

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

24 červen 2008

Obsah

ÚVODEM | 3

HERECTVÍ JAKO ANTROPOLOGICKÝ EXPERIMENT JAN HYVNAR | 6

K ANTROPOLOGII HERCE HELMUTH PLESSNER (PŘELOŽIL MIROSLAV PETŘÍČEK) | 21

HRANÍ A PERFORMANCE JÚLIUS GAJDOŠ | 29

CINDY SHERMAN: SEBEPREZENTACE JAKO OBRAZ CESTY K PŘEDPEKLÍ MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 39

DIVADLO NEBOLI KOUZLO PROMĚNY JAROSLAV VOSTRÝ | 52

REDUKCE A AMPLIFIKACE JAN CÍSAŘ | 71

ANSÁMBLOVÉ DIVADLO: ČINOHRA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH JAROSLAV VOSTRÝ A ZUZANA SÍLOVÁ | 84

ZPRÁVA O ČINOHRĚ V BERLÍNĚ ŠTĚPÁN PÁČL | 99

SBOR V SOUČASNÉM EVROPSKÉM DIVADLE A EINAR SCHLEEF JITKA PELECHOVÁ | 118

ČTVRTÝ ROČNÍK SYMPOZIA O JAPONSKÉM A ČÍNSKÉM DIVADLE: TRADICE A SOUČASNOST
DENISA VOSTRÁ | 130

KAFKŮV PROCES DNES JANA HORÁKOVÁ | 145

DONNELLANŮV HEREC ZAMĚŘENÝ NA CÍL JAN HYVNAR | 152

PRACOVNÍ KONFERENCE O IDEJI NÁRODNÍHO DIVADLA JAN HYVNAR | 156

SEN (HRA) PŘEMYSL RUT / VÝTVARNÝ DOPROVOD JIŘÍ VOVES | 158

SUMMARY | 176 – RÉSUMÉ | 177

Fotografie: Thames&Hudson (Harry Shunk: s. 31; DACS: s. 33; Kenji Nozawa: s. 35; Dona Ann McAdams: s. 37), Archiv Národního divadla (Bohdan Holomíček a Eva Hrubá: s. 72–75), Divadlo v Dlouhé (Martin Špelda: s. 78–81), JČD České Budějovice (Pavel Svoboda: s. 85, 86; Petr Neubert: s. 89, 90, 93, 95), Deutsches Theater Berlín (Iko Freese: s. 100–102, 105–107), Schaubühne Berlín (Arno Declair: s. 109; Matthias Horn: s. 110–113), Berliner Ensemble (Lesley Leslie-Spinks: s. 115–117), Theater der Zeit (Bernd Uhlig: s. 120, 121, 123; David Baltzer: s. 126, 127, 129), Kodansha International (s. 131–133), Princeton University Press (s. 134, 135, 137–140), Divadlo Komédie (Kamila Polívková: s. 146, 147; Jana Horáková: s. 149; Viktor Kronbauer: s. 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, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Vladimír Justl, Ivan Kurz, Joseph N. Rostinsky, Václav Syrový, Zdenka Švarcová, František Šmahel, Miroslav Vojtěchovský; zástupkyně šéfredaktora Zuzana Sílová, tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Protisk, s. r. o., 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 978-80-86970-62-2 (KANT)

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Dvacáté čtvrté číslo *Disku* se z významné části věnuje herectví, a to také z hlediska filozofické antropologie. V té souvislosti tiskneme v překladu Miroslava Petříčka i důležitou stať jejího zakladatele Helmuta Plessnera (1892–1985), který je u nás bohužel stále velmi málo známý. Jde o jeho stať „K antropologii herce“, která patří mezi nejdůležitější Plessnerovy práce věnované problematice výrazu, shrnuté dnes do 7. svazku jeho *Gesammelte Schriften*, které vydává nakladatelství Suhrkamp.

Na Plessnerovu koncepci člověka navazuje Jan Hyvnar, který ve studii „Herectví jako antropologický experiment“ zjišťuje základy hereckého umění ve fundamentální struktuře lidského chování, jestliže jej považujeme za vícefunkční epifenomén. V první části rozvádí Hyvnar Plessnerovo pojetí „excentrické pozičnosti“ i s jejím vztahem k některým hereckým technikám. V druhé části mu jde o různý vztah osoby (osobnosti) člověka/herce a jeho role: v rovině inkorporace, která zajišťuje osobnostní identitu, v rovině personální zástupnosti, v rovině role jako funkce a konečně ve způsobu osvojování si negativnosti, pro vztah reality a fikce v herectví důležitý. Ve třetí části je pak pojednáno o obrazném způsobu vyjadřování a vnímání, o vztahu výrazu a jednání, nezáměrnosti a záměrnosti a o zakotvení metaforiky obrazného vyjádření v senzomotorice člověka a herce.

Studie Júlia Gajdoše „Hraní a performance“ se zaměřuje na analýzu hraní a (sebe)scénování v performančním umění. V tom rámci si klade stěžejní otázku, jestli se dá vůbec mluvit o performančním herectví nebo hraní, a jestli ano, čím je takové hraní charakteristické. Pozastavuje se nad tak frekventovanými pojmy performance 20. století, jako jsou živost, živé hraní, živé umění, autenticita a neopakovatelnost okamžiku, a hledá jejich projevy na scéně. Pozornost věnuje také divákovi, který se stává nedílnou součástí performance nikoliv jenom jako pozorovatel umístěný v prostoru hlediště, ale často i jako její přímý účastník vtahovaný na scénu do pozice protagonisty. Autor studie poukazuje na to, že nedílnou součástí prezentace v performančním umění je také referenční rovina vyžadující větší intelektuální účast diváka, který musí dotvořit a domyslet příběh. V té souvislosti si klade i otázku přítomnosti či absence příběhu v performanci: ta je podle autora stati krajně důležitá i z hlediska vztahu scéničnosti, scénovanosti a sebescénování, který je pro definici performančního umění rozhodující.

V článku „Cindy Sherman: Sebeprezentace jako obraz cesty k předpekli“ se Miroslav Vojtěchovský vrací k problematice inscenované fotografie, zmiňované v *Disku* již několikrát, poprvé a nejsystematičtěji v čísle 4, tj. v červnu 2003. Tentokrát se ale článek soustřeďuje na otázky spojené s interpretací tvorby autorky, která patří k nejvýraznějším postavám nejenom amerického umění na přelomu

století. Na příkladu studie Michaela Kellyho, porovnávajícího interpretaci díla Cindy Shermanové pomocí filozofického modelu umělecké tvorby Arthura C. Danta s umělecko-historickým přístupem reprezentovaným Rosalind E. Kraussovou, se ukazují potíže, které vykazují oba tyto přístupy, mají-li se dobrat skutečné podstaty tvorby Cindy Shermanové. Proti nim staví Vojtěchovský scénologické hledisko, které neodděluje samotné fotografie od fotografovaných 'hereckých' kreačí jejich autorky, a ukazuje, že právě takové hledisko by mohlo s největší pravděpodobností vést nejenom k pochopení významu fotografií Cindy Shermanové, ale i k lepšímu pochopení zpochybňovaného významu a společenské funkce té lidské aktivity, kterou jsme si zvykli nazývat uměním.

Také Jaroslav Vostrý ve stati „Divadlo neboli kouzlo proměny“ vychází při svém pátrání po specifičnosti divadla mezi ostatními scénickými projevy právě z herectví. To je v divadle vázané na bezprostřední přítomnost živého herce s jeho schopností proměny jakoby v někoho jiného. Zatímco filmová hvězda zůstává víceméně stále spíš hvězdou a herec televizního seriálu spíš postavou, kterou hraje, divadelní herec se na jevišti proměňuje, a to i v průběhu představení: tak je pro diváka jednou víc hercem XY, který hraje Hamleta, a podruhé jakoby samotným Hamletem, zhusta dokonce obojím najednou; vlastně Hamletem je i není. Vostrý poukazuje na vývoj, během kterého se v divadle řešil nepříjemný rozdíl mezi skutečným hercem a malovanou dekorací či kaširovaným předmětem a který předcházela vývoji od vytváření malířského či sochařského díla k instalaci hotových předmětů i ve výtvarném umění. Na srovnání práce s předmětem například v inscenacích Alfréda Radoka a využívání předmětu u Marcela Duchampa pak ukazuje, jak se pomocí hereckého zacházení s ním stává v divadle také tento předmět schopným proměny (tj. proměny své funkce a významu) i při zachování své původní podoby.

Článek Jana Císaře „Redukce a amplifikace“ se věnuje problematice interpretace. Chápe ji jako aktivitu, která formuje scénický tvar a skrze něj v představení komunikuje s divákem. Autor se přitom soustřeďuje na dva různé postupy, které patří k různým způsobům myšlení a vidění světa: pojmovému a obraznému. Interpretace, jež se v podobě takové aktivity zrodila v době Lessingově, stála na redukci akcentující jisté stránky skutečnosti ve snaze ovlivnit diváky adaptací na jistý druh chování a jednání. V dalším vývoji evropské činohry došlo k posunu směrem k amplifikaci, kterou je třeba rozumět režijně-herecké rozehrání situací, jehož symbolická potence poukazuje k existenciálním otázkám lidského bytí. Také v současném českém divadle snaha přiblížit klasické texty současnému divákovi radikální vnější aktualizací vede v některých inscenacích k neorganickému křížení obou principů: to oslabuje možnosti důsledné interpretace, snižuje kvalitu scénického tvaru a zjednodušuje problémy, jež inscenace předkládá divákovi.

V článku „Ansámblové divadlo: činohra v Českých Budějovicích“ rozebírají Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová tři inscenace Jihočeského divadla režírované šéfem tamního činoherního souboru Martinem

Glaserem, které úspěšně rozvíjejí model ansámblového divadla i v dnešních českých podmínkách. Analýze některých inscenací berlínských divadel (Deutsches Theater, Schaubühne am Lehniner Platz, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Maxim Gorki Theater i Berliner Ensemble) se věnuje Štěpán Pácl v článku „Zpráva o činohře v Berlíně“, zatímco Jitka Pelechová se ve stati „Sbor v současném evropském divadle a Einar Schlee“ vrací ke specifické koncepci režiséra, který zanechal v nejnovejším vývoji německého divadla výraznou stopu. Z pražských inscenací, z nichž si zmíněný článek Jana Císaře všimá Molièrova *Dona Juana* v Národním divadle a Marivauxova *Experimentu (La Dispute)* v Divadle v Dlouhé, stojí rozhodně za pozornost scénická podoba Kafkova *Procesu* v Divadle Komedie, jejímž autorem je Dušan D. Pařízek a kterou ve svém článku „Kafkův Proces dnes“ analyzuje Jana Horáková.

Denisa Vostrá rekapituluje ve svém článku „Čtvrtý ročník symposia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost“ průběh tohoto symposia pořádaného na divadelní fakultě AMU Centrem základního výzkumu Akademie múzických umění v Praze a Masarykovy univerzity v Brně, jehož se zúčastnili odborníci z tokijské Univerzity Waseda, Národní univerzity v Jokohamě i filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Pozornost věnovaná na tomto sympoziu divadlu kabuki dává autorce příležitost pojednat jak o jeho vývoji, tak zejména o prostředcích a postupech herectví, které vytváří jeho základ.

V příloze tiskneme hru Přemysla Ruta *Sen*, kterou doprovodil svými grafikami Jiří Voves.

red.

Herectví jako antropologický experiment

Jan Hyvnar

Herectví si většinou spojujeme s charakteristickou podvojností, která vychází ze dvou plánů, které najdeme mezi hercem a postavou, živým člověkem a fikcí, přítomností herce i jeho nepřítomností atd. J. Derrida by řekl, že slovo 'herec' je „indécidable“ – nerozhodnutelné, neboť souvisí s životem i s hrou. V. Turner se zase zamýšlí nad anglickým slovem 'acting' a zjišťuje u něj stejnou podvojnost čili nerozhodnutelnost, neboť znamená jednat i hrát, práci i zábavu, a dokonce slovo 'ambiguity' čili dvojnáčnost nebo nejasnost – u latinského kořene i podezřelost a nebezpečnost – je slovu 'acting' blízké: je totiž odvozené z 'agere' (jednat) a 'ambigere', tj. cestovat dokola (Turner: 97). Divadlo a herec jsou podobným způsobem „indécidables“, neboť v sobě slučují a kontrastují antagonismy mezi životem a nicotou, Erotem a Thanatem, Jin a Jang, jež se dramaticky nespojitě slučují do celků, aniž by se vytrácela jejich podvojnost. Tuto překerní situaci pro analytický rozum zaznamenává i J. Vostrý: „Mezi hercem a jeho výtvořem, který můžeme nazvat hereckou postavou, je vzhledem k jejich fyzické totožnosti nesmírně obtížné rozlišovat; proto je také tak nesešně oddělit při hodnocení herecových výsledků jeho umění od jeho osoby [...] Pokud jde o vlastní vztah herce k této postavě, existuje na jedné straně uvnitř své postavy [...] na druhé straně zůstává přece

jen mimo ni [...] Zkrátka, herec, který vytváří postavu, touto postavou současně je i není [...]“ (Vostrý 1998: 75). Máme tu tedy vždy chování ve dvou plánech, a když si všimneme celého řetězce od tvorby k divákovu vnímání, pak u prvního plánu tvorby mluvíme o hře: živý herec hraje jinou postavu, jeden člověk zprostředkovává představu jiného člověka divákům svou hrou. A tím jsme u druhého plánu, komunikačního: hercovo dílo je podvojně v tom, že se vyčerpává až v divákově vjemu. A tak se podvojnost odráží i v tom, že u hry a tvorby je vždy východiskem a původcem herec, zatímco u plánu komunikačního je rozhodující divák na konci celého řetězce, který začíná tvorbou a vnímáním hercova díla končí.

Tento úvod byl nutný proto, abychom si uvědomili vlastní povahu hereckých teorií. Například 'praotec naší teatrologie' O. Zich pojednává ve své *Estetice dramatického umění* o obou plánech – tvorbě i komunikaci, kde živý herec na jevišti tvoří hereckou postavu, je tam proto i přítomen, a činí to ve vzájemném dialogu s živým divákem, který si tak může vytvořit obrazovou představu dramatické osoby. V páté kapitole „Dramatická osoba. Tvorba hercova“ proto Zich rozebírá oba aspekty: kreativní i komunikační. Ve společném divadelním prostoru tak stále zůstávají 'živí lidé' se schopností spolu vzájemně komunikovat nejen pomocí

obrazových představ, racionálně i asociativně, ale i tím, že dokážou prožívat různé vnitřně hmatové vjemy nebo na partnera zareagovat bezprostředně motorikou.

Ze Zichovy teorie lze ale vymoutit jeden z plánů nebo aspektů, a více méně ji tedy zredukovat. Pokud hned v úvodu vyčlenil známé pojmy – *herecká postava* a *dramatická osoba*, otevřel tím prostor pro další teorie strukturalistické nebo sémiologické, kde dochází k charakteristické redukci jen na aspekt komunikace s divákem-hráčem na samém konci, zatímco tvorba hercova je v podstatě zredukována na znak nebo text, jehož význam je interpretován divákem na podkladě „*principu korespondence mezi představou technickou a obrazovou*“ (Zich 1931: 57). Nejdále v této redukci na opozici herecká postava-dramatická osoba, na komunikační podvojnost bez přihlídnutí k hercově tvorbě, došel přísný analytik a teoretik divadelní komunikace I. Osolsobě, protože tvorba jako genetický proces je pro analytickou teorii vždycky něčím jako komunikačním šumem nebo tajemným a potencionálním tichem. Podle jeho přísné logiky pak na jevišti nemůže být nic tak podivného jako živý herec a Zich se mýlil. Je tam totiž jen hrající herec a nikoli nehrající herec, kterým je např. po odchodu ze scény nebo jako herec v civilu. Na jevišti je herec pouze jako hrající signifiant, které v hlavě diváka vyvolá obrazové signifié. „*Vidím jen hrajícího herce, tj. herce nikoli proměňujícího se, ale proměňivšího se v hereckou postavu. Herce samého, tj. herce neproměňivšího se v postavu mohu vidět jen v momentech, když nehraje*“ (Osolsobě 1981: 127). Je to logické a v duchu této logiky i pravdivé: na jevišti skutečně není herec, ale hrající herec. Škoda, že tento názor Osolsobě dále nerozvedl, protože tu jde o princip osvojení si negativnosti hrou, což je příznačné právě pro divadlo. Naznačil to jen v poznámce, kde říká, že „*v podstatě každý herec, když hraje, vysílá zprávu ‘toto nejsem já’*“ (Osolsobě

1981: 133), a jeho tvrzení má hodně společného s názorem J.-P. Sartra, který tvrdí, že herec se hrou odreálnuje, osvojuje si negativnost tím, že již není sebou a neuskutečňuje sebe tak, jako to děláme v životě, ale stává se někým jiným a v jiném fiktivním světě.

Ocitli jsme se tak v oblasti paradoxů a podvojností jiného druhu, mezi bytím a nebytím. Zůstaneme-li ale zatím v plánu komunikace, pak herec vstoupí na jeviště a my víme, že už samotnou přítomností, zatím bez hraní, nemůže dosáhnout ‘nulového stupně významu’, protože vstoupil do divákova horizontu s intencí být považován za jiného, za nějakou postavu dramatu. V takovém okamžiku podle přísné logiky Osolsoběho by dokonce neexistoval ani rozdíl mezi živým hercem a věcí, rekvizitou nebo dekorací, což tak krásně po Zichovi demonstrovali ve svých studiích strukturalisté J. Honzl a J. Veltruský. Herec i věc byli v prostoru instalováni, a teprve následně hrou se něco mění a začínají se od sebe odlišovat, neboť herec vstupuje na jeviště také se svým horizontem, hraje a tvoří, zatímco věc nikoli, protože žádný horizont nemá. Ale právě v tomto okamžiku živý divadelní herec překročil pouhou rovinu čistě komunikační a svým jednáním učinil z komunikace také tvorbu zde a nyní.

A to nás nutí ‘vrátit se k Zichovi’, nebo lépe, ‘vrátit se k člověku’, a pokusit se na herectví podívat ještě jinak, tj. zkoumat fundamentální strukturu lidského chování a všimnout si toho, co je v ní společného s herectvím. V předpokladu to znamená dvě věci: obrátit se jako k východisku uvažování k filozofické antropologii a dále považovat herectví za vícefunkční fenomén neboli potencionální možnost různých činností, které spojujeme s herectvím. Jakoby tedy ‘couvnout’ a vyjmout herectví ze samozřejmosti toho, že je herectví uměním s dominantní estetickou funkcí. Co ještě platilo pro Zicha, strukturalisty, Osolsoběho a další teorie,

ale co v současných reflexích, zvláště kulturně antropologických nebo sociologických, které pracují s analogiemi struktur, jež nacházejí např. mezi činností aktéra rituálu a divadelním hercem, mezi hercem divadelním a člověkem hrajícím v životě, už tak docela neplatí. Ostatně, co je v herectví uměním, je dnes skutečně velmi obtížné říci, a proto je zapotřebí se ptát na jeho základy.¹

Vstříc nám vychází svými studii německý filozof Helmuth Plessner, který se v příspěvku k antropologii herce (jehož český překlad je otištěný v tomto čísle *Disku*, s. 21–28) podivuje nad tím, že si filozofická antropologie dosud tak málo všimla herectví, v němž se přece zrcadlí různá témata filozofie člověka vůbec. A tak pokud je pro něj herec zrcadlem člověka, pro nás může být člověk zrcadlem herce. Zvláště dnes je tu tolik společných témat i pojmů: ve hře rolí, napodobování, hraní dramatu a také slavné ‘*theatrum mundi*’, které trápilo myslitele už od antiky, nás dnes trápí o to více. Analogie mezi živým člověkem a živým hercem není nová a zde se přímo nabízí Plessnerovo zkoumání fundamentální struktury lidské existence, v níž najdeme i momenty, které jsou příznačné také pro herectví, např. schopnost distancovat se vůči okolí a sobě, schopnost ztělesňovat nějaký projekt, schopnost měnit místo nebo roli a konečně i elementární schopnost obrazného sebevyjadřování a stejně elementární schopnost obrazného vnímání. To všechno jsou významná témata filozofické antropologie i teorie herectví a není divu, že o divadle a hercově hře mluví Plessner jako o antropologickém experimentu, při kterém se projasňuje to, co je obsaženo v naší společné předzkušenosti. A pokud je

1 Zde souhlasím s T. Kubikowským (2002: 34), který se ptá, proč se nedá popsat herectví, herectví jako epifenomén a ještě ne projev umělecký, a odpovídá, že bylo dříve než jakýkoli diskurs se snahou jej popsat.

tedy v člověku vůbec obsažena základní struktura herectví, pak v herectví může být ukrytá celá antropologie člověka.

Nejistá rovnováha v excentrické pozičnosti

Plessnerova filozofická antropologie má několik východisek.² Německý filozof především rozlišuje tělo organické (*der Leib*) a tělo neorganické (*der Körper*): první má své organické centrum, zakotvené v nějakém celku nebo řádu, a toto tělo je sice odděleno od svého okolí, ale současně má schopnost vztahovat se ke svým hranicím; u druhého těla hranice prostě končí tam, kde začíná okolí. Člověk tedy je tělem a má tělo, stává se součástí okolí, ale dokáže se vztáhnout ke svým hranicím. Plessner se často odvolává na známou Kleistovu esej „O loutkovém divadle“, v níž tento dramatik situoval člověka přesně v duchu myšlení romantiků mezi zvíře a boha: člověk nemá ani jistotu animální bytosti, medvěda, který reaguje na kord zkušeného šermíře instinktivně, ani jistotu božské bytosti, která je totálním celkem Já. Tělo zvířete je jeho centrem, těžištěm, uzavřenou formou, zvíře žije z centra a v centru, ale k tomuto centru se nevztahuje a nedokáže proto prožívat sebe jako střed. U bytosti božské jakožto nekonečného vědomí je toto centrum vlastně všude, nebo je to ještě jakoby prázdná intence, hledající centra a body, na které se zaměřuje. A člověk je ‘mezi’ a v nejisté rovnováze jako uzavřená/otevřená „bytosť v kůži“, která se dokáže vztahovat ke světu i k sobě samému, čili k nějakému bodu v nekonečnu i ke svému centru neboli Já,

2 Základy filozofické antropologie položil Plessner podle vlastních slov roku 1928 ve svém hlavním díle *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, viz Plessner 1975. Následující teze viz též Plessner 1979, 1980, 1981, 1982a i 1982b, resp. 2003.

kterým pak je i není. Jeho chování může být bezprostředním a instinktivním „obrazným výrazem“, jakým je reakce medvěda na šermíře, v níž se odráží vztah organického těla k prostředí, ale může také své tělo ovládat, hrát s ním a vykonávat nejrůznější činnosti. A tak hned na začátku u Plessnera nacházíme charakteristickou podvojnost, tj. člověka ukrytého ve své identitě (*homo absconditus*) a člověka, který se svým tělem otevírá vůči okolí a světu (*homo apertus*). Člověk dokáže být současně tělem i mimo tělo, bytostí uzavírající se identity i bytostí otevřených možností, je si vědom toho, že je ve světě i vůči světu. Z jedné strany prožívá tělo zevnitř a z druhé se dokáže objektivizovat a současně sebe sama reflektovat jako někoho mezi jinými. Tuto pozici se vztahem k vlastním hranicím nazývá Plessner „excentrickou pozičností“ a pokusil se tak překonat tradiční dualitu nitra a vnějšku, těla a duše, psychiky a fysis nebo Descartovo dělení na *res cogitans* a *res extensa*, v němž vládne netělesné *cogito*. Z této „excentrické pozičností“, která je vlastní i živému herci na scéně, pak plynou i některé další podvojně nebo paradoxní principy filozofické antropologie: „přirozená umělost“, která znamená, že se člověk i herec kultivují umělostí kultury, „zprostředkovaná bezprostřednost“, neboť k sebevyjádření a kontaktu se světem používáme jazyk a další zprostředkující nástroje, nebo „utopická situovanost“, již charakterizuje osvojování si negativnosti, nicoty nebo náhody a v níž byla zakotvena prvotní religiozita a zůstává zakotvena i fiktivnost uměleckých světů.

Všechny tyto principy se objevují už u vzpřímeného postoje člověka, který je pro Plessnera jakýmsi antropologickým východiskem, neboť předurčuje chování člověka, který má takto možnost svobodného pohybu hlavy vůči trupu, vyniká zde jeho výrazně zformovaná tvář, ramena jsou uvolněná od lokomočních činů, nohy připraveny k postoji a chůzi.

Přitom tento postoj, který je „přirozeně umělý“ a nestabilní, se v dětství musíme naučit spolu s chůzí, s jazykem a dalšími schopnostmi. Vzpřímit se znamená dramatický čin, a jestliže tento dramatický postoj můžeme vědomě ovládat, stáváme se podle Plessnera osobou, která se dokáže vztáhnout k vlastnímu tělu, rozšířit si horizont vidění a umožnit, aby se z volných rukou staly nástroje.³ „Zprostředkující bezprostřednost“ také znamená, že oko a ruka překonávají různým způsobem distanci tak, že bezprostřední zpřítomnění očima je podpírané a kontrolované chytající rukou, jež ruší distanci vůči předmětu. Je nám proto vlastní jakási koordinovaná opticko-motorická a doteková spolupráce zpřítomňování jednáním, jež rozvíjí orientaci a dovolí na počátku ovládnout pole jednání. V tomto poli nebo horizontu vidění, chytání a dotýkání pak vzniká elementární kontakt.

Toto vše má přirozeně společné s člověkem i živý herec na scéně, ale právě v herectví jsou tyto principy záměrně promyšleny a využívány při tvorbě. Kdo měl někdy v ruce *Herecké tvarosloví* F. Pujmana, může si tu přečíst, že vzpřímený postoj herce je prvním dramatickým akordem, neboť tvoří „*svár těla s živly a to je cantus firmus hereckého umění*“ (Pujman 1941: 7). Japonští herci nás poučují o tom, že je nutné tento vzpřímený postoj ‘zdramatizovat’ pokrčením kolien (přesunem těžiště) a energii vést od země tělem vzhůru. Barbova divadelní antropologie, poučená nejen na orientálním divadle, ale i na biomechanice V. Mejercholda nebo čistém mimu E. Decrouxe, vychází rovněž z tohoto výchozího postoje a odkrývá v něm některé elementární zákonitosti, např. pravidlo narušování rovnováhy, dynamiku opozic

3 To, že se již tady stáváme osobou, vystihl i J. Vostrý, když říká: „aby člověk v daném okamžiku držel pohromadě, musí mít nějaké centrum, nějaký střed, který souvisí s jeho osobností. Držení má tedy co dělat s osobností, která se v daném okamžiku nějakým způsobem jeví“ (Vostrý 1998: 43).

v jednotě protikladů nebo princip nespojité spojitosti atd. A tak rozdíl mezi člověkem a hercem je ten, že v životě se to-muto vzpřímenému postoji nebo chůzi naučíme a optimalizujeme je, abychom zbytečně nevydávali energii, zautomatizujeme si je v podvědomé návyky, zatímco herec v divadle musí jít nejprve opačným směrem jakoby 'k pramenům' a provádí dekonstrukci tohoto zautomatizovaného a zoptimalizovaného postoje a pohybu. Divadlo a jeho scéna je totiž místem dramatu, a to začíná již u postoje, který Barba nazývá „sats“. To není stabilní a harmonický postoj z nějaké učebnice anatomie, ale jde o zveřejnění dramatického obrazu Plessnerovy „excentrické pozičnosti“, která je v běžném životě ukrytá a díky zautomatizování našeho postoje vytváří i v našem vědomí iluzi, že má v sobě statické a nedramatické centrum, jakési analogon Descartova sebevědomého a suverénního myslícího Já. Ale samotný vstup herce-člověka na jeviště ukazuje, že to není pravda, a odkrývá, že již v této elementární roli vzpřímeného a dramatického těla si v životě dovolujeme přílišné sebevědomí a vytváříme četné iluze.

Excentrická pozice „zprostředkované bezprostřednosti“ znamená, že jsme, ale nevládneme sebou přímo, přesněji, jak konstatuje Jan Patočka, vládneme sebou „okružní cestou“, zprostředkovaně jednáním nebo řečí a v dialogu. Máme tedy vůči sobě a v sobě distanci, ale současně také šanci ji překonávat. Tím je také dáno, že tato distance vůči sobě a okolí se stala temnou i světlou stránkou člověka a herce. Může znamenat schizofrenní rozštěp, prožitek kalfkovského odcizení nebo blokádu ve hře, ale na druhé straně je podmínkou lidské svěbytnosti, umožňuje tvorbu a používání materiálního těla a dalších nástrojů, včetně řeči, a pochopitelně umožňuje také hru herce. „Okružní cesta“ znamená, že zkušenost sebe se děje prostřednictvím jiných lidí

a okolí, otevřeností vůči světu. Zda je to svět reálný, odraz v zrcadle, svět umění a divadla nebo svět mrtvých, to už záleží na koncepcích vnější skutečnosti.

„Temnou stránkou“ člověka byla zasažena i filozofie (a rovněž i teatrologie), která vycházela ze stabilní opozice člověka (herce) jako subjektu a světa (postavy) jako objektu, kterou se naopak všechny moderní filozofie snaží překonat jako důsledek descartovského rozštěpu myslícího subjektu a předmětného objektu, onoho „myslím, tedy jsem“, které znamená z jedné strany sebevědomou jistotu vědomého subjektu a na druhé straně instrumentální vztah ke světu a ke svému tělu. Kritika descartovské koncepce sebejistého subjektu vyvolala ale v mnoha směrech poststrukturalismu nebo postmodernismu stejně extrémní koncepci „zmizení subjektu“ a jako náhradu za něj jsme dostali samozřejmě – „herce“ nebo „hráče“. Neboť není-li identita, jsou jen herci a hráči, kteří přece žijí ze své situovanosti na hranici, zdůrazňují rozdíly, hraní, masku, rozdvojení atd. Descartovský člověk vyústil v opozici já a někdo jiný, ego a alter ego, postmoderní člověk v jiného a já, ego alter a ego, které se nám má prezentovat jen velmi neurčitě ve stále nových vtěleních a jen jako echo nám má připomínat, že tam někde vzadu je nějaký Proteus, schopný se zmnožovat *ad infinitum*. Ale nechť se tito zastánci 'hráčství' příliš nechlubí, protože již D. Diderot měl představu bytosti s dvěma hlavami, kde první ovládá druhou – ale pak se okamžitě musíme zeptat, kdo ovládá tu první, kdo ovládá tu, co je před tou první, která ovládá tu první atd. Prostě proti descartovské identitě subjektu, který byl ale ještě zakotven v dobovém náboženském a kosmickém řádu, máme postmoderní neustálé distancování a množení, odhalující absenci jakéhokoli řádu v jeho pozadí.

Má vůbec smysl hledat kategorii subjektivity u takového člověka, jako je hráč,

který chce a musí být neustále různým a zbavovat se něčeho tak zpochybnovaného, jako je osoba či osobnost a v ní kořenícího já? Samozřejmě, ale musíme ji u člověka i herce pojímat jiným způsobem. Odvoláme se proto na J. Patočku, podle kterého nemůže být personální jsoucnou nějakou usazenou věcí, která vládne, protože existuje – jako u Plessnera – vztahováním se ke světu a k sobě, musí ovšem v zájmu uskutečnění tohoto vztahu jít oklikou přes cizí jsoucnou. Nemůže tedy ani mizet toto já, neboť stále existuje jeho umístování nebo sebeumístování, které má ale strukturu ty-já nebo já-ty. „Vztahujeme se k sobě tím, že se vztahujeme k jinému, k dalším a dalším věcem a konečkonců k univerzu vůbec, a tím sebe umístujeme do světa“ (Patočka 1995: 27). Podle Patočky je tedy vlastně subjektem ne pozice, ale vztahování, otevřenost ke světu. Subjekt má u něj povahu horizontu, v němž se já setkává s jiným já ve vzájemném dialogu.⁴

Patočkovu metaforu horizontu (divadelního?) ale musíme doplnit ještě tím, že tento dialogický vztah v nějakém horizontu se ‘otevřívá’ rovněž i vůči tomu, co se dá nazvat společným zázemím, pozadím, tradicí nebo kompetencí, která ‘zásobuje’ přední frontu tím, že umožňuje její další identitu a znemožňuje množení *ad infinitum*. Člověk nebo herec tu nejenže jsou v horizontu světa praktického a účelového, ale jsou také zakořeněni ve všeobjímajícím prostředí tak, jako jsme lyricky naladěni v krajině, která nás nějak oslovuje a umožňuje to, že ještě zůstáváme organickým tělem a jako příroda ve svém celku. Patočka zde mluví o afektivně dojmovém kontaktu se světem: „Je to oblast, v níž to s námi hýbe, spíše než abychom se hýbali. Zde je vlastní oblast emocionality [...] Emocionálně instinktivní jednání

je něco, co si samo uniká, co se nekontroluje, je podstatně necelé [...] Afektivním pohybem není člověk ponořen do světa jako účelového, praktického milie, nýbrž jako do všeobjímajícího prostředí krajiny, které v jisté totalitě nás oslovují a přitom umožňují i to, že člověk má svět, a ne jen jednotlivé věci“ (Patočka 1995: 100–105).

Zde je člověk i herec vztahován vůči nějakému vyššímu centru jako celku – vůči zemi, kosmu či bohu. V tomto vztahování se ukrývá také tajemný akt umělecké prokrece, který metaforicky nazýváme např. ‘políbení múz’. Toto vztahování je emocionální a projevuje se obrazným výrazem, který nesnáší – jak krásně dokládá Kleist ve své eseji – reflexi s racionální distancí, ale jen prožitek difference mezi tím, co nás přesahuje a díky čemu jsme osobou. Tento prožitek je také pramenem obrovské energie, která zajišťuje naši další identitu a přináležení k nějakému společenskému nebo kosmickému celku jako řádu. Přitom do země, kosmu či boha se nepřetvélujeme, ale to ony celky se vtělují do nás gravitací země, nebo náboženskou vírou, kterou pak zprostředkovávají ceremonie, obřady, rituály, slavnosti. Také divadelní představení s uměním herců je celkem do nás v hledišti se vtělujícím. A tak Diderotovo množení *ad infinitum* se dá zastavit ve chvíli, kdy se člověk i herec opírají o nějaké centrum v aktu prokrece. Tímto centrem může být bůh Loa v rituálech voodoo, Shakespeareův Hamlet i těžiště tanečníka, neboť jak praví loutkář u Kleista: „Každý pohyb [...] má své těžiště, stačí prý vládnout tímto těžištěm v nitru figurky“ (Kleist 1990: 85).

Osoba a role: od personifikace k funkcím

V příspěvku k antropologii herce Plessner provedl genetický oblouk od aktérů rituálních kultů s tancem a maskami, kde

⁴ Podobně i pro K. Burridgeho (1979) není Já jen statickým bytím, ale pohybem a energetickou oscilací mezi strukturální personou a potencionálně antistrukturálním individuem.

tanečník byl představitelem nějakého božstva nebo démona, svým jednáním jej personifikoval, ztotožňoval se s ním v aktu prokreace, transu nebo posedlosti, až k herci filmovému, kde nastává identifikace herce s postavou jako s rolí v životě. Tento genetický oblouk má ale základ v Plessnerově struktuře lidské excentrické pozičnosti, kterou dále rozvíjí jako vztah osoby a role.

První rovinou vztahu osoby a role je personifikace.⁵ Osoba nebo osobnost se uskutečňují výlučně jako akt ztělesnění, přesněji jako akt inkorporace ať v materiálním, tak v představovaném světě. V náboženském světě se stávám možnou analogií Krista, který se rodí jako člověk inkorporovaný Bohem, v rodině se stávám synem a poté otcem, ve společnosti díky inkorporaci získávám jméno a sociální statut a v divadle jsem obsazením vtělován do role Hamleta. Všimněme si: akt inkorporace nebo personifikace ještě neznamená, že se jeho výsledek bude někomu jinému představovat. Jen zdánlivě je to porušení principu dialogu nebo „okružní cesty“, protože dialog a „okružní cesta“ zde probíhají vertikálně v rámci „třetí otevřenosti“⁶ s představovaným partnerem, reprezentujícím celek – bohem nebo kosmem. Jak už bylo řečeno, dialog není jen akce a reakce jako v horizontech povelů ‘zelená-jdi’, ale v probouzení zázemí, pozadí, v účasti na mši nebo

5 Pojem *persony* je používán různě a každé použití by mělo mít i svůj přívlastek. V. Turner ji např. používá jako oživenou sociální strukturu, která má své normy a zvyky a blíží se tak pojetí sociální role. Jinak ji používali teologové ve smyslu vtělování boha a jeho ducha již od narození. A jinak ji používá např. J. Grotowski, když mluví o „archetypálním člověku“, „vnitřním člověku“, „mém člověku“, „duchovním člověku“ nebo „esenčním člověku“. Ve všech případech nejednám já jako individuum, ale jedná jakoby On a já jsem jím činěn. Odtud pak i „činná kultura“. Jde tedy o jungovskou zkušenost já jako absolutního bytí a v tomto smyslu používám *personu* i zde.

6 Termín polského filozofa a teologa J. Tischnera (1990), který vyjadřuje dialogický vztah člověka k bohu nebo k tomu, co jej jako celek přesahuje a předchází. Znamená přitom – jak uvádím dále – i akt osvojování si negativnosti.

v našich snech. V tomto smyslu se zde dá spíše říci, že jsem inkorporován, identifikován, personifikován nebo hráni. Osoba je v tomto aktu inkorporace a personifikace nezastupitelná, ustavuje se vůči jiným do relativně stále pozice *vis-a-vis* a zabírá nebo rezervuje pro sebe místo zde a nyní. Díky tomu jsou kategorie já i zde a nyní kategoriemi identity, odkud vychází všechny impulzy a kde se jednotí všechny perspektivy. Běžně si ji uvědomujeme díky své tělesné existenci, ale je to také místo v nějakém morálním či jiném řádu a celku – země, kosmu nebo boha. Vzhledem k tomu, že ani tato identita není něco stálého a trvalého, ale je spojena s individuací, pak pro tento poměr nebo vztah celku a osobnosti, řádu a jedince, můžeme používat pojem *diference* jako rozdílu ve smyslu časovém, neboť akt inkorporace, identifikace a personifikace je aktem temporálním. Stáváme se osobou nebo osobností asi tak, jak zazní a dozní hudební melodie, která se vynořuje z ticha a činí z něj osobitý a konkrétní zvuk.

Akt inkorporace a personifikace nám pomůže objasnit i známý *topos* ‘*theatrum mundi*’, který použil P. Calderón ve svých hrách. Zmíňme se krátce o tomto pojetí, které nám je dnes už hodně cizí, ale stále se ozývá jako dědictví baroka a romantismu. Přirovnání k divadlu nás tu nesmí mýlit: život není podobný divadlu, které nenapodobuje život, ale život je divadlem, protože ani život není identický se sebou, je vnitřně diferencovaný a tím i hrou. Rodíme se a dožíváme roli jako *personu*, kterou nám poskytl Bůh-Autor, ten, kdo v té chvíli nehrál a je jediným divákem. Ale pokud je život divadlem a Bůh-Autor do něj vstupuje, hraje s námi jako Režisér i Divák, což jsou role, které si vybral sám. My pak hrajeme od kolébky do smrti a máme *vedomí* této hry, kdy hrající je tím, kdo ví, že je hraný, a tento hraný ve stále identitě s hrajícím si pamatuje, že je hrajícím,

který hraje toho, co je hraný. Tajemství života podle Calderóna je tedy v jednotě i podvojnosti „el ser“ (být) a „el papel“ (role, úloha), v Plessnerově podvojnosti těla organického a neorganického. A pak život není jen život, ale i sen, iluze a divadelní fikce. Ale aby to neskončilo množeninám *ad infinitum*, musíme dodat, že kdo je z vůle boha, země či kosmu podvojný, ten je z vůle boha, země či kosmu i celý.

V herectví je tento akt inkorporace, identifikace a personifikace spojený s tzv. herectvím prožívání, které nám větší evokuje „systém“ Stanislavského, ale byl známý od pradávných dob jako tajemná inspirace, posedlost, políbení múzou (*poiesis*) nebo entuziasmus (*en theos*), kde umění nebylo pojato jen jako záměrná vnější technika (*techné*) s vědomou intencí naučit se dovednostem čili 'jak to udělat'. Stanislavskij byl jedním z prvních, který začal tuto vnitřní techniku prožívání (*poiesis*), techniku identifikace a personifikace zkoumat a připravovat herce záměrně, aby se nespoléhal pouze na náhodu. Připravit tento akt prokreace je ale možné nejen přímou inspirací, ale i „okružní cestou“, která znamená vždy jistý druh 'návratu k pramenům', při němž je nutné provést eliminaci, tj. očistu od stereotypů, odblokování atd. Po různých omylech a slepých uličkách přišel k základnímu poznatku, že v aktu prožívání hercovo já nemizí v postavě, kterou hraje, ale tato role ve smyslu inkorporace mu umožňuje zřejmější vlastní identity neboli osobnostních vlastností. Odtud i známé pojmenování u nás – osobnostní herectví. Herectví prožívání je tedy aktem prokreace, při kterém nachází v sobě tanečník svého boha nebo R. Lukavský v sobě zde a nyní svého Hamleta. Mezi bohem a tanečníkem, mezi Hamletem a Lukavským existovala vždy temporální diference, která má onu zvláštní paradoxní povahu nediferencovanosti, neboť v Lukavského hře zde a nyní si divák byl vědom, že jde o Lu-

kavského a Hamleta, o jeho hru, ale v ní samé se nedal od sebe odloučit on sám a jeho Hamlet. Zde má pak pravdu Osolobě, že na jevišti není herec a postava, ale hrající herec, i když v polemice s ním a z jistého úhlu mám právo říkat, že je tam herec i postava.

