměleckým ředitelem vlámský performer (výtvárník, choreograf, režisér, dramatik...) Jan Fabre, jehož inscenace (a opět také inscenace divadelníků, které při této příležitosti pozval) rozpoutaly vášnivou debatu o scénické hegemonii obrazu nad slovem, a to nejenom mezi odbornými pozorovateli, ale také v řadách laického publika. Důzvek tohoto střetu estetik přišel právě během Podzimního festivalu, kdy se do debaty kromě dalších inscenací připojilo i množství knih a spisů věnovaných tomuto tématu.¹⁰ Mimochodem, z celé polemiky asi nejvíc vytěžil dramatik a režisér Olivier Py: ten napsal v té samé době velice ostrý článek, ve kterém orodoval za návrat k divadelním textům¹¹ a který mu (v očích mnohých pozorovatelů) vynesl místo ředitele Odéonu, po Comédie-Française druhé nejdůležitější divadelní instituci ve Francii.

Tato ohniska zájmu současného francouzského divadla se promítají i do výběru emblematických inscenací letošního ročníku Podzimního festivalu pro

9 Pařížská Comédie-Française má sice odjakživa stálý soubor herců, stejně jako – nově – i některé menší instituce (jako hlavní příklad se většinou uvádí Národní divadlo ve Štrasburku – Théâtre National de Strasbourg, TNS), ale s dvousetletou německou tradicí se situace ve Francii nedá srovnávat.

10 Uvedme především knihu *Případ Avignon* (Georges Banu a Bruno Tackels, *Le Cas Avignon 2005. Regards Critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005), která hájí postoj současných ředitelů Avignonského festivalu, a, na druhé straně, pamflet Régise Debray *Na avignonském mostu* (*Sur le pont d'Avignon*, Paříž, Flammarion, 2005), jenž brojí proti ultraformalistickým tendencím v současném divadle.

11 Olivier Py, „Avignon se débat entre les images et les mots“, in *Le Monde* 30. července 2005.

tento článek: Christoph Marthaler je jednou ze stěžejních osobností divadelních institucí německého jazyka; Rodrigo Garcia zase zastupuje divadlo bohaté na obrazy, ale zároveň plně poezie; a konečně Luc Bondy, jenž se pohybuje někde mezi, jednou nohou v Berlíně, druhou v Paříži, další ve Vídni, a zbývá-li mu ještě jedna, pak na neutrálním území Švýcarska.

Christoph Marthaler a Ödön von Horváth

Christoph Marthaler není na Podzimním festivalu nováčkem: Horváthova hra je již třetí inscenací, kterou v rámci této události představuje pařížským divákům, po „patriotickém večeru“ *Murx den Europäer!*... v roce 1995 a Schubertově *Spanilé mlynářce* z roku 2003. „*Povídky z Vídeňského lesa* popisují společenskou realitu 20. let minulého století ve Vídni; počátky ekonomické krize, společenský propad, který v té době postihl velké množství lidí – to vše nabízí mnohé paralely se skutečností v současném Německu,“ říká v programu k inscenaci dramaturg Stefanie Carp.¹² O paralelách mezi Vídni počátku minulého století a dnešním Berlínem vypovídá i scénický prostor (jeho autorkou je, jak jinak, Anna Viebrocková), který situuje děj do těchto dvou míst a dob. Přední část scény připomíná běžný dvůr domů v Marzahn, předměstí bývalého východního Berlína, které bylo zároveň největším panelákovým sídlištěm Německé demokratické republiky – dnes je sužuje vysoká nezaměstnanost a mezi jeho obyvateli je velké procento sympa-

¹² Tato dlouholetá spolupracovnice Christopa Marthalera (v letech 2000–2004 se s ním například podílela na řízení Schauspielhausu v Curychu) byla zároveň vrchním dramaturgem Volksbühne v době, kdy tam tato inscenace měla premiéru (30. listopadu 2006). Mezitím však z této berlínské instituce odešla a od letošního roku je zodpovědná za činoherní program vídeňských Festwochen.

tizantů extrémní pravice. Na levé straně nejdřív malé okénko stánku s občerstvením, které se podle potřeby proměňuje v řeznictví, za ním pak dveře do obchodu s hračkami. Příčně naproti bufetu, v pravé části jeviště, stojí dlouhý dřevěný stůl se dvěma lavicemi, který už o něco víc připomíná zahrádky vídeňských restaurací. Vedle něj další dveře, tentokrát s několika schůdky a zábradlím. O něco dál, souběžně se stolem, spočívá staré a lehce rozladěné pianino – bez kterého se žádná Marthalerova inscenace neobejde –, jehož skříň slouží hercům také jako rekvizitář (v jednu chvíli například začne pianista z nástroje tahat nekončnou pruhy látky).¹³ Zadní část jeviště je potom přímo inspirována vídeňským kinem Belaria, které promítá výhradně filmy pro pamětníky a je proto velmi oblíbené mezi starší generací Vídeňanů. „Dnešní Berlín se tak svým způsobem dívá na *Povídky z Vídeňského lesa* jako na nějaký starý film.“¹⁴ Do dlouhé řady hnědých dřevěných židlí naproti promítacímu plátnu si také chodí sednout herci, kteří právě nevystupují, jelikož všichni zůstávají po celou dobu představení na scéně. Za kinem jsou ještě jedny dveře vedoucí do malého prostoru, který je dle potřeby převlékáací kabinkou na koupališti nebo pochybným a vulgárním nočním klubem s tanečnicemi u tyčí. Klasickou oponu nahrazují velká dřevěná vrata (ne nepodobná těm z Léblova *Strýčka Váni*) popsaná ne zrovna elegantními nápisy, která se na začátku představení otevrou a chvíli před koncem zase zavřou (závěrhry se odehrává na předscéně před nimi). A konečně, to vše je doplněno dvěma

¹³ Ten se může zpětně jevit jako narážka na jinou Marthalerovu inscenaci s názvem *Maeterlinck*, kterou Pařížané zhlédli o dva měsíce později, tentokrát už ale ne v rámci Podzimního festivalu. Marthaler a Viebrocková umístili tuto hudební koláž z textů Maurice Maeterlincka právě do ševcovské dílny a pruhy látky byly v této inscenaci hlavní rekvizitou.

¹⁴ Stefanie Carp v programu k inscenaci.

‘výrobními značkami’ Anny Viebrockové – hodinami, které jdou někdy příliš rychle, jindy pozadu a chvílemi vůbec ne; a vysokým stropem, který připomíná tovární halu, sklad nebo hangár.

V tomto prostoru se tedy odehrává příběh Marianne, dcery hračkáře, kterou otec zaslíbil bohatému řezníku Oskarovi a která se ke svému neštěstí zamiluje do floutka Alfreda. Skoro by se dalo mluvit o příběhu veselé operetky: život v ulici malých obchodníků, jejich osudy a lásky, výlety do Prátru, na koupaliště... Jenže u Horvátha prožívají tyto veselé postavičky ekonomickou a společenskou krizi 20. let a přímou čarou bez oklik směřují k nacistické tragédii své doby: „Hledají útočiště v tom, co považují za ‘hodnoty’ – v prvoplánové víře, která proměňuje celý život v boží trest; ve vlastenectví, jímž mstí své ponížení; v xenofobii, z níž mají štít; v oslavování minulého, které je chrání před ‘materialismem’ současnosti“.¹⁵ Stejně jako tenkrát ve Vídni, i dnes se v Berlíně rádo vzpomíná na minulost a „nevdá, že pro jedny je to imaginární DDR a pro druhé Prusko, které nikdy nezažili: všichni utíkají před současností, ve které se necítí doma“.¹⁶ Nakonec je tedy Alfred fuč, dítě mrtvé a Marianne už dávno ví, že se nevyplácí si vybírat.

Mezitím se ovšem odehrává Marthalerova inscenace – takže až tak moc se toho neděje. Herci si nosí pivo a jiné nápoje z bufetového okénka ke stolu a stejně jako v *Murx den Europäer!*... se z těchto procházek se sklenicemi v rukou stávají samostatné herecké etudy. Mnoho scén se odehrává jak ve zpomaleném filmu a mnoho se jich opakuje několikrát za sebou. Dění na scéně se navíc v pravidel-

¹⁵ Brigitte Salino, „Des déclassés dans une société sans joie“, in *Le Monde* 6. října 2007.

¹⁶ Stefanie Carp, „Geschichten aus dem Wiener Wald“, text volně ke konzultaci na internetových stránkách berlínské Volksbühne, www.volksbuehne-berlin.de.

ných intervalech přeruší, pianista sedne ke svému nástroji a herci sborově zanoťují marthalerovsky prapodivné písničky. A jak bývá u tohoto režiséra zvykem, celou inscenaci prochází řada symbolicky a esteticky silných obrazů. Například během oslavy zasnub Marianne a Oskara v Prátru. Bettina Stucky (Marianne) najednou vyjde v plavkách z malého prostoru v zadní části jeviště, který se proměnil v převlékací kabinku. Dojde až na předscénu, kde začne mlčky, nejdřív vestoje a potom vleže na zemi předvádět prsa a kraul. Hodnou chvíli se zmítá jako ryba na suchu (doslova), za pustého nezájmu přihlížejících – délka a pomalost celé scény jsou k nevydržení. Poté vstane a beze slova zamíří zpět do kabinky. Později, ve chvíli kdy Zauberkönig (Mariannin otec) a Oskar jdou navštívit noční podnik, ve kterém si Marianne vydělává na živobytí, se před diváky v zadní části jeviště otevře pohled na pestrobarevný noční bar. Bettina Stucky nejdříve tančí u tyče, posléze improvizuje striptýz do rytmu primitivní hudby. Ubohost, vulgárnost a kýčovitost tohoto obrazu jsou zprvu k smíchu a pláči zároveň, potom už jenom k pláči. Hereččina blahobytná silueta, stejně jako téměř šokující vzezření ostatních herců, jež zdaleka neodpovídají soudobému ideálu krásy a štíhlosti, jsou samy o sobě vyjádřením Marthalerova nezájmu o vše esteticky a politicky korektní.

Rodrigo García

Ani Rodrigo García není pro francouzské publikum zcela neznámý – je totiž pravidelným hostem nejen Podzimního festivalu, ale i toho v Avignonu a také různých divadelních institucí po celé Francii. Umělec, který dokázal obrátit evropský festivalový systém ve svůj prospěch: „[pro divadelní tvorbu] je třeba vzít v potaz

tři věci: myšlení umělce, druh publika, které přijde do divadla, a divadelní trh – tedy festivaly a instituce, které hrají roli prostředníka mezi umělcem a divákem. Tento chod věcí je nezvratitelný, jako v prostituci: prostitutky, pasáči a klienti – to jsou umělci, festivaly a diváci“.¹⁷

Název inscenace *A můj popel hod'te na Mickeyho* nutkavě připomíná některé z jeho předešlých her, především *Koupil jsem si v Ikea lopatku, abych si vykopal hrob a Příběh Ronalda, klauna od McDonald's*. Jejich osud byl v lecčems podobný: nejmenovaná síť obchodů s nábytkem donutila Garcíu, aby si lopatku už nekupoval „v Ikea“, ale „ve slevách“. I hra, o níž je řeč, se původně jmenovala *Rozptylte můj popel v Eurodisney* a pod tímto názvem měla také premiéru v Bretaňském národním divadle v Rennes 14. listopadu 2006. Reakce na sebe nenechala dlouho čekat a titul musel být brzy změněn na *A můj popel hod'te na Mickeyho*; název „mnohem méně uspokojivý než ten originální a jenž je výsledkem zastrašování ze strany severoamerického koncernu“.¹⁸

Inscenace samotná hraničí s performancí. Jeviště je relativně prázdné – v zadní části je velké křeslo a akvárium s trochou vody, vpravo nafukovací bazén plný bahna a na předscéně hromada čehosi, co se později ukáže být lidskými vlasy. Celému prostoru pak vévodí obrovské promítací plátno. Zatímco se diváci usazují v sále, dva herci stojí nehnutě proti sobě, profilem vůči publiku. Kolem krku mají oprátky z doutnáku, které vedou na opačnou stranu jeviště. V křesle v pozadí, zády k publiku, lze tušit třetí postavu. V sále je ještě rozsvíceno, když doutnáky začnou hořet a jejich plamen se postupně blíží k oběma mužům. Herci se tak podobají balíčkům s dynamitem, jen vybuchnou. Doutnáky uhas-

¹⁷ Rodrigo García v programu k inscenaci.

¹⁸ Rodrigo García, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, str. 12.

nou až těsně u těla mužů, z nichž jeden začne, stále bez hnutí, odříkávat vstupní text (viz překlad) – ve španělštině a elektronicky deformovaným hlasem (bude tomu tak po dobu celé inscenace). Francouzská verze je promítána na obrovské plátno v pozadí; je těžké zde mluvit o titulcích, protože text je psán velkými písmeny různých stylů a jeho přítomnost na scéně doslova spoloutváří prostor:

„Myslel jsem si, že je to výsada některých optiků nebo módních barů, ale mylil jsem se. Stále víc a víc obchodů si je navzájem podobných: bez chuti a bez vůně, s čistými barvami, skoro žádné zboží není vystavené pro zákazníky, vše je dobře schované, hudba dodává atmosféru – všechno proto, abychom ztratili svou představu o obchodě, jako by *vstoupit za účelem nákupu* bylo něco, za co by se zákazník i prodavač měli stydět. Zboží je skoro průhledné a ty si nejsi jistý, kde jsi. Jablka jsou tak zářivá a je jich tak málo, saka tak perfektní, že člověk neví, jestli vstoupil do obchodu s potravinami, do baru nebo do prodejny obleků či elektroniky.

Prodavači jsou oblečení jako ve starých futuristických filmech, číšníci také. Zdálo by se, že jdou zrovna od kadeřníka. Jsou opálení dvánáct měsíců do roka, nebo alespoň po dobu trvání své smlouvy.

Teprve ve chvíli, kdy máš zaplatit a nacpat svůj nákup do tašky, pochopíš, kde jsi vlastně byl, v jakém druhu obchodu.

Charakteristickým rysem těchto nových prodejen je *spletení stylů*.

Máš-li restauraci, musí se podobat obuvnictví.

Máš-li obuvnictví, musí se podobat obchodu, kde se prodávají předražené lampy.

Máš-li obchod s lampami, musí se pokud možno co nejvíce podobat ateliéru, kde se dělají tetování a piercingy.

Chceš-li prodávat parfémy, musí se tvá prodejna podobat hudebnímu obchodu pro DJ.

Japonská restaurace musí připomínat sexshop.

A obchod s pohovkami se musí tvářit jako butik s prádlem.

A butik s prádlem tě musí přesvědčit, že jsi sem přišel koupit indický čaj.

Dnes jsem do jednoho takového zařízení vstoupil a nevěděl jsem, o co mám požádat: o suché Martini, nebo o pár sportovních ponožek.

A představuji si, co nás teprve čeká...

Brzy přejdeme od spletení k zakrývání: zboží bude schované tak, že je nikdo neuvidí.

Vstoupíme do obchodu z čirého osamocení, z potřeby rozhovoru. A až budeme odcházet, odneseme si to, co nám řeknou, abychom si odnesli, v taškách, na kterých se ani v nejmenším nepozná, co je uvnitř.

Už nebudeme vstupovat do obchodů z tak nízkého a vulgárního důvodu jako je: *koupit si něco, co potřebuji*. Budeme do obchodů vstupovat, abychom vůbec mohli EXISTOVAT.

Abychom tam strávili chvíli svého života a užili si to prostředí, které vytvořili buď mazaní lidé, nebo blázni. Chráněné prostory, kde se po celý rok teplota drží na 22 stupních a kde nikdo nekřičí. Kde nikdo nevybuchuje smíchy, kde se neděje nic nemístného. Nikdo, například, neplive na zem. Jít nakupovat už nebude kratochvíle.¹⁹

Přináším zde překlad prvního z dvaceti šesti textů různých velikostí (od tří řádek do tří stran), ze kterých sestává Garcíova hra, protože dobře ilustruje autorův postup: totální, absolutní a kategorická disociace mezi tím, co je řečeno a promítáno na plátno, a řadou pěti až desetiminutových happeningů, které se odehrávají před očima diváků. Garcíova inscenace tak klade otázky jako „kde leží hranice mezi vizuálním uměním a uměním divadla?“, „proč je to, co se před námi odehrává, divadelní představení a ne série happeningů?“ atd., atd.

Dva muži a jedna žena na scéně si následně předávají slovo a vykonávají řadu úkonů, které by člověk očekával spíše během performance 60. let než na je-

višti dnešního divadla. Žena se nejdřív vysvlékne a hojně polije medem, který si rozetře po celém těle (včetně vlasů). Od této chvíle se bude po jevišti pohybovat pouze pomalu a nejistým krokem, protože klouže po medu, který z ní stéká. Stejně lázně se dostane i jednomu z mužů, kterého dva ostatní posléze polepí plátky toastového chleba. Všichni tři se nakonec několikrát vykoupu v bazénu s velmi tekutým bahnem, které taktó roznesou po celé scéně, což jim umožňuje oddat se něčemu mezi iniciačním tancem a dětským dováděním na kluzkém povrchu. V jednu chvíli se dění přeneso k akváriu v zadní části jeviště, do kterého jeden z mužů střídavě vhazuje dva křečky, aby je potom, když už už klesají ke dnu, vylovil sítkou na akvariijní rybičky. Boj křečků s vodou je ve zvětšené verzi detailně přenášeno na promítací plátno, zatímco muž odříkává text o solidaritě mezi bližními. Jindy muž polapí několik velkých žab do smyčky provázku, jehož konec připevní k podlaze, a nechá tak žáby skákat „jako psy na řetězu“. V další moment na jeviště přijede malé osobní auto, ze kterého postupně vyskáče pětičlenná rodinka v drahých oděvech a s piknikovým košem. Postaví se proti publiku, jako by pózovali pro rodinnou fotografii – s blaženým úsměvem tak přirozeným, jaký lze vidět snad jen v latinskoamerických tele-novelách. Rodinka zůstane dlouho bez hnutí v této póze a potom se opět usadí do auta, ze kterého se na diváky usmívá až do konce představení – tedy dokud ji je vidět, protože herci obalení bahnem si auto brzy vyberou za objekt svého zájmu a začnou se o něj otírat a klouzat se po něm tak, že vůz brzy zmizí pod nanosy lepkavé hmoty.

Po sedmi letech, po které francouzské publikum zná Rodriga Garcíu, by už člověk skoro čekal, že se diváci stanou vůči jeho provokacím tak trošku imunní (ne imunní ve smyslu hlouš, ale tak, že už

19 Přeloženo z francouzského vydání *Et balancez...*, op. cit., str. 13–15.

na ně nebudou reagovat úplně prvoplánově). Opak je ovšem pravdou, protože inscenace *A můj popel hod'te na Mickeyho* vyvolala v médiích relativně ohnivou debatu. Několik týdnů před pařížskými představeními se objevila anonce: „Divadlo Rond-Point hledá pro inscenaci Rodriga Garcíi 15 mladých žen s dlouhými vlasy, které jsou ochotné nechat se během představení ostrihat dohola (odměna 200 € hrubého)“. Jádrem sporu pak byla scéna, při které jeden z herců přivede ze zákulisí mladou dívku s dlouhými vlasy, posadí ji na židli na předscéně a začne ji stříhat – nejdřív nůžkami, potom přímo holicím strojčkem. Když je dílo dokonáno, dívka vstane, pokloní se, vezme židli a odejde. Do vlasů padlých na zem si chvíli na to lehne herečka politá medem.

V listopadu 2006, kdy měla hra premiéru v Bretani, se vše obešlo bez jakékoliv odezvy. Ovšem o rok později, během pařížských představení (a dokonce už několik týdnů před nimi), vyvolala kadeřnická scéna vášnivou polemiku. Pro mnohé bylo stříhání dohola mladé ženy na jevišti nepřijatelné, protože Francouzům připomíná trest, který na konci druhé světové války postihl ženy, jež měly poměr s německými vojáky – samotný fakt tedy uráží svou „brutalitou, nízkostí a hloupostí“.²⁰ (A není třeba připomínat, že Francouzi mají se svou minulostí během 2. světové války ještě mnoho nevyřešených účtů.) Někteří dokonce přirovnávali tento trest k „lynčování“,²¹ jiní si v této souvislosti zase vzpomněli na Hugovy *Bídníky*, v nichž je právě ostrihání dohola vrcholem ponížení pro hrdinku Fantine. Zastánci Garcíovy inscenace oponovali tím, že „ano, je to drsné, ale v pohledu Rodriga Garcíi

20 B. Salino, „Tempête sur un crâne“, in *Le Monde* 8. listopadu 2007.

21 B. Salino, „Rodrigo García ou les limites de la provocation sur scène“, in *Le Monde* 29. prosince 2007.

není nic zlého. Naopak: vyvěrá z něj něžnost tak nelítostná, že to až bolí“.²²

Luc Bondy a Marivaux

Druhé překvapení lásky bylo jednou z nej očekávanějších premiér první části letošní sezóny. Luc Bondy poprvé inscenoval Marivauxe v jeho původním jazyce, 22 let po své památné inscenaci *Triumfu lásky* v berlínské Schaubühne, kterou tenkrát řídil.²³ Originalita *Druhého překvapení lásky*, málo hrané Marivauxovy hry, spočívá v tom, že postavy nejsou manipulovány prohnánymi sluhy, ale vydány napospas svým vlastním démonům. Dva mladí aristokraté, kteří se uzavřeli před světem do své melancholie – po smrti milované osoby nebo po jejím odchodu do kláštera –, zaplanou jeden pro druhého citem, který budou považovat za přátelství. A když si po mnohých peripetiích konečně vyznají lásku, jsou z toho oba doslova v němém úžasu.

„Marivaux, stejně jako ostatní velcí autoři, kteří poznamenali naše vnímání světa, je zároveň moderní i anachronistický. Dávno před Freudem dramatickým způsobem vypráví o pýše, o tom, jak funguje narcismus, o obavách z toho, někomu patřit, či být zavržen. Popisuje, jak je přitazlivost mezi pohlavími podřízena zákonům, které se nachází v každém vztahu osob, které po sobě touží. U Marivauxe prožívají dospívající pocity, jejichž povahu neznají a které ještě nikdy nezakusili. Jeho postavy se navzájem manipulují, aby došly k řešení, která sice nejsou vždy přesvědčivá, ale která alespoň imitují štěstí. [...]

Vážil jsem oba texty, ale nakonec jsem se rozhodl pro *Druhé překvapení lásky*. To první je

22 B. Salino, „Rodrigo García, violence et beauté“, in *Le Monde* 11. listopadu 2007.

23 Na obou inscenacích se také podílel Karl-Ernst Herrmann coby scénograf, kostýmy pak v obou případech vytvořila Moidele Bickel.

možná psáno klasičtěji, víc ve stylu Marivauxe, především ve způsobu, jakým vede paralely. Ale já v divadle nejraději vyprávím o ženách. Milostná hypochondrie a občasná misogynie hlavní postavy *Překvapení lásky* – to jsou rysy, které nemůžu přiblížit vůbec ničemu, co já sám znám. Dokonalejší forma prvního *Překvapení* je také něco, s čím mám problém – je to jako libreto *Figarovy svatby*: jakmile začne vnitřní fungování dramatického díla připomínat švýcarské hodinky, dávám ruce od válu... *Druhé překvapení lásky* je mnohem překvapivější hra, s naprosto neslychaným druhým a třetím dějstvím. Příběh by mohl každou chvíli skončit, ale vždy se tam vkrade nějaké nedorozumění, které konec oddálí. To nedorozumění, které se týká dvou pojmů – přátelství a lásky, může být také chápáno jako iniciační příběh: dvojice musí nejdřív překonat několik krizí a teprve potom se může spojit. [...]

Na konci hry ale cítíme určité 'předávkování' milostnými pocity – donekonečna rozebíráními, prožíváními, potlačováními, znovu prožíváními – a úpornými přechody z deprese do štěstí, od štěstí k pochybám... Do té míry, že bychom si na konci mohli klást otázku, zda to všechno vůbec vedlo k něčemu dobrému... [...]

Moje režie nespočívá ve vysvětlování chování postav, ale v hledání toho, co s nimi máme společného. Situace mezi sluhy se často těžko převádí do naší doby, protože právě oni manipulují ty, které musí poslouchat. Přesto k nám promlouvá jejich lidskost. Byl jsem také velmi citlivý na práci filmového režiséra Erica Rohmera, který je velkým filozofem milostných nedorozumění, jako byl v osmnáctém století Marivaux.²⁴

V jasnosti inscenace lze lehko spatřit zkušenosti Luca Bondyho a jeho scénografa Karl-Ernst Herrmanna coby operních režisérů. Velmi nakloněné jeviště bylo v zadní části přemostěné na bílo natřeným molem, asi metr nad zemí, ke kterému stoupaly tři schůdky. Na každé jeho straně stál malý černý domeček – jeden pro Markýzu a druhý pro Rytíře. Kostýmy herců se stejně jako hlavní část vý-

24 Luc Bondy v programu k inscenaci.

pravy skloňovaly v kontrastu černé a bílé, kromě obleku Rytíře, který měl na sobě příliš krátké tmavomodré sako a k tomu jasně žluté kalhoty (při dvoření byl stejně nešikovný jako Malvolio, odtud narážka na žluté ponožky postavy alžbětinského mistra). Spolu s hrubým písmem rozsypáním na zemi do nepravdělného obrazce a bledě modrým horizontem, který uzavíral prostor, vytvářel celek dojem pláže u nějakého severského moře, kde se milovníci soli musí schovávat před chladným větrem. Přítomnost vody, i když jen tušená, jako by spojovala tento prostor s tím, který Karl-Ernst Herrmann navrhl pro *Triumf lásky*: v oblouku vytvořeném asi dva metry vysokým, hustým živým plotem se nacházela téměř metr hluboká fontána, po které pluly dvě loďky, jejichž pomocí se herci přemisťovali na malý ostrůvek s dvěma polorozpadlými sloupy uprostřed nádržky. Herrmann tak vytvořil „metaforu francouzské zahrady, kde je možné se procházet a pozorovat, a přitom sám být nespátřen, [...] symbolickou i fyzickou metaforu obsahu hry“.²⁵ Stejně tak tomu bylo i v případě *Druhého překvapení lásky* – domečky nejenže se otáčely kolem své vlastní osy a byly tak, v souladu s momentálním rozpořádáním 'své' postavy, čelem nebo zády k publiku, ale navíc se pohybovaly po molu a vzájemně se přibližovaly či oddalovaly, podle vývoje vztahu dvou hlavních hrdinů.

Nestává se často, že se nějaké inscenaci dostane natolik jednoznačně kladného přijetí – jak od publika, tak ze strany kritiky. Jistě na tom má svůj podíl nadšení a svěžest interpretů²⁶ a je

25 Giovanni Lista, *La scène moderne*, Paříž, Éditions Carré – Actes Sud, 1997, str. 271–272.

26 „Co se týče výběru herců: setkávám se s nimi, promlouvám k nim, dělám všechno pro to, abych měl od samého začátku herce, kteří odpovídají mým představám natolik přesně, že zapomenou na role: chci čím dál tím víc moci říkat 'Clothilde' [Hesme] místo 'Markýza', 'Micha' [Lescot] místo 'Rytíř', 'Pascal' [Bongard] místo 'Filosof', 'Roger' [Jendly] místo 'Hrabě' a oba sluhové, Audrey [Bonnet] a Roch [Leibovici], se musí stát sami sebou.“ Luc Bondy v programu k inscenaci.

jich hra těla založená na improvizaci.²⁷ Psalo se o „nejinteligentnější režii v kariéře Luca Bondyho“,²⁸ který už „dlouho neprojevil takovou dávku inspirace“,²⁹ a o „hlubokém Marivauxovi, je-li jeho ‘metafyzika srdce’ rozehraná natolik mistrovsky. Takové šťastné chvíle jsou v divadle vzácné“.³⁰

Divadlo a historie

Chce-li současný režisér promlouvat o nějaké dějinné skutečnosti či situaci, má před sebou základní volbu: ponořit se do studia divadelního repertoáru a zvolit si v něm hru (současnou či z dob minulých), která mu nejlépe umožní vyjádřit svůj postoj; anebo se o dramatickou předlohu postarat sám (pokud se nerozhodne vůbec se bez ní obejít). V prvním případě nastávají opět dvě možnosti: ke zvolenému textu může přistupovat coby režisér-interpret nebo režisér-autor. Každá ze tří výše zmiňovaných inscenací je příkladem jednoho z těchto případů. Christoph Marthaler inscenuje Horvátha ve ‘velmi zkrácené’ verzi, nebo spíše insce-

27 „Marivaux je třeba hrát tělem a ne hlavou“ (Clothilde Hesme, představitelka Markýzy, v pořadu *Journal de la culture*, ARTE TV, 8. ledna 2008).