Druhá rovina vztahu osoby a role je bližší divadelnímu pojetí a tomu, co nazýváme herectvím představování, neboť se tu předpokládá, že existuje člověk/herc, který v životě/hře mění svou existenci. Tento fakt proměny a hry, u prvního významu role s aktem inkorporace nebo prožívání ještě skrytý, je zde zásadní, neboť role dovoluje být nějaké osobě jinou osobou. V prvním případě se někdo identifikuje s rolí otce a ona mu umožní stát se v ní osobou, rozvinout v ní osobnostní vlastnosti. V druhém případě syn přejímá roli otce po svém otci a uchovává si při její realizaci distanci, protože nyní ji bude také představovat a reprezentovat. Jedna osoba zde zabírá místo druhé osoby a toto vědomí zástupnosti již nelze spojovat s časovostí diference, ale se společenskou (prostorovou?) stratifikací rolí. Opakuje se tak proces ztělesňování, ale na jiné a vyšší úrovni, již se zajištěnou inkorporovanou identitou, jež je zde možná díky kontrastu s možností, že jsem zastupitelný jiným člověkem, který zaujímá rovněž stejnou centrální pozici. Máme tu tedy paradox: jedině bytost, která může rozeznat sebe jako já, musí mít i možnost vnímat druhého, a to jako někoho, kdo je ve stejné centrální pozici jako on, čili jako ten, kdo by mohl být na jeho místě.

Pokud v prvním významu role šlo o prezentaci osoby, v tomto druhém významu jde o reprezentování role a místa. Role otce není jen k prezentaci sebe sama, ale nyní také k reprezentaci. Tady jsme už blíže k představě herectví s jeho charakteristickou podvojností, protože herec postavu Hamleta hraje, ale jako reprezentaci, je jejím zástupcem, představitelem

Hamleta. A tím je také řečeno, že roli Hamleta mohou hrát různí herci a že tato role dovoluje herci jako osobě být také jinou osobou. Což mimochodem vadilo ve středověku svatým otcům a později J. J. Rousseauovi, že herec je bytostí, která hrou více postav ztrácí svou vlastní identitu neboli personu, darovanou bohem. Ještě v Diderotově *Hereckém paradoxu* jako echo zní otázka, zda herec tím, že hraje mnoho charakterů, má sám nějaký charakter. A na to zareagoval jeho oponent takto: „Bylo řečeno, že herci nemají žádný charakter, protože hrajíce je všechny, ztrácejí ten, který jim dala příroda, a že se stávají lživí, jako se lékař, chirurg nebo řezník stávají otrlí. Myslím, že se tu zaměnila příčina za následek a že dovedou hrát všechny charaktery jen proto, že sami žádný nemají“ (Diderot 1953: 291). Kritici tu skutečně zaměňují obě roviny – prezentační a reprezentační, stejně jako život s rolemi a divadlo s jeho osvojováním si negativnosti, která hrou nepřímou říká, že divadelní role nejsou životními, ale právě jen divadelními rolemi. Nejsou to tedy ‘charaktery’ ze života, ale jen fiktivní reprezentace, přičemž vlastností skutečného herectví je to, že i v prezentaci těchto rolí musí herec zůstat identický a ve hře si uchovávat osobnostní ‘charakter’.

K těmto záměnám roviny prezentace a reprezentace docházelo v dějinách divadla dosti často a je to i pochopitelné. Až do 18. století byla role člověka i herce spojena se stabilním náboženským a politicko-společenským řádem, který se příliš neměnil. V lidech i hercích viděli všichni stopu tohoto řádu, o který se chování člověka opíralo. Přesněji: chování v roli se více a s větší stabilitou prezentovalo jako akt inkorporace. Lze to vyčíst i z dobového divadla a herectví, které bylo dlouho kritizováno za sekularizaci tohoto aktu inkorporace, a tedy i za negaci náboženské a společenské stability. Mezi sociálním postavením herce a ostatní

společností byla proto ostrá a těžko překročitelná hranice, blízká hranici mezi šílencem a zdravým člověkem, na kterou poukázal M. Foucault ve svých *Dějinách šílenství*. A tak i zde, pokud se stala personální identita s božským aktem inkorporace ideologií, se většina společnosti považovala za zdravou, zatímco na periferii existovali schizofrenici, blázní nebo šašci, ale také herci. Byli připouštěni k potěše mocných, protože je pobavili hrou, ale bylo jim vlastní odlišné paradigma subjektivity: vedle monolitického a sebedefinujícího se já skrze náboženství a politickou moc tu byli také ti, kteří tuto identitu neustále znevažovali. A tak mocní vymýšleli lodě bláznů a komedianty vyháněli na periferii společnosti. Proto také všechny rétorické deklamace ještě ve Francii v 17. století v kostele, na soudu či v parlamentu byly ‘pravdivé’, zatímco Molièrovi herci mluvili na jevišti ‘nepravdu’, protože jejich úlohou bylo nebýt identický se sebou. Není pak divu, že v 18. století F. Riccoboni nebo R. Saint Albin začali tvrdit, že herec se s postavou identifikuje a tím i mluví ‘pravdu’. Následoval Diderotův *Herecký paradox*, který to vyvrací.

Dnes, v době otevřených horizontů a neurčitých pozadí-kompetencí, se role – a to je podle Plessnera její třetí význam – stala funkcí. Připouští velmi výraznou distanci člověka vůči jeho sociální existenci, a proto zde jedinec často cítí a prožívá svou ‘temnou stránku’, vlastně onu skutečnost, že nikdy není plně tím, čím je. Má obrovskou svobodu být úředníkem, otcem, doktorem a má před sebou stále více a více těchto možností. V tomto množství rolí se ale nevyčerpává a neztrácí se v nich, protože role už neodkazují k nějakému pevnému a stabilnímu řádu a platí jen pro různé dílčí sociální skupiny, takže se značně formalizují. Nyní je snadné stát se otcem ve smyslu společenské funkce, ale je obtížnější jím skutečně být ve smyslu existenciál-

ním. A platí to i o herectví v těchto moderních a postmoderních společnostech, kde je snadné si zahrát v televizním seriálu a méně snadné je být a stát se skutečným hercem jako umělcem. Podvojnost soukromý-veřejný se přesouvá k funkcím, které už nejsou přímo spojené s člověkem a s jeho chováním. Člověk se tu kafkovsky rozdvouje a je buď více někým pro sebe, nebo více někým pro jiné. Stává se buď Narcisem, nebo komedianem. V moderních společnostech je už málo nádherných rolí králů a feudálů, kde být osobou veřejnou znamenalo vytvořit z ní umělecké dílo s vytríbeným vkusem a stylem chování. Dnes máme většinou jen šedivé politiky, finančníky, úředníky i dělníky.

V poslední době se stalo velmi atraktivním používání teatrologické terminologie v sociologii a nejčastěji jsou přitom citovány práce E. Goffmana, který si všímá, jakým způsobem člověk manipuluje se sebou samým ve společnosti. V několika knihách představil Goffman člověka ve společnosti jako „herce“, který „jedná“ a současně je pozorovaný: tím podle autora vznikají „divadelní situace“. Divadelnost lidského jednání vidí tedy Goffman v tom, že naše jednání se nevyčerpávají zcela v realizaci úkolů, ke kterým směřují, ale navíc plní i funkci komunikativní. A čím více se realizace úkolu přesouvá na sdělování, tím více je jednání divadelní. Ale právě tato teatralizace života, která povyšuje reprezentaci a zástupnost na idol a potlačuje prezentaci jako akt inkorporace, vyvolávala po celé 20. století a vyvolává dodnes v divadle reakci, která odmítá nejen jevištní iluzi, ale i to, že herec se stává v industriálních společnostech více a více zformalizovanou funkcí. Je hercem různých médií a obrázkových časopisů, je bavičem, zpěvákem, učí nás vařit a vystupuje v reklamě a jen někde v pozadí ‘se krčí’ živý herec na jevišti, který pokud chce před námi diváky provést autentický antro-

pologický experiment, nesmí být jako dnešní člověk v Goffmanově pojetí jen ‘věšákem rolí’. Musí dokázat, že umí uvádět do nejisté rovnováhy před diváky obě základní funkce role ve vztahu k jeho osobě, čili funkci inkorporace, identity, personifikace, a funkci představování, reprezentace, proměny a hry s vědomím distance a personální vyměnitelnosti nebo zaměnitelnosti. O to také usilovaly všechny obnovy a reformy divadla a herectví, počínaje Stanislavského „systémem“ a Mejercholdovou biomechanikou přes „celostný akt“ Grotowského a Barbovu divadelní antropologii až ke sloganům alternativních divadel jak „nehrát role“ a „být sebou“ nebo k manifestům performančního umění. Divadlo a herectví má potřebu se opět nasycovat prokreací, proto se vrací tak často ke svým pramenům, kde chce brát vzory pro to, aby jednání herce mělo opět povahu „bezprostředního zprostředkování“. Jeho formy jsou nevyčerpateľné jako život sám.

Zatím jsme se u Plessnera poučili o dvojím vztahu osoby a role, přičemž v současných společnostech se tento vztah značně zformalizoval a vyvolal v divadlech logickou reakci se snahou o návrat k nejisté rovnováze aktu prezentace a reprezentace. V příspěvku o antropologii herce se Plessner zamýšlí i nad divadelním herectvím, ale nezmiňuje se zde přímo o uměleckém pojetí hry role, o němž jsem se již zmínil a které souvisí s osvojováním si negativnosti, a tedy s překračováním životní situace směrem k divadelní neskutečné fikci. Tento přeskok dokážou jen lidé, zvířata nemají zkušenost a schopnost osvojit si nicotu, proto si nehrají v lidském a hereckém slova smyslu.⁷ Člověk ví, že zemře, a má

7 Někteří antropologové i teatrologové, např. R. Schechner, tvrdí, že i opice mají své rituály, neboť jde o performativní akce s jejich opakovatelností jako základním rysem. Podle Plessnera naopak opice nevládní excentrickou pozornost, a nedokážou si proto hrát v lidském slova smyslu. Přesto bych nic určitého netvrdil, možná si Kleistův medvěd, když odrazil kord šermíře, chtěl s ním jenom zahrát.

tedy elementárnější zkušenost hranice, za kterou je jiný svět a jiná ne-skutečnost. Vzniklo proto náboženství, které v mnoha svých rituálech a obřadech sakralizuje profánní svět nebo profanuje svět sakrální. Ze stejné zkušenosti hranice se rodí i umění, divadlo a herectví, ale i tato zkušenost reality a fikce je hledáním a tvorbou jednoty nebo 'nejisté rovnováhy', i když už ve zcela odlišném horizontu, než je tomu u člověka v životě a v náboženství. Akt inkorporace a reprezentace zde probíhá jako vertikála, kterou Plessner nazývá „utopickou situovaností“, kdy také nicota patří k celkovému obrazu umělé reality. Tehdy skutečně, jak napsal Osolsobě, herec hrající fiktivní postavu jako by současně říkal 'toto nejsem já'. Podle J.-P. Sartra totiž samotná představivost předpokládá nebytí, osvojování si negativnosti, které představu rámuje, abychom mohli překročit hranice a vykročit mimo životní realitu. Hra herce se pak sice odehrává ve skutečnosti, ale současně tvoří estetickou ne-skutečnost. „*Herec hrající Hamleta používá sebe sama, celé tělo jako analogon představované postavy [...] Využívá všechny své city, síly, gesta jako analogony citu a chování Hamleta. Ale když to dělá, odskutečňuje je. Herec žije neskutečným životem a pak není důležité, zda posedlý rolí skutečně pláče. Tento pláč [...] pojímá sám i divák jako pláč Hamleta, a to znamená analogon neskutečného pláče. Dochází ke stejné proměně jako ve snu: herec je osedlán a zcela inspirován ne-skutečností. Ne tedy že se postava uskutečňuje v herci, ale herec se odreaňuje ve své postavě*“ (Sartre 1940: 349).

Je možné toto překročení do jiné ne-skutečnosti s pomocí analogonů životního jednání, kdy se prolíná realita a fikce, vyložit ještě i jinak. Plessner ukazuje také na to, že jde o přeskok ze skutečnosti faktické ke skutečnosti jako možnosti, přeskok, na který jsme běžně zvyklí a je nám dán, což se také odráží v jazyce, kde existuje rozdíl a kde stále

přecházíme z oznamovacího způsobu ke konjunktivu jako podmíněčné formě možného, kterou se otevírá pole pro představivost a svobodnou fantazii. A tady si opět připomeňme Stanislavského a jeho známé „kdyby“ nebo „jakoby“, kterým si herec osvojuje to, co není, ale vždy prostřednictvím pozadí nebo zázemí toho, co v něm již existuje a co se do jeho hry inkorporuje. Toto „kdyby“ nebo konjunktiv jako možné má tedy svůj pramen v hercově zázemí, které je spojeno s pamětí. Ale míří se k ní „okružní cestou“: o tom věděl hodně Stanislavskij a mnozí další, kteří chtěli učinit emocionální nebo afektivní paměť původcem hercovy hry, ale nakonec vždy došli k tomu, že je nutná „okružní cesta“, vlastně v umění cesta přes nebytí a osvojování si negativnosti.

Herecův obrazný výraz a jednání

Zájem filozofické antropologie o strukturu chování souvisí i s výzkumem schopnosti člověka vyjadřovat se obrazně výrazovým pohybem s jeho bezprostřední názorností. Co to je vlastně ono Sartrovo analogon nebo teze, že umění je obrazem a odrazem skutečnosti? Opět se zastavme u některých podnětů H. Plessnera, který odvozuje a zkoumá tuto obraznost již v samé elementární rovině interakce člověka v prostředí. Pozorujeme-li podle něj např. dítě, jak se učí chodit, není to tak, že by si dávalo vědomé pokyny k tomu, jak pohnout levou a pak pravou nohou. Nezachází se svým tělem instrumentálně jako s nástrojem, ale od začátku si ví rady se svým okolím, neboť je mu vlastní apriorní připravenost k určitým smyslovým a tělesným formám jednání, které vyrůstají ze vztahu organismu vůči prostředí. Setkáváme se tu opět s jakousi vertikálitou, kde existuje přímý vztah mezi tím, co je viditelné, a tím, co je nevidi-

telné. Není to přitom tak, že by se pohyb dítěte odehrával ve fázích a my vnímali uskutečňování toho, co bylo a bude, ale dětské pohyby při chůzi tvoří okamžitě a v přítomnosti obrazně výrazový celek, v jehož rámci pak probíhají různé dílčí zvláštnosti a jedinečnosti. Tyto celky jako „melodie pohybu“ jsou spojeny s organismem skrze vztah k prostředí a skrze morfologie pohybu a druhové instinkty, které tvoří motorické kategorie trvale vepsané v organismu. Právě díky tomu se nám tvary pohybu, *gestalty*, představují obrazně a jako celky, a teprve když je analyzujeme nebo v nich hledáme kauzality, opouštíme vrstvu bezprostřednosti a přecházíme k vyjasňování příčinnému. Ale chůze, chytání, útěk, obrana, hledání aj. jsou nejprve obrazy pohybu. Při nich dáváme svému tělu směr čili smysl (podle francouzského *le sens*), směr posouvání se v prostoru, který má určitý smysl prostých činností vepsaných do vztahu těla k okolí. A tak jak chodíme, chytáme nebo utíkáme, tak i bezprostředně tyto pohyby vnímáme a rozumíme jejich obrazům jako chození, chytání nebo útěku.

V tomto světě názornosti, který jsme ještě nezredukovali rozumem a nerozdělili v něm obrazný celek na to, co je objektivní a co subjektivní, je nám tedy dáno chození nebo hledání jako melodický celek a pozorovatel, který toto chování pozoruje, jen akceptuje modální charakter pohybu, vůči kterému máme názornou jistotu. V této bezprostřední názornosti a srozumitelnosti vždy očekáváme, že nám bude smysl daný ne s pomocí zprostředkujícího jazyka nebo znaků, ale toto zprostředkování je bezprostřednější, je analogické tomu, jako když se učíme skrze zkušenost a vlastní fantazii. Tady jsme ještě u vrstvy, kde existuje jednota těla a forem pohybu, kdy se ještě nic nedá členit na psychiku a fyziologii, kde není ani alternativa znaku a významu, signifiant a signifié. Podle Plessnera je to vrstva nebo rovina neutrální, a právě díky této

neutralitě, podobné té, jakou vlastní u hudební skladby jednotliví bas v pozadí, dochází ke zprostředkování ještě bez tohoto členění psychiky a fysis, bez rozlišování na význam a znak. Smysl těchto pohybů je přitom dán otevřeností a směrem, tak jako se zaměřuje a vede nás ručička kompasu, kdy je pohyb někam nasměrovaný, a pak i slovo či gesto mají už v sobě nějakou elementární intenci neboli zaměření. Obracejí naši pozornost určitým směrem a tímto nasměrováním se pak části pohybu vpojují do obrazného apriorního celku.

V současné době se touto vrstvou chování a myšlení zabývá tzv. kognitivismus, který se vyvinul v USA v 70. letech 20. století z psychologie poznání a měli bychom mu i u nás věnovat více pozornosti. Ale mnohé z těchto poznatků najdeme už u Plessnera, který by souhlasil s tím, že co je zakotveno v motorice při obcování člověka s prostředím, utváří schémata, která se stávají mentálními stopami či 'zápisy' určitých motorických zkušeností, a utváří tak naše metaforické obrazné myšlení. V naší mysli se formují jednoduchá prostorová schémata - nahore-dole, dovnitř-zevnitř, počátek-cesta-cíl atd. To potvrzuje naše každodenní zkušenost. Jeden z příkladů uvádí G. Lakoff v metafoře „více znamená nahoru“. Více vody ve sklenici, více tepla a rtuť stoupá, více energie a máme pocit, že člověk letí nebo jej něco povznáší atd. Jsou to primární metafory, které vznikají ze spojení senzorio-motorického a subjektivních pocitů, přičemž tvoří i základy metafor složitějších, např. 'život je cesta', na niž vstoupíme narozením, plánujeme různé její fáze, zaměřujeme ji a dáváme jí směr či smysl, jinak jsme ztraceni čili zabloudíme, máme tedy cíl, překážky atd. Podobně bychom mohli analyzovat ještě složitější metaforu 'život jako divadlo', kde bychom našli vkládání a odkládání jako zakrývání a odkrývání, překonávání překážek, nechat se pronikat

něčím, stavět něco před sebe, atd. O tom všem vlastně mluvíme v této studii spolu s Plessnerem.

Každý, kdo se zabývá dějinami divadla, měl jistě v ruce nějakou příručku herectví, v níž jsou zakresleny obrazné výrazové metafory nějakých psychických a zvláště emocionálních stavů – láska, zlost, rozhodnost atd. Nejlepším příkladem jsou *Ideje mimiky* J. J. Engela, který v letech 1787 až 1794 vedl Královské národní divadlo v Berlíně a svým hercům zde poskytl vnější obrazné postoje, které mohl herec ‘napodobit’ podle situace, v níž hrál zamilovaného nebo zlostného, a tyto obrazy pak jen konkretizovat detaily. Chování herců se pak stávalo spojením krásy nebo vkusu i pravdy, principu endogenního a exogenního, kompetence a individualizované konkrétnosti, spojením výrazu s jeho druhovou existenciální hodnotou a funkčního jednání, které výraz konkretizuje a zvětčuje. Lessing např. popisuje umírání herečky Sofie Henselové takto: *„Paní Henselová umírala neobyčejně vkusně, v nejmalebnější poloze, a zvláště jeden rys mne mimořádně překvapil. Bylo zpozorováno, že umírající začínají prsty škrabat šaty nebo příkrývky. Tohoto poznatku využila nejšťastnějším způsobem [...] stiskla záhyb sukně, která se jen maličko nadzvedla a hned zase klesla: poslední vzplanutí uhasínajícího světla, poslední paprsek zapadajícího slunce“* (Lessing 1980: 64). Koncové metafory jsou přesnou ilustrací toho, co se děje. Něco neviditelného, co někdo řídí, co se nyní děje jako umírání, a prosté škrbnutí rukou není příčinou smrti nebo umírání, ale motivem, který uchovává v gestu jeho ‘slepotu’, neúčelovost, hodnotu existenciální. Výraz je ‘slepý’ proto, že vychází z určitého fyziologického nebo psychologického stavu organismu a nějakých kulturních kompetencí, kdy se obraz umírání vyjádří decentně, škrbnutím prstů, pootevřenými ústy jako ve snu atd. Může se ale vyjádřit i ‘divadelně’, tj. kou-

lením nebo vyvalováním očí, a pak tu máme skutečně ‘příčinu’ (bolest, strach), jež vede k ‘účinku’ (konci). Tyto manýry a šarže už ztrácí svou ‘slepotu’ a ‘ví’, kam míří a dojdou. Tady už není herec ‘hrán’, ale ‘hraje’.

Dnes už nikdo nepíše herecké příručky jako Engel, ale princip zakotvení obrazného výrazu v motorice pohybu zůstává. Divadelníci už nekreslí a nepoužívají vzory obrazů, např. přiložení ruky na srdce při milostném vyznání, protože ztratily přirozenost kulturní kompetence v životě a mohou dnes být jen předmětem parodie a zábavy. Přesunují se naopak do oné Barbovy „předvýrazové roviny“, analogické primárním metaforám Lakoffa, které vycházejí ze senzomotorických a subjektivních pocitů. Zde např. má své východisko „čistý mim“ E. Decrouxe s jeho hledáním „neutrálního těla“, a tedy i persony, v různém tom přitahování, odstrkávání, ohýbání apod. Pro našeho čtenáře bude bližší v tomto směru herecká technika M. Čechova a zvláště pak jeho „psychologické gesto“, které „*musí být archetypem gesta, silné, jednoduché a dobře tvarované, musí vyzařovat a je třeba provádět je ve správném tempu*“ (Čechov 1996: 62). Připomínka tempa – nebo i rytmu – je důležitá, neboť obrazný výraz prostorový, jeho endogenní a existenciální hodnota, má své analogon i v čase – v rytmu, tempu a dalších kvalitách hudební kompozice. Technika herectví u M. Čechova je tak vlastně aplikací teorií kognitivistů, ukazující, že naše schopnost metaforizace vychází ze senzomotorického podkladu. Prosté výrazové obrazy jsou už velmi obecné a méně zakotvené v kulturní kompetenci. Jsou odrazem chování člověka v prostředí, kde může něco přitáhnout, odhodit, uzavírat, kde na vás jablko kouká z listí stromu atd. A co je také důležité, odráží jednání, vyjádřené slovesem, kdy i v jazykovém sdělení si ‘klademe otázku’, ‘vykrucujeme se z povinností’ apod.

Ale vždy jde nakonec, jak již bylo řečeno, o hledání rovnováhy mezi výrazem a jednáním, a pokud se přesuneme do roviny komunikace herce a diváka, pak chování herce bude vždy podle Plessnera možné zachytit ve dvojitým smyslu: jako představu nebo obraz jednání a představu nebo obraz výrazu. Obraz jednání probíhá v čase od začátku ke konci čili k cíli a tento cíl rozhoduje o jeho srozumitelnosti neboli významu. Znaky semaforu míří k významu-cíli, který je konkrétní a věcný: stůj, nebo jed'. Ve výrazu naopak zachycujeme pohyb v obrazném celku a není podstatný postupný vývoj k cíli, ale okamžité zachycení tohoto celku jako v hudební melodii. Tento výraz má smysl v sobě samém, není záměrně zaměřován, je 'slepý', není tedy ani tak konkrétní, protože jeho intence je spíše druhová. Bouchnu-li např. do stolu nebo do zdi, protože se hněvám, je to melodie pohybu druhová a její cíl není v bouchnutí do stolu s cílem zabít mouchu. Tento výraz hněvu se rozezní a doznívá, trvá, a čas tu není podstatný, existuje v *temps-durée*, zatímco jednání probíhá od začátku do konce v *temps-espace*. Výraz, aneb 'co to může být', vyjadřuje naši hodnotu existenciální a druhovou, jednání, aneb 'kam to míří', hodnoty funkcionální.

Ale co je také důležité: Plessner tvrdí, že náš jazyk v sobě spojuje obě stránky a hodnoty výrazu i jednání. Jazyk něco znamená a někam míří či odkazuje. Hodnoty endogenní (co se nám právě jeví) se tu spojují s hodnotami exogenními (jak a proč se nám to ukazuje). Tento názor můžeme přenést i na komplexní 'herecký jazyk', kde vzniká celkový význam hercova chování na jevišti jako syntéza výrazu, nedělitelného celku viditelného tvaru-gestaltu těla a smyslového obsahu, a cílově zaměřeného jednání. V této 'řeči' se tak naplňuje smysl postupnou nebo cílovou realizací obrazných celků anticipovaných možností, které má herec před se-

bou. Trvání výrazu a následnost jednání se tu stápi v celek a teprve z něj vystoupí smysl hercova chování jako 'řeči'. Jednání s jeho funkcionální hodnotou dobíhá sice ke konci, ale cílem není nějaký jediný koncový bod, nýbrž celý oblouk vykreslený tímto jednáním tak, aby se v něm neustále neaktualizovaly pouze hodnoty funkční, ale současně se zpřítomňovaly i hodnoty existenciální, něco stále přítomné a stále se zpřítomňující. Význam lidské i herecké 'řeči' se tak nenaplnuje až na konci věty, ani v samé a bezprostředně rozpoznané (rozpomínané) obrazné intonaci, ale v jednotě obou.

Tím se dostává do lidského i hercova chování prolínání časové retence a protence, díky níž nejsme stroje a máme ihned k dispozici i „okružní cestu“, díky které lze v herectví propojit nezáměrný výraz a záměrné jednání. Připomeňme si opět na závěr celou odysseu Stanislavského, který se snažil v první fázi své herecké metody přímo a násilně vyvolávat to, co je nezáměrným a emocionálním výrazem. Teprve v další fázi experimentů přichází k převratnému poznatku, že k nezáměrnému výrazu se herec může dostat, může jej přivolat „okružní cestou“ přes vědomé a záměrné jednání. Výraz a emoce se totiž nedají hrát, protože jsme jimi hraní, ale dají se záměrnou hrou přivolávat. V tom je také smysl jeho tvrzení, že „*jedině správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, z kterých vznikl a které prožitek vyvolaly*“ (viz Lukavský 1978: 53). Rozumějme tomu tak, že ony 'podmínky' znamenají vlastně záměrné jednání hercovo neboli „okružní cestu“. I když Stanislavskij nikdy nepopíral, že se v hercově výkonu může objevit nezáměrný emocionální výraz bezprostředně, jakoby náhodně, jen z vnitřního naladění neboli inspirovaně, což bylo, je a asi vždy bude obestřeno tajemstvím. Ale co mělo i svou temnou stránku ve zdegenerovaných formách hereckého šmíráctví. A tak skutečný smysl jeho „systému“

a všech dalších metod po něm je v oné „okružní cestě“. „*Nezačne-li ve vás role žít samovolně zevnitř, hledejte k ní přístup zvnějšku, postupujte obráceným směrem: od vnějšího k vnitřnímu. Nezrodí-li se vám od sebe 'život lidského ducha', vytvářejte 'život lidského těla' role*“ (viz Lukavský 1978: 123).

Každá „okružní cesta“ je vlastně tvorbou někde na zkouškách v divadle, o kterých se divák moc nedoví. Není snadná, ale někteří herci a režiséři ji milovali a milují, protože se tu pořád něco nového zjevuje na starém fundamentu lidského chování. Ale jak ukazuje Kleistova esej, je možné se při tom hledání výrazového graciózního pohybu, který tanečník jednou spatřil v zrcadle a nyní se snaží o repliku, také zbláznit. Naštěstí mu jej nezablokovala snaha dostat se přes záměrné jednání k výrazovému pohybu „okružní cestou“, ale temná stránka naší excentrické pozicnosti, jeho neustálá sebereflexe toho, co činí, dělá a chce tím jakoby vlastnit. Jde o neustálé odsouvání, hledání rovnováhy organismu, života i hry, což není snadné v této naší excentrické pozicnosti, otevřenosti s její skrytostí. Stále mne proto fascinuje, že Plessner nalézá u člověka tuto rovnováhu a harmonii v úsměvu, který je výrazem duchovní stránky člověka fyzického, psychického i kulturního. A to je asi důvod, proč intuitivně cítíme a doufáme, že i ucítíme, tuto schopnost trojje-diné rovnováhy u geniálních herců. Jen tak náhodou teď vzpomínám na tvář i postoj R. Hrušínského nebo K. Högera, o kterých se dá opravdu a bez nadsázky říci, že hráli 's úsměvem'.

Literatura:

- Aktor teoretyczny, Warszawa 2002
BROOK, P. *Pohyblivý bod*, Praha 1996
BROOK, P. *Prázdný prostor*, Praha 1988
BURRIGE, K. *Someone. No one. An Essay on Individuality*, Princeton 1979
ČECHOV, M. *O herecké technice*, Praha 1996
DIDEROT, D. *Vybrané spisy*, Praha 1953
KLEIST, H. „O loutkovém divadle“, *Svět a divadlo* 4, 1990
KUBIKOWSKI, T. „Jak byc Hamletem?“, in: *Aktor teoretyczny*, Warszawa 2002
LAKOFF, G. / JOHNSON, M. *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988
LESSING, G. E. *Hamburská dramaturgie. Láokoon. Stati*, Praha 1980
LUKAVSKÝ, R. *Stanislavského metoda herecké práce*, Praha 1978
MÉTRAUX, A. *Le vaudou haitien*, Paris 1958
OSOLSOBĚ, I. „Herecká postava pro a proti“, in: *O současné české režii*, DÚ (České divadlo 6), 1981
PATOČKA, J. *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha 1995
PLESSNER, H. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin 1975
PLESSNER, H. *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1979
PLESSNER, H. *Gesammelte Schriften I. Frühe philosophische Schriften*, Frankfurt/M. 1980, resp. 2003
PLESSNER, H. *Gesammelte Schriften V. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1981, resp. 2003
PLESSNER, H. *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/M. 1982a, resp. 2003
PLESSNER, H. *Gesammelte Schriften VIII. Conditio humana*, Frankfurt/M. 1982b, resp. 2003
PUJMAN, F. *Herecké tvarosloví*, Praha 1941
SARTRE, J.-P. *L'imaginaire*, Paris 1940
TISCHNER, J. *Filosofia dramatu*, Paris 1990
TURNER, V. *From Ritual to Theatre*, PAJ, 1982
VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1931

K antropologii herce

(1948)¹

Helmuth Plessner

Na první pohled může vzbuzovat údiv, že se filozofická antropologie zabývá i hercem. Avšak mnohem podivnější je fakt, že doposud tak většinou nečinila.² Herec představuje člověka. Jeden člověk ztělesňuje jiného. Něco takového se nám nikde jinde neukazuje. Literatura a výtvarné umění ztělesňují 'oklikou' a 'v odstupu', to jest ve slově, barvě a formě, nikoli však v člověku samém. V běžném životě se setkáváme s člověkem takovým, 'jaký je', bez líčení a přetvářky. Není pochyb o tom, že takto bezprostřední přístupnost je v očích antropologie metodickou předností, kterou nelze podceňovat, poněvadž antropologie chce vědět, jak a čím člověk jest. Situace herce je složitá a v sobě se reflektující jednotu, v níž ztělesněná osoba překrývá ztělesňující osobu herce. Pan X jako Othello a paní Y jako Desdemona jsou obrazy a potud, vezmeme-li tento výraz doslova, patří do říše fantazie. Othello a Desdemona jsou

obrazy označující skutečnost a vsouvají se mezi skutečné návštěvníky divadla a skutečné herce, jsou to obrazy imaginárního světa, který je podobný skutečnosti, avšak skutečností samou není. Antropologie chce studovat lidskou bytost v její plné skutečnosti. Musí si snad proto hledat takovou situaci, v níž je pohled na skutečnost zastřen obrazy, nadto – nota bene – takovými obrazy, jež vytváří právě tato skutečnost?

Toto 'nota bene' je vskutku na místě: ony obrazy představují člověka z masa a krve, člověka ducha i srdce. Neexistují jako barevné tvary na ploše ani jako živé obrazy a pohyblivé sochy. Jsou to lidé ztělesnění a označovaní lidmi. Othello a Desdemona nežijí o nic více ani o nic méně než X a Y se svou soukromou existencí, v níž starost o angažmá a plat možná v průměru zaujímají více místa než láska a žárlivost, ve srovnání s osudem, na kterém se díky jejich ztělesnění podílejí jak oni sami, tak i diváci. Lidé, hotové charaktery jsou odsunuty stranou. Lidé se oddělují od sebe, mění se v jiné. Hrají jiné bytí. Nemá však tato situace pro antropologické poznávání přesto i jisté přednosti? Není právě v metodickém ohledu neocenitelné, jestliže se zde lidská existence stává průhlednou až ke svému základu, jestliže se proměňujíc sama tvoří? Nestálo by za to podívat se i na tuto možnost? Jestliže se antropologická analýza přidružuje toho výkladu, který o sobě podává člověk sám, když o sobě, o jiných a o světě mluví, když se tím vším zabývá, o tom všem soudí a to vše ztvárňuje, když nachází svůj vztah ke společnosti, přírodě a k bohu, jak by potom mohla, ba směla přecházet takové vztahy, které lidské bytí samo vytváří?

1 Poznámka redakce: Stať zakladatele filozofické antropologie Helmutha Plessnera (1892–1985) „Zur Anthropologie des Schauspielers“ vyšla poprvé in: *Festschrift für H. J. Pos*, Amsterdam 1948, český překlad byl pořízený s laskavým svolením nakladatelství Suhrkamp z vydání v knize Helmuth Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften VII, erste Auflage 2003, © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982. Více k Plessnerově koncepci viz studii Jana Hyvnara v tomto čísle *Disku*, s. 6–20.

2 Poznámka autora: Cennými díly pro tuto problematiku jsou: Karl Löwith, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1928) s dodatkem o Pirandellovi; Jürg Zutt, *Die innere Haltung*, *Mschr. für Psychiatrie und Neurologie* (1929); Hanz Kunz, *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie* (1946); J.-P. Sartre, *L'imaginaire* (1938, německý překlad *Das Imaginäre*, 1971) a *L'être et le néant* (1944, německý překlad *Das Sein und das Nichts*, 1962, český překlad *Bytí a nicota*, 2007); D. J. van Lennep, *Het wezen van de projectie*, Diss. Utrecht 1948. A dále i práce Huizingovy, Buytendijkovy a Ballyho, které se týkají hry.

1. Vývojové fáze

Je-li pravda, že hra původně patří ke kultovnímu jednání a že se drama vyvinulo z posvátného konání, potom jeho emancipace a konečná sekularizace, k níž došlo na moderním jevišti a ve filmu, nemohly nezanést své stopy na herci jako nositeli jednání. Postava i funkce předvádějícího herce závisí na cíli, obsahu a formě představení. Onen typ herce, jak je dnes běžný, je dítětem literatury, je to miláček její měšťanské epochy, povoláný tlumočnick svobodně tvořícího divadelního básníka. Pouze on, vedený, a někdy i na provázku, režisérem, uskutečňuje básníkovu vůli. Jeho pojetí role klade sice meze zřetelnost básnického záměru, jakož i dobový vkus, avšak i v tomto rámci je dosti místa pro originalitu a neodolatelnost osobního ztělesnění. Rozhodující je vždy opora v roli, v níž se rozvíjí a současně i mizí jeho individualita. Nositelem proměny je osobnost.

Tak tomu však v počátcích kultovní hry nebylo. „Kněží anebo jiní aktéři jsou právě jen představiteli posvátné moci... Jen tak můžeme pochopit, že kostým a maska jsou v kultovním konání nepostradatelné... Maska mění aktéra kultu v zástupce. V tanci masek mnoha primitivních národů tanečníci doslova re-prezentují demony či bohy i událost, která se předvádí... jsou to duchové či démoni a událost se odehrává znovu.“³ Jakožto zástupci mizí lidé za podívanou, spočívající v masce a obřadném pohybu, jejich role neberou ohled na individualitu, neboť autorem i aktérem hry je bůh. Jejich konání je rituálním opakováním. Scéně vládne anonymita a předepsaný způsob pohybu.

To vše se uvolnilo během vznikání a zdokonalování dramatického textu, jehož tvůrcem jsou básníci. Maska odpadla a herec se svou osobou začal zvolna proměňovat. Ještě dlouho se sice respektovaly určité typy, ale nikoli jen proto, že konvence zakazovala rozvíjení svobodně vynalézáných typů anebo nové pojetí

tradičních rolí, nýbrž také proto, že publikum si přálo vidět znovu a znovu stejnou postavu jako děti Kašpárka či Čerta v loutkovém divadle. Osvobození z nadvlády tradice ve společenském životě se nakonec muselo projevit i na jevišti a stalo se výzvou pro tvůrčí možnosti herce. Přesto však naturalismus moderní problémové hry se svou psychologickou hloubkou a se svým ideálem životní pravdy nebyl ani zdaleka vyvrcholením této emancipace herce. I zde zůstal totiž vázaný na roli. Povznesený deklamační styl klasického dramatu byl 'překonán', přirozenost přednesu a gest chtěla popřít distanci mezi jevištěm a divákem, nikoli však jeho bytí v roli, zrcadlový vztah představitel k divákovi.

To se podařilo teprve filmu, jakmile pronikl ke svým nejvlastnějším možnostem a oprostil se od vzoru jeviště, poněvadž prostřednictvím kamery již skutečně nebyl vázaný na žádnou distanci a mohl bezprostředně přecházet od panoramatického přehledu celé scény k detailnímu záběru tváře, ruky či věci. Pokud fotografie reprodukuje realitu, posiluje reálný ráz lidí i věcí, které předvádí pohledu. Rozlamuje rámec jeviště, likviduje scénu, zasazuje diváka doprostřed událostí, aniž by mu jakkoli připomínala jeho vzdálenost, která je podmínkou jeho požitku. Film dospívá až k iluzi herce, jenž ztělesňuje sebe sama. Proto vlastně až zde se může role stát pouhou záminkou a pomocným prostředkem předvádění určité osoby, jejíž kouzlo z ní činí hvězdu. Douglas Fairbanks, Mary Pickfordová, Charlie Chaplin, Heinz Rühmann hrají v podstatě sebe samé.

Naproti tomu jeviště jen z nouze snáší silného herce v bezvýznamné úloze; jakožto scéna žije ze slova, které musí něco znamenat, aby se ospravedlnilo jeho přednášení. Distance k divákovi zavazuje. Ukazuje se mu něco, co si žádá jeho přítomnosti, protože to, oč jde, je cosi, co se ho týká. Je hostem a hostovi je třeba něco nabídnout. (Představení je svátek, který pořádá herec, a nikoli divák, který jej financuje. Hostitelem je ten, kdo hraje roli, nikoli ten, kdo hradí náklady.) Ve filmu však nikdo není hostem. Film nežije ze slova, nýbrž z obrazu, ze zvukového obrazu, případně ze zbarveného

3 G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1933, s. 330. Srv. dále od téhož autora *Wegen en Grenzen*, 1932. Ke vzniku dramatu H. Reich, *Der Mimus*, 1903. (Pozn. autora.)

zvukového obrazu, z plastického zvukového obrazu; film chce podávat nezprostředkovanou realitu anebo alespoň realitu, jež není zprostředkována scénou. Neukazuje se v něm výřez, nýbrž fragment. Jde mu o iluzi fyzické spolupřítomnosti. Herec nesmí dát najevo, že ví o pohledu diváka, který na něm spočívá, a divák musí zapomenout na to, že je divákem a posluchačem.

2. Ztělesnění

Mezi anonymním tanečníkem v masce, jehož pohyby odpovídají předpisům kultovního konání a nechtějí být expresivní, nýbrž vyprávějí a expresivitu dosahují sdělováním jistého děje, a filmovou hvězdou, která hraje sebe samu na pozadí role, leží nesmírná propast. Oba, ač v odlišných směrech, však ukazují možnosti jednoho a téhož chování, totiž ztělesňování určité postavy vlastním tělem. Předvádění v objektivním materiálu barev, forem, látek, slov a zvuků se pak v principu nemůže lišit od předvádění herce; jisté estetické zákonitosti jsou oběma společné, avšak předvádění v materiálu vlastní existence prozrazuje distancovanost člověka vůči sobě samému, o jejíž míře a způsobu se v antropologii uvažuje méně než v estetice o jejích důsledcích. Zapomíná se, že 'sebevláda', jak ji vyžaduje každodenní život člověka, ovládnutí role, kterou v tomto životě hraje, schopnost proměny a skrývání, které v té či oné míře každému člověku vnucuje společenský styk a povolání, jsou v případě herce *zaměřené na obraz, jímž chce být pro diváka*. V běžném pohlcení jakýmkoli zaměstnáním člověk může, ba musí zapomenout na sebe sama. Uvědomuje si a od sebe odděluje pouze kus sebe samého, který při uskutečňování svých záměrů potřebuje jako nástroj, jímž je třeba vládnout a o který je třeba dbát. V případě herce tento kus zahrnuje herce celého jako tělo a duši. On sám je svým vlastním nástrojem, to jest štěpí se sám v sobě, přitom však, abychom zůstali u tohoto obrazného způsobu vyjadřování, stále stojí na této straně hranice, za postavou, kterou ztělesňuje. Nesmí

tomuto rozdělení propadnout jako hysterik anebo schizofrenik, nýbrž musí zachovávat kontrolovaný odstup k obraznému ztělesnění. Pouze s tímto odstupem také hraje.

Divák zcela pochopitelně vyvozuje výrazovou sílu hercova projevu z intenzity jeho citu, jemuž podoba výrazu odpovídá, přitom však zapomíná, že za touto podobou – a to i tehdy, usiluje-li se o bezprostřednost a přirozenost – nestojí pocit, nýbrž tvořivý záměr herce, který se sice identifikuje s postavou v určité situaci, avšak touto postavou sám jednoduše není. I herec interpret nějaké role, i filmový herec je stále reprezentantem, nositelem masky. Rozdíl oproti anonymnímu tanečníkovi v masce u 'primitivů' spočívá pouze v tom, že jeho maska není ze dřeva, nýbrž že to je jeho vlastní tělo. Jakmile odpadá umělá maska, tělo samo se stává uměleckým prostředkem. Herec je za svým vlastním vzhledem skryt právě tak jako kultický tanečník. Pouze do obrazu role mísí svou vlastní individualitu anebo svou vlastní individualitu nasycuje obrazem určité role. Herec není dobrý proto, že v určitém okamžiku jsou jeho pocity ryzí a že skutečně prožívá to či ono, co odpovídá jednání jeho postavy, nýbrž protože svými gesty, svou mimikou a svým hlasem dokáže pro sebe i druhé vzbudit iluzi hloubky, které jsou jednání adekvátní.