28 Jean-Pierre Léonardini, „Marivaux sur sa grande échelle“, in *L'Humanité* 10. prosince 2007.

29 Fabienne Pascaud, „Marivaux rebondit chez Bondy“, in *Télérama* 28. listopadu 2007.

30 Fabienne Darge, „Marivaux, la bonne Surprise“, in *Le Monde* 23. listopadu 2007.

nuje jenom jakousi jeho ‘kostru’, na kterou nabaluje množství textových, hudebních či čistě scénických vložek své invence. Se vší jasností tak vyvstávají paralely mezi vídeňskou pre-nacistickou společností 20. let minulého století, jak ji vykresluje Horváth, a klimatem v určité části společnosti dnešního Berlína. V popředí však stále zůstávají mezilidské vztahy a především láska – další společný bod těchto tří inscenací je totiž ten, že se na historii dívají skrze brýle intimna a že milostná frustrace se jim jeví jako dějinná konstanta. Luc Bondy si bere na mušku podstatně starší text a přistupuje k němu zcela odlišným způsobem – rozehrává Marivauxovu partituru jako vrcholný interpret, který nepřidá ani neubere jedinou notu, ale dá všem naopak naplno zazníť. Divák se ocitá doslova před ‘historickým exkurzem’, který rekapituluje různá pojetí milostného vztahu od středověkého rytířského ideálu po moderní myšlenku vztahu dvou rovnocenných bytostí. Historická dimenze tohoto *Druhého překvapení lásky* je ostatně dvojí: Marivaux a Luc Bondy jsou pár, který už jednou psal divadelní dějiny – v roce 1985, kdy v berlínské Schaubühne (v té době čerstvě pod vedením právě Luca Bondyho) vznikla památná inscenace *Triumfu lásky*. V případě Rodriga Garcíi se otázka režiséra-interpretu či autora neklade, jelikož tento divadelník si odjakživa své předlohy píše sám tak, aby co možná nejlépe odrážely nevyřešené úcty, které má dnešní odlidštěná společnost se svou minulostí. A jak je vidět, umí sáhnout přesně tam, kde to bolí.





Anselm Kiefer:

**▲ Athanor (na předchozí straně nahoře vlevo a samostatně na této stránce),
◀ Hortus conclusus (nahore vpravo i dole vlevo) a Danae (dole vpravo), Louvre
(viz pozn. 9 v článku Jitky Pelechové); citováno z knihy *Anselm Kiefer au Louvre*,
Musée Louvre édition / Editions de Regard, Paris 2007 (Crédit photographique
Musée du Louvre / Antoine Mongodin)**

Krejčův *Lorenzaccio* v Divadle za branou¹

Bernard Masson

Perspektivy

V závěrečné kapitole nepůjde v pravém slova smyslu o rozbor šesté režijní realizace [Mussetova *Lorenzaccia*]. Tím méně o její reklamní propagaci. Nezaměříme se v první řadě na popis samotné inscenace vytvořené roku 1969 v pražském Divadle za branou, představení se stane spíše zdrojem úvah o specifických divadelních kvalitách této hry a o nových perspektivách, které nabízí progresivní průnik k jejím možnostem, uskutečněný na jevišti.

V tomto směru je české představení výjimečně příkladné hned ve dvou ohledech, totiž jako dílo dlouhodobě promyšlené, a poté realizované se zcela mimořádným zdarem. Viděli jsme, že bezpochyby také materiální podmínky tentokrát, v jiné době a jiné zemi, umožnily hledání s dokonale přesvědčivým výsledkem: početný, stálý, cílevědomě vedený soubor, hrající jednotným stylem; mimořádně pečlivá příprava představení, která si vyžádala celých šest měsíců zkoušek; úzká spolupráce s talentovaným překladatelem Karlem Krausem, zkušeným scénografem Josefem Svobodou² – a věhlasný režisér Otomar Krejča,³ který se roku 1970 vyznal, že o inscenování *Lorenzaccia* sní „již dvanáct let“,⁴ a jehož režijní kniha, dokončená ještě před událostmi pražského jara 1968, byla vypracována s detailní pečlivostí.

[Francouzský] divadelní historik je ovšem při studiu této inscenace limitovaný hned v trojím ohledu: 1. Jedná se o převod a úpravu Mussetova díla v českém jazyce, takže je mu odepřena možnost posoudit jak její přednosti, tak míru věrnosti originálu; chvalozpěv znalců⁵ budí sice důvěru, přesto však jej nelze ověřit. A pokud jde o příjemnou nabídku simultánního překladu, není jej přece jen možné považovat za dostatečný nástroj pro odborné posouzení; 2. objektivní podklady nejsou dosažitelné a těžko spoléhat, že by kvapně poznámky, jimiž

1 Studie, kterou otiskujeme v překladu Otomara L. Krejčí, tvoří původně VIII. (závěrečnou) kapitolu třetí části Massonovy knihy *Musset et le théâtre intérieur*, Armand Colin Etudes Romantiques, 1974. Pozn. red.

2 O díle J. Svobody viz obsažnou monografii D. Bableta *Svoboda*, Ed. de la Cité, Lausanne 1970.

3 O Krejčovi a Divadle za branou viz *Travail théâtral*, č. 1, říjen–prosinec 1970, s. 5–43 a *Les Lettres françaises* 13. 5. 1970.

4 *Le Monde* 7. 5. 1970.

5 „Všichni v Praze shodně vyzvedají,“ poznamenává D. Bablet v *Les Lettres françaises* z 5. 11. 1969, „vysokou literární úroveň a divadelní účinnost“ překladu K. Krause.



Alfred de Musset: *Lorenzaccio*, Divadlo za branou 1969. Překlad Karel Kraus, inscenační úprava a režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, výtvarné řešení postav a masky Jan Koblasa, kostýmy Jarmila Konečná, pohybová spolupráce Eva Kröschlová a Miroslav Masopust (ten jako Maffio na snímku uprostřed)

jsme se pokoušeli zachytit osobní dojmy z představení, mohly nahradit přesné, třebaže trochu odosobněné údaje, které poskytne přímé zkoumání režijních knih, scénografických maket nebo kostýmních návrhů; 3. viděli jsme představení v Paříži 14. května 1970 v rámci přehlídky Divadla národů, tedy na jevišti (v divadle Odéon – Théâtre de France), pro které nebylo koncipováno, přičemž akustické podmínky i výjimečnost situace nemohly nahradit přímou zkušenost s pražským publikem. Přesto však přináší toto představení příliš mnoho podnětů a je příliš významné, než abychom je mohli pominout. Pojednáme o něm tedy, řečeno bez zbytečných okolků, jako o nejodvážnějším a nejpřesvědčivějším divadelním počínu, jehož východiskem se *Lorenzaccio* v současné době stal.⁶ Několik ohlasů v tisku, vesměs neobyčejně kvalitních,⁷ nám dovolí konfrontovat osobní zkušenost s názory mimořádně kompetentních posuzovatelů. Bylo by totiž rozhodně nesprávné, možná dokonce nepoctivé mlčet jen v zájmu uchování víry, že po pamětihodných představeních v Avignonu a v [paláci] Chaillot nebyl

⁶ Připomeňme dvě nedávná představení této hry v Paříži: Divadlo Sáry Bernhardtové ji uvedlo v listopadu 1964 v režii Raymonda Rouleaua; v T.E.P. ji v listopadu 1969 inscenoval Guy Rétoré.

⁷ Na zřeteli budeme mít především tyto: „*Lorenzaccio* v Praze: lidské universum, triumfální úspěch“ Denise Bableta, in *Les Lettres françaises* 5. 11. 1969; „Mussetův *Lorenzaccio* v pražském Divadle za branou“ B. Poirota-Delpeche, in *Le Monde* 13. 5. 1970; „Pokus o popis *Lorenzaccia*“ Bernarda Dorta, in *Travail théâtral*, č. 1, říjen–prosinec 1970, s. 29–37.

v jevištním provedení *Lorenzaccia* zaznamenaný žádný významný pokrok. Konec konců právě o tomto pokroku je třeba vydat zevrubné a nadšené svědectví, jakkoli z odborného hlediska skromné a neúplné.

Ponecháme-li stranou zvýšení proudnosti textu, průběžně dosahované škrty, změnami slovosledu apod., což v široké míře umožňuje převod do odlišného jazyka, můžeme konstatovat, že verze *Lorenzaccia*, hraná v Divadle za branou, patří k nejkompletnějším z těch, které byly kdy na jevišti uvedeny: ze 39 scén jich bylo v podstatě zachováno 35; čtyři nezařazené (III, 5; IV, 3; V, 3 a 4) jsou přitom krátké a z hlediska celkové výstavby díla jen epizodické.

Verzi Divadla za branou, připravenou samotným režisérem, tvoří sled 27 dramatických sekvencí; dělí se do dvou částí, přestávka následuje jako strohé přerušení po čtrnácté sekvenci (III, 3). Jednotlivé sekvence, v jádru korespondující s rozčleněním originálu, spojují v několika případech dvě či tři scény a organicky je začleňují do většího celku. Jedná se o následující pasáže:

Sekvence 8	II, 2 a 3
Sekvence 11	II, 6 a 7
Sekvence 16	III, 6 a IV, 4
Sekvence 21	IV, 6 a 8
Sekvence 22	IV, 7 a 9
Sekvence 25	V, 1, 5 a 6
Sekvence 26	V, 2 a 7

Smysl tohoto spojování je snadno pochopitelný. S ryze scénografickými důvody, k nimž se později vrátíme, těsně souvisí také přirozená propojenost některých scén, jak si toho již dříve povšimli i v jiných inscenacích. Například v *Comédie-Française* a v divadle *Montparnasse* byly propojeny dvě scény, které rozhodují o dalším osudu markýzy Cibové (III, 6 a IV, 7), a sloučeny i obě v originále oddělené scény odehrávající se v Benátkách (V, 2 a 7).

Někdy bylo měněno pořadí jednotlivých scén. Představení v Divadle za branou začíná scénou maškarního plesu (I, 2), tedy ji nepředchází, ale až po ní následuje únos Maffiovy sestry (I, 1). Vychovatelé a jejich žáci se objevují již v prvním dějství (sekvence 5: I, 5) – vzpomeňme, že obdobně uvažoval již Armand d'Artois – a navíc jsou obdařeni odlišnými specializacemi: jeden je básník, druhý historik. Podobně Krejča z mladistvé náročnosti Maffia odvodil, že se jednalo o studenta, a znovu se tak s touto postavou setkáváme tam, kde to Musset nepředpokládal: při manifestaci bouřících se studentů (V, 6), během níž pro svoji statečnost umírá. Ke směle radikálním přesunům v pořadí scén dochází také na začátku druhé části, a to následujícím způsobem:

Sekvence 15	...	večeře u Strozziových (III, 7).
Sekvence 16	...	schůzka markýzy s vévodou (III, 6) a hned poté její rozhovor s kardinálem (IV, 4).
Sekvence 17	...	Kateřina čte lístek od vévody (III, 4).

Cíl tohoto přeskupení jednotlivých výstupů je zřejmý; jde o vytvoření souvislých linií pro vyřešení zápletky se strozziovským spiknutím – hned ve stadiu zrodu se tak hrouť energické vzepětí, vrcholící Filipovým výstupem těsně před pauzou – a následně zápletky rozehrané kardinálem Cibem, do níž vstupuje dříve, než předpoklá-

**Alfred de Musset: Lorenzaccio,
Divadlo za branou 1969.
Ladislav Boháč (Kardinál Cibo)**



dal Musset, vracející se markýzin manžel. Uvolňuje se tak prostor pro celou stěžejní Lorenzovu akci a pro vzájemný střet reálných politických sil: rozpolcenost republikánů, právě připravených o svoji vůdčí osobnost, a proti ní cílevědomost kardinála, který nepřestává úporně prosazovat svůj záměr, vskrytu a jakýmkoli prostředky.

Jsou všechny tyto textové úpravy prohrěškem vůči předloze? Rozhodně mohu potvrdit, že nejde ani v nejmenším o bezdůvodný rozmar. Ještě uvidíme, jak vesměs vycházejí z pozorné četby hry, z přesné analýzy její dramatické povahy. Vše spíše nasvědčuje tomu, že průnik k hlubinným základům díla umožnil Krejčovi odhalit, co je v jeho tkáni skrytě přítomno, plasticky zviditelnit jeho doposud nepovšimnuté spodní proudy, zjednat tomu, co Musset napsal, nejvyšší stupeň dramatického vyzářování, a to vše za cenu pouze několika drobných zásahů, vesměs dovedně a velmi ústrojně realizovaných. Nakonec nejde o nic jiného než o práci divadelníka s výsostně divadelním textem, přičemž veškeré přesuny směřují výlučně k tomu, aby vyšlo najevo jeho dosud utajené bohatství.

Toto vyzářování začíná působit hned na počátku představení, před dekorací sestávající z jednotlivých stavebních dílů; tento divadelní prostor je v neustálých proměnách průběžně utvářen: „Na ztemnělém jevišti vnímá divák zadní horizont tvořený nízkými zrcadly, která, jak během představení zjistí, mohou

zprůhlednět a lze je uspořádat různými způsoby; po stranách tatáž zrcadla, jimiž je prostor ohraničen a zároveň rozevírán v mnohosti jejich odrazů. Porůznu jsou rozesety našedlé krychle, hranol–budoucí lože, nevelké praktikáblly, po nichž jsou rozhozeny kostýmy: svět, na němž panuje neuspořádanost.⁴⁸ Tento popis je přesný a sám implikuje příslušný komentář. Nic tu není dané předem, před hrou jako by naprosto nic neexistovalo, teprve její text bude tím, co dá vzniknout tomuto představení. Žádné trubky a korouhve jako v T.N.P., evokující pro potěchu zraku i sluchu začátek inscenace, florentskou nádheru i krutost tyranie. Zde pouhá zrcadla a jen základní tvary. Zrcadla, protože Florencie slaví a svátek halí říší do vnější nádhery a lesku; zrcadla, protože celá Florencie vyšla do ulic a žije teď ve zprůhledněné Obci, kde se vše ví, protože všechno je viditelné, kde jsou privátní a veřejná sféra tak těsně prostoupeny, že je neustále a všude možné vnímat odlesky počinů kteréhokoli jejího příslušníka. A základní tvary, protože celý svět bude teprve utvořen, protože dějiny se uskutečňují průběžně, protože nic není trvalé a jednou provždy pevně ustáleno; sami herci–aktéři, protagonisté dění, pracují s předměty i prostorem, aby je přetvářeli podle potřeb nadcházející situace. Tedy *Lorenzaccio* jako představa vzcházející z těchto inertních předpokladů, které je třeba vytvarovat: sled tvůrčích počinů a nikdy neustálených stavebných struktur, jež bez přestání vznikají a zase zanikají v neúprosně logickém řetězci, přičemž dobrat se výsledného tvaru nám umožní teprve poslední sekvence. Rozčlenění hry na 27 sekvencí, do nichž Krejča původní text přeformoval, našlo tak svůj inspirační zdroj a zároveň i oprávnění v tomto neustále proměnném dramatickém univerzu, pro něž dekorace, respektive to, čím byla nahrazena, představuje optimální prostorové vyjádření. Do této na počátku inertní a neuspořádané scénérie vstupují herci, muži a ženy, všichni od hlavy k patě v různě zbarvených přiléhavých trikotech. Na jevišti panuje naprosté, ohlušující ticho. „Zcela znehybněli,“ zaznamenává týž recenzent, „potom uchopí kostýmy, oblékají se a také si nasazují pro sebe určené masky. Představení může začít.“⁴⁹ Na tomto místě však musíme ještě něco dodat. Již ceremoniál přebírání šatu, probíhající na jevišti s jakousi sakrální vážností, předurčuje svou symboličností svébytný charakter této režie, ozřejmuje základní stylové ukotvení inscenace, která právě začíná. Oblékat se na scéně, to znamená vyvolit si „divadelnost“, otevřeně manifestovat, že – slovy J. Vilara – „na divadle někdy mnicha udělá kutna“; znamená to prezentovat zcela otevřeně, že divadelní hra se takřkajíc musí teprve zrodit, že nemá žádný smysl a vlastně ani reálnou existenci mimo představení, v němž bude právě teď sehrána. Ostatně také styl kostýmů průběžně zpřítomňuje princip divadelnosti. Sestávají vesměs z jakýchsi volných dílů a halí tělo pouze částečně, takže v průhledech vnímáme trikot, s nímž svrchní šat často ironicky nebo provokativně kontrastuje. Například svrchní purpur na podkladu hořčičné barvy u kardinála Ciba evokuje příděch bizarní grotesknosti a tento zjevný nesoulad nám nedá docela zapomenout, že jsme v divadle a že nám hrají komedii, i když – anebo právě když – jsme touto komedií zcela strženi.

Někteří z herců si zároveň berou obrovité masky, které nám další divák tohoto představení popisuje takto: „jedni si nasadili obludné zvířecí anebo ptačí hlavy, jiní masky s vlastními rysy, zvětšenými a přetvořenými však do hrůzně

8 D. Bablet, in *Les Lettres françaises* 5. 11. 1969, s. 14.

9 *Ibid.*



**Alfred de Musset:
Lorenzaccio, Divadlo
za branou 1969**

alegorické podoby.“¹⁰ A vtom již divadlo zaplaví plesová hudba a herci se pustí do tanečního reje. Začíná svátek divadla, na hony vzdálený od heroického stylu, na nějž jsme si přivykli pod vlivem odkazu T.N.P. Tento karneval už není pouhou neblahou vzpomínkou, jak ji ze svého pohledu vypráví Obchodník s hedvábím, na jevišti Divadla za branou se stává vzrušující, před našima očima probíhající událostí, v níž jsou masky zároveň jejím pitoreskním zpodobněním i mravní symbolikou: nerozlučné propojení zkaženosti a klamu. Působivý návrat masek a karnevalu v závěrečné scéně, mučivě neodbytné plesové tóny podbarvující průběžně vše, co se odehrává, tu a tam zahlaholící vítězným výtryskem a triumfující

¹⁰ B. Dort in *Travail théâtral*, č. 1, s. 11.



v samém závěru, dodávají průběhu celého představení jeho atmosféru, tonalitu, jeho přirozeně didaktický a kritický ráz.

Maškarní masky se ponenáhlu vytrácejí, zatímco se objevují masky jiného druhu a s jiným významem; o nich se zmíníme později v patřičné souvislosti. Těžiště dramatického dění se přenáší na postavy s nezakrytými obličejí. Prostor hry bude, jako u *Batyho* či v *T.N.P.*, vymezený světlem, „tu modrozeleným jako zakalená voda v akváriu, jindy ostrým a smyslně požitkářským na dvoře vévody Alexandra, kde panuje skleníková atmosféra, a někdy zase nemilosrdně rentgenujícím svou jasně zářivou bělostí.“¹¹ Ale na rozdíl od inscenace v *T.N.P.* nebo u *Batyho* nemá prostor ponechaný v pološeru o nic menší význam než jeho plně osvětlená výseč. Celý tento nenasvícený prostor nepřestává být živý a aktivní, třebaže jen v jakési utlumené míře. To, že jsou vedle sebe neustále přítomni na scéně jak herci, kteří hrají, tak ti, kteří právě nehrají, už nehrají, nebo kteří čekají na svůj výstup, je charakteristickým rysem inscenací Divadla za branou. „I když [herci] nejsou přímými účastníky dialogu,“ konstatuje D. Bablet, „formují jeho pozadí, stávají se jeho horizontem – ustrnulí v postojích evokujících jakési sošné veškerenstvo, nijak nevstupující do právě probíhající scény, zatímco jindy do ní

11 D. Bablet, c.d., s. 14.

**Alfred de Musset:
Lorenzaccio. Divadlo
za branou 1969.**

◀ Marie Tomášová
(Markýza Ricciarda
Cibová) a Milan Riehs
(Vévoda Alexander de
Medici)
▶ Kardinál a markýza



zasahují rychlými a výraznými akcemi, které zřetelně dokumentují, že ústřední dění je pouhou částí celku a že žijeme v globálním universu, kde každý všechno vidí, je bezprostředně o všem informován, může ke všemu zaujímat postoj, a to i když nemá možnost účastnit se události přímo. Všichni se, když na ně přijde řada, stávají reálným světem, a jindy zase ztělesněním myšlenek, názorů, záměrů, předtuch nebo ohromujících představ.“¹² Takto Krejčou koncipovaný prostor hry je prostorem divadla bez kulís, s jevištěm expandujícím tak, aby zahrnulo celé dramatické univerzum textové předlohy. A v konkrétním případě Mussetova *Lorenzaccia* je jím naprosto adekvátně „prostor nedílně provázané společnosti“.¹³

Krejča, který tento inscenační princip aplikuje i na další hry, nejen na *Lorenzaccia*,¹⁴ o něm hovořil a odůvodnil jej zobecňující argumentací: „tato aktivní přítomnost všech postav na jevišti koresponduje s naší snahou o postižení současného světa. Dnes každý, ať v Paříži nebo v Praze, žije ve světě jako celku. A svět jako celek vstupuje do našeho života. Během hodiny, půlhodiny se dozvíš, co se právě stalo na druhé polokouli, bereš za své – anebo nikoli – nejpalčivější společenské problémy celého světa [...]. To mě přivedlo k tomuto přístupu. *Lorenzaccio* pronáší monology, nejpovážlivější anebo nejpodnětnější pro budoucnost společnosti, a přímo vedle něj jsou lidé, kteří ho nevnímají. A někde v rohu napak kdosi jen špitne, nebo se sotva pohne, a všichni se k němu obracejí. Takové souvztažnosti jsou v našem životě tak mnohotvárné, tak dobře je známe, že rozehrání těchto rejstříků rezonuje ve vědomí i svědomí všech diváků v sále.“¹⁵ Tato analýza by, při veškeré své podnětnosti, nebyla úplně přesvědčivá, kdyby ji zároveň nepotvrzovala sama dramatická povaha hry. Mussetovo drama se totiž

12 Ibid.

13 Formulace B. Dorta, c.d., s. 32.

14 Například *Ivanov* A. P. Čechova.

15 „Rozhovor s Otomarem Krejčou a Karlem Krausem“, in *Les Lettres Françaises* 13. 5. 1970, s. 14.



◀ ▶ Alfred de Musset:
Lorenzaccio, Divadlo
za branou 1969. Hana
Pastejříková (Kateřina)
a Věra Kubánková
(Marie Soderiniová)

skutečně zakládá na vzájemném prostupování dějových linií, které se odvíjejí simultánně. Žádná z nich nepřestává žít vlastním životem, přičemž ovšem vždy pouze jeho výsek může být na jevišti výslovně pojednán v prvním plánu. Jestliže Krejča při scénické realizaci tak dovedně pracuje s hlubinnými strukturami textu, s jeho různými rovinami, řídí se tedy právě duchem hry a důsledně vychází z toho, jak je komponována. Působivým a ryze divadelním způsobem přitom onu druhou rovinu jevištní existence také realizuje prostřednictvím svého objevu přilnavých průsvitných obličejových masek, odlitků podob jednotlivých herců, které věrně kopírují rysy jejich tváří tak, jak ustrnuly v určitém výrazu. Pak se mohou svobodně navzájem mísit jak postavy živě přítomné v první dějové rovině, vystupující bez masek, tak i ty relativně nepřítomné, až na další jakoby odročené do méně aktivní sféry, které jsou zamaskovány svou vlastní pozastavenou podobou – znakem jejich momentální absence v právě se odehrávajícím prvním plánu. Působnost této divadelní iluzivnosti je tak mocná, že i nemožné se stává skutečností. Například ve scéně zpovědi mezi kardinálem a markýzou, sedícími po stranách cizoložného lůžka, v jehož hlavách ční, upozaděný, a přece svým způsobem přítomný mezi nimi, nehybný vévoda, s obličejem skrytým pod maskou. Obrovitá hmotnatost této jakoby zmrtnělé tělesnosti, hrozivého úběžníku vysoké politické hry i morální problematiky, proniká jak do vědomí,



tak svědomí obou protagonistů s takovou neodbytností, že daleko přesáhne obzor místa, kde se tento rozhodný střet konkrétně rozehraje, a zaplaví celý horizont. Samozřejmě, je to po všech stránkách odvážné řešení. V případě hry, jejímž ústředním problémem je dialektika maskování a odhalování toho, co je zamaskováno, můžeme ale soudit, že použití prostředku tak výsostně divadelního, jakým je právě maska, nebylo ani neoprávněné, ani nemístné. To, co by za jiných okolností mohlo být přídatné nebo vyumělkované, je tu naopak výrazem oddaného respektování specifické dramatické povahy díla.

A stejná oddanost dovádí Krejču i k dalším objevným odhalením. V první řadě jde o odkrytí přímo shakespearovsky syrové násilnosti Mussetova textu, když se mu daří zbavit jej dobového nánosu a přečíst zcela nově, očima nezatíženými konvencí. Na tomto oživujícím přístupu se jistě podílela také nezbytnost překladu do češtiny. Jestliže, jak poznamenává zasvěcený pozorovatel, „je násilnost otevřeně přiznávána, vystavena na odiv, spíše jako u Shakespeara než u Musseta, přinejmenším u Musseta přislazeného našimi předsudky o romantické přecitlivělosti“,¹⁶ jde o důsledek toho, že násilnosti pouze řečené se tu skutečně odehrávají, respektive jsou na jevišti fyzicky znázorňovány. Často až

¹⁶ B. Poirot-Delpech, in *Le Monde* 14. 5. 1970.

„expresionistický“ inscenační styl v *Lorenzacciovi* Divadla za branou nemůže být v žádném případě připisován nějaké zvláštní tradici, charakteristické pro představení a herecké podání ve střední Evropě. Skutečně vzácná jsou místa, v nichž by se krajnost výrazu po právu nevyvozovala z určitého údaje či náznaku Mussetova textu, který Krejča dokáže ve své režii uplatnit, nebo k němu přinejmenším přihlédnout. Právě proto jsou na jevišti Divadla za branou tak časté brutální výjevy, podané s krajní fyzickou i psychickou intenzitou. Například Luisa Strozziová umírá zasažena prudkými křečemi, které jejím tělem dlouho zmítají po celé hrací ploše. O nic slabší konvulze nedoprovázejí agonii vévody, zamotaného do baldachýnu vlastního lůžka, který se stává jeho rubášem. Střet mezi studenty a vojskem je nelidsky surový a přílby s výraznými rohy ozbrojenců s připravenými píkami evokují v představách děsivé vzpomínky očitých svědků hrůzných krutostí. Lorenzova smrt není už pouze líčena Pippem; jsme na scéně přímými svědky oné rány dýkou do zad, která jednou provždy ukončila jeho toulky Benátkami. Pohled na Strozziovy syny, po zatčení vystavené na pranýři, výmluvně hovoří o utrpení vězňů a umučená oběť, spouštěná na oprátce, názorně svědčí o vražedných zábavách, jimiž si Giomo a jeho pán rozkošnický krátí dlouhou chvíli na začátku scény vladařova portrétování. K vévodovým nohám se přichází vrhnout hrůzně zmrzačený Salviati; a po celou druhou polovinu představení jej pak vidíme pokulhávat na dřevěné protěze.

Tato brutalita se však může projevit i v jiných oblastech, nejen ve sféře násilnosti čistě fyzické. Bezmezná rozkošnictví či bezuzdná pohlavní žádostivost jsou její další formy, které destruuji jak samotného nositele, tak jeho okolí. Vévoda je na scéně Divadla za branou neustále obklopen ženami, hudebníky, služebnictvem, a celý tento dvůr vystavuje na odív svou služebnost a žádoucí smýšlení. Scény zábav se odehrávají v nezastřené smyslné atmosféře a markýza se bez zábran vrhá do milostných her, při nichž vévodovi odhaluje mnohem víc než jen své 'hezké nohy'. Kardinál dává zase jiným způsobem najevo svoji ryze pozemskou žádostivost, když se s vlastní švagrovou pustí u její postele do rvačky a polštářové bitvy, která má k nevinnosti velmi daleko. Ostatně téměř všechny důležité postavy jsou podávány spíše v pevných liniích než v jemných odstínech, spíš s expresivní výrazností než uměřenou niterností. Vévoda, skvěle zahráný atletickým Milanem Riehsem, je sama ráznost, bezstarostnost, rozjařenost, ovšem s nenadále drsnými tóny a návaly zuřivosti. Markýza je ztělesněná smyslnost. Pokud jde o samotného Lorenza, do nějž se převtělil výborný Jan Tříška, jeho projev charakterizuje jakási diskontinuita, neurotičnost, vše se odvíjí v neustálých protikladech, otřesech, záchvatech horečky, anebo zoufalství; „adolescent šílící z hrůz všude kolem a vyděšený vlastní nemohoucností,“ poznamenává k tomu Bertrand Poirot-Delpech.

Vše je inscenováno tak, jako by si Krejča předsevzal učinit všechno pouze vyslovené skutečně zjevným. Z detailu skrytého v hloubi textu, kterého si běžný čtenář ani nevšimne, vyvstává u Krejči jevištní obraz, ozřejmující jeho podstatu a uvolňující energii, jež je v něm uložena. Defilé příznaků, zmiňovaných ve velkém Lorenzově monologu za měsíční noci, se tak stává konkrétní realitou, nebo přinejmenším názorně v jevištním prostoru prezentovanou vidinou. Když si Lorenzo představuje imaginární vévodovu schůzku s Kateřinou, právě ona mu podává hořící pochodeň a zase ji od něj přijímá v okamžiku, kdy si umínil, že odnese světlo. A zpřítomnění kameníků a jejich mramorového Krista? Jako evokace

**Alfred de Musset:
Lorenzaccio, Divadlo za
branou 1969. Jan Tříska
(Lorenzaccio) a Miroslav
Běloušek (Lorenzacciův
stín)**



tohoto místa v textu se na scéně začíná zvedat obrovitý zešíkmený kříž a Kristus je na něm obrazně ukřižován; během náhledného ohňostroje blouznivých představ jej na kříži vystřídá ženské tělo, a nakonec na něj vystupuje Lorenzo, zatímco se, jako v nějakém transformačním snu, trámová rozpadá a z kříže se stává hromada trosek, mezi nimiž má náhle Lorenzo „takovou chuť zatancovat si“.

Nejpádňější doklad důsledného úsilí o transpozici všeho, co Musset svěřil mluvnímu projevu a vnitřní představivosti, do sféry vpravdě divadelního výraziva, představuje scénické zpřítomnění Lorenzova stínu. Při představení a ještě intenzivněji během následných úvah oceníme význam tohoto odvážného počínu. V první řadě umožňuje dešifrovat, co se skutečně děje v Lorenzově nitru. Hlubinná psychologie se stává konkrétně vnímatelnou. To je triumf divadelního umění. Rozštěpení osobnosti, v řadě scén hry zřetelně patrné, je na jevišti skutečně zpřítomněno; není realizováno jen v rovině řeči, je stvrzováno a stává se autentickým

na základě názorného jednání postav. Dvojník, který Lorenza provádí, oblečený jako on – v tmavě vínovém trikotu, černém kabátci a se znehybnělým výrazem své přiléhavé masky – je Lorenzův souputník a odpůrce zároveň, jeho odlika i odvrácená tvář, naprostý vyznavač i nesmiřitelný protiklad. Zdaleka nejde o zpodobení „někdejšího Lorenzina“, o němž se zmiňuje jeho matka, je to horší složka současného Lorenza, jeho zlý duch, „sádrová maska“, která se „neumí červenat ve službách studu“.¹⁷ Chvilí v těsné blízkosti, poté zas daleko vzdálený, tu věrná kopie svého originálu, jindy na něm naprosto nezávislý, bez přestání však jako kontrapunkt Lorenzova marného úsilí o dosažení osobní integrity.

Toto zdvojení přináší ovšem i další pozitiva. Neustálé matení stop, vnášení pochybností a neklidu propůjčuje hrdinově trýzni až halucinační věrohodnost. Utkvělá představa balance nad propastí získává ryze divadelní vyjádření. Hra s vlastním stínem, který se osamostatnil a vymkl kontrole, nás plní fascinujícími obrazy, které zjišťují hlubinné vrstvy našeho nitra a ožívují v něm od věků ukrytý děs; „zoufalý Lorenzaccio usedl v pochmurném zamyšlení, zatímco jeho dvojník znehybněl v okázale patetickém gestu před zrcadlem. Lorenzaccio se zlobně rozchechtal a jeho druhé já na něj upře hořce pronikavý pohled.“¹⁸ Přitom je zřejmé, že zpřítomnění dvojníka dokonale odpovídá samotným základům režisérových inscenačních metody. Skutečně, nic není „divadelnější“ než tento Lorenzo prožívající krach vlastních nadějí, zatímco jeho dvojník se vznáší v oblacích, než tento akt paralelního vnímání, tato nedostižná schopnost potenciální všudypřítomnosti, kterou je tu divák z milosti divadelního božstva alespoň na čas obdarován. A samotný vrchol této „divadelnosti“: právě tímto svým dvojníkem bude Lorenzo na konci představení probodnut. Stane se to přitom dvojnásob divadelním způsobem, protože k tomu dojde jednak před našima očima, zatímco Mussetův text se omezuje na zprostředkovaný komentář, a navíc prostřednictvím závratně obsažného obrazu: ani zabití, ani sebevražda, ale mnohovýznamové jevištní podání, když oběť umírá rukou vraha, jímž není nikdo jiný než sám zavražděný.

Nicméně Lorenzo, abychom byli přesní, nemá na scéně dvojníka pouze jednoho. V jeho gravitačním poli se pohybuje několik mladých zjevů, které jsou, každý svým způsobem, potenciálními anebo příštími Lorenzy. Již jsme konstatovali, že inscenace v T.N.P. naznačila možnost takové hry zrcadlových odrazů. Jenomže zde simultánní přítomnost všech postav hry na scéně zřetelně osvědčuje svoje přednosti. Scoronconcolo a Tebaldeo, neustále viditelní a zúčastnění, i když právě nejsou přímými aktéry děje probíhajícího v prvním plánu, budí v důmyslné souhře rafinovaných náznaků a odkazů dojem pevně ustálené a přitom neustále se proměňující alegorie navzájem provázaného souhvězdí. V každém případě se Krejča mohl opřít o specifickou souvztažnost, kterou je Lorenzo spojený s těmito dvěma postavami, když mu obě připodobnil a nechal je jít v jeho stopách; neopouští jí ani na okamžik. Scoronconcolo jako mužná personifikace Lorenzova vražedného záměru, Tebaldeo jako zářivý obraz jeho mládí. Ale zatímco se na jedné straně tříbí nesmlouvavost rváče a zabijáka, Krejča kontrastně akcentuje Tebaldeovu laskavou kultivovanost. Žádné nesmělé dítě s darem výmluvnosti, jak by napovídala vnější vrstva Mussetova textu, ale smělý mladý muž s hluboce niternými prožitky, který je odhodlaný vzít do ruky

17 III, 3, s. 71 [podle českého vydání v nakl. Orbis z roku 1959, pozn. překl.].

18 S. Machonin, „Poznámky k Lorenzaccioví“, uveřejněno ve slavnostním bulletinu Divadla národů, sezona 1970, s. 30.



**Alfred de Musset:
Lorenzaccio,
Divadlo za branou
1969.
Bořík Procházka
(Bindo) a Ladislav
Fišer (Venturi)**

dýku a ubránit se útočníkovi. Však také na jevišti Divadla za branou vidíme jeho vzdornou reakci ve scéně portrétování vévody, když dá v afektu průchod své ještě mladické troufalosti. V určitém smyslu se stává Lorenzovým následníkem. Na samém konci hry ponese právě on plášť mrtvého hrdiny, prazvláštní černý plášť z vlněného úpletu, který v náznaku jako by připomínal kroužkovou zbroj. Je dokonce i mezi protestujícími studenty, těmi studenty, kteří jsou také Lorenzovými dvojníky. „Takže,“ všímá si Bernard Dort, „jeho drama již není jen příběhem zcela osamělého jedince: je to drama veškeré mládeže zbavené možnosti autenticky se projevit a nacházející východisko jen v pošetilostech, ve zločinu, v umění nebo beznadějném buřičství uprostřed společnosti, která

netouží po ničem jiném, než udržet za každou cenu stávající pořádek, třeba i ve stále zjevnějším třštění maškarního reje.“¹⁹

Zjevně tedy vůbec nic svévolného, jen důsledně akční provedení této hry, pokus vtisknout jí od začátku až do konce vrcholnou dynamičnost. Nenajdeme sebe-menší gesto, žádnou proměnu výrazu, jediné slovo, aby neměly svůj význam v celkové souhře, kterou spoluvytvářejí a skrze niž nabývají smyslu. Prostor divadla je tu vpravdě prostorem společnosti, zprostředkovává její globální obraz a předkládá nám jej jako předmět vnímání i posouzení zároveň. Podstata Krejčova uměleckého vkladu spočívá tedy především ve snaze o inteligibilní uchopení divadelnosti a ryze zdivadelněné ztvárnění významového vkladu, a to s maximálním využitím všech specificky divadelních prostředků. Vše se především odehrává simultánně na plně nasvíceném jevišti: nikde stín dostatečně temný, aby v něm probíhající jednání mohlo být zastíněno jiným. Zjednodušeně řečeno, zatímco se v prvním plánu odvíjí ústřední dějová linie, paralelně probíhají další akce; v pozadí či v okolí dochází také k jiným událostem, které se řídí vlastními logickými souvislostmi, nabízejí odlišné konsekvence, jejich důsledky se vzájemně kříží, a to vše svým způsobem prostupuje i dění odehrávající se v prvním plánu. „Průběžně probíhající souboj mezi Petrem Strozzim a Salvatim,“ poznamenává Bernard Dort, „jen přerušovaný a vždy znovu ožívající, tak spojuje do jednolitého celku všechny scény druhého dějství Mussetovy hry; přítomnost Strozziových synů Petra a Tomáše, přikovaných v pozadí jeviště na pranýři v hrdých postojích, jako by se svým údělem pyšnili, tvoří pak důležitou součást celé následující sekvence.“²⁰ I drátěná košile, jejíž samotné odklizení je traktováno jako široce rozehraná událost, se tu stává znakem, vlajícím emblémem, vyhazovaným do výše a putujícím z ruky do ruky. A právě tak nám před očima pozvolna skomírá utrápená Lorenzova matka, dojemně nevinná oběť synova chování, které si naprosto nedokáže vysvětlit. Nechápe je nicméně ani Corsini, jenž s přílbicí ozdobenou chocholem na hlavě prochází celou hrou, okázale nepřístupný, s titulem proveditora pevnosti, tedy na hodnostní úrovni dvorního maršálka, respektive velitele městské posádky; představuje tak nejvyšší instanci zajišťující veřejný pořádek a garantující státní moc. Z jeho nabídky republikánům, že jim vydá pevnost,²¹ lze odvodit jak rozsah jeho pravomocí, tak chvilkové koketování se svobodomyšlnými názory. Také on sehraje během celé inscenace aktivní a dvojznačnou úlohu, když se v pátém dějství na okamžik zdá, že by mohl znovu sjednotit zastánce svobody, v rozhodujícím okamžiku však ještě včas převléká kabát, přeběhne na stranu zastánců pořádku a vydává rozkaz k rozprášení bouřících se studentů. Maffio je v průběhu manifestace zabit.

Vzájemná provázanost těchto simultánních dějů, které vypovídají o nedílné odpovědnosti v rámci světa, v němž vše souvisí se vším, každý s každým a kdokoli z nás s celkem, je velmi složitými postupy zdůrazněna promyšlenou hrou kontrarpunkticky komponovaných divadelních metafor, ale také zvláštní působivostí toho, co Bernard Dort nazývá „sonorní substancí“²² této inscenace,

19 B. Dort, op. cit., s. 35.

20 Ibid, s. 32.

21 V, 5, s. 121.

22 B. Dort, op. cit., s. 35.



Alfred de Musset: Lorenzaccio, Divadlo za branou 1969. Miloš Nedbal (Filip Strozzi) a Jan Tříska (Lorenzaccio)

příčemž se ovšem jedná o cosi naprosto odlišného od scénické hudby. Snad nejlepším, zdaleka však ne jediným příkladem tohoto umění kontrapunktu je onen podivný pomalý valčík, který společně vytáčejí Filip Strozzi a Marie Soderiniová, zatímco se v protilehlém rohu jeviště Lorenzo a Scoronconcolo chápou zbraně a šermují v nácvičku na zamýšlenou vraždu. Celé gejzíry významů a prožitků tryskají z těchto simultánních dějů: vidíme před sebou tančící zánik zestárlého, zmučeného, k beznaději odsouzeného světa, zatímco se ohlašuje čas nových činů a povstává další generace vyzývatelů v boji o moc; vidíme zároveň otce a matku, kterým Mussetova hra nedopřála setkání, ale režisér je alespoň na okamžik spojil na základě shodné tóniny v jejich osudech, jíž je tu ponorně umožněno zaznít: Lorenzo v nich rozpoznává své skutečné rodiče! A čím zřetelněji poukázat na Filipovu hluboce zakořeněnou malodušnost, než tímto valčíkovým sólem v objetí se scházející naříkavou ženou, zatímco se pár kroků odtud v odlehlém pokojíku plném ohlušujícího rámusu a vzteklé zběsilosti připravuje hra o osud Florencie? Pokud jde o zmíněnou „sonorní substanci“, je, stejně jako samo toto představení, zároveň jednoduší i rozrůzněná, expandující i soustředná – v souladu s obrazem univerza, které je tu zpodobováno: „Sled střídajících se výstražných hvizdů,

tlumeného nářku, rozkošnického chichotání, výbuchů smíchu končících bolestným zaúpěním, které rytmizují dění a rozšiřují univerzálnost jeho záběru,“ poznamenává Denis Bablet; „hlasy, místy akcentované, jako by se náhle vymkly z dialogu a nacházely odezvu až v hloubi našeho nitra; a dokonce i hudba prostupuje drama a násobí jeho působnost: trýznivě neodbytný leitmotiv reprodukovaných kostelních zpěvů, do nichž vstupuje pobrukování herců, nebo, v ostrém kontrastu, hudba maškarních průvodů a lidových svátků.“²³

Brzy se však začíná rýsovat – v proměnách mezi řádem a chaosem, akcelerací a zklidněním, násilností a požitkářstvím – několik generálních linií, které budou postupem času patrné stále zřetelněji. Není to například pouhá náhoda, jestliže titíž dva představitelé hrají v těsném sledu a takovým způsobem, že jsou stále poznatelní, obchodníka a zlatníka, historika a básníka, Binda a Venturiho, prvního a druhého člena Rady osmi, prvního a druhého vyhnance, prvního a druhého mnicha, Alamana Salvatiho a Františka Pazziho; čtrnáct rolí, všechny párové – právě jen oni dva! V žádném případě se nejedná o snahu ušetřit, jako u Batyho, ani o důvtipné řešení, jako v T.N.P. Tady jde o postižení určitého konstantního rysu, pro chování buržoasie charakteristického, který je vždy znovu pouze překryt růzností jmen a obměnou společenského postavení: „Na všech úrovních,“ všímá si Bernard Dort, „ztělesňují vlastně totéž vnitřní ustrojení: chápou, co se kolem nich děje, někdy tím i trpí, ale za žádnou cenu nejsou ochotní podívat se skutečnosti přímo do tváře, tím méně usilovat o její proměnu; spokojí se nezávazným odsudkem, a hned se pokoušejí ze společného neštěstí něco vytěžit, ovšemže každý jen pro sebe.“²⁴

Tento fenomén opakující se zaměnitelnosti osob, chcete-li zaměnitelnosti lineární, je přitom jen předstupněm dalšího, ještě mnohem drtivějšího fenoménu stálého opakování, protože v něm jde vlastně o princip pohybu v uzavřeném kruhu. Režijní ztvárnění pátého aktu – 25., 26. a 27. sekvence – je nedostižným zpodoběním naprosté anihilace účinku jakéhokoli činu a veškeré možnosti změny prostřednictvím bezpodmínečně se uskutečňujícího návratu k výchozímu bodu. To, co Musset v pátém aktu pouze nesměle naznačil, je na jevišti Divadla za branou dovedeno do podoby nevývratného důkazu. Realizátorem celého tohoto poučného ceremoniálního rituálu je samozřejmě kardinál Cibo. Již dříve během představení, ať jako aktér ústředního děje či v druhém plánu, neustále samý úsměv, ale vždy ve střehu, to byl on, kdo měl zřetelně v rukou všechny nitky a ovládal mocenskou hru. Od okamžiku, kdy Lorenzo zabije Alexandra, je zřejmé, že nadešla jeho vrcholná chvíle: vystupuje ihned, ještě v pozadí, na vyvýšené místo, plně nasvícený. Jeho arcidílem bude korunovace nového vévody Cosima, jejíž prosazení a pohotovité provedení zůstane zcela v jeho rukou. Po vraždě bylo přímo na scéně tělo mrtvého vévody, jak to uvádí Varchi a zmiňuje i Musset,²⁵ zavinuto do koberce; takto elegantně zaopatřená mrtvola zůstává na jevišti po celé páté dějství. Další události se pak odvíjejí v rychlém sledu podle rozvrhu načrtnutého Mussetem: nabídka odeslaná Radou osmi Cosimovi de Medici, manifestace studentů požadujících volby, potlačení vzpoury a Maffiova smrt (25. sekvence); exilová scéna a zavraždění Lorenza na benátské ulici (26. sekvence). Všechny překážky jsou tudíž odstraněny a kardinál se ujímá metodického

23 B. Dort, op. cit., s. 14.

24 Ibid., s. 36.

25 V, 1, s. 111.



Alfred de Musset: Lorenzaccio. Divadlo za branou 1969. V popředí zleva Václav Neužil (Valori), Miloš Nedbal a Otomar Krejča ml. (Tebaldeo)

znovunastolení veřejného pořádku. Maškary se už vrátily do těchž pozic, které zaujímaly, když představení začínalo. A režie přichází se závěrečnou eskamotáží. Všemocný manipulátor kardinál dává znamení, koberec, již přetažený do středu scény, je rozbalen a zavražděný vévoda z něj znovu povstává. Přes ramena mu přehazují vladařský plášť a on se odebrá zaujmout své místo na trůně. Zatímco nám jej zakrvavené prostěradlo, doširoka rozestřené jako poslední připomínka atentátu, ještě na okamžik zakrývá, spěšně se již organizuje slavnostní závěrečný obraz, který má vymazat i poslední vzpomínku na vše, k čemu tu došlo. Na kardinálův příkaz je zakrvavené plátno odstraněno. Alexander je povolán vládnout pod jménem Cosimo, což je jeho dokonalý dvojník, a další Lorenzaccio, s obličejem v bílé masce, která před námi prozatím skrývá jeho rysy, mu usedá k nohám, připravený opět se ujmout svých služeb; v mezidobí si Tebaldeo, s dýkou za pasem, přehodil přes ramena Lorenzův plášť. Vše je od této chvíle na svém místě, uvedeno opět do pořádku. Slavnost může znovu začít. Mussetova hra jako by byla, po všem, co se tu odehrálo, jen obsažnou, na události i tvůrčí činy bohatou mezihrou.

Ohromující české představení, jehož charakteristické postupy jsme mohli jen načrtnout a intence pouze naznačit, nám přinejmenším nabízí příležitost k určité bilanci. Přehlédneme-li šest inscenací, které jsme si postupně připomněli, zjišťujeme, že nakonec jsme byli svědky metamorfózy Mussetovy hry. Mám na mysli metamorfózu v biologickém slova smyslu, chápanou jako přerod do odlišné strukturální roviny, která sice z oné původní přirozené vzešla, přesto však se od ní v čemsi podstatném odlišuje. Můžeme přesně situovat a datovat dokonce i výchozí bod tohoto přerodu: Avignon, 1952. Toho roku a na tomto místě došlo ke dvěma zásadním změnám: Lorenzo se stává mužem a hraje se všech pět aktů tohoto kusu. Vypadá to totiž, jako by se do té doby nikdo neodvážil ani pomyslet, že dramatická i významová působnost hry spočívá právě v organičnosti její celkové výstavby. Jakmile byla zbavena svého vyvrcholení v pátém dějství, pozbývala smyslu a ztrácela vnitřní logiku. Veškerý zájem se pak soustředil na soukromé drama jedince – Lorenza, navíc ještě násilně feminizovaného, a jako epilog se na závěr jen přiřazovala jeho smrt v Benátkách. Při takovém pojetí mohlo být zachování korunovační scény nanejvýš projevem zbožné úcty, ale ne přiznáním dramatické nutnosti.

Jakmile se však začalo páté dějství hrát, ne-li ještě celé, alespoň v základní artikulaci svého obsahu, perspektiva se zásadně mění a hra nabývá ztracené rovnováhy. Lorenzo jako hrdina i oběť individuálního dramatu, které se týkalo pouze integrity jeho vlastního vědomí a svědomí, získává náhle, přinejmenším ve stejné míře, také rozměr kolektivního příběhu, v němž jde o dosažení svobody pro celý národ. Je možné zvolit cestu pečlivého vyvažování těchto dvou složek, obou dimenzí téhož dramatického dění: právě tudy se s porozuměním a působivým výsledkem vydal Jean Vilar se svými přáteli v T.N.P. Lze však také tuto vyváženost směle vychýlit v zájmu dosažení nejpronikavějšího účinku a maximální magnetičnosti: touto cestou se vydal Krejča se svými spolupracovníky v Divadle za branou.

Z takové volby ovšem vyplývají dalekosáhlé důsledky. V T.N.P. se individuální drama mravní zkázy a kolektivní drama zápasu o svobodu odehrávají jakoby paralelně, v těsném sousedství, nikdy však jednoduše nepropojeny. V Divadle za branou dochází k zásadnímu přerodu – je dosaženo syntézy. Drama osobního rozkladu ustupuje do druhého plánu; zdá se, jako by Lorenzův stín byl vytvořen právě proto, aby na sebe vzal tuto zátěž a zjednal hrdinovi svobodný prostor pro rozjitřené napětí ke vznešenějším zájmům. Vévodu přitom kardinála vsudypřítomnost odkazuje do pravých mezí, demaskuje jeho postavení jako pouhou zástěrku a iluzi; zatímco navenek panuje a stará se pouze o vlastní povyražení, skutečnou moc má v rukou kardinál, jak to zřetelně vyjde najevo v pátém dějství. Jádro dramatu spočívá nakonec v tom, o čem permanentní přítomnost všech postav na scéně velmi přesvědčivě vypovídá: jde o drama společnosti rozložené protichůdnými zájmy, drama lidí neschopných zbavit se krutovlády a nastolit svobodné poměry.

K takové proměně nedošlo ovšem samovolně. Konfrontovat hru tímto způsobem s ní samotnou si vyžádalo svůj díl odvahy, ale také určité násilí. Z vlastní přirozenosti na sebe tato operace přivolává kritické posouzení. Krejčova práce na Mussetově textu se řídila dvěma komplementárními zájmy: snahou o postižení simultaneity průběhu a zároveň výsledné cirkularity dramatického děje. Pokud jde o první bod, permanentní přítomnost celého souboru na scéně a jeho vpojení do všech situací od prvopočátku až do samého konce hry tuto snahu dalekosáhle usnadňuje a Mussetovu textu výrazně pomáhá. Za určité oslabení



Alfred de Musset: Lorenzaccio. Divadlo za branou 1969. V popředí Bohumila Dolejšová a Eva Daňková (dvorní dámy), mezi nimi Josef Kalena (Valori), stojící Ladislav Boháč, Milan Riehs, Vladimír Stach (Sire Maurizio) a Miroslav Moravec (Roberto Corsini)

přesvědčivosti a jedinečnosti použitého systému lze nicméně považovat tu skutečnost, že nebyl vytvořen pro Mussetovu hru, respektive výlučně pro ni. V jejím případě je mimořádně účinný, ale jde zároveň o metodu, která ji obohacuje zvnějšku, působí jako prostředek k dešifrování či dekodování, použitelný také na další díla. Jistě poněkud zasahuje do niterného ustrojení textu, když divákovi přímo zviditelňuje i to, co Musset původně vyhradil pouze čtenářově představivosti. Pozměnil se tak rytmus hry i její celková atmosféra. Máme si nad tím naříkat? Řekněme raději, že to, co se tu hraje, již tak docela není pouze samotný Musset, že jde o básnické dílo, na jehož zrodu se podílel také divadelník – a to prostřednictvím živého dialogu plného důmyslných, na kořen věci jdoucích otázek. Skryté vystupuje na povrch, náznaky jsou dovedeny do plné zřetelnosti. Poetické výrazivo se místy přelévá do mimicko-pohybového znázornění. Je přitom pochopitelné, že zapřísažlí zastánci básníka, i pokud se neuzavírají novým přístupům, mohou být poněkud nespí.

Obdobné výhrady lze vznášet i pokud jde o druhý bod. Je pravda, že v zájmu zvýraznění cirkularity dramatického děje došlo k několika úpravám v Mussetově textu. Všezaplavující karneval na počátku a návrat maškar na konci představení mohou propojit úvodní a závěrečnou scénu a nastolit mezi nimi přímou souvislost pouze za cenu důmyslně vložené metafory. Musset zjevně s ničím podobným nepočítal. Pokud jde o sled scén i rytmické členění, především páté dějství je

inscenováno v nové, ještě nikdy nepoužité podobě. Nehraje se známý pátý akt, spíše jakýsi komentář k němu, vycházející z poznámkového materiálu, přičemž Varchiho kronika pomáhá na místech, která Musset nedopracoval. Jen stručně nahozená scéna bouřících se studentů nabývá například na důležitosti a prostupuje jako ústřední událost celé dějství. Z pouhých šesti slov zlatníkovy zmínky²⁶ a ze sedmi replik scény, kterou nalezneme jen v některých vydáních publikovaných za Mussetova života,²⁷ udělal Krejča centrální nosník závěrečné části svého představení. Přinejmenším se dá říci, že originální proporce nebyly respektovány.

I zde ovšem, stejně jako v jiných případech, o nichž jsme hovořili, se zdá, jako by Krejča dokázal vzít Musseta za slovo a využít nabízející se příležitost. „Co si má taky mládež počít, když máme takovouhle vládu?“²⁸ říká jeden měšťan druhému na montolivetském tržišti. „Jen studenti se ukázali!“ sděluje zlatník svému sousedu obchodníkovi ráno po „noci šesti šestek“.²⁹ Na základě vzájemného propojení těchto dvou jen utroušených narázek náhle vyvstává nové silové pole: Lorenzo už není sám, na jeho straně stojí důležitá složka mládeže; studentská vzpoura vybuchuje jako vyvrcholení pozvolna narůstajícího procesu. Nic v Mussetově textu takovému předpokladu neodporuje, vše naopak hovoří v jeho prospěch. Jestliže nám však básník zpracování tohoto tématu opomněl dopřát, zůstalo na divadelníkovi, aby osvědčil méně opatrné zdrženlivosti! Právě z těchto zdrojů totiž pramení Krejčova imaginace: registruje množství subtilních údajů v porůznu rozesetých zmínkách a na jevišti z nich pak rozehrává dynamické struktury, ve kterých získávají hybnost a ocitají se ve vzájemném napětí. Na základě tohoto procesu selektivní četby Krejča úspěšně destruuje hluboce zakořeněné konvenční představy. Důvěrně známý Musset mizí, zjevuje se Musset doposud utajený; text se přiznává ke skrytým intencím, přetváří svoji tradovanou podobu. Takový postup v ničem nepřekračuje legitimní poslání divadla, které inscenací ozřejmuje hru publiku – a někdy ji může ozřejmit i jí samotné.

Mezi legitimním průzkumem textu, přinášejícím občas i poněkud provokativní výsledky, a mezi nátlakem, který jeho obsah násilně deformuje, leží ovšem těžko rozeznatelná hranice. Neadekvátní způsob tázání může text přimět k neadekvátním odpovědím. Právě bezpodmínečná oddanost lidem a textům však nakonec uchránila soubor Divadla za branou před všemožnými nástrahami moci, před veškerým ideologickým terorismem. A z obdobných důvodů nepodlehli lidé z T.N.P. vábení k významovým posunům v textu, který touží být v první řadě otevřen, nikoli omezen pojetím, jež je mu cizí. Tyto dva příkladné počiny, jeden pro svoji odvahu, druhý ve své zdrženlivosti, podstupují zápas za osvobození lidskosti, jistě se jim však nepodaří uchránit Mussetovu hru před úzkoprsou zaslepeností na jedné a před ideologickým slovíčkařením na druhé straně. Příběh dosavadních a snad i budoucích inscenací *Lorenzaccio* je však přesto historií boje duchovní svobody proti konformismu a služebnosti ve všech jejich převlecích.

Z francouzského originálu přeložil Otomar L. Krejča

26 V, 5, s. 120.

27 V, 6 [patrně jde o s. 124–5]; pouze vydání z r. 1834, 1840, 1848 a 1851 otiskují tuto scénu, zařazenou v rukopisu pod č. 6.