Herecké ztvárnění není možné vtěsnat do schématu alternativy: zevnitř navenek anebo zvenku do nitra. Obě cesty jsou mu k dispozici a jsou navzájem komplementární. A na obou cestách může vytváření určitého obrazu role klopýtnout. Gesto, které se nepatrně opozdí anebo je poněkud přepjaté, působí prázdně a mechanicky, pokud není včleněno do tohoto obrazu jako celku. Ani nejsilnější cit se nedá sdělit, pokud není představen spádem řeči a pohybem stejné úrovně. Jako musí kreslíř a malíř ovládat i okliky, jež mu předepisují prostředky k vystižení linie a barvy a členění omezené plochy, nutící jej ke zkratce a soustředění na podstatné, co pak budí iluzi něčeho viděného, toho, co je skutečně míněno v optické danosti, stejně tak musí i herec usilovat o kompozici obrazu, které slouží kadence jeho hlasu, jeho chůze, gesta i jeho pohled. Opravdové

vzrušení, skutečný cit mu může napomoci při hledání pravého výrazu, ale cenu mají jen tehdy, pokud jimi herec skutečně vládne. Jest *pouze* tehdy, když se má *v moci*.

Toto konstatování neznamená, že prosazuje nějaký zvláštní herecký styl: vystihuje hereckou situaci. Expresivní styl, který je zcela pohlcený jednáním, výrazově uměřený a dokonce i přepjatý styl patří spolu se stylem naprosté přirozenosti, střízlivosti, suchosti a samozřejmosti k oné formě představování, která herce jakožto producenta iluze do jisté míry přeskakuje a vytlačuje z plochy celkového obrazu role. Styl klasické deklamace, styl *commedie dell'arte* a rovněž tak i určité osobní formy herectví, které hraje samo se sebou a poslouchá samo sebe (případně přechází do improvizace), stejně jako na opačném konci objektivita obrazu dané role vystupňovaná až k loutkovitosti jsou jakožto formy protikladné tomu způsobu představování, které zahrnuje i představitele. Všechny, ač každá svým způsobem, jsou stejně pravdivé. Žádná nemá přednost před druhou, pokud jde o ryzost, velikost, působivost či krásu. V každé se manifestuje člověk způsobem současně zprostředkovaným i bezprostředním, přirozeným i umělým. Proto nám říkají cosi jak o herci a jeho umění, tak také o samotné lidské přirozenosti, jejíž schopnost předvádění se vystupňována zjevuje v herci jako dar ztělesnění a stává se skrze toto ztělesnění viditelná jako reprezentovatelnost lidského bytí.

3. Koncept celkového obrazu

Je přirozeně možné odlišit herce jako subjekt od postavy, kterou hraje, pokud jsme si při tomto rozlišování vědomi faktu, že tento objekt má být subjektem, s nímž se v průběhu hraní identifikuje. Této identifikaci předchází při uměleckém podání zvláštní koncept celkového obrazu, kterému se herec ve svém ztělesňování úlohy připodobňuje. Základem jeho hry je nezbytné oddělení toho já, kterým má být v roli, avšak toto oddělení, jak naznačují stručně zmíněné stylové formy, se dá provést

různými způsoby. Jak dochází k tomu, že tento umělý postup, který, jak víme, komplikují obtíže s reprodukováním textu, s mlouvou, správnou koordinací mluvy a pohybu, necháme-li zatím zcela stranou koncept celkového obrazu, nakonec může vést k tomu, že nám před očima vyvstává iluze lidskosti? Lhostejno, zda se honosí přirozeností, ryzostí, velikostí, naléhavostí či krásou. Jinak řečeno: byl by člověk schopný rozpoznat v postavě, kterou pro něho někdo hraje, 'sebe', nějakou svou stránku či možnost, nějakého člověka ve světle ideje, byl by schopný postavit nějakou postavu na nohy, kdyby v sobě již od přírody neměl 'něco' z herce? Nemusí být v tomto ohledu již tím, kým se učíní? A neodhazuje herec, je-li možná oblast toho, co dokáže předvést, neomezená, přinejmenším v určitém ohledu lidskou konfigurací?

Zde se skrze postavu člověk povolává k životu, aniž by ho postava pouze připomínala. Právě v tom tkví půvab stínohry, loutkového divadla i kresleného filmu, že totiž ukazují pouhé figury jako zástupce člověka, reprezentanty všeho toho, co je na zemi, nad ní i pod ní. Reprezentace, která je ztížena distancí postavy od toho, co představuje, ale která je současně usnadněna tím, že odpadá vzezření konkrétního člověka, si zde ve zvláště velkém odstupu hraje s tímto odstupem samým. Není tedy divu, že tuto výzvu obrazotvornosti slyší spíše děti a 'primitivové' než střízliví realisté naší civilizace. Nadto mají loutky velmi blízko k postavám sakrální hry masek, jejich přesně stanovený pohyb je výrazovou formou spřízněnou s mechanismem figur, jež jsou do pohybu uváděny zvnějšíku. Jestliže však na jeviště vstupuje skutečný člověk v roli člověka anebo bytosti člověku podobné, mění se sice situace pro diváka natolik, nakolik se mu iluze proměny ulehčuje tím, že je distance mezi postavou a tím, co představuje, menší. Avšak stále má k postavě přístup, byť z tohoto hlediska ztížený: návrat k ní mu umožňuje její ztělesnění. Jakmile se mezi diváka a představovanou postavu vsouvá zjev skutečného herce, který hraje skutečnou postavu, obnovuje se opět ona distance, jež se zdála zmenšovat, či v případě filmové hvězdy dokonce zcela zmizet, jakkoli je teď přenesena

do člověka samého a odkrývá se jako vztah člověka k sobě samému.

Ve vztahu sebe sama k sobě samému je herce zosobněním své role pro sebe i pro diváka. V této vztaženosti však herci i diváci pouze opakují onu distancovanost člověka ve vztahu k sobě a lidí navzájem, která prostupuje jejich každodenním životem, tu distancovanost, která ovšem – jakkoli svádí ke hře a podržuje svůj latentní hravý charakter – je základem jeho vážnosti. Neboť co jiného je vposled tato vážnost každodennosti, ne-li vědomí závazku k té roli, kterou chceme ve společnosti hrát? Tato hra nechce ovšem být předváděním, zná jen spolu-herce, to jest bližní, a břímě konceptu celkového obrazu naší společenské role z nás snímá tradice, do které jsme se narodili. Avšak přesto musíme jako virtuální diváci sebe sama a světa vidět svět jako scénu. Činí tak básník, činí tak filozof, historik, sociolog, kdokoli, kdo se zabývá člověkem jako fenoménem.

Neporušitelná jednota bytí a jeho pochopení jako bytí v roli odpovídající určitému způsobu života vyžaduje, aby se člověk začlenil do nějaké smysluplné souvislosti. Ta určuje každému jeho místo, funkci i to, jak ve společnosti i pro společnost 'vypadá'. To znamená: tato role je skrze příslušný systém společenské práce stanovena právě tak jako skrze určité pojetí své hodnoty a své závažnosti. Při stýkání s duchy a démony panuje jiné rozdělení rolí v křesťanské středověké Evropě a v naší moderní společnosti, která jako taková ztratila svou souvislost s vázající *religio*. Způsob, jímž rozumí sobě samému primitiv a jímž si rozumí klasická antika, měl jiné pozadí a dovolával se jiných mocí, než jak tomu bylo v Izraeli v době proroků. Středověk nahlížel člověka perspektivou dějin spásy, 19. století perspektivou pokroku, což je zorný úhel, z něhož pak komunismus učinil dogma. To, na základě čeho a jak člověk rozumí sobě samému, je tedy pro rozdělení společenských rolí právě tak důležité jako to, vzhledem k čemu se chápe po stránce své starosti o materiální podmínky života. To při všech dějinných proměnách zůstává setrvalým způsobem lidského bytí. V tomto bytí se vyrovnává právě s tímto bytím. Dává mu význam,

to jest předvádí cosi svým spoluhráčům, hraje určitou úlohu, byt' by byla sebenepatrnější. Je 'někdo', je 'něco'.

Tím, kdo 'předvádí' v nějakém povolání či úřadě, se člověk stává v určitých společenských podmínkách *reprezentace*⁴ před nějakým množstvím lidí a při shromáždění lidu: vládce před určitých státních aktech, vojevůdce před válečníky, soudce, obhájce a obžalovaný při soudním řízení, vyslanec při oficiálních příležitostech, kněz celebrující nějaký obřad. K reprezentaci jsou povoláni jen ti, kdo hrají 'určitou' roli, kdo se musí pohybovat na veřejnosti a před jejími zraky. Avšak vědomí reprezentativnosti provází rovněž utváření různých skupin, stavů, tříd, povolání a prostupuje každým jako závazná povinnost vždy určitým způsobem stylizovaného ceremoniálu. Člověk i v nepatrném postavení se cítí jako příslušník své skupiny a jako ten, kdo je za ni spoluzodpovědný; aniž by byl delegován, jedná za ni. Rovněž zde snímá z jednotlivce břímě konceptu celkového obrazu této role tradice a člověk se při předvádění řídí pevně stanovenými pravidly, stále ještě často spjatými s rituálem založeným na náboženských představách. *Figuruje* jako... a přitom může vypadat dobře i špatně. Jeho postava je ale pevně daná, stačí, aby jí byl.

K postavě patří oděv, ozdoby, odznaky moci a důstojnosti, všemožné umělé dodatky a korektury, stejně tak i všemožná epiteta a v neposlední řadě i jméno. „Filozofie šatů je filozofie člověka. V oděvu se skrývá celá jedna antropologie,“ říká právem van der Leeuw.⁵ Mění se tím člověk v nějaký kus světa, znamená snad akt odívání nějaký odvrát od já, nějakou záměnu sebe za svět? Nepatří oděv k prostředkům předvádění, v němž se člověk musí ztělesnit v souladu s určitým celkovým obrazem? Může se obejít bez tohoto předvádění a představování, bez tohoto figurování, je-li schopen žít jen „jako“ někdo, jen v nějaké roli? Ve své *Fenomenologii náboženství* (Tübingen 1933, s. 350) van der Leeuw připomíná, že každý, kdo

4 K tomu srv. mou knihu *Grenzen der Gesellschaft* (1924), *Gesammelte Schriften* V.

5 *Der Mensch und die Religion*, Basel 1941, s. 23.

někdy vykonával úřad v určitém ornátu, „ví, že šaty dělají člověka, anebo že z něho svléknou člověka a zbývá už jen ministr či sluha“. To, že se člověk stydí za svou nahotu, odkazuje k této komplementární funkci oděvu, který teprve činí člověka člověkem, nositelem určité role. Kdo ztratí oděv, ztratí svou tvář, svou důstojnost, své já. S objevem individuality, kterou lze oddělit od těla, s distancí vůči pozemským vztahům se ovšem viditelný oděv stává irelevantní, já se zniťerňuje a zduchovňuje. Jeho důstojnost se přesouvá do jiného rozměru. Člověk si pak rozumí z tohoto rozměru, v něm nachází oporu. Kráčí životem jako znovuzrozený, jako ten, kdo kdysi vstal z mrtvých: povolal jej bůh a povolal jej jménem. Avšak i člověk, jenž se od světa odvrátil, mnich, poustevník, samotář, hraje v tomto postoji, který se vyhýbá společnosti a jejímu šatu, určitou roli. Ani on není nahou, nýbrž ztělesněnou existencí, která bere svou míru, svůj nárok a rozvrh svého pozemského bytí z objektivního smyslu, který ztělesňuje. I on *figuruje*.

Míru, nárok i rozvrh přejímá člověk z živé tradice. Stačí jen, aby si ji osvojil. To je dílo výchovy a předmět setrvalé sociální kontroly. Pokud se člověk proti společnosti bouří anebo pokud je společnost zachváčena duchem vůle k obrodě, pak je třeba nových měřítek, nároků i rozvrhů. Ty se však nenaleznou na člověku již hotovém, nevznáší je a neuskutečňuje hotový člověk. Nahá existence je pouze poloviční člověk. Musí se ztělesnit v nich a spolu s nimi. Heideggerovo vymezení bytí, jemuž jde v jeho bytí o toto bytí samo, vystihuje lidskou strukturu jako vztah, kterým tato struktura není jednoduše tak, jak by tomu chtěly staré ontologické modely těla a myšlení, těla, duše a ducha, což všechno jsou odvozeniny metafyziky, jež stále ulpívá na mnoha přežitých pojmech, nýbrž jako vztah, jímž *být má*. Výrazu bytí se v této souvislosti však může připsat pouze význam vyhradzující: to, že v bytí jde o toto bytí samo, neznamená, že jeho místem je 'vědomí'.

Z hlediska hereckého jednání chápeme konečně lidský život jako ztělesnění nějaké role podle více či méně vyhraněného *konceptu celkového obrazu* této úlohy, který je třeba v reprezentativních situacích vědomě zachová-

vat. Ne každý cítí, že má k něčemu takovému vlohu a ne vždy by takové kvality byly na místě. Přesto je však mimo pochybnost, že patří k podmínkám lidské existence. Odkazují totiž současně i k onomu druhému aspektu její distancovanosti k sobě samé, který je do značné míry nezávislý na společenském postavení a společenské funkci, totiž k aspektu napodobování a skrývání. Neprávem se napodobování a skrývání chápou tak, jako by nutně souvisely se lstivostí a úskočností, falešností a nepravostí. *Mauvaise foi* může být podnětem k zastírání a vládne lidskému chování v diplomatickém styku. Avšak schopnost mluvit změněným hlasem bez zlých úmyslů patří rovněž do oblasti 'zdát se jiným, než jsem': člověk chce v takovém případě zaujmout pozici druhého, někoho napodobovat. Napodobování, jehož není schopen každý stejnou měrou, poukazuje k tomu, že možnosti výrazu, které spoluutvářejí toho, kdo napodobuje, jsou *podmíněny utvářením určitého celkového obrazu*. Svým proměněným postojem se napodobující stává jiným. Odhlédneme-li od mimicko-imitátorských vystoupení, která jsou spřízněna s hereckou akcí a slouží k obveselení, jsou v této věci zejména poučná napodobující připodobňování se určitému životnímu stylu, který ve znamení nástupnictví určitého vzoru požadují stoupenci. Náboženský, vojenský i státní život pro to poskytuje četné a silné příklady. Pak se ovšem nemluví o přetvářce. Člověk tu přijímá směr i formu od nějakého vzoru. Tvoří se podle něj. Skrze jiného se stává sebou. Jeho myšlenky a pocity jsou myšlenky a pocity jeho řádu, jeho pluku, jeho stavu, jeho země, jeho třídy, jeho boha, vzoru a vůdce, avšak to neznamená, že nejsou opravdové a že nejsou jeho vlastní. Rozpouští se do role odliky, usiluje o identifikaci, chce být zajedno s ní.

Všechny podobné jevy lidského chování musíme mít před očima, abychom v herecké akci rozpoznali typické podmínky lidského života, jež rozehrává hra hercova. Díky jeho hře si je uvědomujeme, jeho hraní je analyzuje při tvorbě postavy, kterou přivádí na jeviště, a právě proto nabývá toto hraní významu antropologického experimentu. Herec jako představitel a tvůrčí osobnost zodpovídá za to, že jeho ztělesnění

stejně jako kterékoli jiné zpodobování musí odpovídat uměleckým požadavkům, že nesmí být cítit obtíže spjaté s textem, mluvou, koordinací mluvy a pohybu, a že celkový rozvrh obrazu, jemuž musí postava ve všech svých projevech odpovídat, ať už je původní či tradiční, přesvědčivý či chtěný, ryzí či strojený, přehnaný či nenápadný, přetížený anebo prostý či jakýkoli jiný, musí být v každém případě suverénní, řemeslně bezchybný a přesvědčivý, má-li mít estetickou povahu. Pro to žádná pravidla neexistují, pokud za ně nepovažujeme negativní doporučení, že je třeba vyhybat se všem možným chybám, což platí pro všechna umění bez výjimky. I o herci tedy platí výrok Liebermannův: kreslit znamená vynechávat. Co však je třeba vynechat, jak musí vypadat gesto, aby mohlo v okamžité situaci působit jako svobodné, přesvědčivé či uchvacující, to je vposled věci tvořivých schopností představitele role.

Úkolem herce, ať dobrého či špatného, je však vždy to, aby byl vlastní postavou své role. V této krajní možnosti, k níž dává život příležitost jen výjimečně anebo ve chvílích svátku a kterou pověřuje jen nositele svých velkých rolí, především kněze a vládce, se lidský představitel stává reprezentantem lidské důstojnosti. Důstojnost lidstva je svěřena do jeho rukou. Avšak tato důstojnost nemá své kořeny jen v tom, že člověk je obrazem boha, nýbrž právě tak i v odstupu od něho, který je dán distancovaností člověka vzhledem k sobě samému. Důstojnost má pouze nalomená síla, křehká životní forma rozepjatá mezi mocí a bezmocí. Její nadřazenost nad pouhý život, která o sobě dává vědět v jejích duchovních projevech, je vykoupena překážkami a podléháním v pouhém životě. Takto se v Kleistově vyprávění *O loutkovém divadle* ukazuje medvěd nadřazen šermíři. Odkrytím sebe sama, svým sebezpřesahujícím bytím, touto fatální *présence à soi* získal člověk svou svobodu a ztratil nenalomenou jistotu své animality. Člověk, který si zpřítomňuje své já, stojí mezi přírodou a bohem, mezi tím, co není žádné já, a tím, co je cele já. Nemá ani hladkou preciznost loutky, resp. instinktivní jistotu zvířete, ani plnou původnost bezchybného uskutečnění.

Člověk je nalomená původnost, která nemá plně v moci sebe samu. Nespadá vjedno s tím, co jest: toto tělo, tento temperament, tato vloha, tento charakter, poněvadž to vše v distanci poznává jako toto bytí, které je mu dáno. To vše mu připadlo a člověk si je vědom této nahodilé případnosti, ať už je schopen ji ovládnout či nikoli. To, co má, tím musí být – anebo nebyť.

V tomto bytí, jež je sobě samému přítomné, je zlom, 'místo' možného odlišení se od sebe, které člověku v nutnosti volby a jako moc schopností přikazuje jeho zvláštní způsob bytí, který jsme nazvali excentrickým.⁶ Tento způsob bytí je předností i slabostí současně. Vystavuje ho do světa, a tím i zvláštnímu ohrožení, jemuž se snaží specifickými cestami čelit korekturami a kompenzacemi své kultury. Na jedné z těchto cest si sám dělá jasno o této situaci, představuje ji a odděluje se od ní, jakkoli jen v obraze a imaginativním způsobem: to je cesta divadla. Tomu, že je přítomný sobě samému, dává formu a smysl tím, že se stává nositelem role, reprezentace, která nositele a představitele vede od nahodilé jednoty se sebou k umělé jednotě s předváděným a hravým způsobem ji podržuje ve hře. Koncept obrazu, v němž představující herec jakožto člověk ztělesňuje svou roli, signifikantním způsobem vyjevuje tuto podmíněnost lidského bytí zobrazením. To, co v případě člověka zůstává, řečeno s Kunzem (l.c. II, 309), „v něm samém nerozlučně zakořeněno jako volnost vznášející se v jeho niternosti“, médium, v němž se jakožto představující, chtějící, myslící a jednající shledává sám se sebou a se světem lidí a věcí, právě to je východiskem uměleckého ztělesňování. Sem pak odkazuje i Kantova nauka o produktivní obrazotvornosti, Palagyiho pojem virtuálního pohybu, má vlastní esteziologie ducha a Weizsäckerova teorie tvarového okruhu, nemluvě o Leibnizovi a Bachofenově či Klagesově romantice.

Musíme však být opatrní v našich soudech o vztazích fundace mezi životnou tvorbou

⁶ Nejprve v knize *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928; *Gesammelte Schriften* IV); a dále in: *Macht und menschliche Natur* (1931; *GS V*) a *Lachen und Weinen* (1941; *GS VII*).

obrazů a jinými formami lidského chování, jež stejně původně umožňuje, resp. vynucuje excentricnost lidského postavení. Vlivem Heideggerových analýz, které by smysl bytí chtěly spatřovat v časovosti, a proto postupují při analýze struktur lidského bytí určitým způsobem, vznikl dojem, jako by mezi etapami této cesty existoval nějaký jednoznačný vztah fundace, ba dokonce jako by bylo nutné zkoumanou strukturu vyložit pomocí heideggerovských fenoménů upadání, starosti apod. Nic a nicování, bytí ke smrti a časení jako existenciální konečnosti, jež Heidegger užíval exemplárním způsobem jako vodítka v průběhu své interpretace vypovídání bytí, silně upoutaly pozornost antropologie. Jako by bez kierkegaardovských pojmů a formulí existenciální ontologie nebylo možné jít do hloubky! Volbě metodických vodítek antropologie však vládne určitý obraz života. To, co má význam metodický, se již ve své předběžnosti nedává poznat. Neboť antro-

pologická analýza není v žádném přirozeném spojení ani s otázkami ontologickými, ani etickými. Zabývá se pouze konfigurací podmínek, které jsou specifické pro lidské chování.

Ať už jednotu této konfigurace, v níž se manifestuje lidské bytí, tvoří jakékoli složky, žádná z nich sama ze sebe nemůže vzhledem k němu vznášet nárok na přednost. Mravně-náboženské rozhodování má zde pouze poslední slovo. Filozofii musí tedy především záležet na tom, aby svobodným způsobem otvírala pohled na člověka, chce-li být práva neomezené schopnosti interpretovat sebe samu a své otevřenosti pro svět ve světě z historické perspektivy, jež se znovu a znovu překonává. Této své otevřenosti je bezprostředně a paradigmatickým způsobem vystavena v hercově próteovském umění proměny, které zpodobováním pozvedá lidské bytí do hry.

Přeložil Miroslav Petříček

Hraní a performance

Július Gajdoš

Když jsem se v jedné úvaze o performanci v *Disku* z prosince 2006 dotknul Derridovy stati o divadle krutosti (česky viz Petříček 1993: 120–131), bylo to také s úmyslem pozastavit se nad tím, jak velký filozof zasažený artaudovským pojetím divadla ‘re-dekonstruuje’ metafyziku ve snaze obnovit sílu divadla reálně sice neexistujícího, ale imaginativního, zbaveného teologie slova. Předpokládám, že kdyby tyto ‘tvořivé obrazy’, Artaudem nazývané *theomai*, bez nichž, jak tvrdil, by nebylo divadla, skutečně vystaly, odvděčily by se Derridovi tím, že by překonaly sílu jeho výroků. Protože *vyvstat* lze v tomto kontextu chápat v souvislosti s pohybem, ve smyslu *vystoupit* či dokonce *vymknout* se z nehybnosti a tím se scénicky *vyjevit*, jak sobě, tak přihlížejícím. Proměnu obrazu ve *výjev* lze tak vnímat jako symbolické vystoupení ‘z rámu’ obrazu do prostoru a proměnu tohoto prostoru ve scénu jako ustavení místa k uplatňování scéničnosti i scénovanosti. Jestliže Derrida měl na mysli tuto obnovu divadla, potom mé pozastavení je součástí obdivu nad odvahou, kterou vzdoroval sám sobě, tomu, co jinak tvrdil, a nad schopností rozpoznat jistou omezenost filozofických aplikací v umění. Jsem totiž přesvědčený, že existuje obecná ne-vstřícnost a nechuť k divadlu z druhé ruky, ve kterém je skutečná prezentace nahrazena reprodukcí a mimesis se stává pouhou imitací ve smyslu triviálního napodobování. Ovšemže převaha divadla ‘sekáče’ může zastínit potřebu i víru v divadlo skutečné, oprav-

dové a uvěřitelné. Navzdory tomu touha po něm, tj. po takovém divadle, ve kterém mimesis představuje to původní a originální, byla a je součástí tvořivého snažení v různých historických epochách se všemi jeho propady i vrcholy.

I když víme, že snahy o takové divadlo nezačínají v 19. a 20. století, snad právě 20. století nám může být dobrým příkladem. V pojetí modernistických směrů dochází k takové diferenciaci, která je nesrovnatelná s předchozím obdobím, a snad také proto tak zasahují a ovlivňují současnost. Pojmy performance a performanční umění jak v obecném smyslu, tak i v nesčetných konotacích mohou být symbolem těchto někdy až doslovných pokusů o absorpci či rozpuštění tzv. *theomai*. Také proto, že ve 20. století víc než kdykoliv předtím dochází k promíchávání druhů a divadlo, stejně tak jako výtvarné umění, hudba, poezie a tanec, se stává součástí synkretického obrazu vstupujícího do prostoru, ve kterém bez porozumění scéničnosti a scénovanosti se důvodů těchto proměn nelze dopátrat.

Pokud vyjdu z teze Marvina Carlsona, že jakákoliv činnost přenesená do scénického prostoru stává se hrou/hraním a je součástí performance, musím se ptát, co tato činnost procesem ‘přenesení’ pozbyla a co získává. Byl jsem víckrát svědkem toho, jak byly děti v hodině dramatické výchově vyzvány, aby předvedly to, co v ten den prožily. Nejčastěji v takovém případě začínají ranním vstáváním, čištěním zubů, umýváním, oblékáním, snídaní apod., tedy činnostmi, které tvoří

součástí jejich každodenního programu. I když se snaží tuto činnost pečlivě napodobovat, ve skutečnosti si nečistí zuby ani neumývají obličej, a to nikoliv jenom proto, že záměrně nepoužívají příslušné prostředky. Svým konáním 'pouze' napodobují to, co pravidelně dělají, řekněme ranní hygienu, protože jejich činnost neplní účel, který má taková činnost v běžném životě. Výraz 'pouze napodobují' jsem použil záměrně, abych zdůraznil, čím se činnost v rámci životní reality od napodobování liší. Toto napodobování však ztrácí svoji denuncovanou nedostatečnost v okamžiku přenesení do scénické prostoru. Nejde již o činnost v pravém slova smyslu, protože se stává součástí jednání a představuje *něco obecnějšího* než činnost, která plní nějaký účel. Tato činnost se proměňuje tím, že se stává součástí chování na scéně. To, co nás na tomto představení zajímá, jsou projevy, které nesouvisejí ani tak s ranní hygienou, jako s čímsi obecnějším. Mohli bychom říct, že ranní hygiena dětem umožňuje projevit prostřednictvím vztahu k ní – toho, *jak* ji scénují – vztah k životu, jehož je ranní hygiena součástí. Dítě se tak projevuje ve způsobu, jak jednotlivé činnosti představuje/provádí, tzn. jak se při té které činnosti chová. Obsahem tohoto chování jsou emoce a postoje, například k rannímu vstávání, které nám scénicky představuje.

Na těchto projevech si můžeme povšimnout vzájemného prolínání dvou rovin, které se stávají jedna druhou. **Performanční/performativní** rovina souvisí s *vlastním provedením* a vychází z konkrétního konání, původně zaměřeného k nějakému účelu. **Referenční rovina** představuje to, k čemu dané jednání *poukazuje* jako k čemu známému, *co* je v něm naznačeno a *co* je třeba na základě pozorovaného způsobu provedení ovšem teprve domyslet, tedy nejenom identifikovat, ale v souvislosti s příslušným *jak* také interpretovat. Účelová čin-

nost se proměňuje v představení čehosi obecnějšího, tj. v *obraz*, na základě performance, tzn. jistého jednání, přičemž tato performance nepostrádá referenci; ta nám umožňuje identifikovat příslušné konání jako součást *prezentace*, tj. chování, na rozdíl od pouhé *representace*, tj. od pouhého napodobení samotné činnosti. Tato prezentace je totožná s nabytím scénického tvaru, tedy se scéničností nebo scénovaností, kterou se předvedené jednání vyděluje z běžného života chápaného jako sledování jistých (obvyklých) účelů.

Vydělování ovšem neznamená přetrhání vazeb. Scéničnost a scénovanost v nespécifické formě patří ke každodennímu životu, protože každá činnost je součástí chování, které se za jistých okolností či z jistého hlediska stává tím hlavním, co je nebo má být sledováno. Scéna nebo výstup, se kterým se setkáváme na ulici, se v běžném životě jako událost vyděluje z 'normálního', tj. navyklého, automatizovaného temporytmu, a to tím, že dochází k narušení stereotypu, vybočení z mezí nebo dokonce k překročení nějaké normy. Je to něco, co nás nejenom zaujme jako poutavá výloha nebo působivá reklama, ale donutí nás chovat se jiným způsobem. Je to narušení rovnovážného stavu, které vyvolá potřebu jít si např. koupit nějaký výrobek, i když jsme to vůbec neplánovali, nebo stát se účastníkem nějakého pouličního výstupu. A je to také něco, o čem stojí za to vyprávět. Pokud jde o referenční rovinu, která se spolupodílí na rozvinutí tématu, i takové vyprávění se musí nutně opírat o nějaké konání, protože z něj událost vychází a k němu nás odkazuje. V performanci je přitom něco jen naznačeno či chybí, jako když děti napodobují ranní hygienu. Divák/pozorovatel, aby si to domyslel a sledovanému porozuměl, se tak musí obracet ke svým životním zkušenostem a prožitkům – tedy k těm, které jsou *ted' a tady* aktuálně vyvolané,



Yves Klein, *Anthropometries of the Blue Period*, 1960

Nahá těla modelek se stala pro Kleina živými štětci. S *Antropometrií modrého období* začal v Paříži v roce 1958 a opakoval ji v roce 1960 za doprovodu orchestru, pro který složil skladbu *Symphonie Monotonie*.

ale také k minulým 'tam' i 'tamtam', stimulovaným těmi aktuálními.

Právě vztah mezi scéničností, scénovaností, divadlem, teatralitou a performancí – uměním a životem vůbec – se

stal stěžejní problematikou 20. století. Příznačným rysem performance a performančního umění tohoto období je především manifestace performance jako konkrétního konání (nějakého *co*),

keré ovšem nic nenapodobuje (nereprodukuje, nereprezentuje), v domnění, že tímto způsobem lze přenést na scénu esenci života, životnost, vitalitu v její autentičnosti. Performance se tak začala stavět proti teatralitě, ve které převažuje tendence zcela opačná. To souviselo s tím, že i v běžném chování jednotlivce se začala zdůrazňovat referenční rovina v minimální spojitosti nebo dokonce v její izolovanosti od roviny performativní. Jestliže vyřkneme větu *v životě všichni hrajeme divadlo* nikoliv jako básnickou metaforu, ale teoretickou tezi, opomíjíme účelové jednání každodenního života. V takovém případě se zaměřujeme především na obecný vztah k životu, vyjadřujeme tím své postoje a emoce a klademe důraz na scénovanost našeho každodenního jednání a chování.

Důraz na scénovanost jednání a chování v běžném životě znamená pomíjet motivace ke každodenní činnosti. Bez dostatečné motivace, která souvisí s vírou, že určitá činnost má v životě smysl, nelze dosáhnout osobních cílů a dojít k jejich naplnění. V tomto smyslu zmiňovaná věta navádí ke změně úhlu pohledu na každodenní život tak, abychom běžné účelové jednání viděli ve scénické podobě, jako pouhý obraz. Ve své podstatě se tak zpochybňuje opravdovost a autentičnost samého života, protože jakékoliv účelové jednání se nám představuje v poloze scénování, ve které se ve věku médií také mění; viz debatu politiků o nějakém problému před kamerami: *jak* jako by v takové debatě pohltilo *co*, zatímco performativnímu umění jako by šlo (v tradici všech ikonoklasmů) o symbolické rozvinutí samotného *co* (tj. autentického života jako takového) při odbourání nějakého *jak* (tj. obrazu). Vycházím z toho, že teatralnost v pejorativním smyslu odbourat lze, ale scéničnost/scénovanost nikoli. I v konkrétní performanci se pouhé *jak* může vydávat za (neexistující) *co*, zatímco skutečné umění bez přítomnosti

obojího a neustálého přecházení jednoho v druhé neexistuje.

Pro 20. století jsou příznačné dvě tendence. Jedna směřuje k teatralizaci života¹ a druhá staví v kontextu události (*event*), performance a happeningu ne na pouze reprodukovaném, ale na bezprostředním 'živém' gestu a usiluje tuto autentičnost přenést do scénického prostoru. Nepochybně nelze ztotožňovat specifický scénický projev s reálným jednáním: jednání na jevišti nemůže být skutečné, protože jeho záměr nelze ztotožnit s původním účelem konání, ke kterému poukazuje (herec XY jako Othello nemá uskrtit herečku YZ, která hraje Desdemonu). Domnívám se ale, že v zaměření performance a performativního umění na tuto stránku vitality a autentičnosti lze rozpoznat úsilí o takové ztotožnění. To samozřejmě vyvolává otázky: Lze tuto živost/vitalitu přenést a v autentické formě představit na scéně bez scénování? Není to právě scéničnost, která na scéně nastupuje na místo autentičnosti, resp. nestává se specifické scénické jednání, tj. jednání před platícím obecenstvem, autentickým právě specifickým prolínáním *co* a *jak*, které vyznačuje umění? Není autentičnost teprve výsledkem tohoto umění? Jak souvisí scéničnost a scénovanost performance s herectvím? Lze mluvit o něčem takovém jako je performativní hraní nebo herectví performance?

Vraťme se nejdříve k tématu, které jsem zmínil v úvodu, tj. k artaudovskému pojetí, považovanému v kontextu divadla a performance 20. století za esenciální přístup. V rámci proklamované absence takového esenciálního divadla se Artaud obrací k metafyzickému prožitku. Jeho požadavek očistění a plného nasazení hraničí s rituálním přístupem a vyža-

¹ S teatralizací života také souvisí to, co označujeme pojmem 'jako'. Zatímco pro divadlo má toto 'jako' esenciální význam, do života vnáší skepsi. Autentičnost běžného života nahrazuje hrou/hraním a zdůrazňuje tak, že nejde o jeho skutečný projev, ale jenom o konání 'jako'.

duje zasvěcení, jehož podmínkou je víra v tuto transcendenci. Tendence pronikat do hlubších vrstev vědomí podněcovaná surrealistickou vírou, že tak se ověří životnost nebo autentičnost uměleckého aktu, je obrazem upřednostňování 'nad-reálného' vzhledem k prchavosti a nestálosti života.² Artaud tak vychází z divadla v zásadě nereálného, které není výsledkem žádné zkušenosti, prožitku či poznání. Je to sen o divadle podnícený nevírou v reálný život, která oponovala tehdejšímu divadelnímu naturalismu. Antonin Artaud a Roger Vitrac nabídli surrealistům snově řešení divadla, které lze uskutečnit jenom v prostorách imaginace. V takových prostorách jde především o aktéry, a to včetně publika, umístovaného do středu akce jako její součást.³ Tyto Artaudovy představy a proklamace zkonkrétně v jeho esejích měly na vývoj scénické tvorby 20. století podstatný vliv. V první řadě je to úsilí oprostít divadlo od autora. V domnění, že se tím divadlo osvobozuje od diktátu slova, přenesla se pozornost na herce. Ten nabídl své tělo jako prostředek, který měl umožnit návrat k počátkům, k původnosti a k esenci divadla. Přes tělo herce pokračoval Artaud v surrealistickém snu, hledal v paměti archetypální zdroje a usiloval o proměnu divadla v metafyzický koncept. Teologii slova tak nahradil *theomai*, které ale nepředstavují smyslově zachytitelné a vnímatelné obrazy, ale ideje takových obrazů. Divadlo krutosti je spíše divadlem idejí, se kterými chtěl Artaud takové obrazy ztotožnit. Performanční umění druhé poloviny 20. století, které navazuje na koncep-

2 Jak se dočteme v Bretonově *Manifestu surrealismu* z roku 1924.

3 Artaudovi jde o to, jak oprávněně zdůrazňuje Derrida, aby se z herců a diváků stali *účastníci* inscenace. Režiséri (rozumí se režiséri této inscenace) „a její účastníci (kteří by již nebyli herci anebo diváky) by přestali být nástroji a orgány reprezentace“ (Derrida 1993: 125). Inscenace jako by totiž byla až dosud jen reprezentací či ilustrací autorova textu, který je sám (pouhou) reprezentací něčeho jiného, než čím je.



Piero Manzoni, *Living Sculpture*, 1961
Manzoni pracoval podobným způsobem jako Klein, na rozdíl od něho ale nepoužíval modely ani plátno. Na své výstavě *Živá socha* (1961) signoval živou dívku jako 'certifikát autenticity' s tímto textem: „*Tímto je stvrzeno, že X bylo podepsáno mou rukou proto, aby od tohoto data bylo považováno za autentické a skutečné umělecké dílo.*“

tuální umění, takové pojetí přijímá a po svém rozvíjí. Zvláště pro performanci je to mimořádné období, protože se v něm stává jak součástí tohoto pojetí, tak jeho popřením, a to už tím, že hercovo tělo na jedné straně je či má být prostředkem průniku do metafyzických prostor, a na druhé straně je to konkrétní a hmatatelné tělo, které jediné je schopné, jak jsou modernisté druhé poloviny 20. století přesvědčení, přinést na scénu 'živou autentičnost', tj. opak nějakých idejí.

Od začátku 20. století se setkáváme s modernistickým zdůrazňováním *živého umění živých umělců*. Pro futuristy to sice představovalo zbraň proti tehdejšímu konvenčnímu umění (tj. umění založenému na nějakých konvencích vnímání a chápání), ale jejich manifesty-performance byly především apelativní gesta a výzvy do publika, motivované snahou bourat hranice mezi 'vysokým' uměním a populární kulturou. Zaměření na osobnost umělce, ale především na to, co je na něm scénicky nejživější – jeho tělo, symbolizované v gestu zaměřeném na okamžik –, vyvolalo různorodé tendence. Od 50. let minulého století se setkáváme s velkým množstvím živých gest, živých soch, živých obrazů a živých umělců,⁴ ve kterém se součástí této živosti stává autenticita, vždy spojená s časem, a soustředěná tedy na daný okamžik. Vymezení performativity jako zrnka divadelního okamžiku je charakteristickým znakem těchto tendencí. Na začátku minulého století se tyto ideje živosti, autenticity a okamžiku pohybovaly ještě v prostorách života jako radosti a zábavy, i když byly doprovázeny patřičnou dávkou skepse vyvolávanou jeho proměnlivostí. V 70. letech minulého století se už dostávají na hranici toho, co je živé lidské tělo schopné snést, až k sebepoškození nebo na pokraj smrti, chápáném jako doklad **autentické životnosti uměleckého aktu** spojeného s okamžikem, který má omezené trvání, a proto ho už nelze opakovat. Zatímco surrealisté končili symbolicky v rakvi a pohřebním průvodu jako formě zábavy povznášející je nad nestálý život, o půl století později jsme svědky skutečného zraňování či dokonce smrti 'živého těla' jako projevu ústřední ideje vitality performance.

V kontextu performativity sehrává nepřehlédnutelnou roli nejenom performer, ale také divák/publikum. U Artauda,

4 V anglickém jazyce se setkáváme kromě pojmu 'živé umění' (*live art*) také s pojmem *time-base art*.

i když mu ve svých statích adresoval pouze několik vět, je ve středu akce. Ve svých představeních sice pokračoval v tom, co začalo útočením futuristů, dadaistů a surrealistů na publikum, a divák se mu stal vděčným terčem,⁵ ale jeho divadlo končí divákovým transem. Vedle umění těla či volání po soustředění na osobnost umělce⁶ je to tedy i divák, který znepokojuje modernistické umělce 20. století. Symptodem tohoto neklidného vztahu je hledání místa pro takového diváka, které začíná přemísťováním a končí jeho manipulací. U prvních manifestů-útoků, které ho měly probudit, zaktivizovat a vytáhnout z křesla letargie, jako byly *Radost být vypískán* (Marinetti) nebo *Facka diváckému vkusu* (Majakovskij, Livšic, Chlebnikov), seděl ještě divák v hledišti. Ve své pozici byl už ale ohrožován, protože pohodlně usazený divák představoval nepřijatelného měšťáka a záměrem performerů bylo probrat ho z pasivity a donutit ho reagovat. Futuristé učili pohrdat publikem, proto nečekaná akce na scéně měla působit jako dobře míněná facka, která ho vytrhne z návyku na tradiční umění. Známé jsou surrealistické triky, jak nalákat publikum například na Charlieho Chaplina, který sloužil pouze jako návnada a s jehož účastí v *Salon des Indépendents* (1920) se vůbec nepočítalo. V manifestu, který sepsal Ribemont-Dessaignes, performeré divákům vyhrožovali, že jim vytrhají zuby, vytahají uši a zlámou kosti. Zdá se, že už více se s divákem počítá, je-li umístěný *doprostřed akce* (Soffici) nebo *uzavřený do ní* (Artaud), což je tendence, která se naplno projeví v druhé polovině 20. století. V počátcích avantgardy zašli snad nejdál v tomto úsilí o proměnu diváka ruští konstruktivisté (Mejerchold, Foregger). Jejich

5 Podrobněji viz Hyvnar 1996, kap. „Artaud a divadlo krutosti“.

6 Mám na mysli například kalifornského sochaře Davida Openheimera, který prosazoval přenesení pozornosti z objektu (*object*) k tomu, kdo objekt tvoří (*objectifier*).



Stelarc: Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension, 1980

Stelarcova akce připomíná rituály indických fakírů toužících po duchovním osvětlení.

snaha o ekonomičnost pohybu byla spojená s touhou vytvořit nového herce-stroj a součástí této snahy byla i proměna diváka. Lze předpokládat, že by to byl divák, který zcela uvěřil v konstruktivistické ideje a reaguje podle nich.

Divák modernistů snášel příkoří. Obviňují ho z pasivity, voyeurismu a konvenčnosti a vyzývají k tomu, aby přehodnotil svůj vztah k umění. Přitom se vlastně útočilo na nepřítomné publikum. Tak docházelo k probouzení probuzených, protože přítomné publikum už tím, že se performance zúčastnilo, dalo najevo určitou vstřícnost vůči tomuto druhu umění, a prokázalo tedy i ochotu přistoupit na změny. V 60. letech minulého století se tyto tendence nejenom udržely, ale rozvinuly ve výzvu k divácké zodpovědnosti. V rámci performance-happeningu byl divák volán ke spolupráci a vtažený do akce s argumentem, že také on musí nést zodpovědnost za úroveň umění. Umělec tak zdánlivě ustoupil do pozadí, jako by pouze vytvářel okolnosti a umísťoval do nich diváka, který se měl chovat a jednat

tak, jak se chová v životě (Kaprow). Byl však strůjcem podmínek a všechno řídil s úmyslem, aby se účastníci cítili do jeho prožitku a emocionálních stavů.⁷ Performance-happening se tak kondenzovala do akce, ve které účastníci byli konfrontováni buď s okolnostmi, ve kterých se ocitali, nebo přímo s fyzickou přítomností umělce. U některých performancí bylo publikum přímo instruováno, jak se má na představení dívat, nebo přizvaní odborníci z různých vědních oborů měli ukázat, co všechno je či může být.⁸ Místo

⁷ Například Yoko Ono na výstavě „Information“ v Muzeu moderního umění v New Yorku (1970) instruovala diváky pomocí psaných pokynů, např. „nakresli imaginární mapu [...] jdí na skutečnou ulici podle této mapy“ apod. Dánský umělec Stanley Broun navrhoval návštěvníkům výstavu „Prospect 1969“, aby šli „v průběhu několika okamžiků plně soustředění“ určitým směrem (viz Goldberg 2001).