28 I, 5, s. 25.

29 V, 5, s. 120.

Chvála deklamačního herectví

V článku nadepsaném otázkou „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“ jsme se Zuzanou Sílovou v 21. čísle *Disku* (ze září minulého roku) psali o ‘antickém projektu’, se kterým vstoupil do sezony 2006/07 berlínský Deutsches Theater. Tento projekt tvořila spolu s inscenacemi Aischylových *Peršanů* a *Oresteie* také Euripidova *Medea* (v režii Barbary Frey). My jsme se ale mohli omezit jen na zážitky z prvních dvou: třetí inscenaci jsme totiž měli možnost vidět až na podzim. Zabývat se touto inscenací zvlášť by stálo za to zejména vzhledem k tomu, že titulní roli hraje letos třiatřicetiletá herečka Nina Hoss a k ní je dnes vzhledem k jejím divadelním i filmovým kreacím v Německu upřena mimořádná pozornost. Bude ale, doufejme, v některém z příštích čísel příležitost zabývat se touto *Medeou* v souvislosti s některými dalšími pozoruhodnými a velmi oceňovanými kreacemi této herečky. Možná se pak aspoň zčásti objasní, čím tak zaujala a čím promlouvá její herectví nejenom k jejím divákům, ale i do diskuse o možnostech současného herectví vůbec. Kromě titulní role stojí ale v berlínské inscenaci *Medey* za pozornost ještě nejméně jeden výkon, o kterém proto stojí za to zvlášť promluvit.

Je už dávno obecným majetkem mínění, že každé uvádění klasického díla na současném jevišti představuje střetnutí různých konvencí. Přijaté inscenační řešení, ať je jakékoli – a dokonce i to, které se snaží být nejvěrnější hypotetickému ‘originálu’¹ –, představuje z to-

hoto hlediska vlastně *adaptaci*. Podoba a způsob této adaptace je právě výsledkem střetnutí odlišných konvencí; jde přitom jak o konvence související obecně s celkovým prostředím i konkrétně s divadelním prostorem, tak zejména – už i z hlediska tohoto prostředí i prostoru vytvářejících podmínky pro herecký projev – o *herecké* konvence: v této rovině máme co dělat se střetnutím konvencí vyplývajících z jistých vlastností předlohy vázaných na dobový jevištní způsob, a konvencí spojených s převažující podobou dnešního herectví, a to přirozeně nejen divadelního.

Právě při tomto střetnutí hereckých konvencí se nejvýrazněji ukazuje, jakými cestami se současné herectví vůbec ubírá a jak je případně v rámci svého možného dnešního uplatnění – a to samozřejmě nezáleží jenom na hercích (ale i na nich!) – schopné odpovídat na podněty, které takové klasické dílo nabízí: Stalo se přece klasickým právě proto, že obsahuje tzv. ‘věčné’ otázky. V té souvislosti se herectví aspoň v nějaké míře – totiž právě v té míře, ve které stojí za to o něm vůbec hovořit, tj. v míře, do jaké ho ještě můžeme považovat i dnes za jisté *umění* (od slova *umět*) – stává jistým obrazem koncepce i praxe současného ‘sociálního člověka’ (ve svých krajně vzácných vrcholech snad dokonce ‘sociálního člověka’ vůbec).

Jde přitom o takový obraz, který souvisí zejména s koncepcí a praxí (sebe)scénování tohoto ‘sociálního člověka’ v životě a v umění a s hlubším nahlédnutím tohoto (sebe)scénování, vybízejícím v případě pozoruhodných hereckých výkonů k jeho interpretaci. Z toho vyplývá

1 Pouhý sebelépe zachovaný text není bez představy o způsobu jevištního projevu, se kterým musel autor počítat, ať už s ním byl spokojený, nebo ho chtěl zásadně ovlivnit, nikdy úplný.

nezbytnost analýzy zejména takového herectví, které není pouhým 'odrazem' současných konvencí (ať 'životních' či divadelních a filmových, resp. mediálních). Je jasné, že s těmito současnými konvencemi nelze vystačit právě při hlouběji zakotvené snaze o vyrovnání s klasikou, tj. při takové snaze, která původní předlohu neznásilňuje, jako se to stává v těch případech, kdy jsou inscenátoři klasiky motivováni přesvědčením, že naše doba a my sami jsme přece jen už chytřejší.

Z tohoto hlediska můžeme vlastně rozlišovat dva druhy adaptace klasických her, resp. interpretačního přístupu k nim: *historizaci* (krajní případ tu představují pokusy hrát hru tak, jak se hrála v době svého vzniku, tedy pokusy obdobné interpretacím hudebních děl s použitím starých nástrojů) a *aktualizaci*; v prvním případě bude překážkou přijetí přílišný odstup od předváděného dění, druhý případ může naopak nezbytnému (estetickému) odstupu bránit. Otázka je, nejde-li vlastně (aspoň 'zčásti') o jistou obdobu konfrontace mýtu a současnosti, resp. tedy o konfrontaci aktualizace a mýtizace.

Aktualizaci můžeme v tomto případě rozumět klasickým dílem zprostředkovanou prezentací nějakého aktuálního problému a snahu přispět k jeho artikulaci: zde se naskytá nebezpečí zúžení potenciálního obsahu předlohy na míru současného chápání takového problému, závislého na jeho aktuálních projevech. *Mýtizaci* můžeme pak rozumět rozvinutí aktuálního námětu z hlediska 'věčnosti', tj. z hlediska obecných otázek lidské existence. Jde o nahlédnutí sledu událostí, které by se mohly - třeba v jiném 'hávu' - odehrát i dnes, v rovině univerzálních (duchovních) souvislostí; v případě antické tragédie jde o interpretaci budovanou na 'kosmické' úrovni předváděných událostí, vyplývající ze starořeckého pohledu na jednání tragických hrdinů. V praxi jde většinou o poměr obojího: tj. o vztah aktuálních problémů

a věčných otázek, nazíraných s důrazem na jedno i/či na druhé.

Příkladem přístupu založeného na mýtizaci jsou - zůstaneme-li v rámci berlínského antického projektu - vlastně sami Aischylovi *Peršané*. Jde tu o (poslední) antickou 'současnou' tragédii, v jejímž rámci činí Aischylos ze současnosti mýtus, když představuje to, co se událo, z hlediska nějakého potenciálního obecného (kosmického) smyslu. Právě to jaksi z vyššího hlediska opravňuje aktuální varování, které Aischylos adresuje svým současníkům: mimo rovinu tohoto smyslu by totiž mohly jejich zrakům opojeným vlastním vítězstvím zůstat skryté hlubší příčiny slavného řeckého vítězství nad perským vládcem, který přes všechny své výhody prohrál, protože ho postihla *hybris*.

Mohli bychom říct, že Euripides dělá naopak z mýtu současnost: V souvislosti se zjišťováním dobové aktuálnosti této jeho hry se dokonce v literatuře mluví - jako o jednom z možných podnětů jejího vzniku - o procesu proti Periklově družce Aspasii, která byla stejně jako Medea cizinka (barbarka): její obžalobu z bezbožnosti vyprovokovali Periklovi političtí odpůrci a Periklovi dalo hodně práce, aby byla osvobozena. Dalo by se dokonce mluvit o tom, že Euripides mýtus ('jen') *používá* ke kritice tehdejšího postavení žen a zejména cizinek - jejichž děti byly mimochodem automaticky považovány za bastardy -, kdyby se ovšem přitom podobně jako ve svých dalších hrách nedobíral některých jeho nejarchaičtějších základů.

Pokud jde o tuto 'archaiku', souvisí s ní v této hře takový náhled na vztah mužského a ženského elementu, který vyplývá z toho, že je to přece žena, která rodí - no, a tak není také nic divného na tom, když při rozchodu prohlásí, že muž své děti už nikdy neuvidí. Je to ostatně výmysl nejměleji fabulujícího ze tří řeckých tragiků, že Medea své děti dokonce zabije. Pokud jde o mírnější variantu, tj. když žena upírá bývalému manželovi

možnost s dětmi komunikovat, nepoužívají ji některé ženy – a není jich zas tak málo – dodnes, chtějí-li se pomstít manželovi, který je opouští? *Medea* se dnes ženskému i mužskému publiku s jistými zkušenostmi může stát naléhavým obrazem situace opuštěných žen, se kterými se jejich muži chtějí rozvést kvůli nějaké mladší. V berlínské inscenaci má tento problém speciální nádech, jistě inspirovaný i tím, že mnozíci se případy matek vraždících své děti nejdrastičtěji ilustrují zoufalou situací opuštěných imigrantek.

Je jasné, že v takové aktualizující inscenaci se zvlášť naléhavě klade problém *blízkosti* specifického (v daném případě jevištního) a obecně přijatého aktuálního nespécifického scénování, konkrétně chování herců v rolích na pozadí současných způsobů. Tento problém se vždycky řeší jak z hlediska odvislého od konkrétního jednání osob v hraném příběhu a možnosti ho pochopit (a souvisí tedy vždycky s interpretací tohoto jejich jednání), tak z hlediska konkrétních jevištních podmínek. Ty jsou dnes od podmínek scénování antických tragédií v původním prostředí opravdu zásadně odlišné. V rámci této odlišnosti pak vždycky vyvstává zásadní problém, jak mají a mohou původní repliky v novém prostředí znít a vyzníť.

To se obvykle řeší už na rovině překladu či převodu: i tento překlad či převod nemůže být do příslušné míry (související s časovou vzdáleností originálu) ničím jiným než adaptací: i zde se totiž musí dojít k nějakému výsledku při střetnutí příslušných konvencí. Se zněním a vyzněním původního textu souvisí u starořeckých tragédií i jejich hudební stránka, jejíž záznam se nezachoval a která měla zásadní vliv na veršovou strukturu jednotlivých pasáží. Proto lze velmi dobře pochopit rozhodnutí autora nového překladu *Medey* Huberta Ortkempera rezignovat na původní veršové 'rozměry'. Ortkemper, vedený snad i tvrzením Euripida v Aristofanových *Žábách*, že postavy mají

mluvit jako lidi, nahradil Euripidův verš prózou – ovšem specificky stylizovanou. Vlastně to próza v obvyklém smyslu – i díky psaní do nestejných řádků, které má v německé dramatičce od druhé poloviny 20. století tradici – tak docela není: Důraz přechází ovšem ze specificky organizovaného rytmu a 'melodie' v úzkém smyslu na intonační intenci, tj. vlastně na psychologicky motivovaný herecký výraz.

Uplatnění možností překladu souvisí přirozeně s konkrétním, v případě inscenace *Barbary Frey* také aktualizovaným jevištním prostředím, které vykonává zásadní tlak na chování herců v rolích. Režisérka *Medey* vychází z dnes obvyklého zesoučasnění kostýmů (Gesine Völlm) a jevištního vybavení, ale i z radikálního rozdělení prostoru (scénografkou inscenace je Bettina Meyer): *Medea* se až do svého jevištního odchodu pohybuje v jakési kóji, jejíž tvar připomíná televizní obrazovku; v ní je umístěný obývací pokoj spojený s kuchyní, který představuje typický byt současné imigrantky. Herecká hra v tomto prostoru představuje komplikovaný zápas mezi stylizační intencí slovního textu a stylizační intencí prostoru psychologicko-realistické hry (a Nina Hoss vybojovává tento zápas velmi statečně v souladu s tragickou velikostí Euripidovy předlohy). Naproti tomu postavy na předscéně, zvlášť když se nemusejí obracet tam, kde je umístěna *Medea* (což představuje v inscenaci někdy problém), mohou zůstat u příslušně aktualizované konvence deklamačního herectví.

Samo deklamační herectví představuje takovou stylizaci scénického jednání, která je postavená především na slově, přesněji řečeno, na scénickém využití slovního materiálu či – lépe – na využití scénických vlastností slovní předlohy mluvním výrazem. Důkaz o možnostech aktuálního využití takového způsobu herectví podává v berlínské inscenaci *Medey* Matthias Bundschuh v monologu Posla, který líčí děsné události v Kreontově

domě, tj. první hrůzné výsledky Medeiny pomsty. To líčení je jakoby také pro Medeu určeno, ale herec je jednoznačně ad-resuje obecenstvu. Mohli bychom říct, že jde o vyprávění, ale toto vyprávění je jen materiálem scénického projevu, tj. projevu herce v roli, který tvarují předpokladatelné emoce postavy, přesněji řečeno, po celý výstup trvající zápas o jejich (obecně estetické a konkrétně scénické) zvládnutí.

Tento zápas – zápas plný napětí, a proto i s napětím sledovaný – je zápasem herce (herce v postavě) a utkávali se v něm nejenom velké a přímo ochromující city s úsilím strašnou událost co nejpřesněji vylíčit, ale (obecněji) i citové zasažení se snahou se mu ubránit. Bojuje tu bolestné soucítění s odstupem a hrůza i úžas před tím, čeho byl Posel svědkem, s odhodláním to ne snad pochopit (pochopit to, a tedy vlastně se s tím smířit, není možné), ale přijmout jako skutečnost; jednodušeji, ale vlastně lépe vyjádřeno, vydržet to, resp. vnitřně se pod dojmem těchto strašných událostí nerozpadnout, udržet se. Od 'držet' je ostatně odvozena i 'zdrženlivost', kterou se Bundschuhův projev, nadaný obrovskou vnitřní silou, vyznačuje. Bundschuh se při svém monologu také doslova *drží* na jednom místě a přednáší jej téměř bez pohybu, což by pochopitelně k dosažení mimořádného účinku samo nestačilo.

Vyrovnaní s tak strašlivou událostí může být totiž jenom aktivní, a v případě scénického vyrovnaní dokonce musí být tvořivé. Tato aktivita se v daném případě samozřejmě vtěluje do deklamovaných slov. Nedá se ovšem rozhodně říct do *pouhých* slov, protože deklamační divadlo, divadlo postavené na mluvním projevu, je tu jen příkladem – a esteticky zvládnutým případem – toho, jak člověk díky blahodárnému daru řeči reflektuje, tj. vlastně artikuluje sebestrašnější skutečnost proto, aby se jí nezalk! V divadle, které tuto situaci modeluje, je přítomnost diváka důvodem a divák sám emocionálně zaujatým posuzovatelem této

(obecně) estetické a (specificky) scénické mluvní artikulace. Právě herecův mluvní projev udržuje tohoto diváka v napětí mezi děsivým dojmem z líčené situace a povznášejícím pocitem z toho, jak se s touto situací – pomocí jakoby znovu vznikajícího textu – dokáže tvořivě vyrovnat herec v postavě.

Tento text má nejenom svou významovou rovinu, resp. rovinu označovací či referenční, ale i rovinu prozodickou: Překonávání otřesu způsobeného událostmi, jichž byl Posel svědkem a které musí logicky uspořádat, když je chce vylíčit, se děje střetnutím této snahy s emocemi. Takové střetnutí se v hereckém výkonu realizuje tak, že logika v něm zápasí s citem, významová stránka přednášených slov s jejich stránkou prozodickou, konstituovanou zvukovými vlastnostmi slov a jejich spojení, které si žádají mluvní realizaci. Snaha jasně událost vylíčit se sráží i doplňuje s úsilím zprostředkovat ji v celé její hrůznosti, a tak se svým způsobem nakonec podaří tuto hrůznost (scénicky) zvládnout. Úsilí, jehož je to výsledkem, ztělesňuje přitom věcné lidské snažení důstojně čelit všemu strašnému v životě, pro které je tak důležité zvládnout je (aspoň?) na této obecně estetické a konkrétně scénické – tj. kulturní – úrovni. Jak jinak je ostatně možné 'řešit' (tj. zvládnout) to, co je v konkrétním lidském životě neřešitelné?

Pokud jde o problematiku blízkosti hereckého projevu konvenčním způsobům scénování v umění i v životě, je od něj popsán způsob Bundschuhova hereckého vyrovnaní s monologem Posla velmi vzdálený právě proto, že je v zásadě zakotvený v konvenci deklamačního divadla, které působí svou odlišností od běžného (sebe)scénování (představuje ozvláštnění jako takové). Právě proto se zde scénování samo o sobě ukazuje být nejenom obrazem, ale přímo médiem. Tak se také Bundschuhův deklamační projev stává oslavou deklamačního di-

vadla, protože je médiem a ve výsledku obrazem potenciální síly tak často zpochybňovaného daru řeči, bez níž člověk není s to čelit světu a sobě.

Ano, tento způsob scénování je přímo jakýmsi příkladem, jak i tomu nejstrašnějšímu – místo aby to člověk zbaběle vytěsnil – je možné a nutné se doslova i obrazně postavit. Přízpůsobení hercova projevu převažujícímu soudobému způsobu scénování (někdy se také mluví

o přirozeném projevu), který jako by byl podmínkou přijetí činoherního divadla dnešními diváky, zde není nutné: je nahrazeno blízkostí prožitku herce potenciálním strašným prožitkům diváků, prožitkům, které jsou v hercově projevu zvládnuty (scénovány) tak, že jsou právě na úrovni této své zvládnutosti pramenem estetického zážitku.

Jaroslav Vostrý

Ruská sezona v Praze

Ve dnech 5.–9. listopadu loňského roku hostovaly v Praze ve Švandově divadle tři petrohradské soubory. Celé akci přidala na významu osobní účastí petrohradská primátorka V. Matvijenkova. Petrohradské činoherní divadlo **Útulek komediantů** (známe je už z vystoupení na Festivalu evropských regionů v Hradci Králové, kde uvedlo inscenaci podle Čapkovy *Matky* a dramaturgii povídky G. Marquéze *Sraženi deštěm*) přivezlo inscenaci dramatu Tennessee-Williamse *Tramvaj do stanice touha* v režii M. Byčkova, který se podle vlastních slov snažil minimalizovat americké reálie a zdůraznit nadčasovost, obecně lidskou platnost celého příběhu, odehrávajícího se v režisérově pojetí v lyrické atmosféře. V tomto ohledu se inscenace vymykala z autorovy poetiky. Režisér vysvětloval svůj zájem tak, že na petrohradských scénách dominuje v současné době krutá, agresivní režie a on sám se tomu chtěl ve své inscenaci vyhnout. V představení zaujaly herecké výkony, zejména Blanche M. Solopčenkové a Stanley A. Bergmana.

V druhé inscenaci téhož souboru, v Gibsonově hře *Dva na houpačce* v režii V. Filštinského (hlásí se ke svému učí-

teli M. Dubrovinovi, žáku V. Mejercholda, odmítá termín 'systém' Stanislavského – navrhuje ho nahradit slovem 'postup' – a aplikuje metodu etud) upoutaly výkony ústřední dvojice v podání J. Kalininové a D. Vorobjova, kteří se projeví i jako výborní tanečníci ve vynalézavém tanečním aranžmá. Inscenace byla odměněna nejvyšší petrohradskou divadelní cenou Zlatá sufita.

Petrohradské státní loutkové divadlo nabídlo pražským divákům dramaturgii Gogolovy fantastické povídky *Vij*, pojaté jako kronika záhuby jedné duše (autor scénáře a režisér R. Kudašov) a známé u nás už v režii S. Fedotova. V roli mladého filozofa Chomy Bruta vynikl D. Janov, laureát Zlaté sufity. Soubor pracuje nejen s loutkami, ale i s živými herci podobně jako naše divadlo Drak. Inscenace byla ohňostrojem nápadů a technických kouzel, ale chyběla jí fantastická atmosféra Gogolovy předlohy.

Petrohradské malé divadlo Lva Erenburga (působí od roku 1999) uvedlo *Ivanova* na motivy několika verzí Čechovovy stejnojmenné hry v režii Lva Erenburga, který se představil u nás poprvé v rámci Festivalu evropských regionů v Hradci

Králové inscenací podle Gorkého dramatu *Na dně*. Také tento režisér pracuje pomocí etud a dává hercům maximální příležitost k vlastní tvorbě. Jeho vůdčí úloha se podle jeho slov prosazuje až v závěrečné etapě zkoušek. Ivanov a všichni jeho spoluhráči jsou stejně tak hodni politování jako ironického úšklebku (to se především týká frustrovaného Ivanova K. Šelestuna). V jejich jednání převažuje sex a zřítnost. Z neznámých motivů jednotlivých verzí zaujme rozvedený motiv Sářiných rodičů. Hned v úvodní scéně jsme svědky zdánlivě bezstarostné atmosféry – koupání Ivanova a Borkina a dvou následných striptýzů. Na čechovovskou atmosféru ovšem diváci museli během celého představení rezignovat.

Petrohradské státní činoherní akademické divadlo V. F. Komissarževské, které nese jméno slavné petrohradské herečky a spolupracovnice Mejercholda, se představilo inscenací *Dona Juana* na motivy Molièrova stejnojmenného dramatu v režii hostujícího bulharského režiséra A. Morfova, šéfrežiséra Divadla I. Vazova, kde uvedl texty Mrožkovy, Ionescovy, Beckettovy i řadu klasických her. Často režíruje v zahraničí. Jeho režie v Divadle Komissarževské mají velký úspěch. Bohužel jsem jeho pražské představení neviděla, ale podle svědectví kolegů prý získalo ze všech uvedených petrohradských inscenací nejpříznivější ohlas.

Je jistě potěšitelné, že jsme měli v Praze možnost seznámit se s úsekem petrohradského divadelního života, i když k nám tentokrát nezavítaly špičkové soubory typu Malého činoherního divadla Lva Dodina.

V Kongresovém centru vystupovalo ve dnech 16.–19. listopadu moskevské **Divadlo Romana Viktuka** se čtyřmi inscenacemi: dramatisací Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*, *Služkami* J. Genèta, *Nadpozemskou zahradou* A. Abdulina a Schmittovou *Poslední láskou Dona Juana*.

První z nich nesla podtitul *Sen Ivana Beprizorného – komorní verze románu*

(dramatizace a režie Roman Viktuk, jeden z předních ruských režisérů, původem Kyjevan, pověstný provokativními inscenacemi). Na scéně vévodila pyramida, připomínající přístavbu pařížského Louvru – na ní řádila Wolandova suita a vystřídal se tu všechny postavy. Dominantním prvkem inscenace byl pohyb, určující dynamiku celého představení. Ples zločinců u Wolanda se odehrával uvnitř pyramidy a jako hosté sloužily velké zlaté hlavy Stalina, Lenina a dalších politických činitelů. Uplatnil se tu výjev na Patriarchových rybnících, v Mistrově bytě a převažovaly scény na klinice. V závěrečné scéně Woland a jeho suita odlétali z nejvyššího patra pyramidy. Woland v podání Dmitrije Bozina byl přítomen v každé scéně a řídil celé představení. Byl oblečený v černém a polovinu obličeje měl nalíčenou černou barvou (podobně jako Woland M. Kopeckého v představení Divadla na Vinohradech). Byl bezesporu nejvýraznější postavou, působil sugestivně a ovládal vznešenost i sarkasmus. Některé divadelně vděčné scény byly vypuštěny, především scény ve Varieté. Celá inscenace vyznívala jako vítězství lásky nad zlem a prezentovala se jako originální vklad do bohaté historie dramatisací Bulgakovova románu.

Kompozice Azata Abdulina *Nadpozemský sad* v režii Romana Viktuka se pokusila vykreslit portrét jednoho z nejslavnějších ruských tanečníků Rudolfa Nurejeva, který podobně jako S. Ďagilev a S. Lotar šířil věhlas ruského tanečního umění nejen v Evropě, ale i v Americe nebo v Japonsku. Nurejev obětoval svému umění osobní život a zvolil dráhu 'osamělého běžce'. Inscenátoři využili filmové dotáčky z jeho vystoupení a prvky stínového divadla. V hlavní roli jsme znovu viděli Dmitrije Bozina, který se pohyboval v hereckých akcích stejně suverénně jako v taneční zkušební aréně, vytvořené scénografem V. Bojerem ve středu scény.

Zlatým hřebem pohostinského vystoupení Divadla Romana Vikfuka v Praze byla inscenace dramatu J. Genêta *Služky*, která se v Moskvě uvádí dobrých deset sezon a sklízí vavříny i v zahraničí. Je doslova fascinující. Znovu dominuje pohybový prvek. Obdobně jako při francouzské premiéře v roce 1947 ztvárňují role služek muži: D. Bozin (Solange), D. Žojdik (Claire), A. Něstěrenko (Madam). Režisér R. Vikfuk společně s herci plní stoprocentně autorův požadavek vytvářet rituál a staví na kontrastech dobra a zla, lásky a nenávisti. Na scéně je vzdušný pavilon a křeslo pro Madam. Vizuální dojem ještě umocňují splývavé materiály, umožňující pohybové kreace, a téměř orientální líčení. Hercům se daří vyjádřit dvojlomný cit, který chovají ke své paní: lásku i nenávist. Škoda jen, že vinou nepřiměřeně drahých vstupenek a nulové propagace se tato divadelní událost odehrávala před poloprázdným hledištěm.

A nakonec 6. prosince zavítalo po roce do Prahy divadlo Olega Tabakova nazvané **Tabakěrka**. Kromě dvou inscenací, které jsme mohli vidět už loni, Bernhardova *Divadelníka* a dramaturgie Andrejevovy *Povídky o sedmi oběšených*, jsme mohli zhlédnout Ostrovského komedii *I chytrák se spálí*, dramaturgii Gončarovovy *Obyčejné historie* pod názvem *Všední příběh*, dramaturgii Gogolových *Mrtvých duší* pod titulem *Dobrodružství* a dramaturgii povídky A. Platonova *O šťastné Moskvě*. První tři inscenace se hrály v Divadle na Vinohradech, ostatní na scéně divadla Rokoko.

Především je třeba pochválit dramaturgii: příběhy mladých mužů, kteří touží udělat kariéru a využijí k tomu své příbuzné (Ostrovského *I chytrák se spálí*, Gončarovův *Všední příběh*) mají v sobě aktuální jádro: i dnes mnohdy rozhodují známosti, vlivní příbuzní a přátelé víc než schopnosti a poctivá snaha... V roli bezskrupulózního mladíka Glumova vynikl Sergej Bezrukov, jedna z hvězd Tabakěrky.

Dokázal se vlichotit, vetřít do přízně vlivného Mamajeva, okouzlit jeho ženu a užuž se vyšplhat po společenském žebříčku, ale vše skončí v okamžiku, kdy se jeho deník, kam si otevřeně zapisuje všechny své myšlenky i pocity, dostane do nepovolaných rukou a jeho autor je prozrazen. Bezrukov využil svých pohybových dispozic, proměn, střídání nálad. Vynikající výkon podal také J. Kindinov, člen Moskevského uměleckého divadla, jako vlivný generál Krutickij a dále M. Zudinová jako Kleopatra. Režisérem byl Oleg Tabakov, scénografem David Borovskij, který použil jen nezbytný mobiliář a poskytl maximální prostor hercům. Poprvé jsme mohli sledovat Ostrovského text bez škrtů, obvyklých v našich inscenacích, ale přesto zásluhou herců neutrpěla dynamičnost celého představení.

Všední příběh je zdramatizovaný román I. Gončarova (autorem dramaturgie je Viktor Rozov). V této inscenaci se blýskl Jevgenij Mironov, přesvědčivý jak v bezprostřednosti a naivitě mladého Alexandra Adujeva, který přijíždí dobýt Moskvu, tak v jeho 'zmoudření'. Jeho protihráčem je strýc Adujev, v podání O. Tabakova moudrý, věcný, lehce ironický muž s racionálním přístupem k životu: nakonec musí životní postoj změnit kvůli své ženě. (V daném případě jsem měla zvláštní štěstí: viděla jsem totiž inscenaci této hry v 70. letech při hostování divadla *Sovremennik* v Praze, kde hrál roli mladého Adujeva Oleg Tabakov a svou přirozeností, hravostí, uměním proměny byl nejvýraznější postavou inscenace.)

Režisérem poslední inscenace Tabakěrky, o které se chci zmínit a již byla dramaturgie Platonovovy povídky *O šťastné Moskvě*, kterou považuji za neúspěch pro její prvoplánovost, byl litevský režisér Mindaugas Karbauskis. Ten byl i autorem dramaturgie na motivy Gogolových *Mrtvých duší*, v níž bylo znát, že se značně inspiroval dramaturgií *Mrtvých duší* M. Bulgakova. Jako Čičikov se tu prezentoval

Sergej Bezrukov, který hýřil vtipnými gagy, měnil své chování s ohledem na jednotlivé statkáře, využíval hlasové proměny a groteskní loutkovitosti. Výsostně herectví disponující jemnými prostředky v gestu, mimice i mluvním projevu předvedl O. Tabakov v roli Pljuškina, zchudlého statkáře s aristokratickým chováním, zásadně nedůvěřivého vůči lidem. Co ještě dodat? Snad že v závěru insce-

nace se za scénou objevila trojka živých koní jako symbol cesty...

Co říct celkově k Ruské sezoně v Praze, která bude mít pokračování i letos? Znovu se potvrdilo, že zárukou úrovně současného ruského divadla jsou herci. Rádi bychom ovšem poznali i světoznámý soubor Fomenkova studia a další. Podaří se to někdy?