⁸ Americký umělec James Lee Byars se pokoušel měnit vnímání diváků tím, že jim vytrvale kladl různé konfrontační otázky. Na otázku z publika odpovídal zase otázkou a na diváckou odpověď reagoval obskurní odpovědí. V Los Angeles County Museum založil World Question Center jako část výstavu „Art and Technology“ (1969). Francouzský umělec Bernard Venet zval specialisty matematiky či lékaře na přednášky, aby demonstroval, že umění není nutně o umění atd. (viz Goldberg 2001).

příběhu se uplatňuje narace, která se stává instrukcí. Za ní stojí umělec, který řídí diváka tak, aby se na svět díval jeho očima. Jako by se tak splňovala dávná touha futuristů vyplnit průrvu mezi životem a uměním. V 60. a 70. letech minulého století se tak vynořuje nová modernistická konvence. Důležitosti nabývá samotný proces tvorby. Prezentovat nějaký vytvořený objekt se vlastně nepatřilo. Co bylo ukončené a hotové, jako by už nebylo hodno zájmu, protože důležitější byla idea a způsob realizace této ideje, tj. samotný proces tvorby a zapojení diváka. Je tu zřejmá souvislost s úsilím vyhnout se komercializaci a stát se nezávislým na trhu, kde se vždy obchoduje s hotovými produkty. Samotnou ideu nebylo možné prodat, jenom ji sledovat.

To vše vyžadovalo aktivně zúčastněného diváka. Jako by hraní i herectví bez zasahování diváka pomalu pozbývalo svého smyslu. Publikum se mělo stát součástí scénického procesu a jeho pozice se měla radikálně proměnit: z účastníka se mělo stát protagonistou, který má svůj podíl na vzniku a průběhu performance a stává se tedy také performerem. Možnost dívat se z pozice diváka umístěného v hledišti jako by byla nahrazena možností zapojit se do akce. Není-li divák přímo vytržený z pozice pozorovatele a vtažený do scénického prostoru, tj. zůstává-li v hledišti, má i tak prokázat svou aktivitu a nespokojit se s pouhým sledováním. Dnes se tomu s oblibou říká interaktivita. Herbert Blau ve své skvělé knize *Audience* (Publikum) rozvíjí věty z deníku Virginie Woolfové: „*Není publikum! Není odezva! Je to částečná smrt*“ (Blau 1990: 1) a považuje je za výraz jedné z největších úzkostí moderny a postmoderny. Lze s ním jenom souhlasit. Ve 20. století je strach o diváka hlubší, než se zdá. Projevuje se právě v nevyváženém vztahu k němu, a to od přímých útoků k manipulaci, od vtahování do akce k jeho přehlí-

žení i k orientaci na úzký okruh zájemců z řad umělců, kteří se stávají diváky odborníky, opravdu schopnými porozumění. Je to i reakce na snahy diktované komerčním hlediskem, v jehož rámci se už nepočítá s inteligentním divákem, ale s takovým, který chce prostě něco zažít (užít si to), tj. svou účastí neuspokojuje nějakou vlastní potřebu, ale prostě vyplňuje svůj volný čas jakýmikoli zážitky, které ho vytrhávají z běhu každodennosti. Naopak při snahách o ‘svobodný’ divákův přístup se uplatňuje i postmoderní nezávaznost, související s předstíráním nedůležitosti divácké účasti: v průběhu několikahodinových představení Roberta Wilsona na začátku jeho kariéry tak diváci volně přicházeli, a pokud je to zaujalo, setrvali, či odcházeli. Scénický prostor jako by v tomto případě kopíroval způsob vnímání umění v galeriích a muzeích, vůči kterým ještě na začátku minulého století futuristé zvedali svůj prapor destrukce.

V úvodu tohoto článku jsem věnoval pozornost pojmům *vystoupit*, *vymknout*, *vyjevit se*, které mají co dělat se symbolickým vystoupením z obrazu a stěžejním okamžikem proměny obrazu ve výjev. Zmínil jsem se o modernistických tendencích dospět k jakoby nescénováním událostem a performancím, které ale mají s výjevy a scénami v tom smyslu, jak se o nich na stránkách tohoto časopisu uvažuje, to zásadní společné. Důležitou roli přitom hraje konání, které ztrácí svoji utilitárnost a stává se obrazem. V těchto souvislostech jsem se snažil vymezit vzájemné prolínání performanční a referenční roviny a naznačit, že i když se obě podílejí na komplexním prožitku, referenční rovina vyžaduje aktivnější intelektuální účast diváka, protože představovanou událost je třeba domyslet, chybějící části doplnit a dotvořit příběh: není ostatně právě to nejlepší příležitost pro uplatnění divákovy aktivity? Poukázal jsem na to, že i v běžném

životě se setkáváme s něčím, o čem stojí za to vyprávět, protože se to z běžného života vymyká, nemluvě o události, která se odehrává ve scénickém prostoru a tím si už sama jako taková říká o naši zvláštní pozornost. Právě tato souvislost obrazu a vyprávění, hraní a vytváření příběhu úzce souvisí s problematikou, o které se psalo v minulém čísle a píše i na jiném místě tohoto čísla *Disku* (viz Vostrý 2008a: 12–28 a 2008b: 52–70): mám na mysli především vztah performance a události ve smyslu tvoření nebo negace příběhu.

Napětí uměleckého díla je tvořeno vnitřním prolínáním jeho jednotlivých složek v úsilí o dosažení rovnováhy. V případě převahy performanční roviny v úzkém smyslu se performance ochuzuje o referenci. Divák tak není spoluvůrcem příběhu, který se odehrává na scéně, protože není volán k intelektuální účasti, ale pouze k aktivnější účasti v rovině performanční, tj. v rovině vnější, jak o tom například vypovídají happenings Alana Kaprowa. Když Marina Abramović a Ulay ve své performanci *The Lovers: Walk on the Great Wall* (1988) narážejí nahými těly do protilehlých zdí, Stelarc v *Sitting/Swaying* (1980) je v meditativní poloze zavěšený za vlastní kůži na stropě nebo Ron Athey je v *Martyrs and Saints* (1993) připoutaný ke sloupu a probodaný šípy, divák je zasažený reálnou bolestí a sebe-destrukcí performerů, tj. tím, co dělají, místo toho, k čemu toto jejich konání poukazuje. Jde o demonstraci, která na rozdíl od komunikace vycházející z jisté konvence, založené na vnímání obrazu, vždy souvisí spíš s prezentací performerovy dovednosti, případně jeho problematické odvahy k sebe-destrukci, a může tak být tomuto performerovi odrazovou plochou k sebe-scénování.

Přítom referenční rovinu nelze zcela potlačit. Při scénování se tyto okamžiky reference vztahují i k pouhému náznaku příběhu, který vždy poukazuje k obecnějším (potenciálně symbolickým) souvislos-



Ron Athey, *Martyrs and Saints*, 1993
Podstatou Atheyovy práce, podle jeho vlastních slov, bylo vždy úsilí přenést přehnaný gotický obraz do života.

tem. Jestliže v referenční rovině je z konání Rona Atheye jasné, že připoutaný u sloupu představuje oběť/mučedníka (sv. Šebestiana), odkazuje nás tím k archetypu obětování. Nedospěli bychom k takové interpretaci i bez toho, a dokonce daleko spíš, neměl-li by Athey skutečně kůži probodanou šípy? Směřuje nás tím, že je reálně probodaný šípy, k opravdovému prožitku oběti s jeho myšlenkovými konsekvencemi? To, co je tu skutečně autentické, je bolest Rona Atheye, a nikoliv plný prožitek mučednické oběti, kterou představuje. Znamená to, že v performančním

umění je podmínkou ztělesnění autentická bolest? Prohlubuje tato bolest divácký prožitek?

Domnívám se, že samotná bolest, kterou performer pociťuje, a to vzhledem k tomu, že si ji sám vyvolává, nijak výrazně neovlivňuje to, co představuje, resp. odvádí pozornost od toho, co představuje, k samotnému performerovi. Jeho kůže propíchaná šípy spíše vyvolává soucit diváka s reálnou bolestí, místo prožitku mučednické oběti: Performer tak sice představuje mučedníka, kterým nás odkazuje k příběhu, ale skrze individuální bolest zdůrazňuje, že to, co je na scéně jediné pravé, a tedy autentické, je skutečná bolest konkrétního člověka – performeru –, který v tomto okamžiku na scéně reálně trpí. Nic nepředstírá, bolest nepředstavuje, ale skutečně pociťuje. Tento přístup je patrný nejen u performerů, kteří zraňují své tělo, ale například i u vídeňských akcionistů (Nitsch, Müll, Rainer, Bruss). Jejich porcování mrtvého zvířete, polévání krví, oblékání do kůže zvířete, to vše směřuje na jedné straně k obřadu a rituálu, ale na druhé straně představuje projev určité reálné činnosti. Ani převaha této činnosti, která směřuje naši pozornost spíše k *co* než k *jak*, nemůže samozřejmě potlačit to obecnější – ono *jak*, kterým nás odkazuje k čemusi obecnějšímu, tj. k obrazu. Je to obdoba vztahu mezi performerem a jeho tělem, které vždy představuje ideu i objekt současně. Ze své hmotnosti se sice může 'vymknout', například ve své virtualitě, když nejstarším projevem toho je ovšem duše, která opouští mrtvé tělo, ale toho je schopné dosáhnout i takovým zpodoběním (obrazem), které směřuje od reálného, například od reálné bolesti, k tématu oběti. Je to vztah domu a domova. Dům vyžaduje konkrétní účelový výkon – postavit ho, zatímco vytvořit domov znamená dát pobytu v něm nějaký smysl.

Neschopnost vytvořit domov mění dům v bezdouchou stavbu.

V tomto smyslu lze nahlížet i na performanční umění. Spíše než o herectví jde v něm o zvláštní druh hraní na hraně reálu a představování. Performer neztvárňuje postavu, ale spíše sám jako takový šokuje, a tedy spíše útočí, než usiluje o diváckou empatii. Slovo prezentuje především jako zvuk a prostor mu slouží především k tomu, aby projevil svou 'fyzikalitu'. A někdy i za cenu reálné bolesti směřuje pozornost na sebe, na své tělo, ve kterém se pokouší toto vše spojit, a tak se scénicky představit. Bez příběhu, který je ve svých různých formách solí scéničnosti, lze k tomu ale dospět jen těžko. Jeho absence buď ponechává jakoukoliv performativitu v poloze běžné činnosti, nebo se stává projevem sebescénování: ne náhodou se proto performeré tak často uchylují aspoň k autobiografickému vyprávění.

Literatura:

- BLAU, H. *Audience*, London 1990
BRETON, A. *Manifesto of Surrealism*:
<http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
CARLSON, M. *Performance*, London/New York 1996
DERRIDA, J. „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“, in: *Mýšlení o divadle*, Praha 1993
GAJDOŠ, J. „Performance: scénování přítomného zážitku“, *Disk 18* (září 2006)
GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2001
GOLDBERG, R. *Performance. Live Art since the 60s*, New York 2004
HEATHFIELD, A. (ed.) *Art and Performance*, New York 2004
VOSTRÝ, J. „Scéna jako průsečík obrazu a příběhu“, *Disk 23* (březen 2008) 129
VOSTRÝ, J. „Divadlo neboli kouzlo proměny“, *Disk 24* (červen 2008)

Obrazový materiál je citovaný z publikace RoseLee Goldberg *Performance. Live Art since the 60s*, Thames & Hudson 2004

Cindy Sherman: Sebeprezentace jako obraz cesty k předpeklí

Miroslav Vojtěchovský

Všechno to začalo vlastně velmi nevinným, i když mírně excentrickým albem s názvem *A Cindy Book*. Linkovaným sešitem obsahujícím 25 snímků a jednu jízvu po vyříznutém obrázku prochází jako jednotliví linie kratičký popis pod každou – tedy i pod tou vyříznutou – fotografií: „That’s me“. Bez ohledu na to, jestli se jedná o rodinnou fotografii s maminkou a se starším sourozencem, skupinku příbuzných nebo spolužáků či kamarádů, o společný portrét s plesovým tanečníkem, svatební fotografii, na které poznáváme vedle Cindy i toho, kdo se zjevně stává jejím manželem, neměnným titulkem se Cindy vymezuje proti svému okolí i proti světu: „To jsem já“.

Album rodinných fotografií máme skoro každý. Album nás spojuje s našimi blízkými, rodiči, sourozenci, prarodiči, přáteli. Je to kus našeho života, proměněného do privátních fotografií pořizovaných zpravidla v nějakém mezním nebo významném momentu našeho života. Jeden bosenský kolega mi vyprávěl, že spatřil v době válečné vřavy člověka, který se na cestě do krytu po odhoukaném náletu náhle otočil a běžel jako o závod do svého domu, aby se po chvíli vrátil a pokračoval na cestě do bezpečí s jakýmsi malým předmětem zabaleným do novinového papíru. Později, už ve stísněném, ale přece jenom bezpečném úkrytu, oslovil kolega onoho muže a osmělil se zeptat, pro co to vlastně běžel, a on mu ukázal se slzami v očích, že se vracel pro rodinné album fotografií, a ještě dodal: „Nevím dne ani hodiny, nevím, co se může v každé chvíli přihodit mým blízkým stejně jako mně samotnému, proto je chci mít všechny v těchto chvílích při sobě...“ Rodinná alba prostě opatrujeme, pózujeme pro ně, ať už jsme se sešli v rodinném hnízdě nebo se nalézáme na dovolené, pro připomenutí do nich píšeme stručné poznámky označující datum, školu či třídu, do které jsme právě chodili, někdy se pokoušíme o humorné komentáře, abychom trochu setřeli neodmyslitelný patos situace, dost často ovšem nepíšeme vůbec nic, protože máme klamný pocit, že jména těch, kteří jsou s námi na obrázku, nemůžeme nikdy zapomenout, stejně jako jsme přesvědčení, že nikdy nezapomeneme, kdy byla ta či ona fotografie pořízena, ale téměř nikdo z nás nemá ve svém albu ujištění

„To jsem já“... Cindy Shermanová naopak sama sobě, stejně jako všem ostatním opakovaně připomíná svou existenci.

„Cindina knížka“ je datována léty 1964–1975, tedy mezi desátým a dvacátým prvním rokem jejího věku, a snad můžeme věřit tomu, že jak celá skladba, tak popisky jsou autentické, přestože konec knížky už spadá do období, kdy se Cindy na rozdíl od dětského věku i v rozporu s rodinným prostředím začíná zajímat o umění, kdy už rezignovala na malbu, které se původně věnovala, a kdy začíná vytvářet první inscenované fotografie, v nichž se pokouší o jakousi ženskou klauniádu. „Cindina knížka“ tak anticipuje hvězdnou dráhu ve své době nepřilíživě běžné sebeprezentace v oblasti inscenované fotografie.

O inscenované fotografii ani o Cindy Sherman nepíšeme v *Disku* poprvé. Od prvního – svým způsobem úvodního – textu, věnovaného ve 4. čísle¹ oné zvláštní, koncem 19. století velmi frekventované a poté v první polovině 20. století stejně velmi vášnivě zavrhané oblasti fotografické tvorby, při které je vytvářena více či méně stylizovaná realita pro účely pořízení fotografického obrazu, jsme se systematicky vraceli k oblasti inscenované reality v poznámkách o zátíší,² portrétu,³ respektive o specifických otázkách inscenačních postupů prostupujících z roviny náboženského či společenského rituálu do praktického života a naopak,⁴ ale specifické prolínání problematiky postmoderního palimpsestu s neobyčejně rozvinutou a propracovanou rovinou sebeprezentace v tvorbě Cindy Sherman nás přitahuje mocnými magnetickými silami nepochybně zejména proto, že její gesto přesahuje jakékoliv myslitelné hranice oboru fotografie právě směrem k té oblasti lidského jednání, která představuje hlavní oblast výzkumu, na niž se soustředí okruh spolupracovníků časopisu *Disk*.

Scénologické aspekty gesta Cindy Shermanové je jistě možné s úspěchem použít jako jakýsi pérový odrazový můstek ke studiu jejích specifických (pro)hereckých etud, ale interpretace jejích sdělení, respektive uvažování o obsahu a smyslu její práce, rýsuje přímou linii k přemýšlení o vztahu mezi estetikou a uměleckou historií, nebo ještě spíše k obecnému uvažování o smyslu a poslání umělecké tvorby v době po výbojích moderní avantgardy. V textu *Danto and Krauss on Cindy Sherman*⁵ analyzuje Michael Kelly vztah mezi filozofií umění – kritickou reflexí uměleckého díla, kultury a přírody – Arthura C. Danta, jak se projevuje v chápání díla Cindy Shermanové v kontrastu k interpretaci jejích fotografií historičkou umění Rosalindou Kraussovou. Prostřednictvím srovnávací analýzy diametrálně odlišného východiska obou protagonistů fiktivního sporu dochází Kelly k definici Dantova ikonoklasmu a návazně na to ke zdánlivě obecným závěrům o podstatě a smyslu umělecké tvorby v současnosti. Náš názor k této a jí podobným analýzám je ovšem, řekněme zdvořile, poněkud skeptický, neboť se domníváme a chceme také prokázat, že scénologické hledisko umož-

1 „Inscenovaná fotografie?“, *Disk* 4 (červen 2003), s. 51–65.

2 „Objekt ozvláštněný objektivem“, *Disk* 15 (březen 2006), s. 19–38.

3 „Portrét jako obraz procesu hledání sebe sama“, *Disk* 17 (září 2006), s. 145–151, a „Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii...“, *Disk* 19 (březen 2007), s. 19–31.

4 „Inscenace ve službách rituálu“, *Disk* 9 (září 2004).

5 Kelly, M. „Danto and Krauss on Cindy Sherman“, in: Holly, M. A. / Moxey, K. *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Massachusetts 2002.



That's me



That's me,

Cindy Sherman, A Cindy Book – typická dvoustrana

ňuje v tomto směru mnohem exaktnější studium i závěry nejenom v případě prací Cindy Shermanové...

Pro vše, co se bude dít okolo Cindy Sherman v posledních třech dekadách nedávno minulého století, je příznačné, že vstoupila do světa umění zcela rozhodným způsobem hned svým druhým větším projektem: bezmála stovkou⁶ číslovaných fotografií „bez názvu“, pořizovaných v rozmezí let 1977–1980 do cyklu nazvaného *Untitled Film Stills*. V této pouze na první pohled autoportrétní sérii obrazů pořizovaných jako klasické ‘fotosky’ (propagační fotografie, které publikovány ve výkladních skřínkách biografů byly v minulosti největším zdrojem informací lákajících vhodně zvolenými výjevy k návštěvě kina) pózuje Cindy před svým aparátem s parukami, klobouky, rukavicemi a nejrůznějšími převleky v pečlivě zvolených interiérech i exteriérech, připomínajíc tak scény jakoby

⁶ Cindy Sherman záměrně a zcela důsledně vytváří atmosféru záhady i okolo množství pořízených obrazů. V číslování záběrů se občas objevují mezery, resp. chyby, zatímco některé položky jsou násobené připojenými písmeny, takže není vlastně možné uvést přesný počet fotografií v projektu.



◀ ▶ Cindy Sherman,
Untitled Film Stills #21–23,
1977–1980

vystřižené z druhořadých filmů produkovaných hollywoodským průmyslem zábavy. Scény, kterými se inspiruje, jako by se v jejím přetlumočení stávaly divadlem zachycovaným způsobem obvyklým na tradičních divadelních fotografiích, kterými se 'fotosky' ostatně inspirovaly.

Dalo by se také říct, že inspirace filmovými scénami jí dává příležitost k sebezpředvádění. Shermanová přitom ovšem až úzkostlivě dbá na to, aby její záběry byly odosobněné, jak je to jenom možné, aby se nestaly autoportréty. Představuje – podobně jako 'charakterní' herečka v divadle, případně filmová herečka epizodních rolí, zaměnitelná někdy i správně vybranou neherečkou – úřednici, stresovanou ženu v domácnosti, frivolní barmanku či tanečnici, služtičku ještě čekající na svého prince, trpící ženu, stejně jako ženu plačící, zmítanou úzkostmi, či domácí puťku podléhající nejrůznějším vlivům: Ty všechny vytváří se snahou o maximální zobecnění, o maximální typologickou přesnost. Hereké předvádění, které je podkladem jejích fotografií, je sebezpředváděním jen do té míry, do jaké je předváděním jejích možností být někým jiným, dokonce tím či/i oním, vlastně předváděním (a v počátcích hravým předváděním) různých možností autostylizace podle předsevzaté předlohy. Tyto 'předlohy' mohou mít přitom rozpětí od napodobení příslušné filmové momentky po autostylizaci založenou na vlastním pozorování, ale nikdy jim nechybí punc osobní účasti.

Svým způsobem ještě mnohem přesněji vytváří Cindy Sherman různé sociální i charakterové typy v projektech *Cestující autobusem* (*Bus Riders*) a *Mysterium vraždy* (*Murder Mystery*), na kterých začala pracovat o rok dříve než na 'fotorskách', tedy v roce 1976, ale které dokončila téměř o čtvrtstoletí (*Mysterium vraždy*), respektive téměř tři desítky let později (*Cestující autobusem*) – v roce 2005. Tady se ovšem s neobyčejnou přesností převtěluje nejenom do různých ženských postav, ale znázorňuje i pečlivě vybrané mužské typy, ať už se jedná o sociologickou studii cestujících jistou konkrétní linkou autobusu do jisté cílové stanice, či postavy spojené s vyšetřováním fiktivní kriminální záhady: tím tedy tento projekt nezapadá do povídky o feminní obsesi problematikou genderu,



vytvořené okolo jejího díla kurátory, editory výstavních katalogů, teoretiky a filozofy typu Arthura C. Danta.

Pro veřejnost je totiž obraz umělkyně Cindy Sherman vytvářený neobyčejnou vitalitou práce na projektech následujících nepřetržitě po *Film Stills*: Ještě v roce 1980, kdy završuje práci na *Fotoskách*, přichází Sherman se *Zadními projekcemi*. V nich barevnou skladbou a zejména zasazováním ženských charakterů z béčkových hollywoodských příběhů do různých exteriérů, zneostřovanými zadními projekcemi na plátno vytvářející pozadí, navozuje ještě výrazněji atmosféru filmových příběhů a ještě výrazněji tak akcentuje problematiku prezence ženy v umělecké, respektive komerční produkci filmové výroby. Hned v následujícím roce 1981 vytváří ovšem Cindy Sherman sérii *Dvoustránky*, reagující poněkud umírněnou, méně podbíživou a hlavně méně lascivní sérií rekonstruovaných fotografií na „Pin-up girls“ – obrázky méně nebo vůbec neoblečených, dobře rostlých děvenek, umístěvaných ve formě plakátku na střední dvoulist časopisu, odkud je bylo možné jednoduše vyjmout a připíchnout nebo nalepit do skříňky vojáka, ať už byl na kterémkoliv bojišti světa.

Následují dva projekty v roce 1982: *Růžové róby* a *Bez názvu*, inspirované tentokrát spíše romantizujícími a částečně módními snímky z dívčích časopisů, zatímco ve dvou 'dvouletkách' oddělených desetiletou přestávkou, tedy v období 1983–1984 a 1993–1994, už se jedná o sérii nazvané podle zdroje inspirací: *Fashion*. V těchto prepisech módních fotografií z nejvýznamnějších ženských časopisů bere na sebe Cindy Sherman roli top-modelek, které se v té době díky svému nepřehlédnutelnému půvabu dobře postaveného a pěstěného exteriéru i okolo toho se rozvíjejícího reklamního kolotoče stávají vedle sportovních gladiátorů celebritami, tedy 'Very Important Persons' – 'důležitými osobnostmi', ilustrujícími svým efemérním významem, jakkoliv nafukovaným zbytnělou publicitou, velmi případně trvalý proces globálního zešuntění na přelomu druhého a třetího tisíciletí.

Na první vlnu úvah o roli ženského těla v módním průmyslu navazují v roce 1985 poněkud příliš jadrné, ale rozsahem nijak výjimečné *Pohádky*, zatímco



▲ Cindy Sherman, *Untitled Film Still #17*, 1977–1980

◀ Cindy Sherman, *Untitled Film Still #81*, 1977–1980

► Cindy Sherman, *Rear Screen Projection #75*, 1980

Katastrofy, vytvářené v letech 1986–1989, se už prolínají s další sérií *History Portraits / Old Masters*, kterou lze bez rozpaků nazvat jako Opus Magnum Cindy Shermanové. I tady můžeme na první pohled dospět ke stejnému názoru jako Laura Mulvey, že se jedná o jakousi fantasmagorii ženského těla,⁷ ale nehledě k tomu, že se i tady objevují mužské postavy (např. hodnostář v renesančním stylu nebo anglický aristokrat ve stylu sira Reynoldse), smysl přetváření klasických malířských děl a poselství obrazů Cindy Shermanové jsou buď mnohem hlubší, anebo – musíme připustit i tuto variantu – jsou její postmoderní přepisy nalezených fotografií, časopiseckých ilustrací nebo v tomto případě více či méně slavných děl z historie malířství pouhou hrou, nezávaznou férií, blbnutím, které nemá ani závažnější smysl, ani jakékoliv hlubší poslání...

Na základě podrobného studia celého rozsáhlého konvolutu prací Cindy Shermanové si dovoluji tvrdit, že platí to prvé, že její dosavadní dílo, i kdyby se k němu už nic nepřidalo, dává hluboký smysl a má své – byť velmi zneklidňující a zlověstné – poslání... Ale k tomu detailně dospějeme ještě o něco později, neboť nejprve musíme pro pořádek dokončit výpis projektů, které doposud Cindy Sherman realizovala a bez nichž by patrně nebyl význam jejího díla postžitelný: spočívá právě v totalitě celku.

Po přepracovaných historických obrazech přišly totiž série *Obrazy sexu* (1986–1989), *Občanská válka* (1991), *Horory* a *Surrealistické obrazy* (1994–1996), *Masky* (1994–1996), *Rozbité panenky* (1999), *Hollywood / Hamptonovské typy*

⁷ Mulvey, L. „Eine Phantasmagorie des Weiblichen Körpers“, in: *Cindy Sherman* [německá verze katalogu výstavy], Flammarion, Paříž 2006.



(2000–2002) a nakonec *Klauni* v letech 2003–2004. Pro logiku vývoje těchto cyklů platí, že čím více se snaží Cindy Sherman odtrhnout nálepku autoportrétu, čím více usiluje zakrýt svou osobnost, čím více znejistňuje diváka zádumčivou záhadností svých fotografických obrazů, tím více se do významu jejích projektů vkrádají rysy autoportrétu vykreslovaného na neobyčejně širokém horizontu vybraných, zkoumaných a prezentovaných typů: autoportrétu, který tak skrze jednu jedinou představitelku reprezentuje neobyčejně široký, stejně jako neradostný obraz úpadku hodnot i zneostřování cílů západní civilizace na konci druhého a na prahu třetího tisíciletí.

Sborník *Art History, Aesthetics, Visual Studies* uspořádali Michael Ann Holly a Keith Moxey, kteří ve snaze propojovat a prohlubovat klasicky zavedené vědní obory operují v prostoru mezi uměleckou historií, estetikou a vizuálními studií (představujícími novou, dravě se uplatňující disciplínu); v tomto sborníku publikoval Michael Kelly shora zmíněnou studii porovnávací dva přístupy k dílu Cindy Shermanové.

Na jednu stranu staví Kelly filozofa Arthura C. Danta, proslaveného zejména výrokem „Umění skončilo v šedesátých letech“, proneseným v osmdesátých letech a rozpracovaným zhruba o deset let později v rámci slavného přednáškového cyklu o krásném umění, který pořádala nadace A. W. Mellona ve washingtonské Národní galerii; měl charakteristický název „Po konci umění“ a podtitul „Současné umění a mizení historie“. Danto rozvinul ve svých spisech významnou filozofii umění, jejímž ústředním bodem je esencialistický přístup artikulovaný výrokem, že dílo je uměním jenom tehdy, jestliže v sobě nese význam, je tedy 'hmatatelnou', viditelnou, či lépe smyslově vnímatelnou formou vyjádření ideje, hodnoty nebo pocitu. Vyzbrojený touto definicí interpretuje potom Danto

jakékoliv umělecké dílo prostřednictvím identifikace jeho významu a vysvětlením, jak je význam v tom kterém díle zakotven. To se sice zdá být dostatečně jasné a nekomplikované, ale pokud konfrontujeme Dantovu teorii s dílem Cindy Sherman, kterou se on sám pokouší interpretovat, potom nemůžeme nekonstatovat, že existují zásadní diskrepance bránící nám tuto teorii akceptovat.

Poměrně složitými konstrukcemi se Danto dostává k prohlášení, že Cindy Sherman působí ve svých performancích tak trochu jako mnich v tom smyslu, že umění je pro ni forma magie, a dílo se zde tedy jeví jako prostředek propojující nějaký význam s divákem, v jehož myslí dochází k výsledné transformaci viděného. Sherman podle Danta dosahuje takového propojení mezi divákem a „ženou“, kterou ve svých *Untitled Film Stills* představuje, na čtyřech rovinách: Za prvé jde o použití kamery, kterou Sherman používá stejně tak, jako byla použita při pořizování originálních ‘fotosek’. Za druhé jde o rovinu kultury, v jejímž rámci Sherman působí a kterou dokázala v rámci fotosek přetavit do mytického podvědomí svých obrazů. Třetí rovinu představuje soustava narativních struktur používaných v obrazech, přičemž tyto struktury jsou samozřejmě a pochopitelné komukoliv žijícímu uvnitř dané kultury. Čtvrtá rovina, na které se schází Shermanová s potenciálním divákem, je založená na tom, že ona sama je ženou a žena (dívka) tu hovoří za lidstvo, nejenom „za ženy“, a to přinejmenším všude tam, kde se pracuje s univerzálními impulzy, které tlumočí. To, co je tlumočeno, nejsou tedy podle Danta obrazy o sobě, ale jejich významy, které jsou oprošťovány od historických vazeb, jsou-li přesouvány do sféry umění...

Na protější stranu ‘diskurzního ringu’ přivádí Michael Kelly historičku umění Rosalindu E. Kraussovou, která se nejenom jako historik umění, ale především jako kritik intenzivně tvorbou Cindy Sherman zabývá. Ale ještě dříve, než nechá Kelly zaznít názory Rosalindy Kraussové, uvádí explicitně tři možné přístupy k Dantově interpretaci díla Cindy Shermanové: Především (a) souhlas s Dantovým chápáním principu uměleckého díla i interpretací díla Cindy Sherman, jakkoliv je možné se domnívat, že jiná interpretace „vloženého významu“ jejích fotografií by patrně byla mnohem adekvátnější. To by se ukázalo zejména tehdy, kdybychom (b) zapojili „do hry“ na vkládání smyslu historické hledisko, takže bychom došli k významně odlišné a tím nepochybně mnohem přesnější interpretaci významu obrazů Cindy Shermanové. Můžeme ovšem také říci, že (c) její obrazy ve smyslu Dantovy definice umění jakýkoliv význam postrádají, ale přesto mohou být uměleckými díly – a tím se de facto přiblížíme k názoru Rosalindy Kraussové.

Kraussová totiž tvrdí, že bychom měli asociace nekriticky připojované k pracím C. Shermanové demytologizovat a vnímat její díla spíše jako efekty než jako významy. Mýtus významu je totiž podle ní aktem vyprazdňování historie existující mimo znaky a rekonstruování těchto znaků jako univerzálních pravd postrádá jakoukoliv logiku. Kraussová ve shodě s Barthesovou poznámkou o „zániku autora“ argumentuje tím, že osoba C. Shermanové je v její práci neviditelná, protože se (jak říká Danto – a to je také jediné, v čem se s ní Kraussová shodne) vždy přestrojuje za svou vlastní ‘jinnost’. Pro Kraussovou ovšem neviditelnost autorky nastoluje otázku závažnosti všeobecného a individuálního jako extrémních poloh kontinuálního procesu, kterým se Shermanová zabývá. Cílem Kraussové ovšem je vrátit náš zájem zpět k fotografii samé jako označujícímu, které je ‘materiálně’ vázáno na označované (tj. fotografovaný objekt). V souvislosti



▲ Raffaell Sanzio, zvaný Raffael,
La Fornarina, 1510–1519

► Cindy Sherman, History Portraits /
Old Masters #205, 1988–1990



s tím Kraussová tvrdí, že všechny postavy, které Sherman vkládá do svých fotografií, nejsou volně, svobodně či samostatně stojícími postavami, jak se musí jevit Dantovi, kterému se proměňují do univerzálního statusu „Dívky/Ženy“; postavy, které Shermanová vkládá do svých fotografií, jsou podle ní jen efekty, funkce znaků, které ztělesňují: „vložení významu“ je tedy pro ni efektem znaku, zatímco pro Danta je toto vložení funkcí označovaného (pokud ne expresí, výrazem), a zahrnuje, resp. obsahuje historické podmínky, ve kterých znaky operují.

Je snad na místě vrátit tyto suché floskule k aplikaci na předmětné fotografie *Untitled Film Stills*: U fotografií #21–23, kde se Shermanová objeví v tom samém kostýmu – což vede Danta k předpokladu, že se jedná o jednu a tu samou dívku prezentovanou ve všech třech případech –, nepřekračuje podle Kraussově tato identičnost osamělost figury, kterou všechny tři fotografie obsahují, takže se nám díky různému použití výrazových prvků média fotografie (ostrost, neostrost, použití ohniska objektivu, úhlu záběru, atd.) nabízí spíš hledisko diference než identity. Ve světle takové diference Kraussová zdůrazňuje posun od univerzálního

významu k označujícímu (signifikujícímu), tedy od významu, který snad může obraz mít, k tomu, co opravdu znamená, tj. k tomu, jak dílo samo funguje coby signifikát. Za všechny fotografie Kraussová odkazuje k jedinému příkladu, k fotografii #81, která je vystavěna na maximální hloubce ostrosti. Otevřenými dveřmi vidíme ženu oblečenou ve spodním prádle, upravující se v koupelně před zrcadlem. Právě ona hloubka ostrosti podle Kraussová eliminuje pocit prostoru a tím eliminuje distanci mezi divákem a pozorovanou osobou, tj. znemožňuje jakékoliv voyeurské slídičství. Tento příklad podle Kraussová ukazuje, že můžeme chápat fotografie Cindy Shermanové jako umělecká díla jenom tehdy, když budeme jejich status odvozovat od „signifikujícího“ (tj. vlastně od jazyka fotografií samých), a nikoli od nějakého jejich pomyslného univerzálního ‘významu’.

Předcházející dva odstavce musí nutně vyvolávat dojem, že v souperení filozofického modelu smyslu uměleckého tvorby a významu uměleckého díla s modelem umělecko-historickým straníme druhému přístupu; nic by ovšem nemohlo být více vzdálené pravdě než takový názor. Nestraníme ani jednomu modelu, třebaže jsme popsali výlučně diskrepance prvního a snad pouze mezi slovy naznačujeme podivnosti druhého přístupu k fotografiím Shermanové. Rosalind Kraussová považuje konstrukci uměleckého díla za signifikující v souvislosti s použitím specifických prvků tvůrčího jazyka média fotografie, ale nikde nespécifikuje, co onen tvůrčí jazyk a jeho specifické prvky představují. Mluví například o hloubce ostrosti – tedy o práci s ostrostí a neostrostí. To je jistě typicky nový prvek vizuální transformace, který se vynořil s objevem fotografie, ale kdy použití ostrosti resp. neostrosti může znamenat posun těžiště z označovaného (tj. vyfotografovaného objektu) na označující a kdy nikoliv, to už Kraussová neříká, protože něco takového se prostě, byť s minimálním nárokem na exaktnost, říci nedá. Stejně jako s ostrostí či neostrostí je to s osvětlením, použitím ohniskové délky a např. úhlem pohledu. Kdy se obraz stane „signifikujícím“, a tedy „uměleckým“, a kdy bude naopak hodnocen jako diletantský?

Takové hodnocení zavádí princip nesystémovosti, chaosu a nezměřitelné libovůle závisující na ochotě či neochotě něco prohlásit za umění nebo ne. Takový princip ve skutečnosti panuje nejenom ve světě fotografie, ale ve světě umění vůbec a rýsuje kontury všeobecného zmatení pojmů, v jehož rámci ve skutečnosti nezáleží ani tak na tom, jak se co dělá, ale kdo to dělá. Jinými slovy, za co je jeden oslavován, za to může být druhý zatracen. První bude oslavovaným umělcem, druhý posmívaným diletantem. To je poněkud na hlavu postavené rčení: „Když dva dělají totéž, není to totéž...“ Budeme-li posuzovat fotografie Cindy Sherman z hlediska Rosalindy E. Kraussové, potom jich drtivou většinu musíme vykázat ze zóny, kterou jsme zvyklí označovat jako umění, protože z hlediska média fotografie nepřinášejí vůbec nic nového, nejsou tedy signifikující. Pryč s nimi tedy – anebo se raději pokusíme o jinak klasifikující pohled? Ten se zcela jistě nabízí v rovině scénologické interpretace.

Na fotografii #17 ze série *Untitled Film Stills* představuje Cindy Sherman venkovsky oblečenou dívku ve velkoměstském prostředí. Stejně jako oblečením, ani rozpačitým výrazem se děvče do města nehodí. Je navíc zachycena v protisvětle, takže její obličej představuje tmavý, špatně čitelný flek na průsečíku uhlopříček, tedy ve středu obrazu. Architektura mrakodrapu v pozadí snímku se nepříjemně kácí a obraz v sobě nemá nic, na čem by naše oko s radostí spočinulo, ale přesto na nás snímek působí svou zvláštní atmosférou nejistoty, určitého napětí



Cindy Sherman, *History Portraits / Old Masters #216*, 1988–1990

a očekávání čehosi, co je ve vzduchu, takže tento snímek jen těžko vymažeme z paměti.

Na fotografii #75 z cyklu *Rear Screen Projection* představuje snad gymnazistku, snad mladou ženu ve věku okolo dvaceti let. Pozadí snímku je silně rozostřené a snímek by tak mohl působit sympatickým dojmem značně hlubokého prostoru, kdyby tento efekt nebyl zcela zrušen nepříjemným křížením světla: dívka je totiž nasvětlena proti veškeré logice z druhé strany, než přichází světlo do neostrého pozadí. Ale to není jediná profesní chyba: Obličej dívky je nasvětlený širokým světlem, které ještě více rozšiřuje její již tak dost široké tváře; na její vzdálenější polovině sice svítí koketní trojúhelníček světla pod nosem, ale toto v zásadě plastické osvětlení je nedokonale provedeno, a proto se kolem rtů objevuje ještě světléčko vyznačující zakřivený stín nosu, takže se dívčin nos podobá spíše pečlivě vytvarované holi hokejového útočníka než představě líbezného

tvaru (chyba, za kterou se vyhazovalo od učňovských zkoušek). Z celku fotografie na nás však dýchá nejistota, bolest, možná těžko zakrývaný smutek a počátek velkého pláče.

Pro ty, kdo absolvovali alespoň několik přednášek z dějin umění, není těžké zjistit, že na fotografii #205 z cyklu *Historické portréty* představuje Cindy Sherman milenkou Raffaella Sanzia, zvaného Raffael, z jeho obrazu *La Fornarina*, vytvořeného rok před malířovou smrtí – 1519. Jednalo se o jeden z prvních obrazů v dějinách iluzivního malířství, do kterého malíř zakomponoval svůj podpis. Umístěním svého jména na pásce obepínající levou ruku zobrazené ženy se Raffael nejenom veřejně přiznává, že dívka je jeho milenkou, ale především také stvrzuje, že bude otcem zjevně očekávaného dítěte. Na rozdíl od předcházejících obrazů nevykazuje fotografie Cindy Shermanové žádné zjistitelné prohřešky proti zásadám fotografického portrétního řemesla a obraz je také po technické stránce důslednou rekonstrukcí a můžeme ho – na rozdíl např. od komicky vyhlížející inspirace obrazem *Madony z Meunu* od Jeana Fouqueta (*History Portraits / Old Masters #216*) – chápat téměř jako studijní kopii, ale stejně tak bychom mu mohli přisoudit genderové konotace, kdybychom nesledovali mnohem širší souvislosti.

Byla už řeč o tom, že herecké předvádění Shermanové, které bývá podkladem jejích fotografií, je sebepředváděním do té míry, do jaké je předváděním jejích možností být někým jiným, dokonce tím či/i oním, vlastně předváděním různých možností autostylizace podle předsevzaté předlohy, tj. v rámci nějakých scén-situací. V tomto rámci scénuje momentky cizích příběhů spjaté s jistými city a pocity, tj. proměňuje se v někoho jiného, ačkoli zůstává sama sebou. Zásadní ovšem je, že tyto příběhy, city a pocity nerozehrává v čase jako herečka na jevišti, nýbrž v příslušný daný moment zachycuje na fotografii: V tomto momentu se také kříží či propojuje její umění herečky a její umění fotografky: v jejím fotograficky rozvinutém tělesně-duševním hnutí, realizovaném také v samotné herecké rovině zevnitř i z odstupu, se právě díky tomuto propojení nakonec naplno spojuje vnitřní s vnějším, duševní s tělesným a výraz s obrazem, resp. s pouhým (s Eizenštejnem řečeno) „vyobrazením“; právě toto ‘interdisciplinární’ propojení hereckého přístupu s fotografickým dává také tomuto pouhému vyobrazení nějaký třeba těžko verbalizovatelný, resp. racionalizovatelný smysl, bez kterého je umělecký obraz nemyslitelný.