Alena Morávková

Dodatečně k výstavě čínských masek

V Evropě jsou poměrně často k vidění africké masky, zatímco čínské masky zde zatím zůstávají téměř neznámé. Výstava *Masques de Chine* (Čínské masky), která byla loni k vidění v pařížském muzeu Jacquemart-André, vyvolala proto mimořádný zájem. Představila asi stovku masek ze soukromých sbírek vzniklých v 16. až 18. století a používaných při obřadech *nuo*, ze kterých se vyvinulo divadlo masek *nuo-si* (doslova „divadlo nuo“).² Ve Francii byly v této šíři čínské masky představeny poprvé – výstava umožnila nahlédnout i do tajů čínského exorcismu, který měl v průběhu historie podobu procesí, tanců i rituálních představení. K výstavě byl vydaný obsáhlý katalog s tematicky uspořádaným vyobrazením všech vystavených masek se záhadnou mocí, znázorňujících jednotlivé role i typy: z tohoto katalogu pocházejí i připojené obrazové citáty.

Maska představuje v Číně jednu z nejstarších a nejdéle trvajících forem uměleckého vyjádření. Kultura masek je zde velmi bohatá a trvá již celé věky. Číňané sami mají pro tuto mnohotvárnou kulturu samostatný znak: *nuo*. Existují ob-

řady *nuo*, zvyky *nuo*, písně *nuo*, tance *nuo*, umění *nuo*, rozlišuje se dvorské *nuo*, vojenské *nuo* a lidové *nuo*. Termín *nuo* se přitom překládá jako „vyhánění démonů z domu“, původně šlo totiž o magický rituál praktikovaný ve všech částech Číny pravděpodobně již od neolitických dob, jehož účastníci vykřikovali „Nuo! Nuo!“, aby odehnali zlé síly od člověka. Magické obřady *nuo* se v Číně prováděly od nejstarších dob, historické prameny se však neshodují v tom, kde se tyto praktiky objevily poprvé. Jisté je to, že cílem obětního obřadu *nuo* bylo vyhnat demony, nemoci i zlé vlivy a požádat bohy o milost, často za pomoci přivolaných dobrých duchů. Nejstarší záznamy o tomto rituálu byly zachyceny na kostech a želvích krunýřích již během dynastie Šang (17. a 16. století př. Kr.), největšího rozmachu pak obřad dosáhl za dynastie Čou (11. století až 256 př. Kr.). Celý obřadní proces v sobě zahrnuje pozvání k rituálu, přivítání a poděkování božstvům a účastníci obřadů *nuo* jsou během něho díky maskám údajně nadaní magickou mocí k zapuzení démonů, zlých duchů i nemocí. Podle tradice se vyhánělo zlo ze společnosti pouliční přehlídkou legendárních generálů a božstev, při níž zněly tajemné melodie.

² Za důležité rady a pomoc při zpracování tématu děkuji doc. Olze Lomové, D. V.

**NUO KUNG a NUO MU,
otec a matka nuo**

**'Prvotní' pár, čínský
Adam a Eva. Etnická
skupina Miao, vesnice
Che-kchu v oblasti
Feng-chuang, období
Ming, 18. stol.**



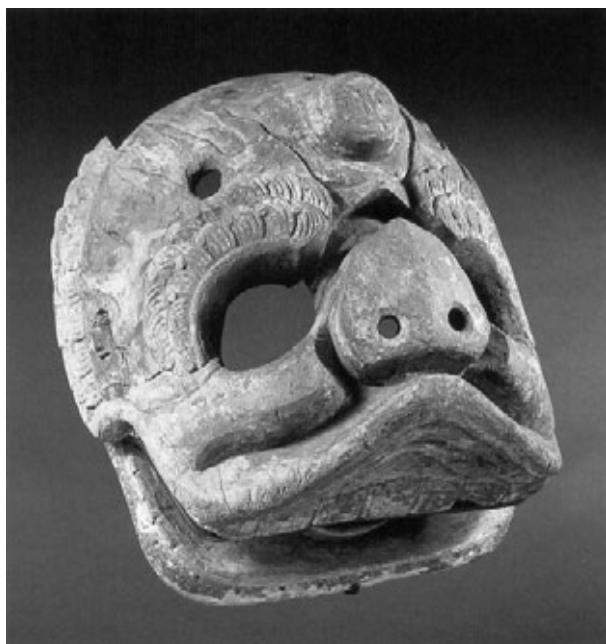
Později se obřad *nuo* transformoval v tanec a počet účastníků předvádějících tento rituál postupem času vzrostl ze stovky na tisíc, takže šlo o skutečně velkolepou událost, ale vedle takovýchto velkých obřadů pořádaných u dvora se provozovaly podobné rituály i na venkově. Hlavní obřady u dvora jsou zdokumentovány v klasické *Knize obřadů*, která se zmiňuje například o masce se „čtyřma zlatýma očima“ (pravděpodobně bronzové), kterou si nasazoval šaman a která odkazuje na masky používané při obřadech *nuo*. Postupem času se však ráz představení změnil. Během dynastie Tchang (618 až 907) se z *nuo* stalo taneční představení v maskách, které předváděli mníši a které již určitě sloužilo také k obveselení, původně ovšem především k obveselení bohů.

Představení používající masky je asi nejbezprostřednějším a nejdůležitějším výrazovým prostředkem kultury *nuo*, která v sobě zahrnuje primitivní náboženství, folklór i umění a je spojena s literaturou, hudbou, tancem, divadlem, malířstvím, kaligrafií i sochařstvím. Základem rituálních představení *nuo* jsou původní šamanské obřady, obohacené o některé obřady taoistické, buddhistické a konfuciánské. Tato představení vycházející z původního animismu, z obřadu uctívání předků i z pozdějšího synkretického lidového náboženství mají vysokou uměleckou hodnotu, jsou označována za živoucí zkamenělinu scénického umění a jejich hlavní myšlenkou je vytvořit vazby mezi nebem a zemí, životem a smrtí, člověkem a bohem.



KUAN JŮ, bůh války

V souvislosti s rozvojem vědy a se společenským vývojem začal význam tanců, které byly původně oblíbené v celé Číně, postupně upadat. S rostoucím vlivem vědeckých poznatků se původní rituál transformoval ve folklórní divadlo masek *nuo-si* určené zejména k rozptýlení, a v některých oblastech dokonce rituál *nuo* zanikl úplně. Obřad *nuo* kdysi vyjadřoval obavy dávných lidí a jejich nejistotu vůči neznámému světu a vesmíru, v současné době je to většinou jen fascinující podívaná. S tancem *nuo* se dnes lze setkat jen v odlehlých horských oblastech, jako jsou provincie Kuej-čou, Chu-nan, Jün-nan, S'čchuan či An-chuej, které jsou obývané většinou minoritními



Velká maska na rukověti představuje jedno z 'božských zvířat', křížence prasete a tygra. Prase je symbolem krutosti, ale také hojnosti a požitku, a tygr představuje velkého 'polykače' démonů. Spodní čelist je pohyblivá, nositel masky ji během tance otvírá a hlasitě zaklapuje. Provincie S'čchuan, 17. stol. nebo i dříve.

etnickými skupinami. Jak informoval prof. Rudolf Brandl v časopise *Spektrum* už v roce 2001, v rámci partnerství Dolního Saska a čínské provincie An-chuej se rozvinula mezi příslušnými čínskými institucemi a univerzitou Georga Augusta v Göttingen spolupráce v oblasti výzkumu masek *nuo*, které jsou tradičními klany v tamních vesnicích i dnes používány při slavnostech, v nichž se obřady spojené s kultem božstev země transformovaly v rituál víceméně ekologicky pojatého 'smíření s přírodou'.

Podle jednotlivých oblastí se dramatické umění *nuo* do jisté míry liší, každé představení však v sobě nese dlouholetou znalost náboženství a tradic příslušných



▲ Lev

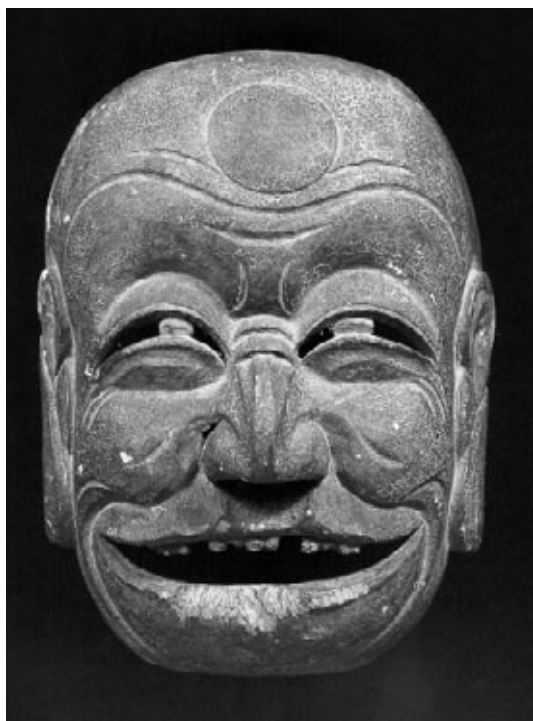
► TCHU-TI KUNG, bůh země

etnických skupin v raných stádiích lidské společnosti, a poskytuje tak důležitý základ i pro hlubší studium dějin hudby, tance, malířství i dalších umění. Obřady *nuo* jsou považovány za jednu z nejstarších forem čínského scénického umění, a dá se tedy říct, že (byť by se to tak nemuselo na první pohled jevit) nejsou dodnes pouze zábavným divadelním představením, ale také součástí čínské duchovnosti, která přežila i kulturní revoluci a přežije snad i nynější čínský stranický autoritářský kapitalismus.

Hlavní postavy předváděného dramatu si nasazují živě vypadající masky představující svérázné lidové umění údolí Žluté řeky. Ty jsou duší předsta-



vení. Masky jsou nejčastěji dřevěné, případně vyrobené z pálené hlíny (proto se starší masky nedochovaly), dnes však existují i masky vyrobené z papírové či bambusové drti. Dřevěné masky se vyrábějí z topolového, kastrovníkového či vrbového dřeva: dřevo topolu je lehké a nepraská, zatímco na vrbu se široce pohlíží jako na dřevo, které má schopnost ochránit člověka před zlými silami. Masky ovšem odkazují také k náboženství; jsou symbolem médií a duchů, a tak pro jejich vyřezávání platí přísná pravidla. Lidé věřili, že poté, co je maska použita při obřadu, stává se žijícím božstvem. K použití masek se váže i pověst o králi Lan-lingovi (6. stol.). Ten byl údajně příliš



CHE-ŠANG, buddhistický mnich

V lidovém divadle vycházejícím z kultu *nuo* je místo i pro buddhismus. Obvykle ho představuje *che-šang*, mnich s červeným posvátným znamením na čele, klidné povahy, usměvavý až smíšek. S komickou postavou, bráníci se humorem proti démonům, se setkáváme i v tradicích jiných zemí, jako např. v Nepálu, nebo v tradičním japonském divadle *nó*.

pohledný, takže nedokázal děsit nepřátele, i když vynikal v bojových uměních. Začal proto na bitevním poli používat děsivě vypadající masku, s jejíž pomocí nepřátele přemohl. Tento příběh později dostal podobu divadelního představení nazvaného *Král Lan-ling*.

Zajímavé jsou ovšem i rozměry masek – ne vždy totiž jde jen o masky velikosti tváře. V roce 2005 byla v provincii Kuej-čou objevena snad největší maska divadla *nuo-si*, vyrobená z jediného kusu dřeva: je široká 1,35 m a vysoká 2,5 m. Pro-

vincie Kuej-čou je centrem divadelního umění *nuo* v jihozápadní Číně. Obřady *nuo* se tu předvádějí při dvou příležitostech – v rámci Svátků jara (čínský Nový rok) a během 7. měsíce při slavnostech rýže. Náboženský význam je evidentní, lidé doufají, že jim představení přinese štěstí a dobrou úrodu. Na některých místech trvají každoroční představení *nuo* i několik dní. Počet masek užívaných během jednoho představení se pohybuje od několika desítek až do dvou set, jednotlivé typy se přitom ale od sebe výrazně liší. Obecně lze říci, že dobro je znázorněno maskami důstojnými a okázalými, zatímco zlo působí děsivě. Striktními pravidly se samozřejmě řídí i způsob vyřezávání masky, například obočí ženy je rovné, mladí generálové je mají ve tvaru šipky a vojevůdci ve tvaru hořících plamenů. Masky jsou barvené kombinací černé, bílé a červené barvy – některé vypadají přívětivě, jiné vypadají hrozivě či zuřivě. Studie ukazují, že masky *nuo* ovlivnily například i líčení v pekingské opeře. Charakteristické rysy zobrazených obličejů se od sebe také výrazně odlišují a vypovídají mnohé o kultuře té oblasti, v níž vznikly. Různé výrazy tváře a zdoobení ukazují na charakter postavy. Obličejové masek mohou být odvážné, divoké, mocné, vyrovnané, arogantní, mazané, něžné i přívětivé. Jako dekorace slouží motivy motýlů, trávy, květin a porostů typických pro danou oblast. Masky *nuo* jsou doménou mužů, žena se nesmí masky ani dotknout.

V okamžiku, kdy si tanečník nasadí masku, nebude mluvit a jednat jako obvykle, protože v masce je vtělený duch. Skrze magicky vyhlížející masky, které zakrývají tváře tanečníků, mohou diváci vnímat mytologii, umění i myšlenky jejich tvůrců. Masky *nuo*, jakožto hlavní prostředek rituálu, v němž se božská moc a dobrodiní přenáší na člověka, v sobě nesou přesvědčivý živoucí odkaz svého spojení s čínskou starobylou kulturou

a lidovým uměním. Nasazením masky se protagonista stává schopným jednat jako někdo jiný, ale nejde (v tomto čínském případě) o ztotožnění s postavou ani o prožívání role.

Má se za to, že masky *nuo* jsou určitým způsobem historicky i stylově spojeny s rituály využívajícími masky v dalších oblastech Asie – v Japonsku, v Koreji, v Thajsku, na Tchaj-wanu, v Indii, Tibetu, Mongolsku a na Srí Lance, zmiňovaný prof. Brandl mluví dokonce o příbuznosti s obřady spojenými v rakouském, bavorském a švýcarském, ale i slovan-ském prostředí s postavou Perchty. Ačkoliv však má čínské dramatické umění *nuo* jistě mnoho společného například s japonským divadlem *nó*, není na ně v Číně pohlíženo zdaleka s takovým respektem, takže stále zůstává lidovým uměním se silným náboženským podtextem. To na jedné straně zajistilo autentický tvar představení, ale na druhé straně tak divadlo *nuo-si* čelí velkým problémům způsobeným nedostatkem financí i nedostatkem mladých adeptů tohoto umění – nejmladším hercům je dnes nejméně čtyřicet. Ačkoliv někteří starší lidé mají stále úctu a strach z tančících ‘bohů’, není již tolik lidí, kteří by byli plně obeznámeni s obsahem a významem původních obřadů.

Masky *nuo* jsou náboženské objekty, a tak byly v době čínské kulturní revoluce zavrženy a z velké části zničeny, oficiálního uznání se znovu dočkaly až v 80. letech 20. století. V současné době čínská vláda podniká na žádost UNESCO kroky určené k ochraně masek *nuo* i kultury *nuo*, jejíž obsah je, jak je vidět v provincii An-chuej, obnovitelný v souvislosti se znovu aktualizovaným úsilím smířit lidské společenství s duchem přírody, se kterým může toto společenství podle tamního přesvědčení navázat blahodárné spojení jen na základě vlastního, aspoň jednou ročně se opakujícího očistění. Tak se rozdíl mezi ‘moderním’ po-



ČCHIN TCHUNG, šašek. Etnická skupina Tchu-ťia z provincie Kuan-si, 18. stol.

Šašek nebo šibalský sluha vzdělaného pána se objevuje s vývojem kultu k lidovému divadlu. Má úlohu klauna a zároveň zařikávače humorem. Typ stoika, co si nic nedělá z nepřízně osudu, které je vystaven on i jeho žena, existuje i u jiných etnik praktikujících šamanismus, především v Japonsku. Čchin tchung nám jistě připomene Polichinella z *commedie dell'arte* nebo Molièrova *Scapina*.

jetím masky (a v obecné rovině nakonec mezi každým scénováním) ve smyslu zakrývání na jedné straně, a pojetím masky a scénováním v tradičním smyslu (tj. s jejich ztotožněním se ztělesněním podstaty) na straně druhé projevuje i ve světle

kultury *nuo* jako rozdíl mezi scénováním sebe sama a scénováním, které pramení v očištění scénickým prožitkem sil, jež člověka přesahují.

Denisa Vostrá

Literatura:

CRÉHALET, Y. *Le Masque de la Chine. Les masques de nuo ou la face cachée du dernier empire*, Actes Sud, 2007. Foto: Luc Berthier. (Katalog k pařížské výstavě, odkud citujeme i ilustrace)

Japonské scenerie v Čechách

Japonské umění zahrad a tradičních divadelních forem vzájemně souvisí. Zprvu se představení odehrávala v exteriérech a tvořila tak se zahradními komplexy jeden celek. I po přenesení představení do interiéru ale zůstává divadlu a zahradám společné estetické východisko. Podobnost i kontrast vnímání této estetiky evropským divákem lze pozorovat i na zahradách vytvořených mimo Japonsko, jakými jsou Šówa-en v Plzni a zenová zahrada v Karlových Varech.

Nejstarší divadelní forma nó se vyvinula z obřadních tanců. Představení byla provozována v zahradách při šintoistických svatyních nebo buddhistických chrámech, v panských zahradách či v korytech vyschlých řek. Původně se tedy odehrávala na jevišti umístěném v přírodě. S úctou k přírodě souvisí i kult přírodních božstev a ročních období, obřázejících koloběh života či životů v buddhistickém smyslu. Zahrady tak symbolizují celek světa, přírody a zároveň i duše, vztah proměnlivého a stálého. Lze se v nich zdržovat i při úbytku přirozeného světla a k jejich scenerii patří i kamenná lampa, byť má pouze symbolickou funkci; zdroj světla se v ní neumísťuje.

Zdroje divadla nó nacházíme především v poezii, v její emotivitě, založené na náznaku a zkratce. Pro hry nó je charakteristický klidný, jakoby vzpomínkový tok děje. Každá hra nó se váže na konkrétní roční období, podobně jako každá báseň

haiku musí obsahovat jedno tzv. sezonní slovo. Hry se uvádějí v odpovídajícím ročním období, čímž se umocňuje jejich sepectí s aktuálním během času a jeho odrazem ve skutečnosti přírody. Analogicky zahradní celky neoslňují své diváky jednorázovou strhující podívanou, ale klidným plynulým přechodem z jednoho ročního období v druhé. K proměnám tu dochází pozvolna a v přirozeném rytmu. Ačkoli dnešní představení nó se většinou odehrávají v interiéru, prvky původního umístění jeviště v zahradním celku zůstávají v podobě šterku a živých zelených pinií, které rostou podél 'hašigakari', spojovacího můstku mezi jevišti.

Přírodní scenerie pak využívá i tradiční kabuki, ale jen nó mělo stálé pozadí, odkazující na obecnější rovinu příběhu (včetně symbolické malby pinie na dřevěné desce ve stylu školy Kanó). Kromě toho vede k jevišti nó jako jeho součást zmíněná úzká přístupová cesta 'hašigakari', která se později v kabuki promění a v polovině 18. století již není zastřešená a opatřená zábradlím. Takto alternovaný můstek, 'hanamiči', tj. květinová stezka, probíhá mezi diváky a je dějištěm nejpůsobivějších momentů představení kabuki, zvláště sólových tanečních výstupů. Vzdáleně může v kabuki k původnímu přírodnímu prostředí odkazovat i pohyb herců ve vysokých dřevácích, přispívající k jejich houpavé chůzi, byť v přísně stylizované podobě.

Japonské zahrady bývaly prostředím divadelních představení a lidský pohyb předpokládaly ve stylizované podobě. Historické zahrady vůbec včetně evropských vytvářely prostředí specifickým i nespecifickým scénickým produkcím: v nich se návštěvníci zahrad stávali z diváků účastníky scénované události, neboť jejich pobyt v zahradě byl 'rituálem', a podléhal tedy určitým konvencím nebo stylizaci. Nadto ovšem v Japonsku mají významnou úlohu také zahrady určené k čajovému obřadu.

Japonské zahrady bývají rozlišovány na suché a mokré nebo také na kamenné či rostlinné. Element vody může být uplatněn reálně, nebo také zastoupen symbolicky, pomocí písku, šterku či kamenů. Naproti tomu k jezerním zahradám neodmyslitelně patří pravá vodní nádrž. Taková zahrada má být vnímána především z loďky v pohybu. Jiné uskupení mají zahrady určené k pohledu z rezidence či pavilónu, umístěných v jejich centru. Sepětí s pohybem ukazují procházkové zahrady, jejichž krása spočívá v sérii výjevů, defilujících před korzujícím návštěvníkem. Každý typ zahrady klade na svého diváka jiné nároky, svou působivost však čerpají koneckonců ze symbolismu užitých prostředků.

Přítom vlastní 'slovník' japonské zahrady sestává ze symbolických prvků, nepozbývajících konkrétnosti obrazu, podobně jako v malířství nebo v básnictví. Obdobně jako básník ve formě haiku nebo malíř vystačí si zahradní architekt s 'jednoduchými' prostředky. Přesto nejde o izolované znaky skládané dohromady, ale o kontinuum významů, v němž znak připouští více možných výkladů a je nejlépe vnímán obrazně, na způsob poezie. K tomu přispělo i duchovní zázemí tisícileté tradice japonské zahrady: šintoismus a buddhismus hlásají – každý po svém – respekt vůči přírodě tohoto světa.

Zahrada je místem k relaxaci a meditaci a způsoby čtení jejího 'textu' mohou

být rozmanité, ale navzájem se nevyklučují. Příklad poskytují výklady a návody k zahradě, vybudované před několika lety na území plzeňské Botanické a zoologické zahrady. Za ústřední motiv je tu označován pták jeřáb, jehož silueta je vepsána do půdorysu díla. Zároveň však tento prvek může být vnímán jako cesta vycházející od stanoviště diváka – je z bílého písku, a to má svůj další význam díky různé barvě ostatních materiálů.

Architekt plzeňské zahrady už předtím vybudoval dvě jiné ve Vídni – z nich jednu na okraji Schönbrunnu, a nyní chystá další v Čechách. Plzeňská je zajímavá i jako národní sebe prezentace. Rámuje ji množství sloupků s nápisy v japonštině, nesoucích hlavně jména jednotlivých tvůrců zahrady a zprostředkovávajících jakési 'osoby a obsazení' zahradního díla. Opodál umístěná tabule s komentářem v češtině se týká programu a symbolismu zahrady. Budí v místním návštěvníku respekt tím, že identifikuje patnáct zde uplatněných motivů, zmiňuje pět hlavních elementů a připomíná, že existuje na padesát tradičních symbolů.

Takto vzdělaného našince pak snadno vyvede z míry, že japonská zahradní tvořivost se nevzpírá ani materiálům výslovně současným. Tak autor plzeňské zahrady vytvořil jednu její vzdutou součást z prefabrikované střešní krytiny. Je umístěna v prvním pohledovém plánu zahrady a vytváří překážku, která by snad mohla asociovat vrstvení Země, ale určitě se po ní nedá chodit. Japonci staví zahrady v Evropě s prožitkem ducha konkrétních materiálů, a proto je buď dovážejí, anebo pronikají do génia loci, aby mohli uplatnit místní prostředky. Smysl pro to, co se nachází pod zemí, mohl přitahovat japonské zahradní architekty k areálu západních Čech s jeho bohatými prameny a zlomy v zemské kůře. Ale i v Plzni, kde architekt dal přednost tomu, že zahradu sestavil nejprve

‘doma’ a pak ji včlenil do nového prostředí, vkomponoval do ní vzácné místní stromové rekvizity.

Ostatně také karlovarská zahrada, vytvořená v už existujícím parku, je na volném palouku vymezena spíše pomyslně. Jedná se o meditační zenovou zahradu, umístěnou při vstupním areálu karlovarského hotelu Richmond. Je věnována japonské manželce německého internisty Erwina von Bälze, který v 70. letech 19. století působil jako spoluzakladatel moderní medicíny v Japonsku. Této symbolice odpovídají i názvy jednotlivých kamenných dominant zahrady. Mezi ně patří ‘koráb’, pomyslná loď spojující Západ s Východem, či kámen pojmenovaný přímo ‘Hana Bälzová – Dobro – mytická želva’. Střed zahrady je obkroužen dvěma pásy drobných kamenů, z nichž jeden symbolizuje ‘Evropu – ostrov muže’ a druhý ‘Japonsko – ostrov ženy’. Mezi těmito pásy se nachází drobný světlý štěrk, aluze na moře. Tím zahrada evokuje vodu, aniž by fakticky vodu užívala, jak je to v kamenných zahradách obvyklé. Na pomezí ostrovů muže a ženy se tyčí tradiční svítlna, symbolicky umístěná naproti skupině vertikálních kamenů, určených k vyzařování kladné energie.

Evropská fascinace dálnovýchodním uměním zahrady sahá ještě před otevření se Japonska Západu v polovině 19. století. Spoluutvářela vztah novodobé Evropy ke krajině a k přírodě vůbec, až po ‘skalky’ zahrádkářů 20. století – a v moderním kulturním mixu až po miniatury Karlštejna v měšťanských zahrádečkách, vzdáleně připomínající žánr ‘význačného místa’ (‘meišo’, jako např. malou Fudži apod.). Recepte byla tedy ostentativní i neuvědomělá, vysoko-myslná i kýčovitá. Koneckonců však se za fascinací dálnovýchodními podněty skrývá obnovovaná původní evropská představa zahrady či parku jako posvátného okrsku, mikrokosmu zpřítomňujícího makrokosmos.

Také obě západočeské japonské zahrady jsou areály rozměrem příznačně skromné (mají průměr kolem deseti metrů) a lidská tělesnost či pohyb se při nich uplatňují hlavně virtuálně. Karlovarská zahrada jako by zvala k fyzickému navštívení, dokonce dvojím způsobem: z hlavní parkové cesty přímo, anebo oklikou – cestičkou směřující k pohledově dominantě zahrady. V japonské tradici však mnohé zahrady, hlavně menší a miniaturní, jsou určeny k nahlížení zvenčí. Také zahrada plzeňská k tomu doporučuje místo označené v dláždění. Podobná doporučení bývají pro Japonce nepřekročitelnou výzvou. Naopak českému návštěvníku, zvyklému nerespektovat doporučení, může trvat nějakou dobu, než pochopí, že takovou zahradu může prožít lépe, bude-li její pomyslnou hranici respektovat. Nejde však jen o naše luhy a našincovy stereotypy. Japonská kultura si od počátku své novodobé západní recepte ráda ponechávala své kouzlo ‘jiného, cizího, či exotického’. Šéf-inspektor Jepp to už kdysi výstižně objasnil Hercule Poirotovi nad mini-zahradou v květináči: „Jestliže si nemůžete vzít své křeslo a posadit se v něm do takové zahrady, jen to potvrzuje, jak jsou ti Japonci podivní.“

Helena Gaudeková a Roman Prahel

Použitá literatura:³

- HRDLIČKA, Z. / HRDLIČKOVÁ, V. *Umění japonských zahrad*, Praha 1996
- „Japonská scénografie“, in: *Scénografie* 1/1967
- KALVODOVÁ, D. / NOVÁK, M. *Vítr v piniích (Japonské divadlo)*, Praha 1975
- NITSCHKE, G. *Japonské zahrady*, Bratislava 2007
- SCOTT, A. C. *The Kabuki Theatre of Japan*, London 1955

³ Literatura k japonským i evropským historickým zahradám je nepřehledná, a sotva tu lze doporučit nějaký výběr z ní. Komentáře k oběma japonským zahradám v Čechách (včetně vyjádření jejich autorů) lze snadno nalézt na internetu.

Zabudnite na očistec, alebo Hovory na účet volaného

Fraška v piatich obrazoch

Július Gajdoš

(Plzeň 2007)

Osoby

Maroš Kalný, otec

Milena Kalná, matka

Nina, dcéra

Samo, syn

Bobo, eštebák (so stredoslovenským akcentom)

Dodo, eštebák (s východoslovenským akcentom)

Hlas Boží

Bursna

Martin

Hlas telefónnej manipulátorky

Hlas šéfa

Jednotlivé dialógy v hre prebiehajú prostredníctvom telefonického spojenia. Tento spôsob použitia techniky by nemal obmedzovať vizuálnu predstavu a tvorbu scénického obrazu. Telefón a telefonáty je v tomto prípade vhodnejšie považovať za metaforu ľudskej osamelosti a túžbu po tom 'druhom'. Ponechávam preto na schopnostiach realizátorov, akým spôsobom sprítomnia jednotlivé situácie v scénickom priestore, avšak s práním, aby im technika ich predstavu uľahčila. V žiadnom prípade by ich nemala obmedzovať.

1. obraz

Pracovňa v panelákovom byte, zariadená normalizačným štýlom. Za pracovným stolom sedí Maroš Kalný a číta. Krúti hlavou, vzdychá, prejavuje vnútornú nespokojnosť.

Kalný (číta, potom prudko vstane) „V rámci tohoto spôsobu vertikálneho spojenia rozvrhnutých čias tok modelovania akcie, a to i v prípade uskutočňujúcom sa v jednotnom myšlienkovom priestore, aj keď každý v inej rovine, vzájomne spolu i proti sebe...“ To je hovadina... (Sadne si) No nie, to je kravina (číta) „onú jednotu utvárajúcu sa v hre spolu i proti sebe, v rámci svojich rolí, tak akoby konali pri modelovaní seba samého i postav, keby bývali boli spoločne vzájomne spolu i proti sebe...“ toto

je absolútna kravina... Bože a nemá konca... Veta na celú stranu, veta na jednu stranu. Tomu ani pánboh nemôže rozumieť. „...keby bývali boli spoločne vzájomne spolu i proti sebe, a to spôsobom buď 'akože' alebo nijako.“ BOŽE – no nie, ten by sa s tým určite nepáral. Utielol by od toho. (Zarazí sa, zmierni) Neutielol síce, ale nečítal by to. Zato ja musím! Musím tieto grafomanské cance lúštiť. Prečo to nedal tým svojim, domácim. Doporučili by mu to bez mihnutia. Prečo mne... „Keby bývali boli spoločne vzájomne spolu i proti sebe, a to spôsobom buď akože alebo nijako...“ Prečo zase ja (pozrie hore), prečo ma tým obťažuje. (Cituje) Nebudem to čítať! Bursna... ty si normálne hovado... Nebudem... Poser sa, Bursna, nebudem a hotovo!

Zazvoní telefón.

Kalný Kalný, prosím.

V priestore sa objaví hlava. Štylizovaný zaliečavý modulovaný hlas.

Bursna Bursna! Tak ako sa darí? No ide to ide??

Kalný Dobrý deň, pán kolega. Viete... práve to čítam.

Bursna Určite si s tým dávate veľa námahy.

Kalný No... Dá sa to tak povedať, a to som ešte iba na začiatku...

Bursna No iste uznáte, že moje nasadenie v tejto situácii... je jednoznačné, čo myslíte...?

Kalný Hm... celkom ale nerozumiem... čo ste mysleli napríklad tým: „...spoločne vzájomne spolu i proti sebe, a to spôsobom buď akože alebo nijako...“

Bursna No to je predsa jasné! Nás predsa nezaujímajú osobný život jednotlivca. Nebudem sa venovať kadejakým psychologizmom a spirituálnym avantúram nového meštiaka. Kde akým nulám!

Kalný Aha... To ale nevysvetľuje...

Bursna Pán kolega, chcete byť jednička, nie nula.

Tak sa snažte. Verím, že všetko zvládnete. Nezabúdajte, že univerzita je spoločenstvo... (Nevie si spočítať)

Kalný Spoločenstvo más...

Bursna Prosím vás, spoločenstvo NÁS. Niekoľkokrát som to predsa zdôraznil. Pedagóg, to je bohatá nevesta, musí mať vždy čo ponúknuť. Vy mi určite rozumiete. A chápte to ako príležitosť. Bude vhodné priebežne komunikovať. Až do konečného výsledku.

Kalný V prípade každej nejasnosti sa mám na vás obrátiť?

Bursna Iste ukážete schopnosti, ktoré vám otvoria cestu. Takých ako vy potrebujeme.

Kalný (*pokus o žart*) Takým ako ja vraj hovoríte „naplavenina“.

Bursna Pán kolega, ste tu síce nový, ale bez žartov, spolieham na vás.

Kalný (*zloží slúchadlo, pauza*) To snád' ani nie je pravda. Jeho (*cituje*) „nezaujímajú problémy nového rodiaceho sa meštiaka, ale musíme ísť cestou spoločne vzájomne spolu i proti sebe buď akože alebo nijako...“ Inak? Kto je tu nový meštiak? Ja, lebo tomu nerozumiem. Nie náhodou on? Noví normalizovaní meštiaci, ako bohaté nevesty slov?! Na čom zbohatli tieto bohaté nevesty?! Na kecoh? Čo všetko už znormalizovali? Jazyk? A ja mám byť normalizačná službička. A keď prestane naplavenina slúžiť, normalizačný kopanec!

Zvonenie telefónu, Kalný zdvihne.

Kalný (*prísne*) Myslím pán kolega, a to myslím maximálne vážne, že by ste sa k tej práci mali ešte vrátiť!

Hlas telefónnej manipulátorky Máte hovor na účet volaného, z Londýna. Prijímate hovor?

Kalný (*zaskočený*) Prosím??... Áno, samozrejme...

Nina Nina! Ahoj, otec. Mama je doma?

Kalný Je v nemocnici... s ušami. Zase zápal... v nedeľu ju pôjdeme pozrieť. (*Spamätá sa*) Nina? O ktorej prídeš.

Nina Otec, nebudem zdržiavať,

Kalný Len zdržiavaj...?

Nina ...aby si veľa neplatil.

Kalný Ty máš ale starosti. Rozprávaj... ako sa máš?

Nina No... Oco, nevrátim sa.

Pauza.

Kalný Čo to trepeš?!

Nina Požiadala som o azyl, tu v Londýne.

Kalný Čo kecaš? Pomiatať si sa, alebo? Ty si myslíš, že tam z teba padnú na riť, alebo čo.

Nina Nie, nepadnú –

Kalný Ani tu sme z teba nepadli. A radi by sme boli.

Nina Už nechcem takto... Nechcem.

Kalný Ako? Čo, nechceš...?! Vyvrátiš sa na chrbát a začneš kopať nohami ako šteňa. Ako vždy! Ja chcem toto, ja hento nechcem. Kde asi podľa tebe žiješ!?

Nina Práve teraz som v Londýne.

Kalný A kde podľa teba asi žijem ja? Myslíš, že iba ty máš toho dost, čo? Si jediná, ktorej všetko tu lezie na nervy, čo?!

Nina Otec, tento rozhovor môžu odpočúvať. Čo asi aj robia.

Pauza.

Kalný (*predstiera*) Okamžite sa zbalíš, zbalíš tie svoje ssss...ssaky paky a prídeš. Rozumieš!!! Čo si sa načisto zbláznila!? Čo všetko ti tam tí kapitalisti vymenili? Máš v hlave silikón?! Z toho ale oni robia kozy, kozy, nie mozog. (*Pauza*) Si tam?

Nina ...Áno, som... Už by sme mali končiť.

Kalný Áno mali by sme skončiť!

Nina Neboj sa, všetko bude dobré.

Kalný Sladké reči si nechaj pre seba. Budeš ich ešte potrebovať v cudzom svete.

Nina Mám aj svoj život.

Kalný Výborne, fantasticky a toto s ním robíš! Čo ti tu chýbalo, všetko máš,... aj Londýn som ti zariadil.

Nina Viem. Zariadiš všetko, ale ja chcem stáť na vlastných nohách.

Kalný Preboha! Čo sú toto za frázy. Ani päť minút na nich nestojíš a už hovoríš nezmysly.

Nina A toto nie je fráza?!

Kalný Ty si myslíš, že po tomto ma nechajú na škole?

Nina Otec, ale takto sa to nedá. Ja predsa nemôžem byť zodpovedná za všetko toto svinstvo.

Kalný Výborne! Krič, poriadne to éteru, aby to všetci počuli. (*Stíši hlas*) Keď som ti pomohol na školu...

Nina Ale ja sa nechcem s tebou hádať.

Kalný Aspoň mi netvrď, že sa rozhoduješ sama za seba. Nikdy nerozhoduješ iba sama za seba! Rozumieš! Nikdy!!! Nakoniec to za teba vždy niekto odskáče! VŽDY TO ZA TEBA NIEKTO ODSKÁČE! Zapamätaj si to, vrátane mňa.

Nina Asi by sme mali skončiť... Mohla som ti napísať, ale... Nesmieš sa na mňa hnevať. Veď ty si už poradiš. Vždy si to vedel. Keď ťa zavolajú na ten... stranický výbor, jednoducho sa ma zriekneš a hotovo...

Kalný Čo...?

Nina A povedz to aj mame.

Kalný Ako jej to mám? Teraz?... Je v nemocnici!

Nina Niečo vymysli. A nebudem volať, aby si nemal opletačky. Fakt sa nehnevaj.

Zloženie slúchadla.

Kalný Preboha, ešte aj do Londýna som ju musel vkopať. Bola by zhnila v posteli, z ktorej pomaly už ani nevstávala. Po dvoch rokoch v jazykove po anglicky nevedela ani len ceknúť. Keď niekto áno, tak ona určite nie. A takto to dopadne... spoločne vzájomne spolu i proti sebe buď akože alebo nijako... Ako inak!!!

Zvonenie telefónu, Kalný zdvihne.

Kalný Nina...? Nina to si ty...? NINA!!! (*Rozlieha sa v priestore*)

*Rezonuje prázdny éter. V pozadí nezrozumiteľný roz-
hovor Doda a Boba. Postupne zoslabuje.*

Zmena retro.

Bursna (*modulovaný hlas*) Chcel som pomôcť, vlastne som tým bol i poverený. Z najvyšších miest, aby som vám pomohol usadiť sa. Chcel som, ale keď vy ani ten posudok, pán kolega, ste neboli ochotný. Čo potom už len ja môžem? Postaviť sa proti uzneseniu? (*Zmena – do pléna*) Preto je súdruhovia už načase prestať s podporou tých, ktorí aj napriek svojej vysokej odbornosti nie sú schopní vychovávať svoje deti v duchu socialistického vlastenectva a oddanosti našej strane a vláde, ale k obdivu imperializmu a kapitalistického zriadenia...

Kalný (*stojí pred telefónom*) Nina, to si nemala. Dlhो hľadali moje citlivé miesto, dosť dlho. A ty si im ho ukázala. Áno ty, Nina! Už nikdy sa takto so mnou nerozprávaj! Nikdy nerozumieš! V telefóne o svinstve, že máš toho dosť a tak. Tu nie sme v Anglicku! Tu treba aj vedieť držať hubu! (*Zdvihne telefón, ozve sa nekonečný pulz vesmíru*) Nina, vlastne sa na teba nehnevám. Hnevám sa na tvoju poslednú vetu

Retrospektívny hlas Niny: Jednoducho sa ma zriekneš a hotovo.

Kalný Nepoddám sa im, rozumieš. Budem vzdorovať! Dal som si inzerát. „Profesor prijme akúkoľvek prácu.“ Strašne ich to nasralo. Keby si ich videla, Bursnu, ale všetkých, Halušku, Pijalu, Omrzlého aj tých dvoch Padlíka a Kraba. Skvostný pohľad. Normalizačná úderka v depresii. ZAVOLAJ PREBOHA!! (*Echo*)

2. obraz

Miestnosť s odpočúvacím zariadením. Dodo a Bobo sedia za pultmi zariadenia, nervózni z toho, že to spôľahlivo neovládajú.

Dodo Bobo, ta prečo tu máme, do boha, sedieť na ústredni? Normálne tu sedia zo štvorky, ne. Ten rozrobený kontakt v teréne je ich alebo náš? (*Pauza*) Bobo, povedz dačo k tomu. Si stratil reč, alebo čo.

Bobo Poviem ti dačo, až sa neudrží. Prisámbohu, niečo poviem.

Dodo Ne si ty predraždený? S tebou sa už neda normálne rozprávať. Čo ja dačo iné hovorím? Že sme buli voľni, ne. Do terénu! Nemajú ľudzi alebo čo?

Bobo Čo teba serie? Povedz mi čo ti nedá spať. Si to odhlasoval na schodzi, tak čo je. Je pracovná sobota?

Dodo Čo ja hovorím, aby si mi k tomu dačo povedal.

Bobo Je pracovná sobota tak sa zoznamujeme s prácou kolegov. Sústred' sa tu na to, aby si to neposral.

Dodo Co abo jak to mam robiť?

Bobo Sedím tu prvýkrát ako ty. A ľudí je dosť, nemaj obavy. Háčkovať s nimi môžeš. Na tvoje miesto stoja fronty.

Dodo Takí sme atraktívni? Ta prečo tu potom sedíme.

Bobo Rob čo máš a drž klapačku.

Dodo No a dačo iné ti hovorim..

Zvonenie telefónu.

Bobo Zadrž, Dodo. A priprav sa! Spustiš magnetofón.

Zvonenie.

Bobo Spúšťaš!

Zapnutie nahrávacieho magnetofónu.

Dodo Som trafil. (*Šťastne*) Nahravam.

Opakované zvonenie.

Bobo Dobre, sedí vec. Fungujeme.

Dodo Šak to nedvíha!

Koniec zvonenia.

Dodo Povedz mi prečo mám nahrávať, keď nedvíha?

Bobo ...Asi sa sprchuje.

Dodo Teraz cez deň sa sprchuje. Ráno nestihla?

Bobo Však je hic na skapanie. Tak sa šla osprchovať.

Dodo No a to nepočuje telefón!

Bobo Už si sa niekedy sprchoval?

Dodo Čo do mňa ryješ. Ta čo ti smrdím? Moja ma ani k sebe bez sprchovania nepustí a ešte aj ty do mňa začni.

Bobo Pod sprchou nezachytíš ani hlások. Preto si dôležité veci hovoria v kúpeľni pri pustenej sprche.

Dodo Ta to je možné. Dobre, ale to sa s nimi neda vybabrať. Normalne mikrofón do sprchovej ružice a su vyfajčeni.

Bobo Na to by si musel mať vodotesný mikrofón.

Dodo Ta čo je na tom. Obališ do igelitu. Šak igelit vzdoruje vode, či ne.

Bobo Vodotesný je. Hádám by sa to aj dalo. (*Pauza*)

Ale keď zabališ mikrofón do igelitu tak nič nezachytí.

Dodo No a toto sa nedá vydumať. Normalne si ihlou narobiš také malé mikroskopické diery... voda cez to neprejde. Jak by cez to mohla prejsť. Cez igelit. A máš to. Neveríš?

Bobo Také veci vedia tí zo štvorky, nie ja.

Dodo Ti zo štyrky vedia riť paľová. Technike rozumujú, dajme tomu. Ale medzi ľudmi sa pohybovať? Ťažko človeče. Na sledovačke sú stratení.

Bobo Toto potrvá najmenej celý deň. Buď si istý.

A my tu sedíme ako takí cicvori.

Dodo Cicvori? Človeče ešte sa musim od teba veľa učiť, Bobo. Cicvori... som neznal. U nás sa hovorí, že stoja tam jak také cicvory, na chlapov, chápeš. Ale sedi? „Sedzi jak kreplá“ sa hovorí.

Bobo Čo je to „krepľa“?

Dodo Krepľa? Taky kolačok čo še na fašangy peče.

Bobo Šiška?

Dodo Ta šiška, hej, šiška.

Bobo Hrozné slovo. Môžeš povedať, že má peknú šišku, ale, že ma peknú „krepľu“...

Dodo Ta na také dačo my máme calkom inakšie slová.

Zvonenie telefónu.

Bobo Dodo, spúšťaš!

Dodo Bobo, šak bežím! Som nevyzol z minula! Konečne ZVIHLA.

Bobo Pst! Nerob nič.

Dialóg prebieha v scénickom priestore.

Milena K. Kalná prosím?

Martin To som ja. Volal som pred chvíľou...

Milena K. Sprchovala som sa. Nedá sa tu dýchať.

Martin Tu už prší. Čochvíľa to príde aj k vám.

Milena K. Teším sa.

Martin Je to na ceste. Zavolám inokedy.

Milena K. Martin...

Martin Počúvam.

Milena K. Mám taký pocit, že je tu až príliš dusno.

Martin Už je to na ceste. Zavolám inokedy.

Zloženie slúchadla.

Dodo To mu haraší, abo, čo. Zavolá jej z Rakúska a po troch vetách zloží?

Bobo Odkiaľ vieš, že z Rakúska?

Dodo Ta odkiaľ, zo západu, ne? A Rakúsko je na západe, abo sa mýlim?

Bobo Dodo, spúšťaš!

Dodo (šťastný) Stále bežím! Si nepovedal, aby som to vyzol.

Zvonenie telefónu. Dialóg prebieha v scénickom priestore.

Milena K. Martin?

Kalný Nijaký Martin. S kým si telefonovala?

Milena K. ...Prečo?

Kalný Na niečo som sa ťa pýtal!

Milena K. To bol omyl.

Kalný Ten omyl sa volá Martin?!

Milena K. Nie, to si zle vysvetľuješ.

Kalný Tak ja si to zle vysvetľujem.

Milena K. Môžeme sa porozprávať, keď prídeš domov?

Kalný Chcem to vedieť teraz. Zväčša spíš, keď prídem.

Milena K. Maroš, doma sa o tom porozprávame.

Kalný Kam chodíš každú stredu?

Milena K. Preboha Maroš...

Kalný Chodíš mu naproti? Na autobusové nádražie?

Ešte aj kufor mu nosíš. Dáma mu nosí kufor. Čierny kufor so svetlou rúčkou. Videl som ťa.

Milena K. Preboha, Maroš! Čo to hovoríš! Prestaň!
A nekrič do telefónu, vieš, že ma bolia uši!!!

Zloží slúchadlo.

Bobo Máme to. Teraz to už vypni lebo končíme, chápeš.

Vypnutie zariadenia.

Dodo Čo mam chapat?

Bobo Čo ti nezapaľuje?!

Dodo Čo mi má zapaľovať... Normálne žiarli. Keď kvoli tomu tu sedime, ta skutočne jak cicvori...

Bobo Preboha, koľko má koza dodkov, Dodku?

Dodo Koza ma bobky, Bobku.

Bobo Vidíš, že sa chytáš. Manžel je kontakt.

Dodo A má z toho hlavu jak kufer.

Bobo Ty si fakt iba do terénu.

Dodo Chceš mi nahovoriť, že ide z Rakúska, ne? Zo západu... kufer, a sám?!

Bobo Teplo, teplučko.

Dodo Bez manžela... s milencom, kufer?! Už viem, vlastne milenec... ide s kufrom z Rak... zo západu.

Bobo Zima, zima, mráz.

Dodo Ta čo ti mám na to povedať? Dačo poviem a ty mi hned' odporuješ. Jak môže kufor sám cestovať? Bez majiteľa? To není dovolené. Také dačo neexistuje, cez colnicu by neprešiel.

Bobo Ten vždy prejde, lebo nemá majiteľa.

Dodo S tebou sa neda rozprávať. Ty ma normalne ignoruješ. Dačo vieš a nepovieš.

Bobo Poviem. Ibaže tentoraz si poň pôjdeme my.

Dodo Po manžela?

Bobo Manžel je kontakt. Po kufor.

Dodo Toto už je vrchol. Mne sa tu nič nepovie... Sme mali oslavu včera, ne? A moja mi tak od šerca praje uspechy v práci. Ta toto je ten uspech. S kufrom po meste sa ťahať, my dostojníci?

Bobo Neboj sa ty nič. Úspech zaručený. Zavoní telefón a ideme. Ukážeme tým zo štvorky, čo je to sedieť ako cicvori.

Zvonenie.

Dodo Bobo, bežím.

Bobo Vypni to, to je šéf! Dobál a Bobál!

Hlas šéfa Dobrá práca. Máte pochvalu a voľno.

Bobo A čo ten kufor.

Hlas šéfa Prevezmú ho chlapi zo štvorky.

Koniec rozhovoru.

Bobo Kúúúurva!

Dodo Bobo, ta hovor si chceš, ale toto ne su seriozne podmienky na prácu. Nikomu sa tu nič nepovie bo nikto nič nevie.

Bobo Ty si fakt iba do terénu. Tak počúvaj. Normálna vymyslená finta. Sleduj! Vo Viedni hodia ku-

for s knihami do autobusu a tu ho niekto vyzdvihne. Chápeš?

Dobo No a naši colníci spia tam na hranici, abo čo.

Bobo Veď, vieš ako to robia. Vytypujú si človeka a povedia ukážte mi váš kufor.

Dobo Aha... a ten čierny so svetlou ručkou, kto ukáže?

Bobo No, nikto.

Dodo Jak nikto?!

Bobo Ten vždy prejde.

Dobo Bo neni nikoho, kto by povedal, že je moj. Ta to je človeče... kurva, vymyslane. Fakticky. Ale teraz je už naš. Na čo čakame? Ideme, ne.

Bobo Si počul, nie? Idú poň tí zo štvorky.

Dodo Zo štvorky? Bobo, tu sa nič rovno nepovie, všetko len poza kričky, poza bučky. To ale fakt nie su seriozne podmienky na pracu.

3. obraz

Telefón opakovane vyzváňa. Milena K. pomaly zdvíha telefón.

Milena K. Áno prosím, Kalná, kto volá?

Samo Mama ahoj, to som ja, Samo. Minule nás prerušili.

Milena K. Kto volá? Nič nepočujem... haló... kto volá?

Samo Mami, prosím ťa, to som ja, Samo. Ty zase nemáš strojček! (*Pauza*) SAMO, mami, SAMO!

Milena K. Samo? Samo! To si ty, Samko.

Samo Pre-čo ne-no-síš strojček!

Milena K. Nemám strojček, vieš, preto zle počujem.

Musíš hovoriť hlasnejšie. (*Sama kričí*) HLASNEJŠIE!

Samo Mami, ja tu kričím na celú Ameriku. Prečo nenosíš strojček!

Milena K. Samo... k telefónu nenosím strojček lebo keď zdvihnem slúchadlo, tak to začne písať a potom už vôbec nič nepočujem... a ešte ma z toho celý deň bolí hlava.

Samo (*zdôrazňuje*) Prečo nezájdeš k doktorovi?

Pauza.

Milena K. ...K doktorovi? A čo mi predpíše?

Samo Aby ti vymenil strojček. ZA NOVŠÍ. Počuješ ma, ZA NOVŠÍ!!!

Milena K. Ale počujem, počujem. Nemusíš zasa až tak kričať. S týmto si ja už vystačím. Ty zase tak často nevoláš. Dvakrát do mesiaca. Na to by bolo nový škoda.

Samo Volám tak často ako môžem. Vždy dvakrát do mesiaca, keď mám službu, veď vieš, inak by to počítač vyhodnotil ako nadlimitné volanie. Už som ti to raz vysvetľoval.

Milena K. Vysvetľoval?

Samo Áno, s tým počítačom, že sa to sa nedá obísť, rozumieš!

Milena K. Čo, že sa nedá...?

Samo POČÍTAČ!

Pauza.

Milena K. Bola som na pohrebe. Zomrela teta Beži. Aj Frici báči bol. Nevidela som ho takmer desať rokov. Aj s dcérou. Ty si Aniku asi nebudeš pamätať. Teraz sa volá Čontošová. Toho Čontoša, čo jeho dedo mal holičstvo vedľa banky. Otec, náš dedo, chodil sa k nemu strihať. Ale nestrihal dobre... Ale Aniku by si mal poznať. Museli ste chodiť do jednej školy.

Samo Mami...

Milena K. Nie do triedy. Do školy, do kaštieľa, čo z neho urobili školu. Predstav si, Frici je stále rovnaký, aj ma prvý pozdravil. Ani som ho nepoznala. Stále je taký malý, vôbec nestarne. Si celý on. Aj sa na neho podobáš. No a čo ešte ti poviem. Už tri dni tu prší. Ledva sme sa hore, na cintorín vyškrali. Chudera Beži... jama bola plná vody a keď ju spúšťali, začala žblnkáť a na vrchu sa robili bubliny. A Frici mi hovorí. Nepije ona tú vodu, studenú a kalnú? (*Smiech*) Chudera Beži, tak neznášala vlhko a teraz si do toho lahla ako do potoka. Aj ťa pozdravuje. Frici... ťa pozdravuje. Počuješ? Halóóó. Prerušili nás.

Zloží slúchadlo, stojí pred telefónom a nehybne čaká. Po chvíli sa pohne a odchádza od telefónu. Telefón začne zvonit. Zastane. Telefón zvoní. Nepočuje. Pomaly pokračuje k polici. Vezme si strojček z police. Začuje zvonenie, odloží strojček a uteká späť k telefónu. Zdvihne.

Samo Mami, počuješ ma? Prerušili nás.

Milena K. Áno, počujem. Práve som ti hovorila, že ťa pozdravuje Frici báči a hneď sa to prerušilo. Snáď sa mu niečo nestalo. Veľmi tu prší, ale teta Bežika mala pekný pohreb. Aj ja by som taký chcela mať. Prídeš na môj pohreb?

Samo Mami, preboha, čo sú to za reči. V tvojom veku? Prídem na tvoje narodeniny. Veď ich oslavujeme spoločne, v lete. V LETE MAMA, V LETE! Leto je krásne.

Milena K. Veď hej. V lete je pekne, keď prídeš... naše spoločné narodeniny. Narodili sme sa v ten istý rok.

Samo V ten istý deň. Deň mama, v ten istý deň.

Milena K. A čo som povedala?

Samo ...že sme sa narodili v ten istý rok.

Milena K. Akoby sme sa mohli narodiť v ten istý rok.

Veď to by si musel mať toľko rokov ako ja. To predsa vôbec nie je možné. Samo, ty si tak vymýšľaš.

Samo (*smutne*) Trochu som žartoval, mama.

Milena K. Ty ale nemáš veľký zmysel pre humor.

Škoda, že som sa nenarodila v zime. Prišiel by si dvakrát. Raz na svoje narodeniny a potom na moje.

Samo Vieš dobre, že to nejde. V zime je najviac roboty. Vieš si predstaviť pohotovosť v New Yorku? Ale som rád, že to miesto mám.

Milena K. Pohotovosť... videla som to v nemocnici. Čo to hovorím, nemocnicu v televízií. Mohol by si sa vrátiť.

Samo A doma by som čo robil. To, čo tu by som sa nikdy nenaučil, ale už tu končím.

Milena K. Aspoň by si mohol častejšie zavolať.

Samo Mama, už som ti to vysvetľoval. POČÍTAČ!

Milena K. Čo to hovorím, zavolať, PRÍSTĚ – by si mohol. Zomrela TETA Beži. Už som ti hovorila. Mala pekný pohreb, aj ja by som taký chcela, ale radšej by som keby nepršalo. V zime. A Frici by vtipkoval, že je preto taká zima, lebo studená vojna ešte neskončila. (*Smiech*)

Samo Ale mama. Čo táraš. Si v najlepších rokoch. To, že zle počuješ, to ešte... A čo otec?

Milena K. (*podráždene*) Ale čo ja viem, kde je! Čo ho strážim, alebo čo. Padá im to na hlavu tak ani domov už pomaly nechodí. Ale ty... uvidíš. Budeš musieť prísť dvakrát.

Samo Poďakuj mu za mňa, že mi to vybavil a že to stojí za to. Už tu končím. Posielajú ma do Wisconsinu... a to je ešte ďalej...

Preruší sa spojenie, naskočí obsadzovací tón. Prechádza do podkresu...

Milena K. Ďalej ako si, už nie je. A určite budeš mať peknú reč. O tom, že sa na to všetci pripravujeme, že jedného dňa to príde, že spytujeme svoje svedomie... Tak, aby to počul aj otec, a keď sa to stane, nikto nie je pripravený. Nikto... Veď ani neviem, čo si oblečiem... A TEN BORDEL V SKRINI, ČO VÁM ZANECHÁM... (*Smiech*)

4. obraz

Dva privátne priestory na scéne. Nie je nutné ich príliš skonstruovať. Postačí ak budú naznačené pre Ninu západoeurópsky priestor a pre Sama stredoeurópsky. Zvonenie telefónu.

Nina Ahoj Samo. Tak čo je s tebou, prosím ťa?!

Samo Ahoj Nina. Čo by malo byť, prosím ťa?

Nina Nezavolaš. Nedáš vedieť. Na niečom sme sa dohovorie.

Samo Ale zavolám, ibaže...

Nina Nezavolaš, viem. Samo, na teba sa fakt nedá spofahnúť. Našťastie hotel som objednala ešte v lete, ale treba ho potvrdiť.

Samo Aký hotel?

Nina Dohovorili sme sa predsa, v lete, na tvojich na-

rodeninách, nepamätáš sa? Dohovorili sme sa, že pôjdeme spolu lyžovať. Do Klenbachu. Dokonca si si to poznačil aj do diára... a že vezmeme aj otca.

Samo Musel som byť na mol.

Nina Fakt? Myslíš to vážne?

Samo Ale pamätám si to. Situácia sa trochu zmenila. Nevieam či je na to vhodná chvíľa.

Nina Čo tým chceš povedať?! Ak nemáš peniaze, požičiam ti.

Samo To nie! Nemám ani lyže.

Nina Tam ti požičajú.

Samo A stratil som diár.

Nina Preto si to nepamätáš čo sľúbiš? Alebo si to nechceš pamätať?!

Samo Nie, vážne.