Cindy Sherman totiž vytváří prostřednictvím scénických (scénických hereckých a scénických fotografických) postupů sebeprezentace ilustraci vývoje společnosti v prostředí západní kultury. Používá přitom své tělo jako nástroj, jako bázi výrazu, zatímco fotografický přístroj, stejně jako třeba osvětlení, jsou v jejím případě skutečnými záznamovými prostředky. Shermanová používá různé paruky, tělové imitace a čím více se dostává ve svých projektech k současnosti, tím více je její tělo zastíráno umělými náhradami, až v projektu *Sexuální obrazy*⁸ je tělo skutečné buď zatlačeno do pozadí, nebo zcela vytlačeno ze záběru stejně tak, jako se realita v postmoderním životě stává druhořadou a odehrává se v jakémisi náhražkovém, umělém skopickém režimu.

Ptát se s Kraussovou nebo složitě dokazovat s Dantem, zda je či není fotografie Cindy Shermanové uměním, je v tomto směru zcela irrelevantní, pokud

⁸ Např. *Bez názvu # 255* je dokonalou, frustrující ukázkou tohoto postupu



Cindy Sherman, Untitled # 255, z cyklu Sex Pictures, 1992

budeme oddělovat fotografickou rovinu od roviny performerské a naopak. V celku díla Cindy Shermanové jedno podporuje druhé a teprve v jednotě obojího se toto dílo stává obrazem poukazujícím k celé řadě závažných sociálních problémů moderního světa, mezi něž neodmyslitelně patří role ženy ve společnosti, i když nepředstavuje ani zdaleka jedinou nebo nejdůležitější otázku, které dílo C. Shermanové klade. Takovou otázkou tu není ani role umění ve společnosti, jakkoliv by se mohlo z rozepře filozofa s uměleckou historičkou zdát, že ano. Jde totiž především o samotnou podstatu lidství – a nezastírejme si to žádnými módními debatami. V díle Cindy Shermanové jde o obraz naší cesty mezi kolébkou a hrobem. O smutné album lidské rodiny, o obraz plný disharmonických tónů stejně jako nepovedeného předstírání významu, smyslu a cílů našeho bytí.

Obrazové materiály jsou citovány z katalogu *Cindy Sherman*, Flammarion: Paříž 2006.

Divadlo neboli kouzlo proměny

Jaroslav Vostrý

Chápeme-li divadlo jako druh scénického umění – v polemice s názorem ztotožňujícím scéničnost s divadelností a současnou všeobecnou scénovanost s totální teatralizací –, musíme si také položit otázku, co zakládá jeho specifičnost. Odpověď se zdá jednoduchá: na rozdíl od ostatních druhů scénického umění je divadlo založeno na předvádění provozovaném ‘živě’ před obecnstvem, zde a teď.

Z toho plyne i zvláštní postavení divadla mezi ostatními uměleckými druhy. V kultuře založené na fenoménu *textu*, tzn. jak literárního textu, tak dalších hotových děl vnímaných jako text, se divadlo z toho důvodu ani nepovažovalo za samostatné umění a pozornost na příslušné úrovni budilo jen jako jevištní realizace dramatu chápaného jako literární druh. V kultuře doby technických médií založené na fenoménu aktuálního *dění* jako by se divadlo naopak stávalo všeobecně platným modelem: v souvislosti s poměrně jasně pocítovanou preferencí předvádění (scéničnosti a scénovanosti) se často mluví o všeobecné *teatralizaci*, zvláště když (sebe)předvádění se začalo tak výrazně uplatňovat v umění vůbec: v takové době se divadlo naopak stává nevhodnějším objektem demonstrace onoho chápání umění, které vychází nikoli z *reference*, tj. hotového díla poukazujícího k nějaké jiné skutečnosti, ale z *performance*, tj. z aktuálního reálného konání.¹

Jako se specifčnosti divadla dříve nevěnovala pozornost vzhledem k tomu, že se představení považovalo za nedokonalé převedení textu na scénu, jakých může být řada, v nových podmínkách jako by se divadelnost rozplývala ve všeobecné scénovanosti a pocítovala ostřeji nejspíš tam, kde se scéničnost ve vazbě na archaické podmínky přehání. Specifčnost činoherního divadla realizovaného ve velkých prostorech se zdála osudově spjatá s přeháněním v mluvě i gestu a celkovém projevu či aspoň v jejich nápadném zvýrazňování (také například pomocí výrazného líčení). V souvislosti s intimizací divadelních prostor a jejich novým uspořádáním i zejména díky nové technice není ovšem takové přehánění nezbytné a pocítuje se dokonce jako nežádoucí: to zpochybňuje samotnou tradiční hereckou techniku vzniklou právě z vazby na divadlo. Ztotožníme-li tuto (jakoby stále zbytečnější) techniku s hereckým uměním – a k tomu existuje

¹ Zhusta se vychází z toho, že kromě aktuálního konání totožného se (sebe)předváděním opravdu není nic významnějšího. Na druhé straně řada reálných jevů svědčí o tendenci západní kultury k (nejjistě rovnováze mezi oběma paradigmaty, včetně imponujícího zvýšení zájmu o návštěvu muzeí i nevidaného boomu obchodu s obrazy a navazujícího rozmachu současné malířské tvorby, jejíž prodejnost významným způsobem vzrostla (např. sousední Německo mělo podle oficiálních statistik v roce 2006 celkem 1114 uměleckých muzeí a výstavních síní, do kterých přišlo víc než 102 miliony návštěvníků, tj. víc než na bundesligu). Je jasné, že tento vývoj má co dělat i s tendencí hotových uměleckých děl k přetrvání na rozdíl od stále rychleji se opotřebovávajícího zboží, o jakémkoli aktuálním konání nemluvě.

vždycky sklon -, vynoří se otázka: Není i v divadle podobně jako ve filmu nakonec možné vystačit s pouhým sebeukazováním, resp. s využíváním vlastního půvabu? A v čem tedy spočívá nějaká specifická divadelnost a má něco takového dnes ještě vůbec nějaký nárok na uplatnění?

Společné divadlo provozovanému v intimních i velkých prostorech je ovšem 'živé' předvádění. Protože vše na jevišti nabývá smysl s hereckým jednáním, můžeme mluvit o *hereckém* předvádění. Toto herecké předvádění si asi nebudeme plést s produkcemi scénických vypravěčů a recitátorů. Zdá se bez podrobnějších výkladů jasné, čím se vypravěč liší od herce, ačkoli i takový vypravěč občas 'zahraje' nějakou postavu; přesto se v rámci úvahy o specifčnosti divadla jistě vyplatí pokusit se tuto odlišnost definovat.

Něco nám může napovědět i rozdíl mezi herectvím v divadle a herectvím ve filmu či v televizi. Ve filmu se velmi dobře uplatňují jak 'neherci' (naturšćici), tak herecké hvězdy; v obou případech jde o tendenci ke ztotožnění herce a jednající osoby. O něco podobného jde i v televizním seriálu, který je pro toto médium nejtypičtějším dramatickým žánrem. Také zde se projevuje jasná tendence ke ztotožnění, ale jaksí opačným způsobem: zatímco jednající postavou jako by ve filmu byla ta či ona herecká hvězda, v televizním seriálu jako by se herec stával postavou; ne náhodou se na Ladislava Chudíka, který hrál v seriálu *Nemocnice na kraji města* primáře Sovu, diváci v dopisech obraceli ne jako na vynikajícího herce, ale na nemocničního primáře.

Něco takového se vypravěči pochopitelně stát nemůže. Stejně jako on zůstává stále vypravěčem, i když si občas zahraje nějakou postavu, zůstává filmová hvězda víceméně stále hvězdou a herec televizního seriálu postavou, kterou hraje - na rozdíl od divadelního herce, který se na jevišti *proměňuje*. Není to tak, že by se beze zbytku proměnil předem, proměňuje se i v průběhu představení, kdy je pro diváka jednou víc hercem XY, který hraje Hamleta, a podruhé jakoby samotným Hamletem, zhusta dokonce obojím najednou. Také bychom to mohli vyjádřit tak, že Hamletem *je, i když jím není*.

Něco takového je možné, protože XY je schopný *hrát* i někoho jiného, což souvisí se symbolizační schopností. Kromě toho, že je XY, je - aniž přestane být tímto XY - i člověk, který může být nejenom XY, ale i YZ. Schopnost symbolizace pramení nejen z umění herce XY přizpůsobit své chování nějaké fiktivní postavě, ale také ze schopnosti svědků tohoto chování zobecnit jeho jisté vlastnosti. Základem jak hereckého umění, tak diváckého vnímání tohoto umění je schopnost využívat vztah mezi zvláštním a obecným, díky které i vlivem které se konstitoval jazyk a která umožňuje herci, aby byl práv roli Hamleta tím, že jí v kontextu představení (znovu) dodá nějaký potenciální smysl.

Podstatné na tom je, že se herec v divadle či ve filmu - na rozdíl od člověka v běžném životě, který si *na* něco hraje - *proměňuje v někoho jiného, aniž přestává být sám sebou*: to, co úspěšně předvádí, souvisí totiž s tím, co ho (aspoň v tu chvíli) nejvíc vyznačuje, totiž s jeho uměním. Díky tomuto umění je jeho vlastní výraz výrazem Hamleta v té nebo oné situaci.

Podobné je to ale (za jistých nezbytných podmínek) i s předmětem na jevišti. Například v Radokově inscenaci Osbornova *Komika* z roku 1957 se do orchestřiště spouštělo pianino, které se za daných okolností stalo rakví Billyho Rice spouštěnou do hrobu, aniž přestalo být mechanickým pianinem: do tohoto pianina vhodil starý Rice vždycky minci a ono hrálo píseň symbolizující staré

časy, které v duchu citovaného jevištního tropu odcházely spolu s ním. Čím vším byl také schopný stát se jistý předmět v Grossmanově inscenaci *Krále Ubu* hrané od roku 1964 několik let v Divadle Na zábradlí: kdo inscenaci neviděl, může si to přečíst v knize Kateřiny Miholové (2007)!

Obě inscenace byly ovšem plodem vývoje, který vedl od malovaných kulis, tj. od iluzivní jevištní malby, ke skutečným předmětům na scéně, tedy plodem vývoje, během kterého se v divadle řešil nepříjemný rozdíl mezi skutečným hercem a malovanou dekorací či kaširovaným předmětem a který předcházal vývoji od vytváření malířského či sochařského díla k instalaci hotových předmětů i ve výtvarném umění. Mluvíme-li o proměně a proměňování jako specifické vlastnosti divadla, jak je to s předměty ve výtvarném umění, které se stalo v průběhu posledního století tak scénickým? Není už modernistické zdůrazňování plochosti plátna na rozdíl od iluzivní perspektivy akademického malířství projevem tendence k odhalení základní vlastnosti skutečného předmětu za účelem zdůraznění proměny tohoto předmětu díky malířovu umění?

Byla to právě instalace zboží ve výkladních skříních i v samotných obchodních domech, která stála u kolébky způsobu scénování a všeobecné scénovnosti naší doby. Na rozdíl od iluzivního scénování baroka jako by šlo v naší době především o scénování skutečných předmětů, které se ve výkladní skříně nebo v televizní reklamě většinou nijak neproměňují. Jak je to ale s proměnou a proměnlivostí skutečných předmětů v různých případech výtvarného scénování? A je oprávněné mluvit o této proměnlivosti jako o čemsi specifickém pouze pro divadelní umění?

Inscenace a instalace

Ve vývoji výtvarného umění od malířského obrazu k instalaci sehrály průkopnickou roli (byť s určitým zpožděním, tj. několik desetiletí po jejich vzniku) Duchampovy *ready-made* (první bylo *Kolo bicyklu* z roku 1913, patrně nejproslulejší se stala *Studánka* či *Fontána* z roku 1917).

Termín 'ready-made' začal Duchamp užívat roku 1915 v Americe, kde se tak označovaly věci (průmyslové výrobky), které se kupovaly hotové, a zásadně se tedy lišily od věcí zhotovovaných na zakázku jako výsledek usilovné 'ruční práce' (bez níž se do jisté doby neobešlo ani žádné umění). Takové označení v daném případě zdůrazňuje, že jde o artefakty, které umělec sám nevytvořil, ale vlastně jen vybral a příslušným způsobem vystavil.

Na vazbu ready-made k instalaci zboží upozornil sám Duchamp zápisem datovaným 1913: „Moje volba je určována tím, co se nás tážou výkladní skříně, co výkladním skříním nezbytně odpovídáme. Je zbytečné trvat nesmyslně na tom, že je třeba tajit souložení skrze výkladní sklo s jedním či mnoha předměty ve výkladu. Trestem je rozbití skla a lítost, jakmile zmocnění je dokonáno.“ Chalupecký (1998: 185–186), který tento Duchampův výrok cituje, dodává, že by se tu dalo mluvit „o mýtu výkladních skříní“.

Co ale stojí za tímto mimoúčelovým vystavováním předmětů, resp. co má takové instalování předmětů společného s vystavováním zboží ve výkladu a co s uměním (tj. specifickým scénováním) a čím se od umění v tradičním smyslu



Marcel Duchamp, Kolo bicyklu (replika ztraceného originálu z roku 1913 zhotovená 1964 – viz Chalupský 1998: 246)

liší? Nehrozí, že by toto zboží vzhledem ke své estetické působivosti mohlo umění (v každém případě umění chápané jako instituce specializovaná na produkci a šíření krásných, esteticky působivých předmětů) dokonce nahradit? Nebo toto zboží, u kterého hraje stále větší, ba rozhodující úlohu design, umění chápané tradičním způsobem už nahradilo?

Nejprovokativnější je z tohoto hlediska mezi všemi Duchampovými ready-made jistě pisoárová mušle, kterou stačilo jen příslušným způsobem (odlišným od způsobu, jakým je instalovaná na pánských záchodcích) vystavit, podepsat a dát jí vznešený název „Fontána“: pod tímto názvem se nakonec – byť se zpožděním – stala přímo ikonou (post)moderního umění, resp. toho, co se může a (také?) má či dokonce musí za umění aspoň od jisté doby pokládat.

Původní záměr této Duchampovy dadaistické provokace byl nepochybně ikonoklastický a Duchampův povzdech, že se mu umění sprovodit ze světa stejně nepodařilo, je možné pokládat za upřímný (aspoň z hlediska Duchampa dadaisty). *Předmět/y* tu přece měl/y fungovat místo *obrazu/ů*, v jehož/jejichž rámci



◀ Marcel Duchamp, Studánka (Fontána; replika ztraceného originálu z roku 1917 zhotovená 1964 – viz Chalupecký 1998: 183)

▶ Marcel Duchamp, Dveře v Rue Larrey (1927 – viz Chalupecký 1998: 296)

▶▶ Marcel Duchamp, Věšák na klobouky (replika ztraceného originálu zhotovená 1964 – viz Chalupecký 1998: 175)

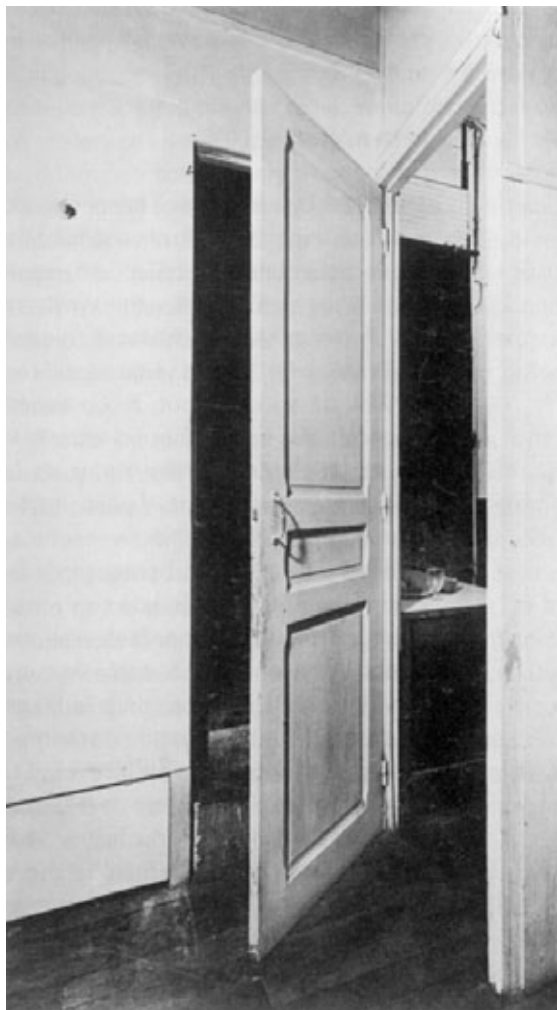
nehraje nejdůležitější roli sám zobrazený *předmět*, jako spíše potenciální *smysl*, který tento předmět získává v rovině takového a ne jiného zobrazení; vzhledem k tomu můžeme také mluvit o obraze nejenom v primárním, ale i přeneseném smyslu, tedy nikoli jen o (například) malířském obraze, ale o obraze jako smyslovém vyjádření čehosi, co původně nemá smyslově zachytitelnou podobu.

Byla už řeč o vývoji divadelní scénografie od kaširovaných předmětů k reálným (včetně odhaleného reflektoru, který nahrazuje namalované slunce) a od malovaných kulís k projekci např. skutečné krajiny: V práci s předměty využívá divadlo své schopnosti jejich metaforického využití souvisejícího s možností proměny, která představuje konstitutivní vlastnost a zdroj svébytného zážitku diváků tohoto uměleckého druhu, protože jde o proměnu, při které příslušný předmět zůstává stále sám sebou: s možností této proměny divadlo vlastně odjakživa stojí a padá, protože představuje konstitutivní vlastnost herectví.

Uvedl jsem příklad herce v roli Hamleta, kterým pro nás na danou dobu současně *je i není*. Není to vlastně podobné s některými Duchampovými ready-made? Skutečný předmět, který měl původně nějaký účel, byl v případě takového ready-made vyňatý z původního kontextu a jako takový se může jevit i něčím jiným: třeba sušák na lahve, používaný ostatně jen v jisté době ve Francii, nám například může připadat jako mučící nástroj, zavěšený věšák nám může připomínat podivné zvíře budící strach a vystavené kolo bicyklu můžeme vnímat jako symbol věčného koloběhu.² Tímto využíváním metaforické či symbolické potence předmětů se nejenom jednotlivý Duchampův ready-made, ale každý instalovaný předmět nebo soubor předmětů blíží využívání předmětů i osob v divadle a instalace se podobá inscenaci.

V rámci divadelní inscenace může ovšem správně zvolený předmět procházet stále novými proměnami v souvislosti s jednáním osob. Tak se například

² Zvlášť už dávno nepoužívaný sušák na lahve upozorňuje na tu stránku podobné instalace předmětů, která ukazuje k trvalosti a uchovávaní jako k tendenci protikladně stupňující se všeobecné pomíjivosti a pominutelnosti, které umělecké dílo čelí jaksi z principu – až na divadelní představení.



v Radokově a Vychodilově inscenaci Neveuxovy *Zlodějky z města Londýna* skříně proměnily v domy, sotva na jeviště vstoupil první herec: „Ty domy se však vzápětí opět mění. Představují tajný průchod, kterým prchá okradený policejní prefekt. Pak jsou [...] skříně opět skříněmi, ale již při svatbě se jedna skříň otvírá, stojí v ní družičky a mávají svatebnímu průvodu“, jako se v jiných situacích pomocí jednání herců a některých předmětných detailů stávají orchestřištěm, parkem, hotelovým pokojem, ba dokonce řadou hotelových dveří a pokojů, sejfem, ze kterého vystoupí vrah atd., přičemž ovšem stále zůstávají starými skříněmi (viz Radok 1963: 19).

Podobné je to ovšem v citované Radokově a Vychodilově inscenaci i s postelí: Ta může být sama sebou v Domě dostaveníček, „ale hned v následující scéně se proměňuje v manželské lože, potom se promění v podvodné aristokratické lože na starém zámku, pak se proměňuje ve svatební lože, potom – když se ukáže, že svatba je grandiózní podvod Beltrama – promění se naše milá postel na kolečkách



v milenecké lože, až se nakonec stává divadelní rekvizitou pokoutního divadla a docela v závěru představení můstkem, po němž přecházejí naše postavičky s mávajícími praporky [...] konkrétní určení lože vzniká různým vztahem herců k této rekvizitě. Lože přijíždí nebo odjíždí, fotografie, kterou zavěšují komorníci nad postel, udělá manželské lože. Jindy je to obřad bez jakéhokoli výtvarného doplňku, který charakterizuje funkci postele a její význam; někdy určuje lože činnost kolem postele; například: družičky a komorníci stelou postel, upravují polštáře, přehazují přes postel nevěstin závoj a přinášejí na scénu koš s ovocem“ (Radok 1963: 25).

V tomto druhém případě (postele) nejde jako u proměn dveří o proměnu v něco opravdu jiného, ale většinou stále o zařízení, na kterém se spí a jehož podoba se mění v souvislosti s proměnou prostředí. Postel vlastně stále zůstává postelí a její úprava prováděná před divákovými očima ukazuje ‘magickou’ moc divadla, které v daném případě činí proměnu a proměnlivost, s níž stojí a padá, svým tématem a v tom smyslu činí tématem samo sebe. V konkrétních případech postel na jevišti jaksi dvojnásobně *je a není* tím, čím je, protože se navíc stává - v příslušném kontextu - *obrazem* (ve smyslu tropu) nebo aspoň jeho součástí. Může se stát samozřejmě i něčím úplně jiným, co - na rozdíl od dveří - nespojuje s její základní funkcí (viz dále), ale s její konstrukcí: ta umožňuje, aby se postel stala nejenom můstkem, ale málem opravdu čímkoli jako v Grossmanově a Fárově inscenaci *Krále Ubu* z roku 1964.

Obecněji řečeno, v případě inscenace získávají předměty status *obrazu* vlivem kontextu scénického jednání, ve kterém se proměňují v cosi jiného, i když zůstávají do různé míry (u Radoka v inscenaci *Zlodějky* postel do větší míry než dveře) týmiž předměty, podobně jako herec XY, který hraje Hamleta, zůstává hercem XY. Způsob instalace (scénování) jako by i předmětům u Duchampa propůjčoval status obrazu. Je tu ovšem určitý (a důležitý) rozdíl: V divadle máme spíš než s jednotlivými předměty-obrazy co dělat s proměňujícími se osobami

◀ **Joseph Beuys, Konec 20. století**
(1983 – Die Pinakothek der Moderne,
München 2005: 106)

▶ **Joseph Beuys, Capri-Batterie**
(1985 – Die Pinakothek der Moderne,
München 2005: 106)



a předměty v jejich vzájemné interakci jako součástmi jevištního obrazu totožného s nějakým dějem, tj. nakonec s *příběhem*, od jehož potenciálního smyslu jsou významy předmětů v jednotlivých situacích odvislé a který současně tvoří. U Duchampa máme pořád co dělat s těmiž předměty nadanými jistou obraznou (symbolickou) potencií, která se neuplatňuje v časovém průběhu nějakého dění, tj. dynamicky, ale (aspoň v zásadě, tj. i v případě pohybujících se předmětů) staticky.

Jevištní obraz je dramatický (a tedy i scénický) v pravém smyslu, protože je založený na proměnách situací vyžadujících vždy nové rozhodování a vytvářejících i pomocí výsledných rozhodnutí (konkrétním jednáním) nějaký příběh, který by se ovšem mohl z hlediska svého daného průběhu odvíjet i jiným způsobem. Pokud jde o proměny předmětů, ke kterým při rozvíjení příběhu a jeho obrazného smyslu na jevišti dochází, souvisejí vždycky s jejich prozaickými konstitutivními vlastnostmi, tj. v Radokově citované inscenaci jevištní dveře s vlastnostmi skutečných dveří, které mají svou symbolickou potenci: dveře totiž mohou být buď otevřené (reprezentovat možnost vejít, či odejít), nebo zavřené (bránit v příchodu, či odchodu), může nás za nimi něco čekat a může to být něco důvěrně známého, nebo strašidelného, dobrého i zlého, a tak mohou symbolizovat jak útočiště, tak cestu do neznáma atp.

Ostatně, nevyužívá podobným způsobem těchto potenciálně symbolických vlastností i Duchamp u svých *Dveří v Rue Larrey* (1927)? Ty jsou ovšem navždy zavěšené mezi dvěma vchody, takže působí staticky a nakonec po prvním údivu vlastně jen jako scénovaný vtíp. Jako podobný vtíp působí při bližším náhledu i Duchampův *Věšák na klobouky* (1917), tj. 'pověšený věšák' (ne náhodou jde o realizovanou slovní hříčku): může sice nejdřív někomu připomínat jakési tajemné zvíře, kterého je možné se i trochu leknout, ale už z tohoto hlediska je dramatický nikoli v pravém, ale jen v banálním smyslu; jinak řečeno, je jen scénovaný, nikoli opravdu scénický.

Na příkladu Duchampova 'pověšeného věšáku' se tedy můžeme přesvědčit, že podobná instalace vhodně zvoleného předmětu je v nás schopná na jedné straně aktualizovat hluboko uložené strachy, ale rozeznatelnost původního zařazení scénovaného předmětu nám na druhé straně umožňuje se těmto strachům vysmát. Instalace má tedy málem psychotherapeutický účinek, pokud lze ovšem za cosi psychotherapeutického pokládat něco, co se málem blíží obecné diskreditaci emocí, která se u Duchampa pojí s původně zamýšlenou diskreditací umění.

Ano, Picabiovu žáku a příslušníku avantgardy Duchampovi šlo nejdřív o diskreditaci umění vystavovaného v muzeích: avantgarda ze začátku 20. století chtěla všechna muzea vyhodit do povětří, a tak není divu, že se Duchamp v závěrečné fázi svého života ne náhodou omlouval za svou starost o tento způsob vystavení vlastních děl. Tato nenávisť k muzeálnímu umění se pod vlivem otřesného zážitku 1. světové války změnila v nenávisť k umění vůbec a snaha osvobodit se od 'umění' se smísila se snahou osvobodit se od emocí – a je otázka, 'co bylo první': jestli vztek na umění spjaté s lidskou citlivostí a citovostí, nebo na samu tuto citlivost i citovost, které tváří v tvář prožité katastrofě i vývoji technické civilizace jako by představovaly něco, co je pro člověka jen přítěží.

Není tu místo na podrobnější srovnání Duchampových instalací s instalacemi Josepha Beuyse. Ale snad stačí zdůraznit, že zatímco u Duchampa máme co dělat s intelektualistickým aspektem modernismu vyvažujícím mytologizaci civilizačních fenoménů jejich demytizací, u Beuyse jde o střetnutí civilizačního s přírodním, teplého s chladným a umrtvujícího s oživujícím: viz například *Konec 20. století* (1983) s čedičovými bloky evokujícími ruiny, které ale mají vysoustruhované 'oči' naplněné plstí a zeminou, či *Capri-Batterie* (1985) se žlutou žárovkou v objímce napojenou na citron (obojí k vidění v mnichovské Pinakothek der Moderne), nemáme-li mluvit o proslulé *Homogenní infiltraci piana* (1966), což je klavír potažený plstí a se znakem červeného kříže, vystavený v pařížském Muzeu moderního umění. Srovnáním Beuyse a Duchampa se zabývá Miroslav Vojtěchovský v *Disku 18* z prosince 2006 v článku, který navazuje na studii téhož autora věnovanou Beuysovi v *Disku 17*. K tomu, co mu z tohoto srovnání vyplývá, bych jen dodal, že i v tomto případě (na rozdíl od proslulé Beuysovy newyorské performance, odvíjející se od toho, že se dal zavřít do jedné klece s kojotem a vytvořil tak primárně dramatickou situaci založenou na vyrovnání se s cizincem) máme co dělat spíš s pouhou scénovaností: Vystavené 'realizované antinomie' nejsou dramatické už proto, že nepředstavují rozvinutí různých protichůdných možností, ale vnucené spojení, resp. že vyžadují pouze víceméně intelektuální interpretaci místo celistvého prožitku; respektive – a to je zásadně důležitá oprava – vyžadovalo by, kdyby všechno, co Beuys dělal, nesměřovalo od pouhé instalace k akci nebo výzvě k akci a (zejména) nesouviselo s Beuysovým životním příběhem. V případě utopisty Beuyse, který pod vlivem hluboce prožité válečné zkušenosti usiloval o to, aby umění dělal každý, protože lidé by neměli ničit, ale tvořit, tak můžeme rovněž mluvit o jistém druhu ikonoklasmu ilustrujícím navíc oprávněnost přesvědčení, že hlásání se s uměním zřejmě opravdu nesnáší, i když se může stát 'uměleckým' (tedy s běžným životem opravdu nesouvisejícím, ale možná o to potřebnějším) zážitkem.

Zajímavý je Duchampův vývoj od ready-made ke scénografiím surrealistických výstav v roce 1938 a 1942 a nakonec k dioramatu *Je-li dáno: 1. vodopád, 2. svítoplýn*. Jestli se Duchamp v případě výstavy z roku 1938 jistě aspoň podílel

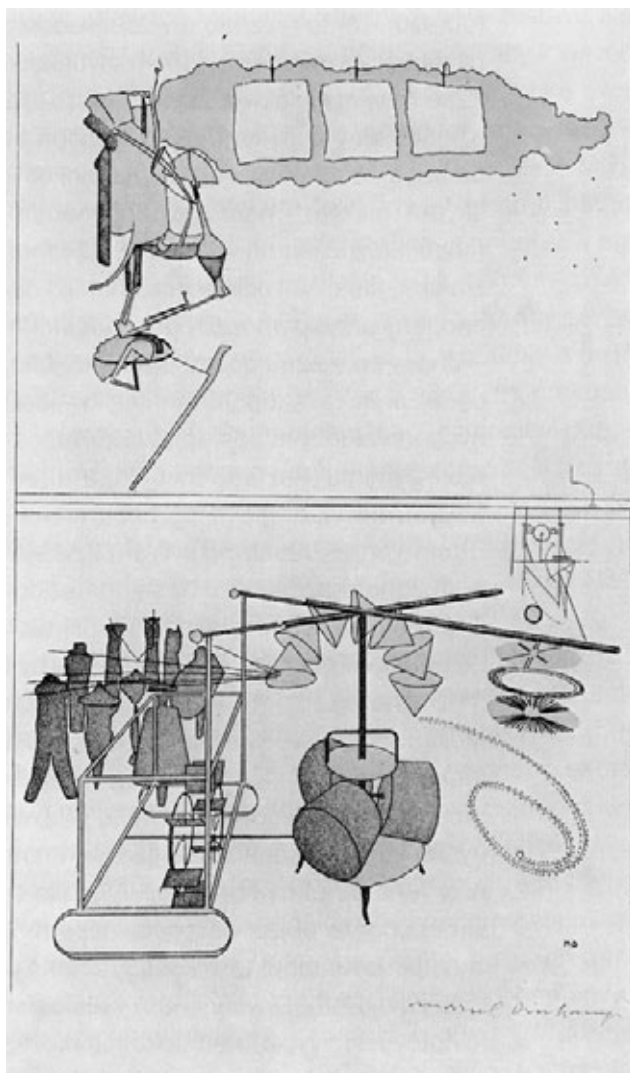


▲ Marcel Duchamp, *Je-li dáno*: 1. vodopád, 2. svítoplýn (1946–1966; pohled zvenčí – viz Chalupecký 1998: 334)

► Marcel Duchamp, *Je-li dáno*: 1. vodopád, 2. svítoplýn (1946–1966; pohled dovnitř – viz Chalupecký 1998: 335)

na úsilí spojit jednotlivé vystavené artefakty do scénického celku (viz Chalupecký 1998: 344–347), síť z provázků, kterou vymyslel pro newyorskou výstavu roku 1942 a která k nim přímo znesnadňovala přístup (viz 347–348), vykazovala už zcela opačnou tendenci k té, která je příznačná pro scénování nabízeného zboží. Zdůrazněný odstup, resp. spojení odstupu s ‘lákáním dovnitř’, tak příznačné pro scénické umění s přirozenou vnitřní dramatičností (která je, jak snad neškodí znovu připomenout, druhou stranou scéničnosti na rozdíl od pouhé scénovanosti), už svým způsobem předjímal postup uplatněný u zmíněného dioramatu: tento postup byl výsledkem desetiletého úsilí uzavírajícího Duchampovu výtvarnou aktivitu.³ Znesnadňování divákova přístupu k ‘zobrazenému’, které tvoří jakýsi rub scénické iluze, tak typické pro vývoj (měšťanského) divadla z exteriéru do interiéru, resp. ‘zvenku dovnitř’, jako by tu dosáhlo vrcholu.

³ Samo diorama, instalované dnes v Arensbergově sbírce ve Filadelfském muzeu, je umístěno za starými vraty, která se nedají otevřít a ve kterých jsou jen dvě špehyrky, jimiž můžeme za probouranou zdi spatřit plastiku nahé ženy s pravicí vlasy, potaženou kolorovanou vepřovou kůží, nejvíc blízkou struktuře lidské kůže, která na hromadě skutečného suchého roští a na pozadí vzdálené hornaté a lesnaté krajiny s jezerem pod modrým nebem s obláčky drží ve vztyčené levé ruce rozsvícenou plynovou lampu; pokud jde o krajinu, je to asambláž na podkladě zvětšené fotografie s padajícím vodopádem znázorněným pomocí mechanismu.



Marcel Duchamp,
dokončené Velké
sklo (1965–1966 –
viz Chalupecký 1998: 111)

Jako je divák na jedné straně nucený dvěma špehýrkami až k voyeurské účasti, na druhé straně připomíná tento způsob pohled do makrosvěta či mikrosvěta pomocí příslušného optického zařízení; obojí jako by se dokonce konfrontovalo a v rámci této konfrontace stávalo nahlédnutím příběhu, který si musí divák ovšem sám vymyslet; nebo jde o nahlédnutí příběhu, který sám divák žije a který není v běžném chodu života schopný nahlédnout ve všech možnostech jeho prožívání?

Stojí za to srovnat toto poslední Duchampovo dílo s proslaveným 'technicistním' *Velkým sklem* (*Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*), původně z let 1915–23, ke kterému se v 60. letech vrátil (dokončené *Velké sklo* je z let 1965–66). Diorama z let 1946–66 se od něj liší nejenom svou až surrealisticky starodivadelní iluzivností i jakousi bazální 'přírodností', ale zejména skrytostí vlastního

‘obrazu’ (právě obraz je to, oč tu běží), přímo protikladnou vystavenosti ready-made. Nejenže skrytost činí následující odhalení tím působivější; scéna, do které divák nahlíží, se pomocí zásadního oddělení od *zdejší* (divákovy) skutečnosti mění dokonce v cosi podobného poselství z nějaké *jiné* skutečnosti: právě díky této ambivalenci mezi ‘zdejším’ a ‘jiným’, tj. ze ‘zdejšího’ hlediska vlastně neskutečným, vyzývá vytvořená scéna ke komplexnímu prožitku živenému jejím symbolickým potenciálem. Na tomto prožitku je pak nejdůležitější to, do jaké míry se svou komplexností liší od „*souložení skrze výkladní sklo s jedním či mnoha předměty ve výkladu*“: touha, o kterou jde v tomto případě, se z úrovně konkrétní žádostivosti zaměřené na vyhlášený (instalovaný) předmět mísí s něčím, čím se od kvazierotické roviny obcování se zbožím instalovaným ve výkladních skříních zásadně liší. Zatímco toto obcování se zbožím je projevem konkrétní žádostivosti po něčem či po někom konkrétním, touhu, o kterou jde u závěrečného Duchampova díla, můžeme – přes jistou kýchovitost její materializace spojenou s její iluzivností – nazvat absolutní touhou či touhou po absolutnu.⁴

Scéničnost a divadelnost

V kontextu problematiky scéničnosti a scénovanosti není možné pominout autora tak velkolepé scénografie, jakou představuje vatikánské náměstí sv. Petra s jeho sloupořadím symbolizujícím „objímající ramena církve“, tedy Giovannioho Lorenza Berniniho (1598–1680), o kterém jsem v podobné souvislosti psal v *Disku* už roku 2004, a to nejen vzhledem k jeho scénografické a širě scénologické kvalifikaci jako takové, ale i pro srovnání jeho (tj. v zásadě barokního) pojetí scéničnosti a scénovanosti s dnešní scéničností a scénovaností.

Za příklad barokního scénického výjevu může jistě sloužit *Extáze sv. Terezy*, kterou Bernini vytvořil v letech 1647 až 1652 pro rodinnou kapli kardinála Federiga Cornara v římském kostele Santa Maria della Vittoria. Celou kapli „koncepoval jako scénickou výzdobu, která musela být vidět z chrámové lodi“ (Châtelet/Groslier 1996: 401).⁵ Co nás v našem kontextu na tomto oltáři zajímá, není pochopitelně jen mramorové sousoší, vyjadřující mystický zážitek „do posledních fines v psychologických kategoriích pozemské smyslné lásky“ se všemi důsledky pro tělesný výraz, vzhledem k němuž může tato sv. Tereza někomu opravdu připomínat jakousi „katolickou Danae“ (viz Neumann 1978: 279).⁶ Jde o celkovou – a můžeme právem říct *scénickou* – barokní kompozici, která ukazuje

4 Srov. s následujícím komentářem k Berniniho *Extázi sv. Terezy*.

5 Viz i popis tohoto oltáře a komentář k němu u Gombricha 1992: 357–358.

6 Bernini vycházel z toho, jak sv. Tereza své vidění sama popsala: „Bezprostředně vlevo od sebe viděla jsem anděla, jak se mi často zjevoval v mých vizích [...] anděl byl spíše malý než velký, velmi krásný, jeho tvář zářila v takovém lesku, že musil náležet k oněm andělům, kteří jsou docela prosvětlení božskou láskou, musil to být jeden z těch, které nazýváme serafy [...] v ruce anděla viděla jsem dlouhý zlatý šíp s ohnivou špicí; zdálo se mi, jako by se mnohokrát zaryl do mého srdce, a cítila jsem, že železo proniklo do největších hloubek. A když je vytáhl, bylo mi, jako by mi vzal mé srdce a já zůstala naplněna plamennou láskou k Bohu. Bolest byla tak silná, že jsem vykřikla; zároveň jsem pocítila tak nekonečnou sladkost, že jsem si přála, aby bolest měla věčné trvání [...] nebyla to tělesná, ale duchovní bolest, ale přesto však v jistém stupni působila i na moje tělo. Bylo to nejsladší laskání, které může Bůh poskytnout duši“ (viz Neumann 1978: 279).

na schopnost zobrazujícího umění přesahovat materiální směrem k duchovnímu a reálné k symbolickému až mystickému. Schopnost tohoto přesahu představuje ve výtvarném umění, které se při veškeré idealizaci odvolává na realitu, i po Michelangelovi něco přinejmenším pozoruhodného.

V Berniniho kompozici, neodmyslitelné od barokní tendence ke *gesamtkunstwerku* – jak to teprve mnohem později, ale v rámci dané tradice nazýval Richard Wagner –, jako by splývalo sochařství, malířství („či aspoň účinná analogická malířským efektům“) a architektura (podobně jako měly ve wagnerovském *gesamtkunstwerku* splývat hudba, slova, mimika, architektura a malířství). Velmi pozoruhodné ze scénologického hlediska, pro něž je vždycky tak důležité osvětlení a osvětlování, je přitom samozřejmě i využití přirozeného světla: to zde proudí z neviditelného zdroje nad oltářem přes žluté sklo a *‘přechází’* v symbolické světlo znázorněné kovovými paprsky. „*Svatá Tereza* je z obou stran orámovaná mramorovými sloupy, spojenými zaobleným pedimentem, jako by to byl obraz, a postavy sedící ve výklencích ve stěnách kaple působí dojmem, že hovoří o zázraku znázorněném na oltáři jako diváci v divadelních lóžích. O tomto srovnání se nedávno polemizovalo; byly námitky, že postavy nemohou světlíci vidět; je to sice pravda, ale nejví se to tak divákovi, který stojí v kapli. Dále se namítalo, že většina soch se nedívá na *‘jeviště’*, ale to bylo v divadelním hledišti 17. století zřejmě dost běžné“ (Kitson 1972: 39). Nejsou zde postavy v lóžích krajně důležité právě proto, že činí zjevení sv. Terezy ve srovnání s *‘prozaickým’* chováním postav jen jednou z možností prožívání života (včetně očekávatelného způsobu jeho odezvy), což dodává celku Berniniho díla dramaticčnost a zbavuje scéničnost zobrazení samotné extáze nebezpečí pouhé teatrálnosti?