Nina Ale ja vôbec nežartujem!

Samo Nechal som ho na pošte pri okienku. Tomu kto ho vzal bude nanič a mne chýba. Najprv som si chcel kúpiť nový, ale na posledné dva mesiace v roku mať čistý nepopísaný diár...

Nina Čo nemáš v diári to pre teba neexistuje!

Samo Nie, ale fakt vážne. Nerobím si srandu.

Nina Kto si tu robí randu?!

Samo Chcel som iba povedať, že... prázdne stránky ma blokujú... píšem si aj poznámky, vieš. Keď mi nie-ke-dy nie-čo napadne... hovorím NIEKEDY.

Nina Takže nielen že si nič nepamätáš na čom sa dohovorieš, alebo si to nechceš pamätať aj keď si píšeš tie svoje poznámky, ale celý prvý januárový týždeň budeš dokonca zablokovaný.

Samo Prečo prvý januárový týždeň?

Nina Pretože na tomto termíne sme sa dohovorie. Na tento termín, môj drahý, som objednala dva apartmány pre naše obe rodiny a jednotku pre nášho otca. Objednala som to ešte v lete, hneď po tvojich narodeninách, pretože teraz by to už nebolo možné. Určite vieš, že zrušenie rezervácie v takej atraktívnej lokalite nie je za malý peniaz. V Ameriky si bol dosť dlho, takže si to ľahko spočítaš aj v dolároch. Ty máš ale nepopísanú stránku v diári a to ťa blokuje. Takže sedíš doma, všetko rušíš, lebo sa nemôžeš pohnúť. Tak ja ti dám ti radu, MŮJ DRAHÝ ZABLOKOVANÝ! Do konca roka už nepoužívaj žiadny diár! Tie svoje poznámky si píš na druhú stranu popísaných listov. Čím väčšie hovadiny na jednej strane, tým múdrejšie sa ti to bude zdať na tej druhej. A až sa odblokuješ, daj mi vedieť. Ale dho čakať nebudem, to si píš! A pozdrav Hanu, určite sa na to tešila.

Koniec telefonátu.

V jednotlivých scénických priestoroch sa dejú protichodné reakcie. Zatiaľ čo Nina energicky zloží slú-

chadlo, Samo ho odkladá opatrne, previnilo. Nina sa vzdialuje od telefónu, udržuje si od neho odstup a zazerá naň. Samo má na ňom ruky, dotýka sa ho, váha, či zavolať. Nerozhodne od neho poodíde, Nina sa k telefónu energicky približí rozhodnutá zavolať. Po krátkych scénických peripetiách zavola Samo. Zvonenie telefónu u Niny. Nina to nechá dlho zvonit'. V priebehu zvonenia sa jej energickosť a rozhodnosť mení v chápanú materinskosť. Dvihne v okamihu, keď to Samo už chcel položiť.

Nina Hello, Nina is speaking.

Samo Nina? No... chcel som ti povedať, že to už tak robím.

Nina Sorry, čo tak robíš?

Samo Píšem do starého diára. Mám v ňom rôzne blbosti, takže...

Nina Už ťa nič neblokuje. Prepáč, trochu som...

Samo Nie tak celkom.

Nina Bez diára, ako keby si ani nebol. Odkladáš si ich, nie?

Samo V tomto roku som bol až príliš...

Nina Stalo sa niečo?

Samo Nechce sa mi nič vysvetľovať.

Nina Nemusíš. Stačí povedať, čo sa stalo. Pochopím.

Samo Je to zvláštne. Prehrabával som sa v starých diároch, poznámky, plány a načo to bolo všetko. Nina, ale vážne, veríš, že v minulosti musí existovať bod, rozumieš okamih, keď svojím rozhodnutím zmeníš svoju budúcnosť.

Nina To je na nevydržanie, Samo. Si stále rovnaký fantasta?

Samo Stále magor. Rozumieš, krátky okamih, na časovej osi, keď svojím rozhodnutím ovplyvníš to, čo bude nasledovať.

Nina Robíš to predsa každú chvíľu. Ako sa rozhodneš, také nesieš dôsledky. TA REZERVÁCIA STÁLE PLATÍ!

Samo Počkaj, predstav si, že stojíš na rázcestí a máš sa rozhodnúť. Ak náhodou zabľúdím v dajakom meste, vieš čo zvyčajne urobím?

Nina Fakt, netuším. Opýtaš sa niekoho na cestu.

Samo Vždy sa dám doľava, pretože som presvedčený, že toto je správna cesta. Nie som magor?

Nina Si, lebo tomu sa dá ľahko predísť. Stačí naštu-dovať mapu a mať ju pri sebe.

Samo Hľadal som v diároch ten citlivý bod, ktorým som si to všetko spôsobil. Okamih, keď som stál na rázcestí a rozhodoval sa, ktorým smerom a mohol sa rozhodnúť ináč.

Nina Ty nie si fantasta...

Samo Som magor, viem.

Nina Štveš ma. Na čo si prišiel v tých svojich výskumoch?!

Samo Na nič, ibaže v roku 2001 vychádzali dátumy na tie isté dni ako v tomto roku. Tak ho teraz používam.

Nina Si fakt čudný. Ja sa nemusím hrabať v diároch a viem to. Zostala som! To bol okamih, keď sa pre mňa všetko zmenilo.

Samo A u mňa, keď som sa vrátil, čo? Ale si si istá, že si mala len dve možnosti?

Nina Aké dve možnosti?

Samo Odísť, alebo zostať.

Nina Zostať, alebo sa vrátiť, Samo. Odísť som vôbec nechcela. To spôsobil otec. Len prosím ťa nepovedz, že je to jeho vina.

Samo Nič nehovorím!

Nina Tak o akých možnostiach potom hovoríš. Koľko ich máš? Pätnásť, deväť. Vymenuj mi ich, prosím ťa. Nie, stačí päť alebo štyri. Vieš čo, iné nie sú, len tie, o ktorých vieš. Buď áno, alebo nie. Hore, alebo dolu. Na čo stále čakáš?! Prečo sa nevrátiš do Wisconsinu? Tam si ťa vážili.

Samo Hm... iba dve možnosti, vravíš? Mal som sen. Šli sme dlhým tunelom a tie svetla, čo tam vždy boli, a predtým pribúdali, zrazu zhasli. Ako keď otočíš vypínačom. Iba môj výkrik do tmy, do tmy ako sada, tam zostal kdesi visieť. Stratili sme svetlo v tunely – hrozny sen. Kdesi v diaľke húkal nočný rýchlik. Vzdialoval sa či približoval? – Začali sme baliť.

Nina Vy fakt balíte?

Samo Vyzerá to tak.

Nina Samo, čo sa stalo? Povedz, prosím ťa.

Samo Hm... fakt to chceš vedieť?

Nina No iste!

Samo Ta jedného dňa, keď som robotu hľadal, prišiel som gu takej hure.

Nina Samo, ty si ešte nezabudol po zemplínsky? Ja už pomaly zabúdam i po slovensky.

Samo Ta pytam še ľudzi, či ja tota hura. „Ničija.“ – hutoria, bo nikto totu huru nesce. Nikto totu huru nechce? Ta vyšol som až na verch totej hury, keď nebula ničija. Na verchu tvarde to bulo jak kameň. Začal som hrabac, vodu nošic, zo spodku kamene vybirac. Každý dzeň kušocok po kusu až som z toho šumnu zahradu зробil. (Na motív Daria Fo Zrodzenie komedianta)

Nina Preboha, Samo... berú ti ústavy?

Samo Nasáčkovali sa tam Nadlábkovia, Loptičky, Kivistovia, no nýmanti. Zrušili výskum, časopis, aby už nič nemuseli. Ale HDP stúpa. A zo mňa robia personu non grata. Aby som už nikde nemohol, lebo by ich to usvedčilo. Preto sa pýtam Boha, teba i samého seba či existuje ten okamih!!!

Nina Samo, nevymýšľaj si. Nič také nehľadáš, skutočne.

Samo A čo podľa teba asi hľadám?!

Nina No, možno to bude znieť pateticky, ale to si celý ty. Chceš iba vedieť ako sa tomu dalo zabrániť. Ale ako sa dá predísť závidi, nepravdnosti, ľži a maloduchosti. To akoby si chcel zastaviť ľudskú zlobu.

Samo Preboha! Čo blbneš! Ako sa dá zastaviť ľudská zloba?!

Nina Nechápeš to!? Oni ťa likvidujú pretože ich odhaľuješ a usvedčuješ, že nič nerobia, že iba predstierajú. Poznám to dobre, jeden môj kolega sa nedávno vrátil. Odchádzal s podobnými ideálmi. A ty si ešte k tomu... ako to otec nazval, časť tej naplaveniny. Nie si z ich dvora.

Samo Tak vidíš. Vieš všetko a vyzvedáš.

Nina Čo všetko si do toho dal.

Samo Iba sám seba.

Nina Tak si tomu veril.

Samo Začali sme síce baliť... ale... kam sa vydať?

Ktorým smerom sa pustiť v tom tunely? Niekam sa rozhodneš... a čo keď rovno proti idúcemu vlaku... Pšššššššššš.

Nina Do Wisconsinu. Tam sa ti darilo.

Samo Takže, podľa teba, buď alebo. Donedávna som si myslel, že keď sme už odišli z mesta, kde som sa narodil, že môžem žiť kdekoľvek. Teraz už viem, že musím žiť, kde sa dá. Lenže nemôžem len tak odísť a len tak sa tomu poddať, rozumieš. Musím usvedčiť tých hajzlov.

Nina Samo, si síce bystrý, ale práve to ťa mátie, až príliš. Spomal! Čo keď to, čo sa práve deje, má svoju cenu?

Samo V tom starom diári...

Nina Samo, prosím ťa, nezačínaj zase s diárom. Dohovorme sa už konečne na tých horách. Musím potvrdiť termíny. Pomôže ti to, ver mi. Prídeš na iné myšlienky.

Samo Mal som v ňom červenou podčiarknuté telefónne číslo.

Nina (prosebné) Samo.

Samo Počkaj chvíľu. Telefónne číslo vpísané do 15. decembra s poznámkou – Volat!

Nina Nebolo to mne? Mne nikdy nezavolaš! Ty vlastne nikdy nezažiješ, čo to je zavolať mi.

Samo Práve teraz ti volám.

Nina No raz. Ako deti sme sa tak hrali, pamätáš? Vyťahali sme čísla, aké nás napadli... a volali sme komukoľvek.

Samo Tak som zavolať.

Nina Mne to určite nebolo. Musela by som o tom vedieť.

Samo Bolo to telefónne číslo našej mamy.

Nina To predsa dávno zrušili.

Samo A predstav si to,... ONA TO ZDVÍHLA.

Nina Samo, si pri zmysloch? Mama je už niekoľko rokov mŕtva.

Samo No a... zdvihla to.

Retrospektíva.

Milena K. Áno, Samko, počúvam.

Samo Mama?! Ty si to zdvihla?

Milena K. Ako inak by sme sa mohli rozprávať, všakáno.

Samo Ani vo sne by ma nenapadlo... To číslo predsa zrušili?

Milena K. Prosím ťa, zase veríš všetkému, čo ti povedia, a to ti škodí. Aj očistec zrušili a čo len tak zrazu zmizol? Stratil sa? A kam? A čo je tam teraz. Volné miesto?

Samo Mama, nerozčuľuj sa, vieš, že ti to škodí.

Milena K. Teraz už môžem, Samko. Môžem sa tak rozčuľiť až mi nabehnú červené flaky, čo flaky. Celá môžem sčervenat ako paprika, čo paprika. Pamätáš akú Bežinění nosila z Maďarska? Takú tú tmavú, sušenú.

Samo To bolo chilli.

Milena K. Vidiš, že si pamätáš, a to si bol ešte celkom malý. Až tak môžem sčervenat, do bordová. Iba sa mi už nechce.

Samo Mami...

Milena K. Viem, Samko, mala by som sedieť vedľa teba a držať ťa za ruku. Pomohlo by ti to, viem. Ale tá technika. Vyťahujú sa s ňou akoby bola dokonalá.

Samo Bez nej by sme sa nemohli rozprávať.

Milena K. Vždy si bol vnímavý, vďaka bohu. Aj vrátil si sa kvôli mne, viem. Ale každému dôveruješ. Aj hrdý si až príliš a zbytočne. Nikomu nedovoľíš, aby za teba niečo urobil, a čo máš z toho. Nakoniec si sám sebe otrokom a ešte sa nazdávaš, že je to pokora k iným. (Smiech) Viem, nemusíš nič hovoriť. Keby som ťa mohla držať v náručí, bolo by lepšie ako tieto moje reči, všakže?

Samo Niektoré veci doceňujem až teraz... keď už nie sú.

Milena K. (prísne) S tým sa musíme zmieriť. Čo by to bolo za objatie, v ktorom by si vzdychal, aké je to úžasné. Buď by si bol sentimentálny alebo deprivovaný. Každý občas potrebuje pohladať, Samko. Vziať do náručia. Ale ako naplniť všetky tie túžby, kde vziať náruč pre všetkých tých 'nešťastníkov'. Viem, nemusíš mi nič hovoriť! Vyzeralo to, že z toho nakoniec nebude nič. Z ničoho môže byť iba nič, všakáno? To smiešne duo Padlík a Krab sa tak tvárili, všakže?

Samo Jeden z nich, ale teraz neviem ktorý...

Milena K. Jeden horší ako druhý, ale ktorý je hor-

ší ako ktorý, čo? V každej komédii musia byť dvojníci. (*Smiech*) A to všetko s tebou, nie je nič iné len komédia.

Samo To myslíš vážne.

Milena K. Samozrejme, Samko. Na záver by mohla prísť 'špica', ako oni hovoria. Všetci tí... ako sa volajú, no práve teraz, keď chceš počuť, si na ich mená nespomeniem. Proste tie malé ryby, biele kone, podlé myši, no jedným slovom udavači. Za našich čias to robili zo strachu alebo pre vlastný prospech. Otec by o tom mohol rozprávať.

Samo Nechceš mi o tom ty niečo povedať?

Milena K. Jeho sa spýtaj. Tí dnešní sa vrhli už iba na to druhé. Celkom normálne deti normalizácie. Ale aj ta Mrenica s tou svojou Kokorínou. Vidíš, mená tých ženských si pamätám, tak tí všetci by mali poskákať do priehrady.

Samo Čože? Poskákajú?!

Milena K. Berieš to všetko príliš vážne, i keď v komédií sú aj vážne miesta... Počkaj. No nie navždy. Povyťahoval by ich kapitán lode Bratislava. Toho poznám, môžem to s ním dohovoriť. Aj keď on nie je z Bratislavy ako ja. A malo by sa to volať EineKleineProblem. Ako tá mala nočná...

Samo Preboha, mami?!

Milena K. Ale Samko, tuším si stratil aj toho trochu zmyslu pre humor.

Samo V tejto situácii, mami?!

Milena K. Rozumiem. Ale odtiaľ to skutočne tak vyzerá. (*Smiech, potom vážne*) Mali to dopredu pripravené. To všetko ten Bursna, už otcovi narobil zle. Lebo takí ako on sa na žiadnych zoznamoch neocitnú. Tí to robia z vlastnej vôle, to si pamätaj. Spolu aj s tým... ako sa volá, s červeným nosom... Omrzlým, nakriatli Halušku lebo má vplyv, ten poveril Pijalu, lebo nikto nie je aktívnejší ako ambiciózny slaboch. A už to išlo! Duo Padlík a Krab dokončili špinavú robotu. Tie podlé myši...

Samo Nazvala si ich ešte aj inak.

Milena K. Ale to sú tí istí... čo tam teraz behajú a nechávajú to pekne plesnivieť, tí už nestoja za reč.

Samo Mama, oni ma ale obvinili!

Milena K. Za udanie miesta do pekla a nie je to iné ako to bolo, to mi ver. Obvinili... z čoho, prosím ťa. Že si protežoval dcéru? Ale veď tá je už dva roky vonku.

Samo Potom to zmenili, vlastne poopravili.

Milena K. Poopravili na syna, potom na synovca, potom na syna synovca a bratovho synovcovho syna, a potom na syna suseda, ktorý so synovcovým synom sedávali spolu v synagóge... Aj s dátumom šibrinkovali. Najprv teraz potom v lani a vlastne

predvlani. Keby pokračovali, s dátumom by skončili v nekonečnu a s tou ich kauzou pri vybraných slovách po s a ani by si nepamätali, čo povedali na začiatku. Ako ta Bursnova veta, čo mala tristo šesťdesiat päť slov ako rok dní. Tvoj otec mi ju predčítaval. Na konci sa ale fakt nedalo zistiť, o čom bol začiatok. Samozrejme, že si ani neoverili či vôbec máš nejaké deti. Majú predsa moc. Nič iné si totiž nevedia vymyslieť len to, čo sami odjakživa robia pre svoje deti.

Samo Mama, ale prečo mi to hovoríš?!

Milena K. No... myslela som, že sa rozprávame.

Samo To ale viem. Tým všetkým som si prešiel.

Milena K. Čo si potom čakal. Taký je život.

Samo Mami...

Milena K. Veď sa rozprávame, nie? Vieš, ale tá tvoja urážlivosť večne na stráži!

Samo Mami!!

Milena K. Ja sa nerozčuľujem.

Samo Myslel som, že sa porozprávame... o tom ako mi je.

Milena K. Vravím, že ťa nemôžem vziať do náručia, to ten počítač... čo to vravím, to ty si niekedy vravel, keď si mi telefonoval z New Yorku, že to riadi počítač, pamätáš.

Samo No...

Milena K. Myslela som techniku, čo nám to nedovolí. A tých, čo ti škodia, sa neboj. Tí necitlia nič.

Samo Nebojím sa.

Milena K. (*dôrazne*) Viem, že sa nebojíš, hovorím to iba preto, aby si sa nebál. (*Smiech*)

Samo Mama, s tebou sa nedá rozprávať. Ty iba žartuješ?

Milena K. S vážnou tvárou, Samko, vždy s vážnou tvárou. Len sa pozri na toho vetroplacha, čo to vravím, Vetroňa alebo Mudroňa, tá moja pamäť na mená, veď to extra miesto našiel nielen pre svoju dcéru, ale aj pre jej snúbencu. Aby boli spolu v jednej miestnosti a nebolo im smutno. TO JE ALE KOMÉDIA, TO JE ALE DIVADLO! Odtiaľ to tak skutočne vyzerá a ty akoby si nič nevidel, Samko, iba seba. (*Smeje sa a spieva si do clony*) Čo bolí to prebolí...

Koniec retrospektívy.

Nina Aká bola?

Samo Čože? Ako vždy. Jedno pohladenie, dve upozornenia, príjemná.

Nina Ako vždy? Jednou vetou milá, druhými dvoma chladná a odmeraná. SAMO, AKO TO MOHLA ZDVIHNÚŤ?!

Samo Zdvihla to! Jedenášť impulzov vo vyúčtovaní. Počítal som ich. Chceš čísla?

Nina Jedenást... Impulz... Tak to by som asi neprežila. (*Spamätá sa*) Preboha Samo, nešibe ti už z toho... Ten pobyt tuším zruším. (*Pauza*) Otcovi prečo nezavolaš? Počuješ? Otec ešte žije!

5. obraz

Pracovňa v panelákovom byte. Rozpoznateľne tá istá ako v prvom obraze, iba časť nábytku je nahradená súčasným, trebárs z IKEA. Opakované dlhé zvonenie. Kalný prijme hovor cez mobilný telefón.

Kalný (*nesmelo*) Prosím!

Hlas Boží (*v diaľke rezonujúci hlas*) Ahoj, to sa ani nepredstavíš!

Kalný (*zaskočený*) Kalný, prosím. (*Podráždene*) Kto volá!!

Hlas Boží Snáď som si nesplietol číslo. Mobil máš, ale nedvíhaš.

Kalný (*podráždene*) Kto volá!!

Hlas Boží Nie, nesplietol. Si to ty.

Kalný Prepáčte, odkedy si tykáme. Nemám čas ani chuť na vtipy...

Hlas Boží Nerozčuľuj sa. To som predsa ja.

Kalný (*zneistie*) Kto ja?

Hlas Boží Môžeš trikrát hádať.

Kalný To je snáď už priveľa...

Hlas Boží Boh! Upokoj sa. TO SOM JA – BOH.

Pauza.

Hlas Boží Si v poriadku? Aj zmysel pre humor si stratil. Aký otec, taký syn, čo?

Kalný (*stratí nervy*) Zasa nejaká provokácia?! Už toho mám dosť. To nemáte čo robiť. Už skutočne nemáte iný terč na koho si môžete zastrieľať? Prečo sa otierate o mňa. Vôbec ma nepoznáte. A stojíte vám to za to? Som len človek a mám len jedny nervy a jeden život.

Hlas Boží Zmysel pre humor si vlastne nikdy nemal. K tomu sa ešte aj ľutuješ. Upokoj sa už, prosím ťa.

Kalný (*na vrchole v afekte*) Nehovor mi, aby som sa upokojil, keď som maximálne nervózný!

Pauza.

Hlas Boží A čo ti mám povedať?!

Kalný Nič!! Nemáš ma provokovať.

Hlas Boží A čím ťa provokujem?

Kalný No čím asi? (*Zaváha*)...čo si to povedal?

Hlas Boží Čo som povedal? Že som Boh.

Kalný No vidíš, zase provokuješ.

Hlas Boží Iba ti chcem splniť prianie. Ty ale nedvíhaš ani mobil.

Pauza.

Hlas Boží Naposledy keď si si prial, aby ti z faxu vyliezla pizza, pamätáš sa? To nešlo.

Kalný Iba som žartoval... A kedy to bolo. Keby aj vy-

liezla, tak by ma hneď zavreli. Za normalizácie. To nebolo vôbec možné, pizza z faxu. Za ľahšie veci sa šlo na výsluch.

Hlas Boží No, nerob sa. Teba sa to až tak netýkalo. Takže ty si si to ani neprial.

Kalný Netýkalo... bol som pritom. Ved' mi ušla dcéra, vieš dobre v akej som bol situácii.

Hlas Boží „Profesor prijme akúkoľvek prácu.“

Kalný Ten inzerát som nemal podať.

Hlas Boží Nepodať inzerát, ale poddať sa tým druhým, čo? Takže ty si si ju fakt neprial?

Kalný Čo?

Hlas Boží Pizzu. Pizzu z faxu. Keby náhodou vyšla, tak by ti vošla rovno do kádrových materiálov, nie? (*Tichý smiech*)

Kalný Vieš, že áno, dobre vieš, že by to tak bolo, tak čo sa pýtaš.

Hlas Boží Držal si vtedy líniu. Ale aby som ti zavolať, to si si prial?

Kalný Tomu som neveril.

Hlas Boží Radšej telefonujem ako pečiem pizzu. Ale musíš zdvihnúť!! Rozumieš! Musíš zdvihnúť.

Kalný Vravím, neveril som. V také dačo.

Hlas Boží Neveril, ale čakal. Presne ako Kohn. Štyridsať rokov sa modlí, aby vyhral v športke. Tak mu hovorím Kohn, ale musíš podať, aspoň raz musíš podať!

Kalný Otravujú ma rôzni debili. Volajú a nadávajú mi. Keď vidím neznáme číslo, neberiem to.

Hlas Boží Neznáme neberieš a známe ČÍSLA nevolajú. Odkedy si sa ocitol na zozname... nie je to ľahké, čo?

Kalný (*pauza*) Nina niekedy zavolá...

Hlas Boží Je v Anglicku... a myslíš si, že je mimo.

Kalný A čo Samo?

Hlas Boží Prečo sa ma na to pýtaš? Zavolaj mu! (*Ironicky*) Čo Samo!?

Kalný (*podráždene*) Čo zo mňa robíš debila?! Však vieš!

Hlas Boží Nerozčuľuj sa! Ty nič nevieš?

Kalný Rozčuľuje ma, keď sa ma pýtaš na blbosti, o ktorých všetko vieš.

Hlas Boží Povedz iba čo si myslíš. Nemôžem sa s tebou rozprávať a nepýtať sa.

Kalný Áno... zavrhol ma odkedy sa moje meno objavilo na tých... zoznamoch. Pritom ja som nikdy...

Hlas Boží Tak ty si nikdy...

Kalný Raz! A čo som mal robiť. Nina zostala vonku a dal som si ten inzerát, pamätáš?

Hlas Boží Samozrejme „Profesor prijme akúkoľvek prácu.“

Kalný Prečo to stále opakuješ?

Hlas Boží Za teba, lebo ty sa to bojiš ešte aj vysloviť.

Kalný A čo sa mám s tým vyťahovať ako niektorí, ako...

Bursna, čo celý čas presedeli na akadémii a dnes ukazujú svoje boľáčky, ako trpeli, lebo nemohli to a nemohli ono, nemohli si ani ciknúť a pritom sa počúrávali do gati? Vtedy som bol odhodlaný bojovať a vzdorovať. Vtedy áno. Boli to najodvážnejšie chvíle môjho života. Ale ako to už v takých chvíľach života býva, prišli ti dvaja. Pamätáš?

Hlas Boží Moja pamäť je v poriadku. Bobál' a Dobál' sa volali.

Kalný Bobál' a Dobál'. Pripomenuli mi, ŽE JE TU EŠTE SAMO... na medicíne. Čo som mal robiť? Ale ja som nikdy...

Hlas Boží Iba raz. S tým kufrom.

Kalný S akým kufrom?

Hlas Boží Zo seba robíš tentoraz debila, zo seba. S nenápadným kufrom bez majiteľa, putujúcim pravidelným autobusovým spojením z Viedne do Bratislavy a späť. Tam s rôznymi prehláseniami, miestnymi výzvami a samizdatmi, späť plný zakázaných knižiek. Čierny kufor so svetlou rúčkou. Pamätáš?!

Pauza.

Kalný Veď hovorím... bolo to iba raz.

Strih z druhého obrazu Maroš K. telefonuje Milene K. Zvonenie telefónu. 'Boh' striedavo hrá obe postavy tak, že z jeho úst vychádza hlas Mileny a Maroša.

Milena K. Martin?

Kalný Nijaký Martin. S kým si telefonovala?

Milena K. ...Prečo?

Kalný Na niečo som sa ťa pýtal!

Milena K. To bol omyl.

Kalný Ten omyl sa volá Martin?!

Milena K. Nie, to si zle vysvetľuješ.

Kalný Tak ja si to zle vysvetľujem.

Milena K. Môžeme sa porozprávať, keď prídeš domov?

Kalný Chcem to vedieť teraz. Zväčša spíš, keď prídem.

Milena K. Maroš, doma sa o tom porozprávame.

Kalný Kam chodíš každú stredu?

Milena K. Preboha Maroš...

Kalný Chodíš mu naproti? Na autobusové nádražie?

Ešte aj kufor mu nosíš. Dáma mu nosí kufor. Čierny kufor so svetlou rúčkou. Videl som ťa.

Milena K. Preboha, Maroš! Čo to hovoríš! Prestaň!

A nekríč do telefónu, vieš, že ma bolia uši!!!

Koniec retrospektívy.

Kalný Bola to chyba, viem. Ale odvtedy som už nikdy nič. Nikdy!

Hlas Boží Zahral si žiarlivca. Tak dobre, že to zaskočilo aj Milenu a nezložila.

Kalný A čo také sa stalo. Režim padol aj bez toho.

Hlas Boží A Milena?

Kalný To som sa mal zriecť Niny, ako mi to navrhovala, keď zostala vonku?

Hlas Niny z Božích úst: Jednoducho sa ma zriekneš a hotovo.

Kalný A Samo by sa do Ameriky nikdy nedostal.

Hlas Boží (*vzdialený smiech*) Urobil si im veľkú službu. Samo do Ameriky, to bola odmena. A nevyhodili ťa. Ale cestujúci kufor, to už nemohlo pokračovať. V odboji sa tomu hovorilo prerušené spojenie. A Milena?

Kalný Bol som v strese. Sledovaný na každom kroku, navštevovaný tými dvoma...

Hlas Boží Bobálom a Dobálom. A Milena?

Kalný Aj tak som už potom nikdy nič. A nebolo to ľahké odmietañ. A Samo sa v Amerike uchytil. Tak to bolo aspoň na niečo dobré...

Hlas Boží A teraz? Nevďačný syn, ani nezavola.

Kalný Jeho vec, pretože je naivný. Prečo sa vrátil?! Komu tu chce pomáhať? Nikto tu o jeho pomoc nestojí. Však mu to aj dávajú dostatočne najavo.

Hlas Boží Už mu to dali.

Kalný Stupidne obvinenie. Čítal som v novinách. Takému snád môže veriť iba debil.

Hlas Boží No, niektorých to veľmi rozradostnilo.

Kalný Myslíš tých...

Hlas Boží Tých...

Kalný Do telefónu žiadne mená. To ma oni naučili.