Jako v případě wagnerovského *gesamtkunstwerku* je i nad Berniniho kompozicí namísto připomenout, že mluví-li se o nějakém spojení, musí být nejenom co spojit, ale musí tu být také něco, co dělá toto spojení možné, něco, díky čemu se stává skutečností a co koneckonců činí výsledek čímsi svébytným, co není redukovatelné jen na jednotlivé elementy, tj. ani na nějaká jednotlivá umění, z nichž tento *gesamtkunstwerk* údajně vznikl. Můžeme samozřejmě rovnou mluvit o divadle a divadelnosti, byť na příslušném přirovnání Berniniho díla k divadlu, jak je zřejmé i z citovaného Kitsonova výroku, cosi přece jen skřípe. Mluví-li se vůbec v souvislosti s barokem o divadelnosti, jde zejména o *přirovnání* světa k divadlu, a to – aspoň na jedné straně – k divadlu jako světu zdání; na druhé straně je toto divadlo součástí slavnosti, tj. toho, čím se lze z tohoto světa vytrhnout.⁷

⁷ Popis jednoho Berniniho divadelního představení, dochovaný v dopise M. Montecuccolliho vévodovi modenskému, připomíná Neumann (1978: 282–283): „Když byla roku 1637 zahájena hra nazvaná *Dvě divadla, jedno v zrcadle druhého*, objevila se na jevišti dvě divadelní hlediště, naprosto shodná – jedno skutečné, předváděné herci, a druhé iluzivní, namalované. Dva posměváčkové se zabývali tím, že kreslil každý své hlediště. Dostali se do sporu, že urážejí diváky, neboť se k nim obracejí zády. Jeden ke skutečným, druhý k malovaným. Jejich vtipkování na hranici skutečnosti a fikce bylo příznačné pro barokní mentalitu. Neméně typický byl však i obrat hry. Když jeden z herců vyzval druhého, aby mu ukázal, čím baví obecenstvo, změnil se humor v jediný proud obrazové nádhery a velkých efektů. Na scéně se objevila noční obloha s plynoucími oblaky a měsícem, pak se zase před očima diváků otevřela překrásná krajina se zahradami, domy a paláci. Celá nádhera barokní společnosti defilovala na jevišti, pánové na koních a dámy v kočárech tažených šestisprázím. Náhle vešlo potěšení ze světských radostí. Hra byla u konce. Podívání na slávu světa skončila disonantním akordem smrti. Vzpomeňme na kostlivce, jenž na náhrobku Alexandra VII. [rovněž dílo Berniniho] upozorňuje přesýpacími hodinami modlícího se papeže, že dny jeho života vypršely!“



Gianlorenzo Bernini, *Capella Cornaro* (1647–1652, lóže ve výklencích – viz Fagiolo 1981: 20)

Pokud jde o Berniniho, hraje u něho jistě důležitou úlohu jeho profesionální divadelní, konkrétně scénografická (a z dnešního hlediska tedy i režisérská) kompetence. Významnější ovšem je, proč byla tato kompetence pro Berniniho jako výtvarníka žádoucí a čím byl stimulovaný k rozvinutí i této své speciální schopnosti: důvod spočíval právě ve způsobu barokního prožívání světa jako světa zdání, tj. – tenkrát – světa divadla (zatímco dnes by šlo o mediální svět, který je ovšem zhusta pociťovaný jako skutečnější než svět běžného životního provozu). Každé přirovnání klade mezi přirovnávané fenomény rovnítko, i když vychází z vědomí jejich rozdílnosti: rovná-li se svět divadlu, rovná se tedy i divadlo světu; Bernini staví kolem své sv. Terezy divadlo, aby dění vyobrazené na vlastní scéně působilo jako skutečnější než sama skutečnost.⁸

Pokud jde o 'vlastní scénu' zachycující vidění sv. Terezy, je to, co do nějaké míry opravňuje přirovnání tohoto Berniniho díla k divadlu, spojené s *expresivitou*, a to dokonce zvláštního druhu. Výrazem rozumíme obvykle takový projev, jehož prostřednictvím se *vnitřní* manifestuje v něčem *vnějším*. V daném případě s takovým 'dualistickým' hlediskem nevystačíme: v Berniniho *Extázi sv. Terezy* máme co dělat s obrazem-výrazem (inscenací) *tělesně-duševního* hnutí, v jehož rámci jako by neexistovala hranice nejenom mezi vnitřním a vnějším, ale ani

⁸ „Když Bernini dával v Palazzo Barberini roku 1638 svou komedii *Povodeň Tiberu*, vytvořil na jevišti skutečné koryto řeky s vodou, na níž jezdily čluny. V dramatické chvíli se hráz prothla a voda se valila přímo na diváky. Všechno však bylo dobře vypočteno a voda se zastavila těsně před prvními řadami“ (Neumann 1978: 282).

hranice samotného těla, které se mění v zřasení Terezina roucha představujícího vlastně plameny.⁹ Tak se v Berniniho díle ruší i hranice mezi předmětem (sv. Terezou) a děním (sv. Terezou právě spalovanou ohněm vážně totožné s mystickým zážitkem), které může připomínat divadlo: tam (tedy v divadle) by se ovšem odehrávalo živě, i kdyby bylo v rámci přítomné, právě teď a zde se odehrávající herecké akce jenom naznačeno vlněním hereččina kostýmu.

To, co se v případě Berniniho *Extáze sv. Terezy* často označuje za projev divadelnosti, je tedy totožné s nějak objektivovaným (vnímatelným) tělesně-duševním hnutím, schopným poutat pozornost nějakých diváků, v nichž je schopné vyvolat odpovídající tělesně-duševní zážitek; stručně můžeme říct, že jde o *scénické* hnutí. Zaměňování *scénického* s *divadelním* plyne jistě i z toho, že takový druh projevů se vždycky spojoval nejenom s hraním (příslušné tělesně-duševní hnutí *může* být opravdu vědomé, ba dokonce někdy opravdu aspoň částečně předstírané), ale přímo s herectvím, které bylo dlouho synonymem divadla. Vzhledem ke všemu, co už bylo řečeno, je snad jasné, že v případě Berniniho sv. Terezy, která jako by hořela, tj. přímo před našima očima se proměňovala, lze mluvit o divadelnosti právě jen v metaforickém, ne-li – a to se ne tak zřídka opravdu děje – v pejorativním smyslu (neuzívá-li se v tomto případě přímo výrazu *teatrálnost*).

I s ohledem na Berniniho jeví se tedy zcela oprávněné přesvědčení, že divadelnost se má ke scéničnosti jako její zvláštní případ a že mluvit o divadelnosti je vhodné jen v tom případě, kdy se příslušné vystoupení koná *zde a teď*, tj. *živě*, a samozřejmě před přítomnými diváky. Právě z této okolnosti plynula také působivost Berniniho divadla schopného (podle popisu citovaného v poznámce) vytvářet tak poutavou iluzi, kterou si nakonec stejně nebylo možné zcela plést s realitou: díky tomu se také podobná iluze vždycky tematizuje, tj. stává se *obrazem* (obecné) iluze, té iluze, která podle přesvědčení barokního člověka tvoří samu podstatu tohoto – tak nádherného i ubohého! – světa.

A je to – a samozřejmě nejenom v Berniniho případě – právě tato vlastnost divadla odehrávajícího se zde a teď přímo před očima diváků, co nejenom umožňuje zastavit proudy vody řítící se na diváky, ale vlastně jakoukoli proměnu čehosi v něco jiného (ne-li v cokoli jiného: vzpomeňme na Radokovu inscenaci *Zlodějky z města Londýna*). Obraz, který mají diváci před očima, není totiž nikdy cosi zcela daného, ale něco, co se teprve teď a zde *děje* a co tedy – pokud jde o další průběh, tj. o *příběh* – v sobě obsahuje i nějakou jinou možnost. A co tedy také přes všechny námitky Veltruského ukazuje právě možnost proměny – a to nikdy zcela nedokončené proměny – jako cosi pro divadlo konstitutivní: nesouvisí to totiž jenom s proměnou herce v někoho jiného, ale také s důležitou okolností, že dokud divadelní představení (na rozdíl od filmového) neskončí, může se – a to v rovině reality! – stát opravdu cokoli.

Zmínka o námitkách Veltruského platí jeho kritice Petra Bogatyreva, který s tezí o proměně jako základním znaku divadla vystoupil ve své studii *Lidové divadlo české a slovenské* z roku 1940 (viz Bogatyriov 1973: 11). Tuto kritiku obsahují Veltruského „Poznámky k Bogatyrevově knize [...]“ (viz Veltruský 1994: 51–68). Polemizuje-li Veltruský s Bogatyrevovou tezí o proměně jako zásadním atributu divadelnosti, protože ji Bogatyrev primárně odvozuje z hraní rolí

9 O zřasení, resp. zvlnění jako příznačném barokním principu psal Gilles Deleuze v knize *Le pli – Leibniz et le baroque* z roku 1988. O těchto souvislostech Berniniho *Extáze sv. Terezy* viz i Mieke Bal 2006.



**Gianlorenzo Bernini, Extáze sv. Terezy
(1647–1652 – viz Kitson 1972: 17)**

v životě, stojí to za pozornost. Argumentuje-li ale potom tím, že sám Bogatyrev přece omezuje rozsah a dosah této proměny zjištěním, že herec se v osobě, kterou hraje, stejně zcela neztrácí, takže o žádnou proměnu vlastně nejde, je možné takové nepochopení podstaty věci přičíst snad jen dogmatickému uplatňování teorie znaků (v jejím duchu nejde podle Veltruského při vytváření postavy o žádnou proměnu, ale o znakovou povahu hercova konání).

Sama Bogatyrevova teze vede totiž přímo k úvaze o tom, jak se právě v divadle realizuje ono 'jakoby', které je základem každé mimeze ve smyslu zpodobování pomocí předvádění neodmyslitelného od (sebe)výrazu, mimeze založené vždycky na *je a není*: v divadle se tato antinomie pocítuje samozřejmě tím vyostřeněji, že i sv. Terezu by tu hrála skutečná žena (zatímco u Berniniho dostává její podobu pouhý kámen, který se jako takový – i na rozdíl od loutky, která se díky svému vodiči hýbá a už v souvislosti s tím nějak mění – rozhodně neproměňuje). Pokud jde o doklady proměnlivosti jako vlastnosti, která nakonec dělá divadlo divadlem, lze je, jak dobře víme, čerpat nejenom z lidového divadla, jako to dělá Bogatyrev, ale najde se jich – jenom zůstaneme-li na půdě strukturalismu – dost i v Honzlově stati „Pohyb divadelního znaku“ (viz Honzl 1956: 246–260). Krajní



◀ Gianlorenzo Bernini, Pluto e Proserpina (1621–1622, Galleria Borghese – viz Strinati 2007: 197)

▶ Gianlorenzo Bernini, Apollo e Dafne (1622–1625, Galleria Borghese – viz Fiore 1997: 36)

případy, jako je citovaný Radokův, ovšem nejzřetelněji ukazují možnosti využití toho, co tkví už v samé podstatě herectví (ne náhodou se film této dvojnácnosti herectví založeného na vztahu mezi hercem a postavou brání, což je dobře patrné z toho, o čem už byla řeč na začátku: totiž jak z využívání naturščiků, tak při vytváření starů jako bytostí totožných vlastně se souhrnem jejich rolí).

Divadlo a divadelnost se tak vlastně zakládá na doslovném rozvinutí toho, s čím je bytostně spjaté každé drama a dramatičnost a co, jak víme, tvoří druhou stranu toho, čemu můžeme říkat scéničnost. V divadle se potenciální (nejméně) dvojí možnost jako základ jakékoli proměny a výzva k neustálému rozhodování realizuje přímo dvojnácností herce-postavy a z ní vyplývajícím vztahem k obecenstvu a obecenstva k ní. Na rozdíl od *doslovného* rozvíjení různých možností jevištním děním, uplatňuje se např. v Berniniho sochařských dílech pouhým (ale často o to naléhavěji vnímaným) zhmotněním jistého okamžiku věčného zápasu protikladných tendencí. I v Berniniho plastikách je totiž uložené napětí vytvářené různými směry pohybu, mezi kterými jako by se teprve mělo definitivně rozhodnout (a také se definitivně rozhoduje teprve v divákově tělesné představivosti).

To je jasně vidět nejenom na Berniniho *Extázi sv. Terezy*, ale i na jeho dalších sochařských dílech vystavených dnes většinou v římské Galleria Borghese. I naplnění touhy sv. Terezy po *splynutí* s tím, co reprezentuje anděl, který se jí chystá zasáhnout šípem, je vázané na její pokorné odevzdání obsahující v konkrétním postoji vlastně *odvrácení* od něj: to zde ovšem splyývá s vystavením očekávané sladké



bolesti. Takové napětí protikladných tendencí prokazuje samozřejmě tím patrněji *Pluto a Proserpina*: Diova a Demetřina dcera, kterou si vyhlédl bůh podsvětí, tu svého únosce dokonce jednou rukou odstrkuje, ale vzhledem k nastavení druhé ruky s otevřenou dlaní jako by se mu současně už vzdávala. Nemluvě o *Apollonovi a Dafne*, kde je zápas tendencí k a od spojený s proměnou už dostižené nymfy v rostlinu, konkrétně vavřínu (řecky ‘dafné’): uplatnění obou tendencí ve spirálovitém pohybu se tu stupňuje až v jakýsi ‘tanec na místě’, v jehož rámci se statická hmota stává prostředkem dynamického výrazu a zachycený okamžik děním, ve kterém se střetávají síly a tendence zakládající příslušný příběh, jako tomu má být v každém okamžiku klasického dramatu. Dynamičnost ve statice, vyplývající z latentního rotačního, spirálovitého pohybu reprezentujícího ‘gestus’ obsažený v pouhém postoji, se výrazně uplatňuje i v Berniniho *Davidovi*. I on může díky tomu sloužit jako ilustrace požadavku jezuitského choraga P. Langa na správný herecký postoj; herec nemá totiž podle Langa stát na jevišti „jako pařez nebo neživá socha“ (viz Lang 2006: 102); proto se podle něho „nikdy neotočí celým tělem tváří v tvář divákům, ale bude stát šikmo a otáčet se k nim tu více, tu méně“ (ibid.).¹⁰

¹⁰ Je zajímavé srovnat péči P. Langa o plastický, ‘živý’ postoj herce na scéně s tím, co psal o stejném tématu Sergej Eizenštejn, který spis P. Langa dobře znal (Langův spis byl populární v ruském školním divadle 18. století, Eizenštejn na něj zřejmě upozornila kniha Vsevolodského-Gengrosse *Istorija teatral'nogo obrazovanija v Rossii*; znal samozřejmě i sborník *Starinnyj spektakl' v Rossii* z roku 1923, kde vyšel úplný překlad Langova *Pojednání*). Srov. Eizenštejn 1966: 137–140; viz rekapitulaci a výklad příslušné Eizenštejnovy úvahy v souvislosti s poukazem k Mejercholdově biomechanice in Vostrý 2001: 195–200.

Zásadní je, že dramatickosti, která představuje druhou stranu Berniniho (a nejenom Berniniho) scéničnosti, nevyplývá u něho takříkajíc rovnou z expresivní emocionality postav, ale ze způsobu tělesného prožití příslušných emocí, které se obráží v jejich tvarování: Rozhodující tu je dramatické střetnutí různých pohybových impulzů, které se zachycenou emocí souvisejí a které činí tělesný postoj Berniniho hrdinů a hrdinek včetně sv. Terezy tak *plastickým*. Vlastnosti, o nichž se dá mluvit v souvislosti s Berniniho sochařským uměním a které se podle P. Langa (2006: 102) mají uplatňovat i na jevišti, vycházejí tedy z takového držení (tvarování) těla, které lze s čistým svědomím nazvat scénickým právě vzhledem k jejich plastičnosti. Důležité ovšem je uvědomit si, z čeho tato plastičnost vyplývá a díky čemu je právě tak možné charakterizovat takové postoje jako dramatické: V plném souladu s definicí scéničnosti jako adresovanosti nějakým (aspoň potenciálním) divákům jde právě o to, čím může příslušný postoj rezonovat v nás samých, tj. čím se stává z pouhého výrazu opravdovým – tj. na straně vysílatele i příjemce tělesně pocívaným – *sdělením*.

Literatura:

- BAL, M. „Ekstatische Ästhetik (Bernini metaphert)“, in: (táz) *Kulturanalyse*, Frankfurt/Main 2006
- BOGATYRIOV, P. *Ludové divadlo české a slovenské*, Bratislava 1973
- DELEUZE, G. *Le pli – Leibniz et le baroque*, Paris 1988
- [EJZENŠTEJN, S.] ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения в шести томах, том 4 (Режиссура. Искусство мизансцены)*, Москва 1966
- FAGIOLLO, M. *Bernini*, Firenze 1981
- FIORÉ, K. H. *Guida alla Galleria Borghese*, Roma 1997
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*, Praha 1992
- HONZL, J. „Pohyb divadelního znaku“, in: (táz) *K novému významu umění*, Praha 1956
- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Praha 1998
- CHÂTELET, A. / GROSLIER, B. Ph. (ed.) *Světové dějiny umění*, Praha 1996
- KITSON, M. *Barok a rokoko*, Bratislava 1972
- KLINGSÖHR-LEROY, C. *Die Pinakothek der Moderne*, München 2005
- LANG, F. „Pojednání o hereckém umění“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- MIHOLOVÁ, K. „Od předmětu k metafoře (Práce s předmětem ve Fárově scénografii Grossmanovy inscenace *Král Ubu*)“, *Disk 17* (září 2006)
- MIHOLOVÁ, K. *Král Ubu / Ubu the King – Jarry & Grossman & Fára*, Praha 2007
- NEUMANN, J. *Itálie (Cesty za uměním) I*, Praha 1978
- RADOK, A. „Ladislav Vychodil a jeviště“, *Divadlo 1963*, 6 (červen)
- STRINATI, C. (ed.) *Rom auf Unvergessliche Art*, Florenz 2007
- VELTRUSKÝ, J. „Poznámky k Bogatyrevově knize o českém a slovenském lidovém divadle“, in: (táz) *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1944
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou“, *Disk 17* (září 2006)
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „K zamyšlení (Beuys na Kampě)“, *Disk 18* (prosinec 2006)
- VOSTRÝ, J. „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie“, in: (táz) *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk 9* (září 2004)

Redukce a amplifikace

Jan Císar

Ty dva pojmy v názvu jsou polárně protikladné; ve všech úvahách o způsobech myšlení a vidění světa tvoří nekompromisně opozici. Leč: současná česká činohra je v některých představeních chce pozoruhodně spojit v jednom scénickém tvaru a takto předložit divákovi.

Toto opravdu zvláštní spojení by se dalo charakterizovat slovy Karla Poláčka o dvou sedmách v licitovaném mariáši: hra mystická až iracionální. Souvisí s dvěma jinými pojmy, jež se staly pro praxi novodobé činohry fundamentální: *aktualizace* a *interpretace*. Jaroslav Vostrý charakterizoval aktualizaci jako „klasickým dílem zprostředkovanou prezentaci nějakého aktuálního problému a snahu přispět k jeho artikulaci: zde se naskytá nebezpečí zúžení potencionálního obsahu na míru současného chápání takového problému závislého na jeho aktuálních projevech“.¹ Toto konstatování postihuje jednu z hlavních příčin propojení redukce a amplifikace v některých současných činoherních představeních. Redukce je ve *Slovníku cizích slov* vyložena českými slovy jako omezení, zmenšení, snížení; Vostrého zúžení do tohoto okruhu svým významem patří. Dalo by se to také říci tak, že scénický tvar svou interpretací záměrně redukuje rozlohu textu na rozlohu aktuální současnosti.

Interpretace jako podstatná a dokonce v jistém směru vůdčí a rozhodující tvůrčí součást scénování vstoupila do systému

jazyka činohry s dramaturgií a souvisí svými nejhlubšími nitkami s tím, co Jan Patočka nazývá „cestou měšťanstva k uvědomění abstrakce, k rozkolům vyvolávajícím subjektivní reakci, subjektivní mravní požadavek, a k odůvodnění vlastního zásahu do skutečnosti“.² Ve slovníkovém hesle má interpretace pravidelně dva významy: 1. výklad, tlumočení, exegeze; 2. zprostředkování (hudebního či dramatického díla). Dramaturgie obsahuje obě tyto polohy. Je – nebo by alespoň měla být – jednou svou částí co nejpřesnějším odborným přečtením textu, které by umělo popsat všechny komponenty, jež text obsahuje, analyzovat jejich vazby a vyložit je jako významový celek, který je shrnutím předešlých operací a jejich výsledků a má i jistou exaktní objektivizovatelnou platnost, jak říká Petr A. Bílek v knize *Hledání jazyka interpretace*.

Divadelní dramaturgie hledá však svůj hlavní účel a smysl v divadle: směřuje na jevišti ke scénickému tvaru a představením k divákům. Tato cesta se otevírá tou subjektivitou, o níž hovoří Patočka a již ve vzpomínané knize připomíná i Bílek, když mluví o tom, že interpretace podle některých názorů spočívá v tom, že „je schopná k výkladu přidat i smysl [...] toho, co text je pro mne“.³ V tomto okamžiku se okamžitě nastolí otázka aktualizace, neboť to něco, co text pro subjekt znamená,

1 Vostrý, J. „Chvála deklamačního herectví“, *Disk 23* (březen 2008), s. 140.

2 Patočka, J. „Hegelův filosofický a estetický vývoj“, in: Hegel, G. W. F. *Estetika*, Praha 1966, s. 10.

3 Bílek, P. A. *Hledání jazyka interpretace – k modernímu prozaickému textu*, Brno 2003, s. 13.



Molière: Don Juan. Národní / Stavovské divadlo 2008. Režie Jan Nebeský, scéna Jan Štěpánek, kostýmy Jana Preková. Miroslav Donutil (Don Juan)

je subjekt tvůrců scénického tvaru jako současníků času, v němž vzniká. Se vším důrazem a intenzitou se však definitivně rozevře až tehdy, kdy do procesu aktualizace vstoupí v představení divák. Toto tvrzení může především vyvolat představu zájmu diváků, který je kvantitativně ověřitelný jejich počtem v hledišti – respektive počtem repríz či množstvím peněz, které se vybere na vstupném. Ale o to teď nejde; jde o interpretaci jako o předem připravovaný a plánovaný způsob, jak diváky do divadla přivést tím, že se vzbudí scénickým tvarem jejich zájem a představení bude odpovídat jejich potřebám. To znamená v něčem i do jisté míry předpokládaný výsledek, jímž subjektivní část interpretace toto očekávání splní.

Interpretace je tak v tomto kontextu hledáním možností vzniku a podoby scénického tvaru, postupů, kterými se dostane k divákovi a jimiž na něj může v představení působit. Jako tvůrčí divadelní aktivita nemůže interpretace než mířit do tohoto bodu. Scénický tvar je proto projevem konkrétního interpretačního procesu, jenž formuje předpoklady, jimiž chce představení komuni-

kovat s divákem. Taktο můžeme chápat divadelní interpretaci jako aktivní činnost, která principiálně spoluformuje scénický tvar – v tradiční činohře, jejímž cílem je inscenovat text, je z tohoto důvodu výchozím a klíčovým prvkem. Scénický tvar i komunikace s divákem je výsledkem interpretace. Tak jak se interpretace realizuje jako aktivní tvůrčí činnost, vzniká a utváří se jako produkt interpretačních procedur i inscenace a její vztah k divákům.⁴

Lessingova interpretační metoda, jež stojí v začátcích novodobé činohry evropského typu a na této bázi podněcuje její vznik, vycházela z estetiky účinku, jejímiž ústředními kategoriemi byly cit a soucit, jež měly v divákovi vyvolávat a pěstovat citovou způsobilost, která odmítala chladnost racionalismu raného osvícenství, proměňovat ji katarzí v mravní jednání, etnostné dovednosti a ovlivnit senzibilitu měšťanské společnosti. Hamburská

⁴ Není třeba zajisté podotýkat, že toto je jaksi optimální 'teoretický' model divadelní interpretace, že jsou četné vlivy, které záměr této interpretační aktivity dovedou narušit, posunout a dokonce zcela proměnit.

**Molière: Don Juan. SD 2008.
Miroslav Donutil a Vladislav
Beneš (Don Carlos)**



dramaturgie je teoretickým a praktickým metajazykovým výrazem interpretačního procesu, který odmítal neživý, abstraktní, mechanický ráz francouzské civilizace a kultury i s Voltairovou „légèreté“ (lehkostí, hbitostí), proti níž prosazuje vážnost vztahu ke křesťanství. Komedii interpretuje jako prostředek sloužící smíchem „celé morálce“ a antický model tragédie interpretuje v křesťansko-sentimentálním smyslu. Lessingovi je pojem ‘měšťanský’ nikoliv označením příslušnosti k sociálnímu stavu – pro to používal pojem ‘střední stav’ – ale chápal jej v duchu všeobecně či ‘čistě’ lidského pojetí jako označení pro dojmavý účinek, který vzbuzují pouze postavy, s jejichž ctnostmi a utrpením se mohou diváci identifikovat. Proto nesmějí být příliš vzdáleny jejich společenskému postavení.

Touto interpretační aktivitou Lessing v rovině dramaturgické volby prosazuje Shakespeara a Diderota a píše rovněž své dramatické texty. Jeho vývoj od saské komedie k sentimentálnímu dramatu, potom k ‘měšťanské truchlohře’ a nakonec k dobovému realismu ‘vážné’ komedie *Mína z Barnhelmu* položil základy ke scé-

nickému tvaru novodobé německé činohry, jak to konstatoval už Goethe. Zároveň tím také Lessing vytvořil model, jímž interpretace mohla poměrně účinně a spolehlivě budovat předpoklady komunikace s divákem. Jeho slova o postavách, s nimiž se může divák identifikovat a které nesmějí být příliš vzdáleny společenskému postavení diváků, předjímají už v roce 1754 problém divákova pochopení toho, co bylo předvedeno na jevišti, jako jeho životní realitu.⁵ Rozvíjejí tak otázku interpretace v klíčové poloze: jak se interpretace stane faktorem dosahujícím až k životu diváků, co opravňuje interpretaci zabývat se literárními texty jako součástí scénování a co z ní činí nedílný a legitimní komponent divadelního jazyka. Tímto problémem se koneckonců – byť z jiných stran – zabývá i teorie literatury; vznikl z těchto důvodů např. koncept tzv. ‘naturalizace’, jenž se týká postupu, kterým se každý nový a neznámý

⁵ Tomuto tématu se Lessing věnoval v „Pojednáních o plačtivé či dojmavé veselohře“ („Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele“), které vyšly v roce 1754 v antologii *Theatralische Bibliothek*.



Molière: Don Juan. SD 2008.
Miroslav Donutil

literární jev zařazuje do již existujících souvislostí, v jejichž známém rámci probíhá interpretace. Jde o to, jak vnímat a reflektovat konvence existující v naraci, aby nebyly neodstranitelnou překážkou při chápání skutečného světa. Nebo jinak: aby vzniklo to, co Gérard Genette nazývá „ideologií zdravého rozumu“, která vřazuje fikci narace do skutečného života. Tuto ideologii chápe Genette jako soubor pouček a předpokladů, které tvoří obraz světa i hodnotový systém a mohou se stát na základě pravděpodobnosti příklady společenského chování. Novodobá činohra, která od poloviny 18. století pokládala za svůj cíl zobrazení přirozeného člověka v přirozeném prostředí, jak to definoval Diderot: předvést charakter i sociální postavení postavy, tyto problémy řeší snadněji. Mimetická – napodobující, vyobrazující – povaha divadla, která dovoluje v prostoru pro předvádění (jeviště) používat originály jevů (ostenze), dokáže vyvolat ‘efekt reálnosti’, v němž je možné ‘ztotožnění’ s předváděným jako s opravdovou skutečností, v níž se může uplatnit ideologie „zdravého rozumu“. S touto ideologií diváka operuje i Patrice Pavis.

Jeho tabulka divácké recepce uvádí ve schématu „aktualizovaného obsahu ideologickou strukturu“, která oceňuje hodnoty, jež v inscenaci směřují ke „struktúram světa“, což představuje mimetický účinek využívající reálného světa k porozumění možným (fiktivním) světům. Tak se rodí kompletní – úplný – celek představení jako sdělení. Což znamená i modelování světa, který se může stát jistým paradigmatem.⁶

Z tohoto aspektu se Lessingova interpretační metoda dá charakterizovat jako modelování světa v křesťansko-sentimentálním duchu vrcholného osvícenství. Na tomto základě je redukci, jež nabízí „třetímu stavu“ společenské, sociální vzory a adaptaci na ně. Tento princip interpretace uplatnil v českém divadle důsledně Tyl, jenž položil největší váhu na hodnoty národní a sentimentalismus mu byl prostředkem jejich šíření. „Výrazná tendenčnost, didaktičnost, praktická účelovost“, o nichž hovoří Vladimír Štěpánek v souvislosti s Tylovou prózou jako o projevech snahy vychovávat českou společ-

⁶ Pavis, P. *L'Analyse des spectacles*, Paříž 1996, s. 232.

**Molière: Don Juan. SD 2008.
Miroslav Donutil a Milan
Stehlík (Sganarelle)**



nost, se projevuje i v jeho divadelní činnosti.⁷ Prohlásil-li za první republiky F. X. Šalda, že se naše divadlo konečně zbavilo „buditelství“, vyjádřil tím nejen to, že otázky národní už přestaly být pro české divadlo prvotní, ale i zásadní posun této interpretační metody.

Proces její proměny začal už nástupem naturalismu/realismu konce 80. let 19. století. Tehdy se rozpoutaly diskuse o vztahu krásy, ideje a pravdy, v nichž část divadelní kritiky zastávala stanovisko, že krása vzniká na základě pravidel, konvencí a tendence a idea musí být mravná. Vilém Mrštík, zastánce naturalismu/realismu, v této diskusi prohlásí: „Klamným názorem dnes je ten, že by logickou souvislostí se měla rozuměti abstraktní idea, nebo dokonce násilná tendence. Ne abstrakce, ne tendence, ale konkrétní případ, jednoduché pásmo děje. Idea pak obvyčejně vyplýne z celku sama, a ne jedna. K vůli tendenci komolí se, zprohýbá, oseká, uhladí, zidealizuje

pravda a znetvoří se tak, že pravdou pak ani není.“⁸ Naturalismus/realismus silně zvětšil mimetický efekt v činohře, jednotlivě předvedenými originály jevů i jejich souhrnem směřoval jednoznačně k ideologii všedního, každodenního života. Totální přítomností (prezentací) originálů na jevišti realizovala ostenze v tomto scénování plně své možnosti; ukazovala věrohodně výseky skutečnosti a rozbíjela divadelní konvence. Proti ostrým útokům velké části kritiky hájil Stroupežnický krásu, mravnost a ideové poslání textu *Našich furiantů* (konvence pozdně romantické hry) tvrzením, že jeho text přece obsahuje ušlechtilé mravní ideje, když furiantství předvádí jako nepěknou morální vlastnost, a že krása je uložena v příběhu lásky milenecké dvojice, ohrožené touto morální vadou. Jenže Šmahova

⁷ Štěpánek, V. „Typologie Tylovy prózy, historický typ Tylovy osobnosti“, in: *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi*, Praha 1993, s. 59.

⁸ Mrštík, V. „O naturalismu v literatuře“, *Hlas národa* 2. XII. 1888. V této souvislosti je třeba připomenout, že redukční interpretační metodu velmi podporovaly konvence ‘dobře udělané hry’, které zásadně ovlivnily i scénování tzv. ‘velkého stylu divadla’ jako jistého vrcholu měšťanské činohry v době tzv. ‘belle époque’. Koneckonců ten zápas o pojetí krásy, mravnosti, ideje a pravdy v divadle předznamenal i interpretační postupy, které rozšířily a upevnily konvence spojené s tímto typem činohry.

režie ukázala důrazem na reálný jevištní detail běžnou realitu vesnice a touto scénickou interpretací stvořila zobrazení obyčejného života.

Snaha o interpretaci tohoto typu využívá podle Jaroslava Vostrého „blízkost znaků jevištního dění ‘reálnému’ lidskému chování [...], která dala vzniknout specificky evropskému, případně západnímu divadelnímu fenoménu, jímž je fenomén *činohry*.“⁹ Pro Vostrého to znamená v jeho analýze Grossmanovy inscenace Molièrových *Školy pro ženy* teoretický „problém *obrazné hodnoty jevištního jednání*, přesněji řečeno to, co by bylo možné nazvat *jevištní metonymií*.“ V kontextu naší úvahy je to i problém interpretačního postupu, jenž chce *amplifikovat* – zvětšovat, rozšiřovat. Ostatně i Vostrý v citované studii rovněž píše, že „uvědomělý způsob, kterým Grossman ve svých inscenacích na jevištních metonymiích pracoval, souvisí současně s tím, co můžeme nazvat podle Ejzenštejna jevištní, přesněji řečeno herecko-režijní *amplifikací* textu nebo snad ještě lépe – divadelním rozehráváním dramatického textu spojeným s jeho dramaturgicko-režijní a přitom opravdu divadelní *interpretací*.“¹⁰ Amplifikace patří obraznému myšlení, redukce je spojena s myšlením pojmovým, jež bývá také označováno jako myšlení scientistické nebo vědeckotechnické. Rudolf Starý pokládá za možné „při poznávání světa jako východiska použít kterýkoli z těchto dvou přístupů“.¹¹ Pojmové myšlení jako základ divadelní interpretace se nabízí pro prioritní sdělení základních vazeb jedince a společnosti a pro úsilí tyto vazby divadlem ovlivňovat a usměrňovat. Obrazné myšlení směřuje interpretačně k otázkám lidské existence a příčinám existenciálních, psychologických a společenských problémů.

9 Vostrý, J. „Škola pro ženy a jevištní metonymie“, in: *Jan Grossman / 2 – Inscenace*, Praha 1997, s. 47.

10 Tamtéž, s. 47–48.

11 Starý, R. *Filmová hermeneutika*, Praha 1999, s. 13.

kých a společenských problémů. Vývoj novodobé evropské činohry se zhruba od poloviny 19. století odehrává jako průzkum možností, jak využívat obou těchto principů. Friedrich Hebbel např. uvádí ve studii *Mein Wort über das Drama* (Mé slovo o dramatu) a v předmluvě k tragédii *Marie Magdalena*, že měšťanské drama zatím přihlíželo jen k třídním problémům či ke stavu hmotné nouze a přehlíželo konflikty kořenící v třídě samé. Aby mohlo uskutečňovat tento cíl, musí se vzdát napodobování skutečnosti, rozpracovat individuální zkušenost v sepětí s vnitřním středem mravní ideje a dopracovat se k souvislostem nadosobního historického procesu. Jeho tragédie *Marie Magdalena* zobrazuje dusné poměry měšťanské společnosti a vazbu člověka na mravy bez mravnosti, moralizování bez morálky, které vedou k degradaci člověka, proměňují jej v objekt bez jakékoliv možnosti naplnit opravdové bytí. Tento text vznikl v roce 1844, *Slovo o dramatu* o rok dříve. Hebbelovo teoretické a tvůrčí úsilí je jedním z prvních milníků velké etapy v divadelní interpretaci druhé poloviny 19. století, v níž se v různých variacích prosazuje amplifikace usilující záměrně uspořádat významovou výstavbu reálných jevů tak, aby mohla dosáhnout *symbolické* roviny jako spojení obou principů.

V Peircově dělení znaků je symbol známkem, jehož vztah k realitě (reference) je institucionalizovaný, zakotvený ve společenském vědomí, a vazba označovaného a označujícího je už univerzálně jistému společenství známa tak, že není nutné, aby byla významově motivovaná. V umění se ovšem často stává symbol *estetickou kategorií*, nefunguje na základě zakotvení ve společenském vědomí, ale důrazně a citelně zdůrazňuje originalnost své jevové stránky jako samostatnou kvalitu, aby tvůrce mohl s takto prezentovanými symboly volně nakládat, utvářet mezi nimi libovolné vztahy a podle

své potřeby je hierarchizovat, neboť do daného symbolu ukládá část své osobní zážitkové (citové i intelektuální) zkušenosti a vyžaduje pro ni platnost hodnotového a zkušenostního kritéria. Symbol získává dimenzi nepřevoditelnou na pojem a stává se obrazem, jenž se 'sám' vykládá, vyjevuje, manifestuje, vyjadřuje – má sílu a rozlohu epifanického zjevení. Zároveň se takové obrazy dožadují toho, aby byly vnímány a interpretovány ve svém vlastním, jedinečném celistvém kontextu, jež můžeme nazvat simultaneitou, synchronicitou či významovou koincidencí. V tomto smyslu poukazují všechny symboly ke všem symbolům, zrcadlí je, aby nakonec zahrnuly celek světa. Tyto symboly vstupují do kontaktu s divákem jako nový komunikativní systém, ucházejí se o to, aby je dekodoval. Nečeje se tak adaptací na předváděné vzory a normy chování a jednání v rámci věrohodnosti a 'reálného' efektu, ale divákovým autentickým spoluprožitím zážitkově-hodnotového paradigmatu.

To je jen schéma procesu, který začal v evropské činohře probíhat intenzivně zhruba v poslední třetině 19. století ve všech komponentech scénování, realizujících divadelní interpretaci. V dramatu se rozvine Ibsenovou *Divokou kachnou* po čtveřici jeho předcházejících 'realistických' dramát zakotvujících přímočaře svou kritickou referenci v rodinném a společenském prostředí měšťanské rodiny.¹² Obdobné tendence se projevují v dramatech Strindberga. Jeho *Otec* z roku 1887 je bojem zobrazeným jako „jistý druh biologické rasové nenávisť“, ale obraz Omfaly – jak osloví Ka-

¹² Erika Fischer-Lichte označuje první z těch 'realistických' dramát, *Opory společnosti*, za „fotografické“ popisy doby či společnosti, které přestože diváky v leccem šokovaly, byly okamžitě nadšeně přijaty, neboť tu diváci mohli počítat s oporami v podobě některých konvencí – jako např. 'dobře udělané hry', jež se v *Oporách společnosti* ještě jistým způsobem projevovale. Aktualizace nebyla v amplifikaci, ale spíše v naráci skrývaných a nepřiznáváných vad společnosti, které otevíraly dramatu dveře do jiného světa.

pitán Lauru – vyjevuje obraz pramatky, jenž symbolicky prezentují všechny čtyři ženy vystupující ve hře. Čechovovy čtyři vrcholné hry počínající *Rackem* (1896) dovedou tuto etapu vývoje k poetice, která dokonale naplňuje i mimetickou povahu novodobé evropské činohry; na povrch nevystupují žádné velké události, žádné vzrušené situace, všechno jsou běžná reálná fakta skutečného každodenního bytí. Ale jejich uspořádání – např. monologičnost vedených dialogů a synchroničnost děje jako propojení situací, které nevyrůstá chronologicky z kauzální návaznosti – brilantně konstituuje estetický symbol jako kombinaci více podob reality, pohledů na ni, a nabízí možnost interpretovat každý tento symbol na protínání samostatných strukturálních úrovní, z nichž vzniká mnohostranný a mnohovrstevnatý obraz. Přes všechny podrobně stanovené a sdělené konkrétní časoprostorové souvislosti se Čechovovy texty od nich odpoutávají, zevšeobecněji lidskou existenciální zkušenost a amplifikující schopnost a možnost jednání lidí v rovině, již Ibsen v dopise Bjørnse-
novi označil za nejvyšší metu, které může člověk dosáhnout: realizovat se.

Tato metoda amplifikace – a tím i aktualizace – se rozvíjela mnoha složitými zákrutami a končila občas ve slepých uličkách. Ale získávala půdu, dobývala vítězství a posléze vytvořila v činohře výrazný a silný proud, v němž v základním strukturálním uspořádání fungovala ikoničnost nebo indexovost, metafora a metonymie, aby formovaly symbolickou rovinu a obrazy ucházející se o dekodování divákem, jenž se přitom mohl opírat o mimetickou tradici. Na přelomu 19. a 20. století do tohoto procesu vstoupila moderna, která tuto mimetickou tradici potlačovala a odstraňovala. Na principu montáže jednotlivých prvků budovala – nebo chtěla budovat – naprosto svébytnou skutečnost umění, konstituovala interpretaci scénického



Marivaux: Experiment. Divadlo v Dlouhé 2008. Režie Hana Burešová, scéna David Marek, kostýmy Hana Fischerová. Tomáš Turek (Kníže) a Marie Turková (Hermiana)

tvary jako tvorbu konstruktů, v němž všechny komponenty přestávají být zástupnými případně alegorickými entitami, které lze interpretovat metodou vysvětlujících pojmů. Česká divadelní moderna (avantgarda) vydala jeden z vrcholných evropských i světových jevů tohoto typu – poetické divadlo E. F. Buriana, jehož syntéza jednotlivých scénických prvků dospěla poetikou, již Bořivoj Srba nazval „světelným divadlem“, k maximální imaginativní symbolice a tím i aktualizující amplifikaci, vyžadující neméně maximální aktivní interpretační účast diváků.

Obě tyto metody prodělávaly v české činohře od konce druhé světové války bouřlivé a někdy i krizové peripetie. Po roce 1945 se interpretační metoda moderny zdála být překonaná a nepoužitelná. Tváří v tvář poválečné realitě zesílila mimetická tradice i reduktivní tendence, které považovaly za vhodné

a potřebné nabízet adaptaci na pozitivní vzorce chování a jednání. V degradované a primitivní podobě je pak po roce 1948 vnučována a jedině připouštěna interpretace stojící na co největším iluzivním napodobení reality. Předvedla tak všechny negativní rysy redukce, včetně instrumentálnosti, která za hlavní cíl divadla vyhlásila ideologickou a politickou agitaci a propagandu. S dědictvím nesourodé řady interpretačních metod vstoupila naše činohra po roce 1989 do údobí postmoderny. Tehdy se především prosazovala a také prosadila interpretace, která chápala scénování jako restrukturaci významové výstavby textu; často s přesvědčením, že většina textů je zastaralá a že je potřeba všemi prostředky a všemi postupy je aktualizovat. Tak jsme se ocitli v údobí, kdy začal fungovat přenos do jiné doby a jiného – hlavně současného – prostředí a kdy aktualizace znamenala a znamená předvedení reálných



Marivaux: Experiment. Divadlo v Dlouhé 2008. Klára Sedláčková-Oltová (Adina) a Helena Dvořáková (Eglé)

faktů, jež text interpretují redukovane s důrazem na jiný historický kontext, samozřejmě především současný nebo alespoň poukazující systematicky a důsledně svými znaky k určité bez potíží pochopitelné společenské realitě. Tenhle osud potkal např. v činohře Národního divadla Gogolova *Revizora*, jednu z největších novodobých evropských komedií, a učinil z ní zábavnou frašku interpretovanou pro diváka zvyklého na úroveň nenáročné konzumní zábavy postupy nejstriktnější a nejjednodušší redukce.

Razantní jazyková úprava Molièrova *Dona Juana*, kterou v tomtéž souboru připravila Daria Ullrichová, prozrazuje, že se činohra Národního divadla těchto principů aktualizace jako interpretační metody nezříká. Překlad Svatopluka Kadlece je důsledně přistřížen na míru současného vyjadřování – včetně radikálního krácení; vzdává se ve prospěch dnešní mluvy rétoriky 17. století, souvi-

sející zásadně s Molièrovou koncepcí titulní postavy – ale neméně tak s postavou Sganarella. Nikoliv náhodou poté, co don Juan skončí projev o svém pojetí lásky, řekne (v Kadlecově překladu) Sganarelle: „Zatraceně! Jste vy to ale řečník! Nic bych za to nedal, že jste se tomu naučil nazpaměť. Mluvíte dočista jako kniha.“ Tento Sganarellův postřeh odhaluje opakující se stereotyp, možná už prázdný, který don Juan svou rétorikou proměňuje jakoby ve filozofii. Ostatně: symbol se vyznačuje také schopností ve ‘zjevném’ hledat ‘skryté’. Této symboličnosti se nově upravený text vzdává a posouvá se ke zřetelnému přímému označení přítomnosti, v němž nechybí slova jako ‘imidž’ a podobně. Za těchto okolností musí Sganarelle opustit obratnou a většinou klaunsky interpretovanou sluhovskou prohnanost a proměnit se v ušlápnutého poskoka, jenž jen bezmocně komentuje slova i činy svého pána.