Hlas Boží Máš recht. Pokiaľ odpočúvajú aj mňa, tak vedia všetko.

Kalný Tak tí to spískali. Nie je to nič iné len hon na bosorky a Samo nie je jediný prípad. Média sa po tom pachtia a prisluhujú. Strážcovia demokracie, to iste, skôr druhej normalizácie. Pekne ju rozvíjajú, tentoraz v nás samých.

Hlas Boží Nepreháňáš to s tou nevráživosťou.

Kalný Veď si to trochu všimaj! Ja to sledujem. Mám totiž dost času. Vždy si vyberú odborníka, takého, čo je lepší ako ostatní, najlepšie profesora, ale odborník kvalitný vo svojom obore, alebo niekto komu sa darí postačí. Zhanobíť ho, to má neodkladný účinok. Titulok začnú úderným obvinením – „kradol, opisal, falšoval“, a to bez ohľadu či je to pravda, pretože chcú zapôsobiť, nie byť vierohodný. Hovorí tomu príbeh. Všetci čitatelia, a to do jedného, vraj potrebujú príbeh. Na takto nahriatu pôdu nastúpia glosátori. Aby rozvíbrovali emócie, rozumieš. Odvolajú sa na etiku, morálku, nezlučiteľnosť s dobrými mravmi, lebo ako inak znásobiť obvinenie. Sem tam nejaké prirovnanie k pornografii, znásilneniu, to zaberá. Predstavia tak dotyčného ako bezostyšného zločincina, ktorého... dopoviem... tre-

ba upáliť, ale vzhľadom k zrušeniu inkvizície postačuje profesná likvidácia. Ta sa totiž vždycky v pozadí niekomu hodí.

Hlas Boží Prečo mi to všetko hovoríš? Čo ja mám s tým.

Kalný Pretože títo glosátori škandálov a brúsiči morálky presne toto urobili Samovi a ty o tom nechceš ani počuť. Kde si vtedy bol?

Hlas Boží S ním, aby ho to nezabilo.

Kalný Stačilo odstaviť toho Bursnu, nedovoliť mu konšpirovať.

Hlas Boží Prečo si to už dávno neurobil.

Kalný Je mi to jasné. Bursnu ani boh nedokáže odstaviť. Bursna je večný.

Hlas Boží Samé mená a do telefónu! Týmto štýlom sa chceš so mnou rozprávať?

Kalný Iba som žartoval. To sa predsa tak hovorí, že ani boh ho nezastaví a podobne. A kto to myslí vážne.

Hlas Boží Kde si celý čas bol ty, keď ti je tak do žartu?!

Kalný Ja mu nemôžem pomôcť. Vždy bude naplavenina, po mne, nie je z ich dvora, nech by robil čokoľvek... Nemôžem za to, že sa vrátil, že si to neváži, čo som pre neho urobil. A vytrpel som si už dosť. Dosť! Keby existovalo predpeknie, tak už to mám za sebou.

Hlas Boží Pokiaľ myslíš na limbo, tak to je očistec. Zrušili ho, ani sa ma neopýtali.

Kalný No vidíš. Každý si tu už pomaly robí, čo chce.

Hlas Boží A čo Milena?

Kalný (naštvané) Iba ma provokuješ?! Hovorím, že predpeknie už mám za sebou, a máš pravdu, to nie je žiadny očistec. Vždy som si myslel, že si so mnou, aj tam. V dobrom i zlom. Aj v tých najťažších chvíľach, keď som sám medzi ľuďmi, že si so mnou. A ty? Kde si keď je treba?

Hlas Boží Stojím ti za chrbtom.

Kalný Hm... Keď som bol utáhaný, že som už necítil telo, zahádzaný ľudským blatom, špinou a vlastnou depesiou až po kolená. Kde si bol?!

Hlas Boží Nohy si si cítil?

Kalný Nič som si necítil, ani nohy!

Hlas Boží Lebo to boli moje nohy. Držal som ťa na rukách.

Kalný (ironicky) Zrejme preto som to uniesol. V tvojom náručí.

Pauza.

Hlas Boží A čo Milena?

Kalný To by už stačilo, nie!! Ona to neuniesla. Asi si ju nedržal v náručí. A namiesto toho, aby si to chápala, iba provokuješ. Kvôli čomu si zavolať? Aby si mohol po mne šliapať. To robia skoro všetci okolo. Som sám! Celkom sám!... Rozumieš! Sám ako prst a to ti nestačí!?

Hlas Boží Mne?

Kalný Áno tebe. Kto ma provokuje? Keď sa pýtam, kde si, tak za chrbtom. A ako si mám nazrieť na chrbát?

Hlas Boží Iba sa pýtam na Milenu.

Kalný Iba sa pýtaš?... Všetko som ti už povedal i odskákal som si to, za Milenu. Teraz trpím už aj za to, že si vôbec niekedy niečo prajem. Takže, aby si vedel, už radšej žiadne želania. Už nikdy žiadne želanie... žiadne! Ani len pizzu z faxu, rozumieš! EŠTE BY SA MI TO MOHLO SPLNIŤ!!

Vypne mobil. Zaskočený, čo urobil.

Kalný Preboha! Čo som to zase urobil?!

Opakovane sa pokúša zavolať, stláča telefón, ozýva sa rozložený akord – neznáma linka, naštvané odhodí mobil.

Pauza.

Kalný (rozlútostený situáciou) Raz v noci... keď som sa pokúšal dostať zo seba bolesť, ktorá ma odvedy tak gnivi... a ani spánok mi v tom nijako nepomáhal, prijal som tú bolesť a rozhodol sa, že s tým budem žiť, že to budem znášať. Prosil som ťa...

Z pozadí zvukové vibrovanie kozmu. Rozsvieti sa malý svetelný bod.

Kalný Prosil som ťa, aby si si vzal čokoľvek zo mňa, len nech Samovi neublížujú. Keď ho pošpinili a vzali, čo vybudoval, prijal som i túto bolesť, že tým musí prejsť, tak ako to prechádza z otca na syna... lebo tí, čo škodia, nie sú na žiadnych zoznamoch... že to musí ustáť, nepoddať sa im, lebo v tom je nádej. A Milena...? (Ustrašene sa obzerá okolo seba) Utrápila sa... A mám na tom svoju vinu. Ale súd ma za to ty, nie haluškovia, omrzlíci, pijali, bursny, padlíci či krabovia, títo papaláši, média, ich vlastníci a všetci im podobní! Ty ma súd!!!

Hlas Boží (v pozadí) Mám ťa SÚDIŤ? Na to mám svoje mlyny.

Koniec

Přemysl Rut dealt with 'his' topic – or with one of his topics – a story in his professor lecture that took place in October last year at the Theater Faculty of Academy of Performing Arts. In the text of the lecture we publish here with an original title "Why a story?", Rut emphasizes a tendency of a story to differ in many varieties and become a part of a "bigger story". This tendency cannot be understood apart from "desire for sense" which is the source for narrating stories and it always hides (probably mostly) in segments where narrating a story seems to have only one purpose – to entertain. In connection with this "desire for sense", Přemysl Rut asks a question: what consequences – "consequences for the whole world" – would follow after refusing a story proclaimed in the 1990's when he himself began to deal with a story. We can recognize "some nostalgia for mythic and poetic cultural periods in today's comeback of a story: knowledge that a story cannot be substituted by an extensive summary of information or a sincere confession. Many things we cannot understand or explain can be lived thus narrated."

The author of the article "Why a story?" moves around in a sphere where developing and narrating of a story means roughly the same. Jaroslav Vostrý in his study "Scene as a cross point of a picture and story" has in mind mostly those ways of developing a story that have some relation to scening. Here a tendency of a story for developing in time clashes with a tendency of its development in space, i.e. a story, picture and narration in the narrower meaning with demonstration. A picture that has to do something with the image of constitute forces of these events (their consequence is essential for a story) is a result of a tendency to stop time to better recognize those forces in a given moment when we can see them altogether. On the contrary, a course of these events,

i.e. their development in time from the first impulse (involution) to the end is the most important thing. The most significant form of a narration is expressing a story with words whereas it seems that live and complete acting conduct or scenic presentation of characters that develops in time and space is the immediate way of demonstration.

Július Gajdoš observes the issues of performance (among other topics in this magazine) – see his study "Performance – between activity and scening" in No. 17, "Performance – scening of present experience" in No. 18 and "Schlemmer's performances in Bauhaus" in No. 19). In his essay "Performance of artistic attitude and lifestyle", he sums up the development of performance in 'action' and 'live' art of the 1950's and 1960's. He observes the change that happened in the USA with the influence of Cage, Cunningham and others as well as issues that emerge in Europe mostly in works of Yves Klein and what in some way represents the return to basics of Schlemmer's artistic performances. It is about pulsation between Europe and America that is demonstrated in common work of dancers and sculptors. The connections of performance and event with sources of Kaprow concept of a happening and reasons for its unclear definition are important for what Gajdoš calls performance of a lifestyle. Even this is a proof of essential changes of understanding of art that in featured cases merges with the lifestyle and it brings new attitudes and problems.

Jan Císař deals with problems of Czech drama art at the background of European theater development in this issue of *Disk* as well. One hundred years of Vinohrady theater is a good opportunity to continue in the discussion about a 'high drama' and conditions of its cultivation in our country (see also articles by Zuzana Sílová and Jaroslav Vostrý in issues 21 and 22). The foundation of this theater and its development

are inseparable from a process that started to change the face of bourgeois drama that emerged in enlightenment in modern times. This 'Diderot-like' drama was born and functioned within the frame of 'big' bourgeois theater people understood as a tribune of public interest: its sense was to intervene actively in society events. The development in the 19th century superimposed and differed the face of bourgeois theater and strengthened tendencies for loveliness and understanding of 'greatness' that corresponded with a representative set of a 'big style theater'. Císař observes changes of Vinohrady Theater since 1907 mostly on works by K. H. Hilar that have influenced the development of Czech drama.

The article by Zuzana Sílová "Of acting dramaturgy" results from a habilitation lecture held at the Theater Faculty last year: the author shows theoretical and potential practical content and a reach of this term based on examples from history and present of Czech theater as well (in this case she recalls history of the Vinohrady Theater – mainly to its development in the second part of the 20th century). At the same time she observes changes of acting dramaturgy how it was formed by time and transformed by theater practice itself: from the general point of view it is about a development from traditional acting dramaturgy understood as searching for suitable plays for suitable interpreters through an offer of possibilities to develop actor's personal theme thanks to a chosen artwork to moments when acting dramaturgy becomes an interpretation base of individual actor's theme through revealing a theme of a character in a staging process. The author points out those aspects of studying of acting in this context which connect with its reflection: students find out this reflection that is inseparable from creation itself using a 'dramaturgy' analysis of different forms and ways of the art of acting.

After texts dedicated to Gliwice (*Disk 14*) and Gdańsk (*Disk 22*), the article by Radovan Lipus "Wrocław – the microcosms of Middle Europe" is the third probe of this author in scenic parameters of towns and cities of our Polish neighbors. The main focus is on the magnificent Hall of the Century – the building that belongs to the most remarkable ones in the capital of Silesia and it would not have been built if there was not an Exhibition of the Century in 1917. This exhibition was not connected – specifically – with an intention to introduce (scene) economic, cultural and spiritual potential of Silesia but – generally – with the boom of scening. World exhibitions had been the typical expression of it since the half of the 19th century. A remarkable monument remained after Wrocław Exhibition of the century as well as after other world exhibitions. Using this monument was always somehow connected with scening of dominant values, taste and ideas of particular time. History of Wrocław Hall of the century that have been a place of extraordinary events of specifically and nonspecifically scenic character can serve as an original mirror of a complicated development of Middle Europe.

The article "Vermeer's camera and van Eyck' mirror?" by Miroslav Vojtěchovský reacts on studies by David Hockney and Philip Steadman that constructed a hypothesis about existence of optical devices for achievement of authentic picture of reality in West European painting since the half of the 19th century. The author of the article concurs to those parts of his essay "Question of a trapped eye and standards of portraying" from *Disk 11* where he highlighted the connection of

the invention of linear perspective technique with optical principle of a central projection that is with the basic principle of all latter so-called mechanic media developed from the invention of a photograph. Whereas Hockney says that Jan van Eyck probably used a concave mirror for projection of objects into the surface of his pictures, Steadman proves that Vermeer used the real "camera obscura" almost for sure, i.e. a little room in his studio for the exact transformation of the prepared scene. The author of the article emphasized that technical devices did not lead to a 'photographic' transfer of reality but to the creation of a mis-en-scène. Its artistic 'kick-in' allowed a penetration under the surface of precisely captured visual forms.

Self-scening always springs from an attempt for self-identification and has to do with an attempt to an individual difference as well as with adaptation for particular environment and effort to understand the others. Behavior of twins represents a special case with the focus of uniovular twins: it is not only more striking itself but has its specific problems where general issues of human behavior scening reflect in a very remarkable way. Sisters Gabriela and Simona Nosek deal with these problems in the article "To Be a Twin" on the basis of their own experience supplied with knowledge in literature from which a lecture by Pat Preedy at the Conference about multiple births in Canada in 2003 was the most interesting for them. The author identifies three main categories of children from multiple births: extremely individual, healthily dependent and closely bound. Every given category demonstrates itself by a corresponding way of self-

scening and therefore shows the inseparability of body and spiritual element, concentral and formal aspect and natural scening and intentional scening of every type of behavior.

Except the listed articles we also publish the translation of the last chapter from a book *Musset et le théâtre intérieur* by Bernard Masson from 1974 dedicated to Krejča's staging of *Lorenzaccio* in the Theatre behind the Gate; we do this because of the discussion about problems of big theater.

Jitka Pelechová speaks about a Parisian Autumn festival that took place last year – this concerns scenic art abroad and Jaroslav Vostrý results from a remarkable output of Matthias Bundshuh in the role of a Messenger from *Medea* staging and focuses on a contemporary form of declamation acting. *Medea* was staged in Berliner Deutsches Theater. Alena Morávková briefly sums up her impressions from performances of this year's Prague Russian Season. The topic of the remark by Denisa Vostrá is the origin and kind of scenity of Chinese nuo masks that were introduced at the exhibition in Parisian Musée Jacquemart-André last year; those masks are used in some parts of China even nowadays at the occasions like winter solstice celebration with ecological reconciliation with Earth gods. Helena Gaudeková and Roman Prahľ deal with Japanese gardens in the Czech Republic.

In the supplement we publish a play *Forget the purgatory or Collect calling* by Július Gajdoš – we already printed his *From Pathology of Human Vitality* in *Disk 2* (December 2002 or 1/2005 – English selection,) and his radio play *As airy as dust* in *Disk 6* (December 2003).

Translation Eliška Hulcová

Přemysl Rut a consacré sa conférence d'octobre dernier à la Faculté de théâtre de l'École supérieure d'Art (AMU) à l'un de ses thèmes préférés, à savoir 'l'histoire'. Dans sa conférence, que nous publions sous son titre d'origine „Pourquoi une histoire?“, il souligne la tendance de l'histoire à se différencier par le nombre des variantes et à devenir une partie d'„une plus grande histoire“. On ne peut pas séparer cette tendance du „désir de sens“, qui est à la source du récit d'une histoire et qui s'abrite toujours (et peut-être même principalement) derrière l'idée que le récit d'une histoire n'a pas d'autre but que de divertir. En rapport avec ce „désir de sens“, Přemysl Rut se demande quels effets – „effets pour notre monde“ – auraient finalement le refus de l'histoire proclamé dans les années 90, au moment où lui-même a commencé à s'intéresser à l'histoire. Dans le retour actuel de l'histoire s'exprime selon lui „comme une nostalgie des époques culturelles mytho-poétiques, la reconnaissance que l'histoire ne peut être remplacée par un ensemble d'informations le plus vaste soit-il ni par un discours le plus sincère soit-il. Beaucoup de choses que l'on ne peut pas comprendre, ni donc expliquer, peuvent être vécues, donc racontées.“

L'auteur de l'article „Pourquoi une histoire?“ situe ses réflexions dans l'espace où le développement de l'histoire et sa narration signifient en gros la même chose. Jaroslav Vostrý dans son étude „La scène, point d'intersection du tableau et de l'histoire“, envisage les manières de développer l'histoire qui sont liées à la façon de la mettre en scène. La tendance au développement de l'histoire dans le temps fait face à la tendance à son développement dans l'espace soit l'histoire-tableau et le récit-représentation. Le tableau, qui a rapport à la figure des forces constitutives des événements, de la succession desquels il s'agit, est le résultat de la tendance à arrêter le temps afin de pouvoir mieux distinguer ces forces

au moment où nous pouvons les suivre toutes ensemble. Pour ce qui est du récit par contre, l'histoire des événements est le plus important, c'est-à-dire leur développement dans le temps du début de l'intrigue à la fin. La forme du récit la plus caractéristique est la présentation de l'histoire à l'aide des mots, tandis que l'exemple le plus direct de représentation est la mise en scène entière et vivante par l'action des acteurs, plus exactement la représentation scénique de l'action des acteurs qui se déploie dans le temps et dans l'espace.

Július Gajdoš s'intéresse dans cette revue, entre autres thèmes, à la problématique de la performance (voir dans le nr. 17 son étude „Performance – entre action et mise en scène“, dans le nr.18 „Performance – mise en scène du vécu présent“ et dans le nr. 19 „La performance de Schlemmer au Bauhaus“). Dans l'article „La performance de la posture artistique et du style de vie“, il retrace le développement de la performance dans l'art de „l'action“ et dans l'art de „la vie“ dans les années 1950 et 1960. Il examine les changements intervenus aux USA sous l'influence de Cage, Cunningham et autres, ce qui apparaît en Europe en particulier dans l'oeuvre d'Yves Klein, et ce qui d'un certain point de vue représente un retour aux racines des performances abstraites de Schlemmer. Il s'agit ici d'une pulsation entre l'Europe et l'Amérique, laquelle se manifeste le plus dans la création collective des danseurs et des sculpteurs. Pour ce que Gajdoš appelle la performance du style de vie, sont naturellement importants les liens de la performance et des événements avec le concept de happening de Kaprow et les raisons de ses limites imprécises. Et cela montre bien les changements radicaux dans la compréhension de l'art, lequel se fonde dans maints exemples avec le mode de vie et de cette façon apporte des approches et des problèmes nouveaux.

Jan Císař s'intéresse dans ce numéro du *Disk* à la problématique de l'art

dramatique tchèque sur le fond du développement du théâtre européen. Cent ans se sont écoulés depuis la naissance du Théâtre de Vinohrady, une bonne occasion pour lui de poursuivre la discussion sur le 'grand théâtre' et sur les conditions de sa culture chez nous (voir les articles de Zuzana Sílová et de Jaroslav Vostrý dans les numéros 21 et 22). Les fondements de ce théâtre et son essor sont inséparables du processus qui, en liaison avec l'introduction du style moderne, a commencé à changer la forme du théâtre bourgeois datant des Lumières. Ce théâtre 'à la Diderot' est né et a fonctionné dans le cadre du 'grand' théâtre bourgeois compris comme une tribune d'intérêt public: son sens était d'intervenir activement dans l'histoire de la société. L'évolution au 19ème siècle a diversifié l'image de ce théâtre bourgeois et a renforcé la tendance au divertissement, à l'absence de problèmes et à une conception de la 'grandeur' qui correspondait au côté représentatif du 'théâtre de grand style'. Les métamorphoses du Théâtre de Vinohrady depuis sa fondation en 1907 sont étudiées par Císař, principalement à partir de l'oeuvre de K. H. Hilar qui influença tout le théâtre tchèque.

L'article de Zuzana Sílová „Sur la dramaturgie de l'acteur“ reprend le sujet traité l'année dernière dans sa conférence d'habilitation à la Faculté de théâtre. L'auteur montre le contenu et la portée théoriques et potentiellement pratiques de cette notion sur la base d'exemples pris dans l'histoire et l'actualité du théâtre pas seulement tchèque (pour ce faire, elle revient à l'histoire du Théâtre de Vinohrady, et en particulier à son développement dans la seconde moitié du 20ème siècle). Elle retrace les diverses évolutions de la dramaturgie de l'acteur, montre comment l'époque l'a formée et comment la pratique théâtrale l'a façonnée: d'un point de vue général, il s'agit d'après elle du passage de la dramaturgie traditionnelle de l'acteur, comprise comme la

recherche de pièces convenant à leurs interprètes, à une dramaturgie de l'acteur devenant la base d'interprétation du thème individuel de l'acteur par la découverte du thème du personnage au cours du processus de mise en scène, en passant par la possibilité de développer le thème personnel de l'acteur grâce à des sujets choisis. Dans ce contexte, l'auteur attire l'attention sur les aspects des études d'art dramatique, lesquels sont liés à une réflexion inséparable des créations mêmes, à laquelle arrivent les étudiants, entre autre, par une analyse „dramaturgique” des différentes formes de l'art dramatique.

Après les études consacrées à Gliwice (*Disk 14*) et Gdańsk (*Disk 22*), l'article de Radovan Lipus „Wrocław – microcosme d'Europe centrale” constitue la troisième sonde des paramètres scéniques de nos voisins polonais. Il accorde une attention particulière à la grandiose Halle du Siècle, un édifice qui fait partie des plus remarquables de la capitale de la Silésie et qui n'aurait pas été construit si n'avait pas eu lieu en 1913 l'Exposition du Siècle. Cette exposition était destinée non seulement – concrètement – à présenter (mettre en scène) le potentiel économique, culturel et spirituel de la Silésie, mais aussi – de façon générale – à se mettre en scène, une attitude en plein essor, dont les expositions universelles étaient une expression typique dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Après l'Exposition du Siècle de Wrocław, il est resté un monument remarquable dont la fonction ultérieure a consisté d'une certaine façon à mettre en scène les valeurs, les goûts et les idées du temps. C'est ainsi que l'histoire de la Halle du Siècle de Wrocław, qui a été et est toujours le lieu d'événements exceptionnels de caractère, – spécifiquement et non spécifiquement – scénique, peut servir de miroir original du destin complexe de l'Europe centrale.

L'article de Miroslav Vojtěchovský „La camera obscura de Vermeer et le miroir de Van Eyck?” rend compte de l'étude de David Hockney et de Philip Steadman qui ont examiné l'hypothèse de l'existence d'instruments optiques

servant à obtenir une image fidèle de la réalité dans la peinture d'Europe occidentale dans la seconde moitié du 15^{ème} siècle. L'auteur de l'article fait le lien avec les passages de son article du *Disk 11* „Questions sur les limites de la vue et sur le mode de représentation”, où il mettait l'accent sur l'interdépendance de l'invention de la technique de la perspective linéaire avec le principe optique de la projection médiane, le principe de base de tous les médias mécaniques ultérieurs, à partir de l'invention de la photographie. Tandis que Hockney constate que Jan Van Eyck a probablement utilisé le miroir concave pour projeter les objets sur la surface de ses tableaux, Steadman montre que Vermeer a presque sûrement utilisé une véritable „camera obscura”, petite pièce à l'intérieur de son atelier, pour la reproduction précise de la scène préparée. L'auteur de l'article souligne que les outils techniques ne conduisaient nullement à une transcription 'photographique' de la réalité, mais bien à l'élaboration d'une mise en scène où le 'mise en jeu' du peintre a rendu possible de pénétrer sous la surface de formes visuelles réalisées avec soin.

La mise en scène de soi prend sa source dans les efforts d'identification de soi et a un rapport, d'un côté avec l'effort pour se distinguer individuellement, d'un autre côté avec l'adaptation au milieu et le souci de comprendre l'autre. Le comportement des jumeaux, en particulier des vrais jumeaux, constitue un cas original: il n'est pas seulement remarquable en tant que tel, mais il a surtout ses problèmes spécifiques, dans lesquels se reflète expressément la problématique générale de la scénicité du comportement humain. Les soeurs Gabriela et Simona Nosková se penchent sur ces problèmes dans l'article „Etre des jumeaux” sur la base de leur propre expérience, complétée par la connaissance de la littérature s'y rapportant, en particulier de la contribution de Pat Preedy à la conférence qui a eu lieu au Canada (en 2003) sur les naissances multiples. Celle-ci identifie trois catégories principales d'enfants issus de naissances multiples: extré-

mement individuels, raisonnablement dépendants et étroitement liés. Chaque catégorie se révèle par la manière correspondante de se mettre en scène, et montre l'inséparabilité des éléments corporels et psychiques, des aspects de fond et de forme, ainsi que la scénicité naturelle et la mise en scène délibérée de toute espèce de comportement.

En rapport avec la discussion sur la problématique du grand théâtre, nous publions en outre dans ce numéro la traduction du dernier chapitre du livre de Bernard Masson *Musset et le théâtre intérieur* (1964), consacré à la mise en scène de *Lorenzaccio* par Krejča au Théâtre au branou.

Concernant l'art de la scène au delà des frontières de la Tchéquie, Jitka Pelechová rend compte du Festival d'automne de l'an passé à Paris et Jaroslav Vostrý dans le commentaire consacré à la déclamation théâtrale, s'appuie sur la prestation remarquable de Matthias Bundschuh dans le rôle du Messager dans la *Médée* qu'a présentée le Deutsches Theater de Berlin. Alena Morávková résume ses impressions sur les spectacles de la Saison russe de cette année à Prague. L'article de Denisa Vostrá a pour sujet l'origine et le caractère de la scénicité des masques chinois nuos. Ces masques ont été présentés au Musée Jacquemart-André; on les utilise aujourd'hui encore dans certaines parties de la Chine, non seulement à l'occasion du solstice d'hiver, mais aussi avec l'idée plus actuelle d'une réconciliation écologique avec les divinités. Helena Gaudková et Roman Prahl s'intéressent aux jardins japonais en Tchéquie.

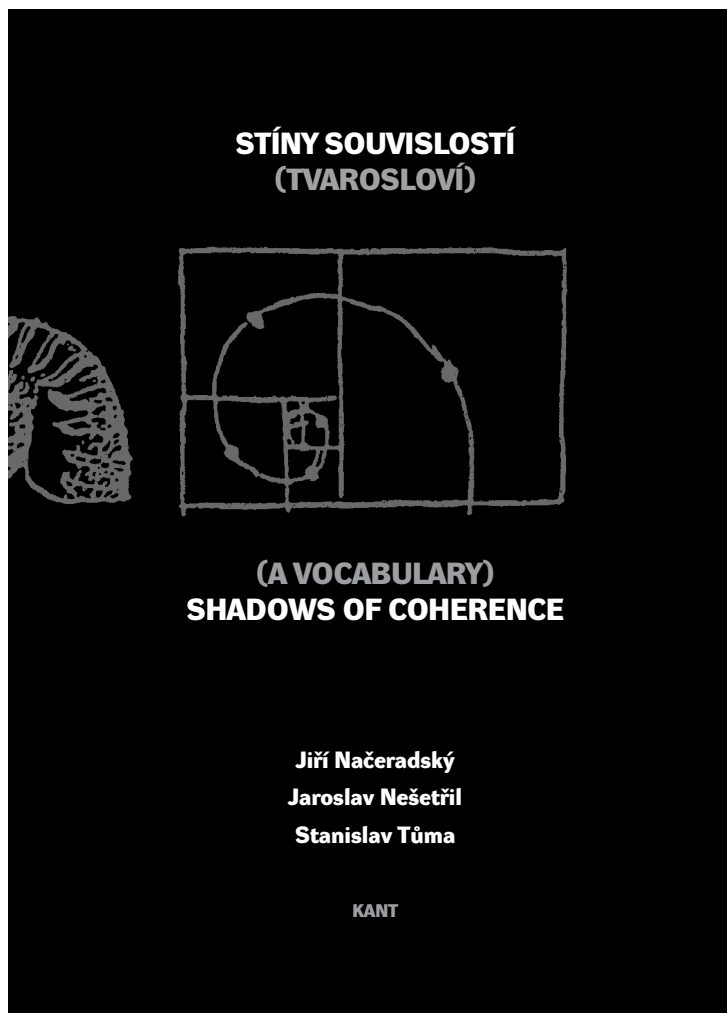
En complément nous publions la pièce *Oubliez le purgatoire ou conversations en PCV* de Július Gajdoš dont nous avons déjà publié dans cette revue la pièce *De la pathologie de la vitalité humaine* dans le *Disk 2* (décembre 2002; *From the Pathology of Human Vitality* dans la sélection anglaise *Disk 1*/2005) ainsi que la pièce radiophonique *Légers comme la poussière* dans le *Disk 6* (décembre 2003).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Stíny souvislostí / Shadows of Coherence

Jiří Načeradský, Jaroslav Nešetřil, Stanislav Tůma

Nakladatelství KANT – Karel Kerlický 2007



Malíř (Načeradský), matematik (Nešetřil) a fotograf (Tůma) předkládají jemné předivo své spolupráce ve tvaru latentním a částečně i dokumentárním. Obrazová publikace, která je i místopisem a výletem do světa představivosti.