Marivaux: Experiment. Divadlo v Dlouhé 2008. Marek Němec (Mesrin) a Miloslav König (Azor)

Oblečený v dnešních šatech šedivé úřednické myši hraje Milan Stehlík se smyslem pro detail, až s žánrovou drobnokresbou, aniž by však rozdroboval celek, současného ustaraného, bezvýznamného tajemníka, jenž nemá k ničemu odvalu – ani opustit svého pána.

Z odrazového můstku takto upraveného textu se inscenace vrhá i na další možné polohy aktualizace jako přímého referenčního odkazu k současnosti. Samozřejmě – jak už vyplynulo ze zmínky o oblečení Sganarella – plní v tom svou funkci kostýmy. Je to dnes v tomto směru oblíbený a osvědčený prostředek aktualizace přenosu do jiné doby, do jiného kontextu; dalo by se skoro mluvit o manýrismu, jestliže tím budeme rozumět přemíru stylizovanosti či spíše umělosti, která je už pouhou konvencí vytvářející redukováný odkaz na konkrétní skutečnost. Režisér Jan Nebeský spolu s autorkou kostýmů Janou Prekovou však tuto konvenci využívají i jako možnost pro

utváření symbolů, otevírají tím příležitost k setkání obou tak cizích principů. Jejich don Juan začíná v honosném, nádherném, královsky přepychovém reprezentačním rudém rouchu s černou parukou 17. století, aby se nejprve před očima diváků převlékl do současných šatů: na začátku do společenské černě, potom do elegantního světlého vycházkového obleku, jenž vymění za bizarní domácí kostým, aby skončil v naprosto civilním všedním oblečení. Tyto převleky mohou být, byť sice jednoduchým, ale přece jen symbolem 'převlékání kabátů', což je jistě aktualizací prvek. Ale především je to skvostné oblečení, zvyrazňující Juanovo reprezentační vystupování, symbolem Juanovy nadřazenosti, pohrdající jakoukoliv autoritou.

Přesto však Jan Nebeský uplatňuje v inscenaci *Dona Juana* vytváření složité struktury, která nešetří ve svých vazbách přímými odkazy k dnešku a redukcí interpretací na velmi konkrétní



Marivaux: Experiment. Divadlo v Dlouhé 2008. Marek Němec

významy zasazené přesně a ohraničeně do současných souvislostí. Je však patrná i snaha překročit aktualizaci provedenou tímto zesoučasňováním a dojít k symbolizaci, která chce být amplifikací, jak to demonstruje ono převlékání vyjevující vystupování jako jistý způsob sebescenování, v němž jde o nadřazenost. Tato symbolika vyplývá z toho, jak Miroslav Donutil interpretuje Juanovo jednání: jako cestu k moci, jež se projevuje pyšným pohrdáním kýmkoliv a čímkoliv. Zdeněk Hořínek ve své recenzi tohoto představení ve Stavovském divadle vykládá i symboliku Juanova výstupu na schody, které nikam nevedou, jako „alexandrovsky dobyvatelské velikášství, kdy stoupá až nahoru, to je do prázdna.“¹³ Jsme-li už u symboliky oblečení, nelze pominout závěr inscenace, kdy se objeví Miroslav Donutil „v příslušně neslušně

počmárané bundě“ a má „pěvecké vystoupení s vlastním kytarovým doprovodem; [...] o smyslu tohoto počínání odmítám uvažovat [...]“, píše na konci své recenze Hořínek.

V zásadě se dá s těmito slovy souhlasit. Hořínek tento závěr vysvětluje tím, že režisér chtěl být postmodernisticky zajímavý a chtěl to udělat ‘přílepkem’ z jiné opery. Je to však výsledek protikladnosti struktury scénování vyrůstající ze střetu dvojí interpretace, která vedle sebe staví rovnocenně princip redukce a amplifikace. Nebeského a Donutilův don Juan není pohlcen peklem, potrestán vyšší transcendentální mocí; odchází otevřenými dveřmi s výhledem na Ovocný trh – tedy do naší každodenní přítomnosti. Hořínek nabízí symbolickou interpretaci tohoto odchodu připomenutím Sartrova výroku: „Nebe není – a peklo je tady“, interpretaci redukovanou však i adresnou konkretizací, když upozorní, že na Ovocném trhu je

¹³ Hořínek Z. „Don Juan a svody moci“, *Divadelní noviny* 1. dubna 2008, s. 4.

obchodní centrum i soud. Vyjadřuje tak přesně dilema interpretační metody této inscenace, jež spojuje protiklady, z nichž každý míří jinam.

Už jsem citoval Vostrého rozlišení dvou druhů „adaptace klasických her“ – aktualizaci a historizaci. Je podle něho otázka, „nejde-li vlastně (aspoň ‘zčásti’) o jistou obdobu konfrontace mýtu a současnosti, resp. tedy o konfrontaci aktualizace a mytizace“. O aktualizaci už byla řeč. „Mytizaci můžeme pak rozumět rozvinutí aktuálního námětu z hlediska ‘věčnosti’, tj. z hlediska obecných otázek lidské existence.“¹⁴ Don Juan je vedle Fausta postavou, která v činohře – a nejenom v ní – představuje novodobý mýtus. Už Tirso de Molina tuto postavu obdařil jistou metafyzickou velikostí; její bohorovnost tu není jen pojmenováním pohrdání vším, ale je možné ji chápat skoro doslovně: Juan je výsostný individualista, jenž – jak konstatuje Vladimír Mikeš ve své knize *Divadlo francouzského baroka* – svým opakovaným výrokem „časů dost, nic nezmeškám“ vrhá bohu do tváře svou výzvu.

Odtud lze různě interpretovat juanovský mýtus; od poloh ryze záporných až k porozumění, jež pro něj má Camus, který v ‘donjuanství’ nachází podstatu absurdního člověka, jenž se naopak neumí od času odpoutat – „čas s ním drží krok“. Interpretovat Molièrův text znamená vyrovnat se s tímto mýtem. Což Nebeského interpretace ví; nestačil jí odchod Donutolova Juana na Ovocný trh, jeho návratem zpět i jeho oblečením a jeho počínáním – zpěv s kytarou – chtěla někam rozvinout i konkrétně zasadit příběh dona Juana. Zmnožit symboliku obrazu ‘donjuanství’ a zároveň ji aktualizovat. Znovu však narazila na rozpor obsažený v propojování redukce a amplifikace. Problematika ‘donjuanství’, tedy mýtus, je vázána na po-

stavu dona Juana, na jeho chování a jednání a jediné odtud lze rozvíjet symboly a jimi rozšiřovat, zmnožovat ‘donjuanství’ – interpretovat amplifikací. Jenže Nebeský vnáší složitou scénickou strukturou do inscenace znaky, jež utvářejí jinou naraci, poukazují k událostem předvádějícím něco, co je mimo příběh dona Juana. Mohou být chápány jako onen přílepek, ale také ve svém souhrnu jako redukce, jež ‘donjuanství’ stahuje na zem, zbavuje rozlohy mýtu a redukcí zjednodušuje a zužuje na aktuální vidění problému, jak to charakterizuje Vostrý.

V Divadle v Dlouhé hrají pod názvem *Experiment* text Pierra Marivauxe *La Dispute*, což znamená hádku nebo spor (pod tím druhým názvem se také text hrává). Má situaci, která přímo volá po herecko-režijním rozehrání v poloze amplifikace. Čtyři mladí lidé, držení a vychovávaní v naprosté izolaci a poznávající poprvé sebe jako člověka i sebe mezi lidmi, jsou vynikajícím antropologickým univerzem, jež může odkrýt některé ‘věčné’ problémy bytí člověka. Hana Burešová se tímto směrem příliš nepustila, zajímala ji spíše Marivauxova schopnost rozvíjet komediální situaci plnou nečekaných překvapení. Přesto od počátku na jevišti existuje jistá zesoučasňující tendence. V prostředí rokoka 18. století pozorují Kníže a Hermiana ty dva páry v prostoru připomínajícím výběh zoologické zahrady, a také prostřednictvím mnoha obrazovek, jež kníže zapíná podle toho, kde a kdy chtějí někoho vidět a slyšet mimo tento ‘výběh’, v němž se odehrává experiment, který má rozhodnout, zda za nevěru a žárlivost mohou muži, nebo ženy. Ty obrazovky jsou z jistého hlediska amplifikace, která v závěru opět jednoznačně jako redukce převede antropologické univerzum na problém reality-show. Nepochybně se tímto rozšiřujícím zesoučasněním chce inscenace dostat k palčivým otázkám dneška, ale tato dobrá vůle se tou aktualizací směru-

14 Vostrý, J. „Chvála deklamačního herectví“, *Disk* 23 (březen 2008), s. 140

jící mimo příběh postav opět zjednodušuje. Zase to je 'narace', která se vymyká povaze textu určené jednáním postav. Děje se totéž co v inscenaci *Dona Juana*: redukce a amplifikace jako dvě metody interpretace existují rovnocenně vedle sebe a ani jedna z těchto kvalit se nemůže plně při scénické interpretaci uplatnit, naopak jedna ruší druhou.

Asi nejde o náhodu, je to zřejmě projev složitého a stále se vyvíjejícího vztahu divadla a společnosti. Dnes už nikdo nebude interpretaci realizovat představení, která budou divákům poskytovat vzory chování a jednání ve snaze působit na ně výchovně jako v době Lessingově. Vztah mezi divadlem a společenským a politickým děním se rozpoltil a vstup divadla na mimodivadelní půdu není pro divadlo snadný. Navíc: scénovaná realita se stala jedním z formujících principů této doby v řadě médií a působí na recipienty, jsouc přijímána jako realita skutečná. Je to nejvýraznější, nejúčinnější a nejpůsobivější prostředek ovlivňování mas, vytvářející ideologii všedního dne. Dále: existují nejrůznější formy soustřeďující pozornost na aktivní formy přijímání zážitku. Patří sem i reality-show, ale také zážitková turistika, zážitkové učení, adrenalinové sporty, rituály nejrůznějšího druhu, akční podoby výtvarné a hudební a samozřejmě internet se všemi svými možnostmi. A konečně: divadlo samo se ubírá mnoha netradičními cestami a zdůrazňuje jako konstitutivní elementy takového scénování ritualitu, sebevřádění, principy hry. V tomto pojetí není vázáno na budovu, kde se dvě hodiny hraje představení a zveřejňují stanoviska, postoje, názory. Toto divadlo hledá možnosti, jak aktivně rozvíjet tvořivost člověka a roze-

vřít pro ni maximální i optimální prostor. Nedávno přinesl kulturní týdeník A2 několik článků na toto téma, které uvedl slovy, že „smysl tohoto umění daleko přesahuje tradičně chápané omezené a uzavřené sály.“¹⁵ Není opravdu divu, že v této době pozdní či – jak ji nazval Václav Bělohradský v podtitulu své knihy *Společnost nevolnosti* – pozdější, kde je „veřejný prostor obsazen agresivním molochem bavičského průmyslu, který z něj vytlačuje každou relevantní otázku“, zkouší činohra všechno možné, aby vzbudila zájem diváků a mohla jim nabídnout nějaké relevantní otázky.¹⁶ Zkouší proto kombinovat svou strukturou scénování amplifikaci s redukcí, aby překonala svou tradici, své konvence a dosáhla výrazných posunů k jiné metodě interpretace. Není to však jednoduché ani příliš účinné. Naopak se zdá, že využití metod interpretace, které tkvějí v osvědčených postupech činoherního scénování, přinášejí lepší výsledky. Všechno nasvědčuje tomu, že základem činohry je obraz člověka realizovaný hereckým výkonem jako aktuální amplifikace příběhu, který obsahuje narace textu, originálem herce dnešního člověka.

15 A2, 19. 3. 2008. Vedle článku M. Musilové („Lék, který nelze naordinovat“), který chápe aktivní formy divadla jako „prostředek uzdravující zdecimovanou duši moderního člověka“, tu je obsáhlý rozhovor s Janou Pilátovou („Menšina v menšině“), která na základě zkušeností s Grotowským vyžaduje pro jiné divadlo nový systém fungování a financování, „potřebuje objevit nové, na míru šité možnosti a zdroje podpory a uplatnění“. A jsou tu články, které se zabývají divadelní tvorbou věznů jako terapeutickou tvořivostí a teambuildingem jako kolektivní hrou postavenou na principu hry a prožívání postavy.

16 Bělohradský, V. *Společnost nevolnosti – eseje z pozdější doby*, Praha 2007, s. 13.

Ansámblové divadlo: činohra v Českých Budějovicích

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová

Hru *Muž sedmi sester*¹ napsali před třemi lety dramaturgyně Olga Šubrtová a režisér Martin Glaser (kromě ní jsou autory dramaturgie *Tři mušketýrů* a komedie *Ženy Jindřicha VIII. aneb Chudák králem* určených pro letní hry Jihočeského divadla v krumlovském zámeckém parku vybaveném otáčivým hledištěm). Jejich hra má podtitul „komedie na námět ze stejnojmenné novely Jaroslava Havlíčka“. Vztah hry k jmenované novele opravdu nelze vystihnout slovem dramaturgie. Tímto výrazem totiž obvykle myslíme text, který umožňuje přenesení nějakého převzatého příběhu z roviny vyprávění do roviny bezprostředního představení, a to na základě původní fabule nebo aspoň některých jejích prvků spojených s jistými výjevy. Z tohoto hlediska má stejnojmenná komedie s původní novelou jen málo společného.

V novele se na malém městě za 1. světové války ožení muž jménem Škvor s prostřední ze sedmi sester Kostkových, které i ve hře tvoří geometrickou řadu (nejmladší je 18, nejstarší 39 let): Škvor je rozhodnutý všechny sestry v sedmi dnech svést a udělat všechno pro to, aby se jim pak v sedmi dnech narodilo sedm dcer. Ve hře se stejnojmenný hrdina z naší současnosti rozhodne pouze vyspat se v sedmi dnech se sedmi dívkami či mladými ženami, z nichž jejich matka sestavila orchestr. Toto těleso zrovna přijelo do města, kde Škvor žije, účinkovat v místním baru: zde se mladík schází se svou partou a za zvuků retrohudby se tu má konat jakási seznamka.

Zatímco v novele uskutečňuje Škvor svůj plán zcela sám v přísném utajení, ve hře to dělá za pomoci členů party, kteří si různými boudami, jejichž obětí byli do této chvíle jen oni sami, zpestřují nudnou existenci (tak se hned v 1. obraze mluví o tom, jak kamarádi před několika dny zavezli zpitého Škvora až do italského Bibione, kde jeho počínání po probuzení dokonce natáčeli). Pokud jde o získávání jednotlivých dcer, je také většinou příležitostí k dění inscenovanému za účasti celé party.

Ani u Havlíčka nechybí sebescénování; přivést na svět sedm dcer sedmi sester má nepříliš fyzicky přitažlivého Škvora dokonce proslavit. Známý vtipálek

¹ Otskli jsme ji v *Disku 15* (březen 2006). Premiéru měla v režii a dramaturgii obou autorů a scénografii Pavla Svobody v Jihočeském divadle 6. května 2005, vyprodanou reprízu jsme viděli ve středu 19. března 2008. Mimořádně vyprodaná nebývájí v budějovické činohře, jejímž šéfem je od začátku roku 2006 právě Martin Glaser, jenom představení této hry! Za to může především její dnešní umělecká úroveň, ale svůj význam tu jistě osvědčuje i všechna péče o připravené divácké zázemí, kterou v rámci své koncepce divadla jako instituce s kulturním posláním projevuje ředitel Jihočeského divadla Jiří Šesták.



**Olga Šubrtová a Martin Glaser: Muž sedmi sester. Jihočeské divadlo České Budějovice 2005.
Režie Martin Glaser, scéna Pavel Svoboda, kostýmy Samiha Malehová**

▲▲ Zleva Dana Pešková (Božena), Věra Hollá (Milena), Lenka Krčková (Cilka), Dana Verzichová (Zdena), Bibiana Šimonová (Maminka) a Táňa Kupcová (Lída)

▲ Ondřej Veselý (Škvor) a Teresa Branna (Slávka)



Olga Šubrtová a Martin Glaser: Muž sedmi sester. JČD České Budějovice 2005

▲▲ Lenka Krčková a Ondřej Veselý

▲ Ondřej Volejník (Doktor), Pavel Oubram (Hrabě), Tomáš Drápela (Macho) a Ondřej Veselý

tak připravuje svůj chef-d'oeuvre: představte si takovou událost v životě městečka bez události! V novele jde o skryté počínání, působící jako jakási parodická varianta hrdinství skutečných mužů, kteří jsou v této době všichni na frontě, kde zabíjejí, zatímco Škvor plodí, a na veřejnosti se má objevit až ohromující výsledek jeho utajeného konání; ostatně, nejde nakonec o skutečné hrdinství, když vyspat se s některými ze sedmi sester (a tak je to nejen v novele, ale i ve hře) nepředstavuje opravdu nic lákavého, naopak?

Zásadním důvodem odhodlání stejnojmenného hrdiny u Šubrtové a Gläsera je touha ukázat se před kamarády poté, co si svým putováním do Bibione od nich vysloužil putovní odznak největšího křena. Zatímco při minulé příležitosti se pobavili jen na jeho účet, v novém případě jim chce poskytnout příležitost k pobavení on sám. Jde o hru a hraní, kterého se zúčastní všichni členové čtyřčlenné party spolu se Škvorem. Jednotlivá představení, konaná v souvislosti se sváděním sedmi sester, se pořádají v tomto rámci a z tohoto důvodu: Tento Škvor, zejména když ho hraje Ondřej Veselý, ke svedení nějakých v dnešním smyslu normálních dívek za normálních okolností tak složité kejkle rozhodně nepotřebuje (zvláště když je bláznivá matka drží tak zkrátka a ve společné ložnici).

Ne že by šlo o normální okolnosti a ne že by všechny sestry byly normální! Zatímco u Havlíčka jsou před setkáním se Škvorem panny, ty dnešní u Šubrtové a Gläsera toho mají pochopitelně víc za sebou: umělé přerušování těhotenství musela podstoupit Božena, „zastydlá hipisačka“ se sklonem nejenom k alkoholismu, ale i k náboženskému fanatismu (u Havlíčka fanatička čistoty a uklizení), dvě neúspěšné sebevraždy má za sebou pravidelná návštěvnice hřbitova Slávka (u Havlíčka romantická čtenářka). V kráse si s Havlíčkovými hrdinkami nezdají, a pokud jde o tělesný a duševní stav, jsou na nich také patrné dnešní parametry: Cilka ve hře má k šesti dioptriím i hrb (ošklivá svárlivá manželka u Havlíčka jen trochu kulhá), „hezka holka“ Milena (u Havlíčka pihovatá blondýna) sbírá odpadky u sochy Emy Destinnové (poukaz k samotným Budějovicím), pomáhá na Lince bezpečí a bere telefony zatoulaných dětí, Zdena (u Havlíčka vášnivá krasavice) je lesbička, Lída (u Havlíčka tlustá kuchta), která už hledala štěstí v Itálii, je kleptomanka, Tereza (u Havlíčka „vysušená modlitbami“) alespoň marně shání práci...

Zatímco u Havlíčka dělá Škvor za týdenní manželčiny nepřítomnosti každé odpoledne jedné ze sester domněle počestnou společnost, Škvor u Šubrtové a Gläsera s nimi teprve musí navázat vztah. Proto pošle každé z nich dopis s nějakou informací, na kterou se dívky mají chytit. Pokud jde o tu, která je první na řadě, totiž Cilku, jde o nový způsob léčení tělesných deformací. V tomto případě se tedy podepíše MUDr. Škvor a příslušná scéna je novou variantou proslulých doktorských scén z frašek, které měly své předchůdce v mimu a – s Bachtinem řečeno – v „lidové smíchové kultuře“. V mimu má ovšem své dávné kořeny i groteskní charakteristika ženských postav, na které stavěl už Havlíček: vzpomněme zejména na Boženu složenou jakoby z falešných částí (falešné vlasy, zuby, poprsí)...

Gläser se Šubrtovou v případě Havlíčkovy novely narazili nejenom na nápad využitelný i v komedii ze současnosti, ke kterému si ovšem museli vymyslet vlastní děj, ale především na jistou tradici, která je primárně mimetická: Má původ v pradávném předvádění scén ze života a teprve později se uplatnila i v podobě literárního mimu. Za jeho dědice můžeme pokládat i Havlíčkovu novelu, od níž není zas tak daleko ke *Směšným láskám* a *Žertu* i dalšímu dílu Milana Kundery, který pro divadlo zpracoval rovněž literární mimus Denise Diderota

Jakub Fatalista, v české divadelní dramaturgii od premiéry v polovině 70. let v ústeckém Činoherním studiu tak úspěšný. A není odtud zvlášť daleko ani k Ladislavu Smočkovi s jeho skvělou 'psychologickou burleskou' *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* a k jeho *Kosmickému jaru*, které má v této tradici přinejmenším jeden důležitý zdroj: uplatňuje se nejenom v kresbě vedlejších postav, ale také v příběhu, jehož absurdita není ovšem zavázána žádné divadelní nebo literární tradici, ale soudobému socialistickému – a dnes víme, že bohužel nejenom socialistickému – reálu. I když – je-li už řeč o absurditě – můžeme v případě tradice mimu, do které se vřadili i Šubrtová s Glaserem, mluvit o souvislé linii od řeckého a římského mimu k Ioneskovi, která Ioneskem rozhodně nekončí.

Vraťme se ještě k Jaroslavu Havlíčkovi (1896–1943): má v této linii významné – byť ve světě ani u nás nepostřehnuté – místo právě svou novelou *Muž sedmi sester*, která vyšla až sto let po jeho smrti (1996). Mimochodem, že si tento Havlíček stále ještě nezískal obecnou pověst velkého spisovatele (ani filmové verze jeho příběhů a zvlášť ovšem *Petrolejových lamp* tu nebyly nic platné), svědčí o úrovni sebereflexe české kultury, v níž hraje takovou roli komplex méněcennosti. Pokud jde o místo v naznačené linii, nejde – jako ostatně v žádném z jmenovaných případů – o nějaké vlivy, v Havlíčkově případě dokonce zvlášť ne: vždyť zemřel dřív, než nastal čas modelových textů a absurdních her. Jde právě o tvorbu vřazující se do jisté tradice, kterou zakládá určitý pohled na svět; úspěšným médiem tohoto pohledu se ne náhodou vždy znovu stává divadlo – najdou-li se ovšem divadelníci, kteří cítí jeho skutečné možnosti při vyjadřování pocitů souvisejících s dobou.

V případě Havlíčkových próz se v souvislosti s jejich mnohdy velice nemilosrdným (tj. krajně citlivým) pohledem na člověka a na svět často zmiňuje naturalismus. Tento (post)naturalismus nemá k (post)expresionismu ve střední Evropě ovšem nikdy moc daleko: ano, Havlíčkovu novelu *Muž sedmi sester* je také možné považovat za expresionistickou grotesku. Označení 'expresionistický' můžeme přitom brát jako charakteristiku související s vývojem jmenované tradice: naznačuje totiž, v čem se – v souladu s obecným vývojem – východisko Havlíčkovy novely liší od jejího původního zakotvení.

Na tuto odlišnost poukazuje i sám Havlíček v první kapitole, když bohatýrský smích Škvorova otce spojuje s božským požehnáním, protože vidí jeho prapůvod u Dionýsa. Svého syna měl ovšem starý Škvor bohužel příliš pozdě a s mnohem mladší manželkou, která se snad kromě jediného okamžiku při plození tohoto syna nikdy nezasmála. Zdá se, že toto spojení i s osudovým poukazem na jen redukovanou synovu vitalitu, která ho ostatně uchránila od účasti ve válce, je sice groteskní v původním smyslu, tj. vyjadřuje věčné spojení života se smrtí, ale také jistým způsobem redukované: namísto smíchu z přebytku životních sil zůstává v novém vydání jen vtip – a jako důsledek událostí, které ho měly vyvolat, jen pouhý škleb.

To je ovšem logické, protože dionýsovský *entusiasmos*, který aspoň za mlada nescházel otci, nahradil u syna, který je jeho moderním vydáním, jen racionální kalkul. Místo s plozením z přemíry životních sil máme u Havlíčkova Škvora co dělat s namáhavou činností řízenou výpočtem, jejíž účel nespočívá v obnovování života, ale v ukojení vlastní ješitnosti; té se má dostat zadostiučnění v obdivném smíchu celého městečka, který ale brzy ustane při sledování důsledků, přirozeně vyplývajících ze Škvorova manželského a otcovského soužití se sedmi rozhádanými ženami a sedmi řvoucími potomky.



Martin Mc Donagh: Osířelý západ. JČD České Budějovice 2008. Režie Martin Glaser, scéna Pavel Krejčí, kostýmy Lenka Rašková

▲▲ Ondřej Volejník (Coleman) a Martin Hruška (Valene)

▲ Pavel Oubram (Otec Welsh) a Ondřej Volejník



Martin Mc Donagh:
Osiřelý západ.
JČD České Budějovice
2008

▲ **Pavel Oubram**

◀ **Martin Hruška**
a **Ondřej Volejník**

Havlíčkův Škvor se neuvěřitelně namáhal kvůli závěrečnému vtipu, pánové z komedie Šubrtové a Glasera se baví v průběhu domněle nezávazné hry. Tato hra má na půdorysu zdánlivě veselého 'eventu', který je třeba si užít, ještě víc znaků skutečně podle intriky, jakoby opsané ze soudobé politiky: na jednotlivé sestry shromáždí přátelé nejdřív kompromitující materiál; v poznámce o poradě, kde jsou představovány získané informace, se říká, že „Každou novou informaci doprovází z projekce série 'investigativních' portrétů“. Po odeslání dopisů obsahujících příslušné 'chytáky' se konají jednotlivé zábavné scény-představení, z nichž o doktorské scéně už byla řeč.

Je-li tradiční doktorská scéna u Šubrtové a Glasera nově pojata díky fikci zkoušení nových progresivních lékařských metod na hrbaté Cilce, ke kterým údajně nechce dát primář ('skutečný' Doktor) doktoru Škvorovi svolení, následuje typicky dnešní scéna konkurzu, ke kterému se dostaví Tereza a kde účinkují všichni kamarádi. S konkurzem si nezadá scéna přijetí Boženy do sekty vyvolených, kde rovněž účinkují všichni Škvorovi kumpáni a která je jako předešlé scénou postupného odhalování v metaforickém i přímém smyslu, na štěstí bez doslovné scénické důslednosti hodné sice lepší věci, ale dnes neobyčejně rozšířené.

Dá-li se tu mluvit o důslednosti, spočívá v tvorbě groteskně komediálních *charakterů*, která je totožná se scénickým chováním vyznačujícím se opravdu výraznými (a zde i výrazně zábavnými) rysy, ke kterým odkazuje etymologie tohoto řeckého slova: 'charakter' označuje původně vyryté znamení nebo pečeť, tzn. něco objektivně daného, co se v případě tvorby postavy nedá nahradit sebescenovaním postrádajícím skutečně tvořivý odstup od sebe i od ztvárňované osoby (slovo 'tvořivý' zde ovšem znamená nejosobnější angažmá) a co vytvářejí herečky Jihočeského divadla – ano prosím, právě dámy! – s velkým vtipem a hereckou suverenitou. (Že by záhada, proč tuto hru určenou k úspěchu u obecnstva nehraje aspoň deset českých divadel, spočívala v nedostatku takového počtu schopných komediálních hereček, kterým trpí ostatní divadla?)

Zcela v tradici mimu znamená každá scéna s další dívkou či ženou v buďějovické inscenaci portrét vycházející z typové charakteristiky a vytvářený jedním, ke kterému dávají autoři herečkám výbornou příležitost (každé jinou). Tak to je i ve scéně vydírání kleptomanky Lidky, která začíná tím, že si ji Macho vyfotí; vyfotil ji samozřejmě také už při krádeži, a tak dal Škvorovi příležitost stát se jejím zachráncem: v příslušném okamžiku se zjeví, na Machovi ty kompromitující fotky vynutí, a tak ji – jako skutečný superman, k němuž ho Lidka přirovnává – osvobodí ze spárů padoucha.

V následující scéně v opuštěné chatě při pokusu o společnou sebevraždu jsou Slávka a Škvor pochopitelně sami. Škvor jí tu nabídne sex jako jediný záchranný prostředek proti potupné smrti v okamžiku, kdy se u ní začnou projevovat účinky projímadla: to jí předtím podstrčil jako zázračný smrtící prostředek, který má ovšem u některých nehodných jedinců nežádoucí vedlejší účinek. Jde o scénu napsanou zcela podle principu původní grotesky spojující (komediálně) sex s umíráním a život se smrtí.

K jakési peripetii chápané podle schématu dobře napsané hry pak málem dojde v další 'nemocniční' scéně, tentokrát s „hezkou holkou“ Milenou, která doprovází údajně na smrt nemocného Škvora očekávajícího definitivní diagnózu; zamiluje se do ní totiž Hrabě představující v této scéně doktora, a tak mu celá ta bouda na sedm sester začne najednou připadat jako svinstvo: tomu, aby šel

Škvor za Milenou, která ho má podle jeho vlastní rady obšťastňovat v posledních týdnech života, ovšem nedokáže zabránit.

V poslední scéně s lesbičkou Zdenou se kluci dokonce převléknou za holky (jak by taková scéna mohla v groteskní hře psané v této tradici chybět!), ale Zdena se nakonec projeví jako bisexuální. Podle příslušné tradice jsou dámy nakonec sezvány do vinárny, kde se všechno dovědí, ovšem v patričné verzi: šlo o součást grantového výzkumného projektu z psychologie, který se týká důvěry a který Škvor zneužil. Aby se Škvor nějak vykroutil ze sedmi notářsky ověřených žalob o uznání otcovství (budících podezření, že jde tentokrát – jako na začátku – o budou na něj), souhlasí s fingováním sebevraždy, při němž se – podobně jako Havlíčkův Škvor, který tak uvědoměle spáchá svůj poslední velký vtip – snad (?) skutečně oběsí.

Ondřej Veselý vytváří postavu doběhnutého chytráka 'za sebe a ze sebe' a půvab jeho autentického výkonu spočívá v bezelstné samozřejmosti, kterou se projevuje jednání lehkomyšlného a sebezhlízivého Škvora, nikdy nepochybuujícího a do poslední chvíle suverénně přesvědčeného o vlastní neomylnosti. Pokud jde o jeho partnerky i partnery, spektrum ženských charakterů převažuje nad mužskými nejen počtem, ale především plochou, kterou nabízejí jednotlivé scény té které herečky a její postavě, na niž je ve výstupu vždy zaměřena hlavní pozornost.

Nic se přitom divákovi neavizuje předem, apriori nezveličuje a nenadsazuje – základ charakteru tvoří autentická podoba, herečky vycházejí z vlastního fyzického typu a temperamentu, vystaveného komediálně rozehrávané situaci. Konkrétní jednání diktované podmínkami zápletky se pak dostává do rozporu s tím, co jednotlivé ženy přinášejí na jeviště jakoby samy sebou: když například vehementně velí a spartakiádně organizuje život vlastním dcerám coby poněkud popletená maminka Kostková subtilní a křehká Bibiana Šimonová, tušíme, že nic jiného než pohroma či katastrofa tuto rodinu nečeká; lesbička Zdena v podání Dany Verzichové působí žensky přitažlivě, to jen razantně přímočarý 'muž v ní' odmítá být sváděný a podváděný Škvorem převlečeným za transvestitu; kleptomanku Lídu, vyděšenou z představy, co by se mohlo stát, bude-li znovu odhalena, hraje zase Táňa Kupcová jako přízemně věcné děvče od rány, které rádo využije příležitosti k záchraně v náruči vysněného supermana.

Bandě roz dováděných kumpánů (Ondřej Volejník – ke všemu ochotný Doktor, Tomáš Drápela – sluhovskky hbitý Macho a Pavel Oubram jako ten, jemuž se to všechno občas trochu přičí a tváří se poněkud odtažitě, tedy Hrabě), kteří doprovázejí stále troufalejšího Škvora, se věcná konkurzistka Tereza odevzdá s úzkostí v hlase i těle – přesná Jaroslava Červenková ji hraje s příslovečným zoufalstvím ke všemu odhodlaného spořádaně snaživého outsidera. Přes veškerou opatrnost se samozřejmě dá nachytat nedůvěřivá Božena a způsob, jak její počínání traktuje Dana Pešková, potvrzuje domněnku, že naivní nadšení není otázkou věku, ale přímo světonázoru – důkazem toho jsou i lkavě vášnivé intonace oddané zachránkyně Mileny, která v podání Věry Hollé působí tím víc jako bezbranná oběť.

V případě Cilky a Slávky, dvou individuí nejvíce vyšinitých z 'normálu', herečky od prvního okamžiku ve zkratce, ale jasně zvyrazňují hlavní rysy 'anomálií' umožňujících radikální stylizaci: hrbatou Cilku, ze které trčí kosti (včetně příslušného tvaru obrouček obrovských brýlí) na všechny strany, rozkládá na prvočinitele v doktorské scéně zcela gumová, chtělo by se napsat vlnivě hranatá Lenka Krčková. Nenapodobitelné tělesné výkyvy neohrabaného monstra, slepě mžourajícího do falešného světa, provázejí stejně nenapodobitelné, zajíkově se



Christopher Hampton: Nebezpečné vztahy. JČD České Budějovice 2007. Režie Martin Glaser, scéna Eufrasio Lucena-Muñoz, kostýmy Iška Fišárková

▲▲ Teresa Branna (Markýza de Merteuil) a Ondřej Volejník (Vikomt de Valmont)

▲ Michal Dalecký (Rytíř Danceny), Teresa Branna a Ondřej Volejník

kroutící intonace nedůvěřivých otázek stále zvědavější pacientky. Sebevražednici Slávku hraje razantně útlá a drobná Teresa Branna jako věčně se vzpouzející, vzteklé štěně v rockerské uniformě, dožadující se vlastního konce se zuřivě biofilní, stále se stupňující energií. Jednotlivé scény tak oscilují od bryskní, vtipné konverzačky přes plasticky rozehranou, do detailu vytěženou situační komedii až k bravurní klauniádě a zběsile groteskní frašce.

To, co má u Šubrtové a Glasera nejdřív podobu vzájemných kanadských žertů jednotlivých členů party a představuje (byť pro postiženého ne vždy stravitelnou) hru, a teprve uplatněno vůči někomu jinému mění se chtě nechtě v agresi, má v soužití dvou bratrů z McDonaghovy hry *Osiřelý západ* podobu každodenní války. Můžeme-li aspoň za jeden z motivů Škvorova rozhodnutí svěst v jednom týdnu všech sedm sester pokládat ponížení, které mu způsobila jeho nedobrovolná cesta do Itálie, nebude ani motivace sourozenecké války u McDonagha příliš odlišná: také zde jako by byla agresivita obou bratrů dílem poníženosti plynoucí tentokrát z odsouzení k životu v zapadákově, kde není ani příležitost se oženit, a vůbec z nedostatku příležitosti uplatnit v takovém prostředí bez událostí vlastní nekultivovanou energii.

Cituje-li se v programu k *Osiřelému západu* v inscenaci pražského Činoherního klubu úvaha J. V. Musila, podle které je příčinou lidské agresivity prostě nedostatek lásky, říká se tím jen půl pravdy: takové tvrzení totiž přímo vybízí k otázce po původu tohoto nedostatku lásky. V inscenaci režiséra Glasera v Českých Budějovicích (dramaturgyní inscenace byla Olga Šubrtová)² je z hereckých výkonů Martina Hrušky a Ondřeje Volejníka za nenávidným chováním jedné postavy k druhé jasně cítit nejistota spojená s nedostatkem důvěry v seba sama: je víceméně jasné, že pramení koneckonců v pocitu méněcennosti. K takovému pocitu méněcennosti má přece člověk z nějakého zapadákova, konfrontovaný v době globalizace neustále s jakoby 'skutečným' životem jinde, opravdu dosti důvodů.

Tematické spojení agresivity s malostí a malicherností, které je pro McDonaghovy smutné hrdiny charakteristické a které neustále poukazuje právě ke komplexu méněcennosti kompenzovanému agresivitou, činí zřejmě také jeho hry tak oblíbené v Česku; to je přece komplexem méněcennosti prolezlé takřkajíc přímo z historických důvodů: současná čím dál ostřejší konfrontace s těmi čím dál majetnějšími či slavnými (i když slavnými třeba jenom díky bulváru a bulvárnímu pohledu šířenému nejen v bulvárních médiích), kompenzovaná našťástí hospodářskou prosperitou (ale živená stupňující se arogancí moci), činí tyto pocity tím rozšířenější, i když často i skrytější.

Oba bratři v Glaserově inscenaci (Volejníkův Coleman a Hruškův Valene) se k nim prostřednictvím svých výborných představitelů přiznávají vždy skrze konkrétní reakci, která není stavěna na odiv, neohromuje naturalistickou bezostyšností detailního rozehrávání, ale jako by je samotné zaskakovala a zadržovala rozjetý proud emocí, překvapovala a následně stahovala zpět do ulity těla nachýleného či schouleného před dalším útokem. Přesné časování rychle se střídajících, konkrétně tvarovaných replik, do nichž herci vtělují bezprostřední hnutí vyvolaná situací, udržuje konverzační tempo, pod nímž v této inscenaci jasně tušíme napětí ze všeho, co se *neříká* – což neznamená, že by neexistovalo.

2 Premiéru měla 29. února 2008, scénu navrhl Pavel Krejčí, kostýmy Lenka Rašková, pohybovou spolupráci obstaral jako u *Muže sedmi sester* Martin Pácek, my jsme viděli reprízu ve čtvrtek 20. března.



Christopher Hampton: Nebezpečné vztahy. JČD České Budějovice 2007

▲ **Věra Hollá (Prezidentová de Tourvel) a Ondřej Volejník**

► **Teresa Branna a Ondřej Volejník**

V *Osiřelém západu* je agresivita zachvacující lidičky ze zapomenutého kouta přímo konfrontovaná s tím, co jí vždycky mělo stavět hráz, totiž s autoritou náboženství, zosobněnou zde farářem Welshem v podobě odpovídající jejímu dnešnímu pokleslému postavení. Kněz v budějovické inscenaci v podání Pavla Oubrama je mladý bezbranný idealista, který v konfrontaci s běsy, které hýbají jeho farníky, nenachází útěchu ani v alkoholu. Není to jen mladý muž, jehož neustálá krize víry je oběma bratrům nutně spíš pro smích a který jako by i podle příslušných pasáží McDonaghovy hry byl hlavně vděčným objektem vtipné konverzačky, ze které ho dramatik posune sebevraždou do melodramatu. Je to i přes jistou mladickou směšnost (nebo právě kvůli ní) hluboce zoufalý člověk, jehož slova adresovaná oběma bratrům v dopise před sebevraždou musejí i oni chtít nechtít vzít vážně: díky způsobu, kterým se Oubram v podmínkách vytyčených režisérem zmocnil své role, se stávají snesitelné i sentimentalismy, kterými McDonagh vyvažuje svůj konverzační vtip.

V tom mu ostatně velmi pomáhá i představitelka Girleen Šárka Vaculíková: postpubertální vyjevenost její postavy nemá samozřejmě nic společného

s vulgární otlemeností, ke které tato role může svádět (a bohužel i svádí), ale ani s nějakou filmově 'americkou' srdceryvností, nýbrž směřuje k jádru, které obsahuje budějovická inscenace. Toto jádro vytváří lítost nad vším ztraceným (ať jde o lidi nebo o zásady) spojená s apelativností, vycházející z vědomí, že takhle to sice je, ale snad by to tak nemělo být. V tom je podobná ostatním Glaserovým inscenacím připraveným ve spolupráci s Olgou Šubrtovou, které jenom nedemonstrují podivné způsoby dnešního světa, jak se jeví v nemilosrdném, ba krutém, byť racionálně zdůvodnitelném a často i zábavném zacházení člověka s člověkem, a tím méně se nad ním moralisticky rozhořčují, ale pomáhají nahlédnout, v čem spočívá jejich citové a pocitové zázemí.

V inscenaci Hamptonovy dramatisace Laclosových *Nebezpečných vztahů* rozvíjí režisér a šéf činohry Martin Glaser se svou dramaturgyní Olgou Šubrtovou naplno téma nejisté hranice racionálního kalkulu a bezhlavé vášně.³ Jde o téma, které jako by už v komedii *Muž sedmi sester* vězelo jako jistá možnost poskytovaná materiálem tvarovaným v souhlasu s tématem hranice hry a reality: tato realita jako by se dnes člověku stále víc ztrácela či aspoň se ve světě všeobecné scénovanosti stávala natolik nejistou, že se pak v životě obyčejného člověka stává zcela irelevantní i hranice zodpovědnosti a zábavy – a to zejména v podobě zodpovědnosti k druhým a zábavy na jejich účet.

Příběh Laclosova románu, ne náhodou několikrát zfilmovaného, jako by poskytoval dnešnímu vnimateli útěchu, že to tak bylo asi vždycky: samozřejmě s tím zásadně důležitým rozdílem, že bylo mnohem méně těch, kteří si něco takového mohli dovolit a že za to byli náležitým způsobem potrestáni; trest v podobě gilotiny, kterou přichystal hrdinům Hamptonovy dramatisace ještě před listopadem na jevišti Stavovského divadla Ladislav Smoček, by ovšem dneska asi příliš nezapůsobil: všechny moderní revoluce a převraty včetně demokratických jako by možnost takového způsobu zacházení člověka s člověkem ve světě pod prázdným nebem činili jen každému dostupnější.

Prostředí Glaserovy inscenace také není prostředím historickým, ale se svými stylizovanými kostýmy jenom tím scéničtější či scénovanější: o ješitné scénování jednoho před druhým – a zejména stárnoucí markýzy před Valmontem, jemuž se stala bitevním polem postel, a Valmonta fascinovaného markýziným cynismem před ní samotnou – tu přece hlavně běží. Místo konverzační hry s melodramatickými prvky, ke které směřuje ve své dramatisaci Laclosova 'románu v dopisech' Hampton, máme tak v případě budějovické inscenace co dělat s prudkými záběry jednotlivých postav a jednotlivých scén, při kterých hraje velkou úlohu nasvícení jejich půvabu i ubohosti. Právě tohoto ostrého, nemilosrdného nasvícení dění kolem nás a v nás jako by se nám zoufale nedostávalo, a to i při veškeré mediálně šířené pseudoinformovanosti a přes všechny zoufale racionalizované rady tržně orientovaných všeználků, jak se má člověk v tomto světě chovat, a přes všechna doporučení pseudoracionální příručkové psychologie, jak se má vyrovnat sám se sebou.

Racionalizace zasahující nejintimnější záležitosti dnešního člověka jako by měla nahradit vždy riskantní dobrodružství poznání spojené se skutečnou citovou angažovaností, tj. s počínáním vedeným láskou a nadšením, pro které

³ Budějovická inscenace *Nebezpečných vztahů* měla premiéru 21. prosince 2007, scénu navrhl Eufrasio Lucena-Muñoz, kostýmy lška Fišárková, viděli jsme reprízu v úterý 1. dubna 2008.

jako by v dnešním 'skutečném' světě nebyl (bezpečný) prostor. Pokud jde o nej-různější náhražky umožňující prožít taková dobrodružství v rámci vymyšlených příběhů, budějovické představení k nim rozhodně nepatří. Umožňuje-li prožít svým divákům situace Laclosových postav jako dnešní, dělá to způsobem pří- značným pro divadlo a divadelní herectví, které můžeme nazvat v nejlepší- smyslu slova tvořivým: máme tu (jako ve všech zhlédnutých inscenacích) co dě- lat s herci a herečkami, kteří/ které se nesebescenují ani zvnějšíku necharakteri- zují, ale opravdu a přímo před našima očima ve vzájemné souhře, provokované a do scénického celku dotážené režisérem, tvoří postavy. Za těmito postavami si ovšem zcela stojí včetně názoru na ně, který se rovná pochopení jejich kon- krétního jednání v situaci, nezaměňovanému za dnes všeobecně (všemediálně) oblíbené momentální afekty.

Z úst jiných postav se o hlavním hrdinovi sice dozvídáme řadu informací už předem, a přece jako by Valmont Ondřeje Volejníka nebyl v prvním oka- mžiku, když se objeví na scéně, ničím předurčený: nenápadná, málem bezbarvá postava v průběhu jednotlivých situací, do nichž je vtahována (neboť je jimi, jak se hned ukáže, mocně přitahována), postupně vzniká. Před každou scénou slyšíme z reproduktoru jeho melodicky přitažlivý hlas pronášet část scénických poznámek - evokuje to intimní deníkový záznam a způsobuje, že se na příběh díváme jeho, Valmontovými očima. O to víc si pak všímáme, jak právě on rea- guje na podněty z okolí. Potřeba spekulovat často zatlačí bezprostřední reakci, aby právě té vzápětí Valmont podlehl. To hlavní, oč jde mezi ním a markýzou de Merteuil, je nejprve - v jeho případě neskrývané, v případě markýzy Te- resy Branné železnou vůlí ovládané - lákové napětí mezi dvěma hráči, krocené do pobavené konverzace. Stejně pobaveně a lehce umí pak lhát bez uzardění, chtělo by se napsat s neupřímnějším přesvědčením, tetičce i Cecilce. A přece, octne-li se tváří v tvář opravdovému citu paní Tourvelové, vidíme najednou, jak je bezbranný - a jak oddaně a rád na sebe nechává působit její bezelstnou něhu a laskavost, jak jí podléhá, jak se jí brání... Do poslední chvíle pak tento Valmont zápasí mezi odstupem a podlehnutím vášním, které sám vyprovokoval.

Po černě střapatém skučícím individuu z *Muže sedmi sester* překvapí Teresa Branna v markýze de Merteuil totální proměnou: herečka v přílehavém účesu rezavých vlasů nad protáhlou bledou maskou obličejuje jako by byla o hlavu vyšší a v elegantních šatech ještě útlejší. S názory, které hlásá její postava, se naprosto ztotožňuje. Cynický postoj frustrované aristokratky v podání přitažlivé mladé dívky, umně vysílající z krunyře dokonalého těla přesné dávky smrtící energie, současně přitahuje i děsí - stejně jako schopnost herečky zahrát markýzu nikoli jako intrikánský charakter, ale jako monstrum, které snad ani není z našeho (malého) světa. Podobně Věra Hollá nehraje paní Tourvelovou jen jako trpící oběť, ale jako vášnivou ženu odhodlanou bránit jak svou čest, tak svou lásku s odzbrojující upřím- ností, naléhavostí - a silou, která v posledních obrazech hry bere divákům dech.

Vášnivé drama ústřední trojice režisér na scéně jemně stylizuje do nená- padného tance kolem křesel či dveří, či jedné postavy kolem jiné, takže souboje 'těla a duše', 'kalkulu a vášní' můžeme sledovat současně z dostatečného od- stupu, který dovoluje i komediální rozvinutí příběhů vedlejších postav, tvořících protějšky hlavních hrdinů: v tom duchu je rozehrána do milostných zkušeností zasvěcovaná 'samá ruka-samá noha' Cecilka (Šárka Vaculíková) i situační ko- mika výstupů Valmontova soka Danceného (Michal Dalecký) nebo postelových

scén Valmonta s Emilií – měšťanským protějškem aristokratické kurtizány de Merteuil (Táňa Kupcová). Melancholickou rovinu příběhu tvoří mateřsky bezmocné osudy moudré paní de Rosmonde (Bibiana Šimonová) a pošetilé paní de Volanges (Jaroslava Červenková).

V Českých Budějovicích hrají o současném zacházení člověka s člověkem a hrají o něm tak, že vzbuzují i různé (a někdy i dost nepříjemné) myšlenky. Například vrátíme-li se k partě kolem mladého *Muže sedmi sester*: neexistuje dokonce jistá paralela mezi touto partou vzniklou kvůli zábavě a různými u nás dnes tak rozšířenými partami a mafiemi sestavovanými a fungujícími kvůli získávání peněz a moci? Žádnou takovou paralelu nám ovšem samo divadlo nepředvádí; spíše je to tak, že existence zmíněných mafií, nad kterými jako by už bylo dnes u nás dokonce zbytečné se rozčilovat, umožňuje přijmout příběh hry *Muž sedmi sester* jako naprosto uvěřitelný. To, co bylo kdysi groteskní nadsázkou a co vyžadovalo expresionistické či aspoň krajně expresivní výrazové prostředky, se stalo logickou součástí dnešního způsobu života: proto je nejenom možné, ale dokonce nutné hrát například příběh *Muže sedmi sester* nikoli ve stylu bláznivé burlesky, ale v zásadě ‘realisticky’: to znamená v duchu realismu naší dnešní doby s tvrdostí skrývající nejistotu bezmoci.

Že i tak nepůsobí inscenace *Muže sedmi sester* ani inscenace McDonagha či Hamptona moralisticky nebo depresivně či dokonce cynicky, ale jistým způsobem osvobodivě, za to může schopnost inscenátorů umně zužitkovat vitální síly skryté v herecké tvořivosti. Ano, například příběh hry Šubrtové a Glasera je založený na groteskním spojení sil života a sil smrti, ale jeho divadelní verze se zásadně liší od reálných příběhů, ve kterých všemurtnující síly jako by v rámci nové zvrácené normalizace nabývaly vrch nad normálním životem s jeho přirozenými potřebami včetně lásky; mimochodem, tyto potřeby jako by bylo zase třeba zapírat, aby se člověk neocitl ‘mimo’ (opak naivní ‘listopadové’ vize vítězství pravdy a lásky nad lží a nenávisť). Síly, které tyto *reálné* příběhy živí, prohrávají v analyzovaném *divadelním* případě s ansámblovým herectvím, protože se v něm spojuje komediální vitalita s porozuměním (včetně porozumění režiséra s herci a herců a hereček mezi sebou). Právě toto porozumění pomáhá totiž herci či herečce vtělit se do druhé bytosti a rozvinout její fiktivní jednání tak, aby to umožňovalo třeba se jí (i sobě samému či sobě samé) a vůbec tomuto světu vysmát či si nad ní (a sebou samou či sebou samým) hořce povzdechnout – aniž by to ale mělo něco společného se zatracením. Takové divadlo dává naději už tím, že kupodivu pořád existuje. Srdečný dík patří každému, kdo se o to jakýmkoli způsobem zasloužil.

Zpráva o činohře v Berlíně

Štěpán Pácl

Na podzim loňského roku jsem strávil dva týdny v Berlíně, abych tam viděl několik představení předních berlínských scén. Výběr inscenací vznikl jak podle aktuální nabídky berlínských divadel v daném termínu, tak na základě doporučení. Do jisté míry to byla také zvědavost na to, kam se posunuje tvorba německých režisérů, jejichž práci jsem měl možnost vidět v předchozích letech. Mám na mysli hlavně Franka Castorfa, který od znovusjednocení Německa stojí stále jako intendant v čele bývalého východoněmeckého divadla Volksbühne na Rosa-Luxemburg-Platz, a Luka Percevala. Zcela neznámou byla pro mě produkce Deutsches Theater a od něj jen několik bloků vzdálených divadel Berliner Ensemble a Maxim Gorki Theater.

Antický projekt a Deutsches Theater

Pomyslné místo národního divadla má mezi berlínskými divadly právě Deutsches Theater, který leží nedaleko Friedrichstrasse v centru Berlína. Toto divadlo upoutalo pozornost svým nevšedním antickým projektem, o kterém už psali v *Disku 22* Jaroslav Vostrý se Zuzanou Sílovou.¹ Nevšední je tento projekt především proto, že na začátku loňské sezony, pro kterou byl připraven, divákům představil hned tři antické tragédie: Aischy-

lovy *Peršany*, *Oresteiu* stejného autora a Euripidovu *Medeu*. Z nich jsem během berlínské návštěvy viděl *Peršany* a *Medeu*.

V případě *Peršanů*, které inscenoval Dimiter Gotscheff (nar. 1943 v Bulharsku), současná režisérská hvězda berlínského divadla, šlo skutečně o nečekaný divadelní zážitek. Při pohledu na text této Aischylovy tragédie nás jistě napadne otázka, zda lze dnes ještě takový text, který se skládá téměř výlučně ze samých monologů, vůbec hrát. A zda by vůbec někdo přišel do divadla trávit čas poslechem rozsáhlých monologů. V berlínském Deutsches Theater takovou otázku vůbec řešit nemusí.

Před naplněným hledištěm tu čtyři postavy rozehrávají pomocí obrovského otočného osmimetrového panelu na jinak prázdném jevišti příběh ostudné porážky perského krále Xerxa. K nejsilnějším okamžikům této inscenace patří vystoupení Posla, který jako první oznamuje Chóru (tedy perské veřejnosti) a Xerxově matce, jak k potupné porážce v bitvě u Salamíny s řeckými vojsky došlo. Posel, v této inscenaci hraný dvěma herci (Samuel Finzi a Wolfram Koch), se netají svým názorem na způsob, jakým Xerxes bitvu prohrál, a své pohrdání dává (dávají) nepokrytě najevo. Zajímavé ovšem je, že výsměch a ironie, s jakou mluví o Xerxových (ne)schopnostech a o tom, jak slávu a moc získanou jeho otcem Dareem ztratil a zničil vlastní zpupností a pýchou, není čitelný pouze z významu slov, ale také z toho, jak samotné vyprávění o průběhu bitvy zní.

¹ „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 1“, *Disk 21* (září 2007), s. 161–172.



Euripides: Medea.
Deutsches Theater Berlín
2006. Režie Barbara
Frey, scéna Bettina Meyer,
kostýmy Gesine Völlm

◀ **Nina Hoss (Medea)**
a Michael Neuenschwander
(Iason)

▶ **Meike Droste (Korintánka)**
a Nina Hoss

Všechn vztek na samolibost krále jako by se přímo zhmotňoval pokaždé, když s náležitou dikcí zazní (dokonale jednohlasně) královo jméno 'Xerxés'...

Dalo by se tu mluvit o jisté 'jednoduchosti' nebo střídmosti prostředků. Dimiter Gotscheff, od loňské sezony kmenový režisér DT, tu sází neomylně na mluvní zvládnutí textu a na herecký projev založený na slovním jednání, které využívá snad všech prozodických vlastností textu, znělostí počínaje, rytmem konče. Na jedné straně mu k tomu pomáhá překlad Heinera Müllera,² na straně druhé by této 'jednoduchosti' nedosáhl bez dokonalé připravenosti herců na takový způsob projevu. Vedle výstupu Posla patří k silným místům také vstupní monolog Chóru, který zde představuje jediná žena (Margit Bendokat)³ jako zástupkyně těch, které zůstanou samy doma, když muži odejdou do války. Zatímco v soustředěné promluvě Chóru jde o dnes už málo vídané a slýchané deklamační zvládnutí dramatického textu, ve vystoupení Posla (Poslů) se k této deklamační

schopnosti ještě přidává jakási komediálnost, která je patrná například už ve zmíněném způsobu vyslovování panovníkova jména.

Podobně 'jednoduše' pracuje Gotscheff se světly. Velikou stěnu panelu ozařuje silným reflektorem umístěným na zadní stěně parteru. Postavy vstupující na scénu vrhají na zadní panel vlastní stíny. Toto vrhání stínů souvisí nepochybně s postavou, kterou Aischylos nazývá Dareův stín. Mrtvý Dareos, otec Xerxa, vybudoval moc a slávu Perské říše. Všichni, kdo toto Dareovo dědictví ctí, mají stín jako cosi, co je pojí s minulostí a zavazuje je k odpovědnosti. Jediný, kdo stín nemá a je nasvěcovaný ze stran, tzv. průvany, je Xerxes. Tato 'bezstínovost' pak posiluje královo osamocení, z(a)tracení a neukotvení jak v přítomnosti, tak v minulosti.

Plné hlediště sledovalo také Euripidovu *Medeu* v režii Barbary Frey (nar. 1963 v Basileji).⁴ Kmenová režisérka DT, která od sezony 2009/2010 nastupuje jako intendantka curyšské Schaubühne,

² Přesněji řečeno, jedná se o přebásnění.

³ Margit Bendokat je členkou DT už od roku 1965 a ztvárnila zde víc než 60 rolí.

⁴ *Disk* o ní psal už ve svém 23. čísle (s. 139–142), kde je v poznámce J. Vostrého věnována pozornost zejména představiteli role Posla z hlediska dnešní podoby deklamačního herectví.



uvěznila Medeu (Nina Hoss) do hyperrealisticky zařízené garsonky (zadní stěnu tvoří kuchyňská linka, válenda, menší stolek a nábytek z 80. let minulého století), která je umístěna na asi metr a půl vysoký podstavec. Celý tento pokoj na (poněkud) tlustší muří nožce je uvržený do abstraktního prostoru, který tvoří tři bílé vysoké stěny a bílá podlaha. Ze sterilního pozadí vystupuje razantně konkrétnost zabydleného a už lehce opotřebeného bytu, ve kterém je Medea vlastně uvězněna. Volnost okolního světa tu kontrastuje se stísněností a zatuchlostí světa Medeina. Zatímco postavy kolem ní se mohou ve svém prostoru venku volně pohybovat a především odcházet, Medea je nucena neustále o něco zakopávat nebo se vyhýbat kusům nábytku, a především odchod z jejího prostoru je jí zapovězený. Tedy už scénické řešení (autorkou scénografie je Bettina Meyer) předjímá v dob-

rém slova smyslu základní téma hry. Scénický prostor do značné míry předurčuje možnosti mizanscény, což je nevýhodné jen zdánlivě. Centrální umístění Medey navozuje pocit vystavení. Vypadá to, že se všichni na Medeu chodí dívat jako na bizarní exemplář do zoo, ale nikdo jí není schopný pomoci, vysvobodit ji z její podivné domácnosti, ve které je vystavena jako na pranýři.

Samotnými inscenacemi se ale antický projekt DT nevyčerpává. Ke svému cyklu vydal DT v edici „Blätter DT“ sborník přednášek a studií *Antike Tragödie heute* z konference, která doprovázela realizaci jednotlivých antických kusů a uskutečnila se ve spolupráci s Institutem pro divadelní vědu Freie Universität Berlin. Takový počín není ojedinělý. Dvoustředstránková publikace je už šestým svazkem této edice. Před ní vydal DT například sborník s názvem „*Verweile*



**Euripides: Medea. DT Berlín 2006.
Horst Lebinsky (Aigeus)**

doch“ – Goethes *Faust heute* u příležitosti inscenování obou dílů Goethova *Fausta* v režii vedoucího režiséra DT Michaela Thalheimera (nar. 1965 v Münsteru) a sborník studií věnovaný působení Maxe Reinhardta v DT ke stému výročí jeho nástupu do čela divadla.

Jak představitelka Medey Nina Hoss, tak představitel Aigea Horst Lebinsky se pak objevili v další režii Barbary Frey, u nás téměř nehrané Lessingovy hry

Mína z Barnhelmu.⁵ K mému údivu je tato inscenace představením, ‘na které se chodí’: o tom mě přesvědčilo skutečně nadšené a smějící se publikum, které se skladbou nijak nelišilo od publika inscenací antického projektu. S minimálními úpravami textu posouvá režisérka opět společně se scénografkou Bettinou Meyer hru do 70. let 20. století. Místo zájezdního hostince se ocitáme v levnějším, trochu už zašlém hotelu. Nina Hoss tu vystupuje v roli Františky, Míminy komorné, a Horst Lebinsky v roli Hostinského. Vedle schopnosti zvládnout náročný text mají oba také smysl pro humor a nadsázku. Především Lebinsky vytváří svéráznou postavičku věčně podlézavého zvědavce. Tyto vlastnosti obsahuje už jeho tělesný gestus: divák má dojem, že v hovoru je Hostinský stále jakoby v předklonu, v poníženém postavení, ale vzápětí, není-li sám sledován, nahlíží situaci shora, když mírně zakloněný pozoruje, co se mezi hosty v hotelu děje.

Představitel Telheima z Lessingovy veselohry Ulrich Matthes vystupuje s Wolf-ramem Kochem (který v Aischylových *Peršanech* ztvárnil Posla a Dareův stín) v Beckettově *Konci hry*, kterou pro DT pohostinsky zrežiroval Jan Bosse (nar. 1969 ve Stuttgartu). Celé ohromné jeviště DT je pokryto světlou dřevěnou plochou, která směrem k černému horizontu mírně stoupá (autorem scénografie je Bosseho dvorní výtvarník Stéphane Laimé), a tak navozuje představu nekonečné pusté pláně. Směrem do hlediště tato dřevěná pustina razantně vystupuje z portálů, jako by se vylévala z jevištního prostoru, čímž vytváří dojem podivné plochy, která neukotveně visí

⁵ Podle dostupných informací Lessingovu veselohru režíroval dvakrát Karel Dostal: v roce 1940 v pražském Národním divadle (inscenaci obnovil 1944) a v roce 1955 v Městských divadlech pražských (poprvé byla uvedena na Vinohradech v roce 1920). V loňské sezoně byla předlohou jedné z absolventských inscenací hereckého ročníku DIFA JAMU v divadle Marta (režisér Marcel Škrkoň).

ve vzduchu. Ještě před začátkem představení oslňuje celé hlediště silný reflektor umístěný mezi portály asi metr nad plošinou. Vzniká dojem, že celé jeviště je jen dva tři metry hluboké, že vede jen z předsunuté rampy k portálům. Za světlem matně tušíme dvě postavy. Se začátkem představení se světlo zvedá a odhaluje celou hloubku jeviště. Vprostředku této plochy sedí na židli Hamm ve slunečních brýlích, vedle něho stojí Clov v ženských šatech po kolena a bez rukávů z umělého materiálu, v těžkých dřevěných pantoflích. Wolfram Koch svým tělesným postojem (mohutné tělo a velká hlava nachýlená lehce dopředu) připomíná psa. Zřejmě podobnost se psem není náhodná, vždyť Clov je, podobně jak to u psů bývá, závislý na svém pánovi (Hammovi) a pán na něm. Hamm je proti Clovovi vyhublý, kost a kůže, hubený obličej ještě umocňují velké černé brýle zakrývající Hammovu slepotu. Na konci všeho, v Laimého scénickém prostoru, který celou svou vahou představuje nicotu a prázdnotu, rozehrávají Matthes a Koch vztah svých nerozlučných postav, které dodržují 'pravidla' vzájemné komunikace. Zřejmě kýžený absurdní pocit tu vyrůstá nejen ze samotného textu, ale především z konfrontace téměř bezstarostného jednání obou postav, naprosto odvislého od vyprázdněného prostoru, ve kterém se nalézají. Jako by si oba jeho prázdnotu a konečnost (ukončenost) neuvědomovali.

Berlínská Schaubühne a její dvě tendence

Schaubühne am Lehniner Platz v bývalém západním Berlíně s intendantem Thomasem Ostermaierem (nar. 1968 v Soltau v severním Německu) se věnuje hlavně současné dramatice – tomu nasvědčuje například pevné sepětí inten-

danta s anglickým autorem Markem Ravenhillem.⁶ Dalším dramatikem, který je s divadlem spojený ovšem nejen jako autor, ale také jako kmenový režisér, je Falk Richter (nar. 1969 v Hamburku), známý u nás díky inscenaci Viktorie Čermákové v souboru Letí *Bůh je DJ* a nově přeloženým hrám *Electronic City* a *Porucha*. Kromě režie snad všech svých her se Richter v Schaubühne v poslední době zaměřil na dramatika A. P. Čechova.

Tři sestry přenáší Richter se scénografkou Katrin Hofmann do současného světa. Tato aktualizace koresponduje s Richterovým osobním tématem, které se obráží v jeho dramatice. Hra *Electronic City* rozvíjí vztah dvou lidí, kteří se vzájemně ztrácejí a opět nalézají ve spletnosti letištních terminálů, bloudí v záplavě fast foodů a čekáren, které jsou k nerozeznání jedna od druhé, ať jste v Americe nebo v Evropě. Richter se snaží postihnout důsledky globalizace, která vedle zdánlivého ulehčení života nivelizuje všechny jeho individuální projevy. Kohokoli, kdo by se chtěl ve zběsilém tempu zdokonalování životního komfortu jen zastavit a nadechnout, smete.

S tímto viděním současného světa přistupuje Richter i k interpretaci *Tří sester*.⁷ Postavy jako by se topily: toto téma se objevuje už v první polovině představení, která zahrnuje první tři dějství. Dvě třetiny jeviště tvoří veliký moderní pokoj Prozorových, postavený ze studených materiálů – skla a kovu. V přední třetině jeviště je vestavěný portál, který je zvednutý o několik schodů nad úroveň pokoje vzadu. V těchto místech, která jsou potažena měkkým kobercem, se odehrávají

6 Po několika inscenacích Ravenhillových děl v minulých sezonách je právě na repertoáru jeho nejnovější hra *Produkt*.

7 A pro své téma ztracenosti lidských osudů si Richter Čechova nevybírá poprvé. V roce 2004 inscenoval v Schaubühne *Racka* a jako první premiéru roku 2008 uvádí Schaubühne v Richterově režii *Višňový sad*, v roli Ranevské vystupuje vynikající Bibiana Beglau, která ve *Třech sestrách* hrála Mášu.

intimnější části hry, například Mášino přiznání sestrám k lásce. Sem také postavy utíkají před nesnesitelnými partnery (Máša před Kuliginem, Andrej před Natašou). Ale tento ostrůvek nelze obývat pořád, dříve nebo později jsou všichni nuceni ponořit se zpět dozadu, do neosobního, studeného designu.

Na poslední jednání, po přestávce, se celé jeviště změní v obrovskou letištní halu, kterou tvoří lesklá podlaha a lesklá zadní, lehce nakloněná stěna. Všechny postavy hry postávají ve volném prostoru, odrážejí se v podlaze i v zadní stěně tak, že se jejich počet několikrát zmnožuje. Vzniká studeně anonymní shluk lidí, kteří si mezi sebou nemají co říci, nemají k sobě žádný vztah. Jako by se jen ze slušnosti přišli rozloučit, a to nejen s odcházející armádou a vlastně i s Tuzenbachem, ale také jaksí sami se sebou. Jako by se všichni v tak velkém prostoru (dostatečně volném a moderním) poztráceli, jako by poztráceli zbytky svých snů, tužeb a nadějí.

Samozřejmě že takové řešení Čechova do jisté míry zjednodušuje, což je vidět právě v posledním dějství. Ztracenost a zpackanost jednotlivých osudů Richter naznačuje a ironizuje už v předchozích dějstvích, v tomto posledním pak nechává věci spíš doplynout, nebo ještě lépe rozplynout, než že by je dořešil. Představení nemá také pořádnou 'tečku' – v jistém okamžiku jako by bylo najednou toto rozplývání pouze utnuto 'black outem'.

Od sezony 2005–2006 je dalším kmenovým režisérem Schaubühne také Luk Perceval (nar. 1957 v Belgii). Ve svých inscenacích nahlíží na člověka jako na pudovou bytost plnou emocí, které není s to zadržet a ovládnout. Nevidí člověka jako tvora, který dokáže rozumem korigovat své pohnutky, ale jako zaslepeného vášní, jak se žene do propasti a s sebou strhává všechno a všechny okolo, ať už se jedná

o Shakespearova *Othella*, *Richarda III.*, *Jindřicha IV.*, Racinova *Oresta* nebo Millerovu *Smrt obchodního cestujícího*.

Podobně vidí i hlavní postavu projektu nazvaného *Molière*,⁸ který společně s autorskou dvojicí Feridunem Zaimoglu a Günterem Senkelem⁹ vytvořil ze čtyř Molièrových her (*Misanthrop*, *Don Juan*, *Tartuffe* a *Lakomec*). Skládají příběh člověka, který se dožaduje lásky, ale takovým způsobem, že sám vlastně zabraňuje, aby se mu jí dostalo. Ústřední postava – On, kterou hraje Percevalův dvorní herec Thomas Thieme,¹⁰ prochází nejprve fází Alcesta, pak Dona Juana, *Tartuffa* a nakonec *Harpagona*. S utopickou představou o dobrotě světa a lidí vstupuje On do reálného světa, který je odlišný od jeho představ. V egoistické touze po lásce začne nenávidět celý svět a sebe za nenávist ke světu a k lidem. Odmítá lidi okolo sebe a jejich projevy lásky, protože žádná neodpovídá Jeho představě o lásce. Taková misantropie Ho šíří tak, že na svět začne nahlížet cynicky jako Don Juan. Lásku neodmítá, ale vysmívá se jí. Tímto cynismem odhání všechny okolo sebe, až nakonec zůstává sám. Sám se sebou nenachází ale žádné uspokojení, žádné vzrušení, cítí se prázdný, nenaplněný, jak duševně, tak fyzicky. Když Ho neuspokojí ani masturbace, pokouší se (nikoli zoufale, ale znuděně) neúspěšně

8 Inscenace byla uvedena v červnu loňského roku nejprve v rámci Salzburger Festspielen a poté na konci srpna v berlínské Schaubühne.

9 S oběma už Perceval pracoval například na vlastním překladu Shakespearova *Othella*, jehož inscenací byly 29. března 2003 znovu otevřeny mnichovské Kammerspiele. V Praze byla tato inscenace k vidění ve Veletržním paláci v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka v témže roce.

10 Thomase Thiemeho obsadil Perceval mj. také do role Richarda III. ve dvanáctihodinovém prepisu Shakespearových historií *Schlachten!*, své první inscenace v Německu, uvedené v Praze pod názvem *Do krve!* v rámci Pražského festivalu německého jazyka v roce 2000. Thieme také v nedávno uvedeném německém filmu *Životy těch druhých* (režisér Florian Henckel von Donnersmarck) ztvárnil postavu fiktivního ministra kultury DDR Bruno Hempfa.



G. E. Lessing: Mína z Barnhelmu. DT Berlín 2005. Režie Barbara Frey, scéna Bettina Meyer, kostýmy Anke Grot. Martina Gedeck (Mína), Nina Hoss (Franciska) a Horst Lebinsky (Hostinský)

o sebevraždu. Cestu z této prázdnoty vidí v náboženském fanatismu a parazitismu Tartuffově. Nakonec se stává bezmocným starcem, který netouží už po ničem jiném než po penězích. Veškeré jeho touhy a ideje se nakonec smrskávají na jedinou ideu, na touhu po kusu žvance.

Jeho urputnost, se kterou na začátku hledá něco opravdového, skutečného, co by podle Něho mělo smysl, se nakonec ukáže jako zástěrka skutečného pudu, který v sobě skrýval a kterým se od ostatních nijak neodlišoval. Je to tedy příběh o člověku, který se zklamal sám v sobě, když objevil skutečné puzení, které se skrývalo na dně.

Inscenace trvá okolo čtyř hodin a dělí se do tří přibližně osmdesátiminutových částí (*Misanthrop* + *Don Juan*, *Tar-*

tuffe, *Lakomec*). Lze říci, že se v podstatě vždycky ve zkratce odehraje příběh dané hry. Adaptace spočívá jednak v tom, že dochází k propojování postav (např. postava Celimény, zčásti vycházející z *Misanropa*, přechází do postavy Elmíry z *Tartuffa*, Dona Elvíra se pak stává ošetřovatelkou nemohoucího starce Harpagona), ale také se týká významové úpravy jazyka hry. Stejně jako ve *Schlachten!* nebo v *Othellovi* snaží se Perceval pracovat s jazykem tak, aby jako komunikační prostředek působil co nejbezprostředněji. Nejde mu o věrný překlad, ale pracuje například s rýmem tak, aby scénoval situaci i uvnitř jazyka. Zatímco On v podobě Alcesta je hrdý na svou výřečnost, kterou převyšuje všechny ostatní, pro osamělého Dona Juana se tato schopnost stává zbytečnou a nesmyslnou, protože

není, kdo by Ho poslouchal. Naopak s Tartuffem rýmují ti, kteří Mu jsou slepě oddaní, jako například Orgon. Postavy okolo Něho zůstávají i přes různé přechody z figury do figury více méně samy sebou. Stávají se jakýmsi nedobrovolnými příbuznými, kteří by chtěli odejít, ale nemohou.

Podobně jako ve *Schlachten!* (ale i v *Konci hry z DT*) oslňuje diváky silné světlo nahrazující oponu, kterou Schaubühne nemá. Se začátkem představení se světlo zvedá a odkrývá velký prostor jeviště, který tvoří půlkruhová scéna hluboká 20 metrů a v místě mezi portály 20 metrů široká. Po celou dobu se snáší bílý sníh, který úplně pokryje jeviště. V prostoru jsou rozmístěny různé velké reprobedny, uprostřed v popředí stojí On u mikrofonu a ťuká do něj. Použití mikrofonů je oblíbeným Percevalovým prostředkem:¹¹ mikrofon nejenže umožňuje bohatší práci s mluvou, ale stává se prostředkem, jak o sobě dát vědět. Kdo má mikrofon, může mluvit, tedy jednat. Na šňůře od mikrofonu se chce On jako Don Juan uškrtit, jako Harpagon si musí mikrofon přivázat k hlavě, protože jej nedokáže udržet v ruce, Tartuffovi slouží mikrofon jako svícen na svíčku, se kterou stále chodí. Ťukání do mikrofonu, kterým představení začíná, evokuje samozřejmě tlukot srdce, tedy odkazuje na orgán spjatý s emocemi, s láskou, o jejíž ryzí podobu On od začátku usiluje. Usiluje o ni v prostoru, kde stále padá sníh, tedy někde, kde nelze zahrát sebe ani nikoho jiného. Toto sněžení v závěru inscenace vygraduje do obrovské vánice, která zahalí Jeho bezvládně ležící tělo.

Reprobedny nenápadně strukturují prostor – na každou část představení změní pozici. Nejprve rovnoměrně za-

¹¹ K zvýraznění lidského hlasu použil Perceval tuto zvukovou techniku – tehdy v podobě mikroportů – například v inscenaci Racinovy *Andromaché* (psal jsem o jejím pohostinském představení z listopadu 2005 na krakovském festivalu Baz@rt.de/ch v *Disku* 15, březen 2006, s. 165–167).



plňují celý prostor, až v poslední, harpagonovské části stojí všechny téměř na forbině. Všechny postavy sedí na bednách – celý prostor se zploštil ze tří na dva rozměry, definitivně došlo ke ztrátě hloubky. Jako se Jeho směřování omezuje na to nejzákladnější (jíst, spát, vyměšovat), zplošťuje se i prostor.

Percevalova inscenace nebyla přijata jednoznačně pozitivně. Zatímco se sál berlínské Schaubühne plní diváky, pro hodnocení německé kritiky je příznačný název výboru kritiků na tuto inscenaci ze salzburského festivalu z internetového portálu nachtkritik.de *Ledové nic*.¹² Například pokus o metaforu chladu mezi lidských vztahů v podobě neustále padajícího sněhu je zde označený jako něco, čemu se obdivujeme leda jako císařovým novým šatům. Objevují se zde výrazy jako „ohavnost sezony“ a „plýtvání talentem“ a výtka, že namísto toho, aby se Perceval dotkl hlouběji problému lidské pudovosti, pouze zjednodušil a zploš-

¹² http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=347

◀ ▶ Samuel Beckett:
Konec hry. DT Berlín
2007. Režie Jan Bosse,
scéna Stéphane Laimé,
kostýmy Kathrin Plath.
Wolfram Koch (Clov)
a Ulrich Matthes
(Hamm)



til samotného Molièra. Z inscenace není ovšem cítit zvůle, kterou by se chtěl Perceval programově vyvyšovat nad Molièra, ale snaha upozornit na jistou stránku lidského života. Na druhou stranu zmíněný problém, o který vlastně Percevalovi stále jde, se daří daleko lépe otevřít, když se Perceval drží dramatikova textu jako v případě další inscenace na jevišti Schaubühne, v Millerově *Smrti obchodního cestujícího*.

Perceval by nemohl vyprávět o pudovosti člověka, kdyby nepracoval s tělesností (nebo tělovostí) svých herců. Nepředstavuje nám jejich krásu, ale jejich obyčejnost, ba dokonce jejich ošklivost. Zatímco v molièrovském projektu je tato práce s tělesností chvílemi až přehnaně plakátová (masturbace, plenky, výrazně neforemné a nevkusné kostýmy, které prozrazují tělesné nedostatky), v inscenaci Millerova dramatu je tento důraz na tělo organicky zapojený do fyzického jednání herců.

Centrem Percevalova řešení je televizor v obývacím pokoji Lomanových. Televizor je umístěn zcela na kraji jeviště

zády k divákům. Před televizí je pohovka, po stranách dvě křesla. Za pohovkou je postaveno do čtvercové formace několik velikých květináčů s rostlinami, které sahají do výšky asi dvou metrů. Perceval tak vytváří podivný obraz obývacího pokoje – domova, za jehož zády se skrývá něco nezkrotného nebo dokonce nebezpečného. Obrovské rostliny totiž připomínají les nebo dokonce džungli. Perceval tuto hru už inscenoval v belgickém divadle Het Toneelhuis v Antverpách, jehož byl svého času uměleckým vedoucím a kde je dosud častým hostem. Princip obývacího pokoje se už objevuje v antverpské inscenaci. V berlínské verzi Perceval se svou dlouholetou spolupracovnicí Katrin Brack¹³ doplnil ještě les rostlin, který odbíhá od pohovky kamsi dozadu.

Inscenace je soustředěna především na postavu Willyho Lomana (opět Thomas Thieme). Už když přicházejí diváci do sálu, vidí v pohovce před zapnutým

¹³ Katrin Brack byla autorkou scény už pro inscenaci *Schlachten!* a také antverpské verze Millerovy hry. Scénograficky se také podílela na projektu *Molière*.

televizorem starého Lomana s ovladačem v ruce. V křesle vpravo usíná jeho žena Linda. Vše další se točí okolo starého Lomana. Perceval si příliš neláme hlavu s jasným oddělováním přítomnosti a minulosti nebo změnami prostředí. Vzniká tak dojem, že se nalézáme několik hodin před Lomanovou smrtí, a je možné, že všechno, co se děje, se děje jen v jeho hlavě. Z hloubky tohoto 'lesa' se vynořují nejprve vzpomínky na dětství vlastních synů, ale vypadávají z něj i hořké okamžiky přítomnosti jako jednání u Howarda Wagnera a následný vyhadzov, hádky s Biffem, odtud se také ale vynořuje jeho milenka, která může stejně tak dobře být jen jeho erotickou představou, odtud se noří i jeho starší bratr Ben, který v africké džungli zbohatl, když našel diamantové naleziště. Thiemeho Willy Loman skoro po celou dobu neopouští prostor pohovky. Teprve když se současné události dostávají do kritického stadia, je nucen opustit bezpečí pohovky a vydat se do nebezpečného okolního světa. Nakonec, povzbuzený samotným Benem či lépe řečeno jeho představou, se vydává na smrt: záhadně mizí za 'lesem', vynoří se na druhé straně, vrací se k pohovce a uléhá na ni. Nejprve to vypadá, že si jde jen tak odpočinout, ale po chvíli nehybnosti se za pohovkou objeví všechny postavy. Rázem se ocitáme na Lomanově pohřbu. Pozůstali se přes opěradlo pohovky jako přes okraj rakve naklání k mrtvému Lomanovi a loučí se s ním.

Podstatnou roli tu hraje právě tělesnost herců. Ano, Perceval už delší dobu na jevišti zkoumá člověka, který je puzený k jednání emocí, nikoli rozumem. U Willyho Lomana bychom mohli říci, že se jedná o jakousi zaslepenost, která vede k hrubému zacházení se syny a manželkou. A od začátku vidíme člověka, který doslova vláčí své tělo, ztěžka ho přemísťuje, být jen z metru na metr na pohovce. K tomu přispívá mohutná postava Thomase Thiemeho s obrovským břichem.

Své touhy a sny úspěšného cestáka projektuje do Biffa (vynikající Bruno Cathomas), který je mu podobný – menší, silnější, s pupkem. Thiemeho Loman ve svém Biffovi vidí takřka sám sebe. Ale i Biff své tělo vláčí, jako by táhl cosi cizího, co mu nepatří, stejně jako vláčí otcovy touhy a nepochopení.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Frank Castorf (nar. 1951 ve východním Berlíně) představil na podzim 2007 svou další divadelní adaptaci – tentokrát ho upoutal francouzský spisovatel Louis-Ferdinand Céline, resp. jeho vlastní autobiografie *Nord*.¹⁴ Realizovat tuto dramaturgizaci napadlo Castorfa už před 15 lety, ale uvedena byla (s podtitulem „Granguignolade“) až loni.¹⁵ Režisérovým záměrem bylo postihnout nacistický režim v jeho poslední fázi zevnitř, a Céline, který byl francouzským kolaborantem, mu k tomu poskytoval dostatečný materiál. Ani více jak šedesát let od války nevytizela z německé společnosti našťastí potřeba vlastní minulost neustále reflektovat, otevírat rány a dotýkat se jich. To u Castorfa platí dvojnásob, neboť na tomto principu nejen směřem do minulosti, ale také do současnosti založil poetiku svých inscenací a do značné míry i poetiku Volksbühne, jejímž je intendantem od roku 1992, tj. už dlouhých 16 let. Nemůže nás nenapadnout, že právě Volksbühne, která se nachází příznačně na Rosa-Luxemburg-Platz, by měla mít k politickému divadlu nejbližší.

Céline v románu popisuje vlastní zážitky z konce války, kdy utíkal z Paříže, kde by mu jinak hrozil jistý trest smrti

¹⁴ Vyšla také v českém překladu Sever.

¹⁵ Inscenace byla uvedena ve spolupráci berlínské Volksbühne s Wiener Festwochen, Festival d'Avignon a Athens Festival.



A. P. Čechov: Tři sestry. Schaubühne am Lehniner Platz Berlín 2006. Režie Falk Richter, scéna Katrin Hoffmann, kostýmy Tina Kloempken. Scéna ve 4. jednání

za jeho kolaboraci a antisemitské výroky. Popis jeho útěku přes Německo do Dánska je také zprávou o stavu Evropy v posledních okamžicích rozpadající se třetí říše z pohledu člověka, který jejím režimu napomáhal.

S volností sobě vlastní pracuje Castorf jak s předlohou, tak se scénickými prostředky. 16 herců představuje všechny postavy, které Céline potkává, a současně si mezi sebou herci střídají samotnou postavu spisovatele, jako by nikdo nechtěl tohoto antihrdinu představovat. „Já nejsem Céline“ je replika, která během představení zazní postupně ode všech, jako by Céline utíkal především sám před sebou, před tím, co za války

představoval. Scénografickým základem inscenace je pás knih od portálu k portálu a za ním obrovský železniční vagon – tzv. dobytčák – v reálné velikosti. Knihy jsou nejprve v regálech a vagon (tažený samotnými herci) je záhy po začátku povalí: pás knih pak tvoří překážku každému, kdo se potřebuje dostat ze zadního jeviště na forbínu. Postavy po nich kloužou, odkopávají je, složitě jimi prostupují. Knihy i dobytčák budí výrazné asociace nejen v německém prostředí. Zacházení s knihami na jevišti odkazuje k pálení knih nacisty a vůbec k pošlapávání kultury za druhé světové války. Dobytčák pak nejvýrazněji asociuje šílenou historii všemožných transportů – od vo-



Feridun Zaimoglu, Günter Senkel, Luk Perceval: Molière. Schaubühne Berlín 2007. Režie Luk Perceval, scéna Katrin Brack, kostýmy Ilse Vandenbussche. V popředí Thomas Thieme

jenských po ty, které končily v plynových komorách. Vagon ale představuje hlavně prostředek, ve kterém ('kolektivní') Céline utíká. Představení se skládá z jednotlivých zastavení na cestě přes Německo, kde se Céline potkává s nejrůznějšími skupinami lidí (esesmani, ruští zajatci, děvky, cikáni, vojáci), jejichž společným jmenovatelem se Célinem je absence budoucnosti a zoufalství z toho.

Castorf se pokouší vykreslit naprostý chaos a rozpad nejen jakéhokoli systému, ale všech hodnot, který provázel konec nacistické vlády v Německu a postupný přechod do „nulté hodiny“. Tento chaos je čitelný především v kompozici (či dekompozici) scénických prostředků. Tříhodinová inscenace působí jako neustálý proud energie, který cirkuluje po jevišti. Herci své repliky neříkají, ale celou dobu doslova křičí, hraje živá kapela (bizarní mandolínové trio s klavír-

ním doprovodem), vagon tažený herci neustále do něčeho naráží (regály s knihami, nábytek, portály), co chvíli někdo příběhne s kulometem a přeruší tok replik hlasitou dávkou. Přestože záhy po začátku diváci rezignují na hledání dějových souvislostí nebo vnímání jednotlivých herců jako představitelů nějakých postav, skupina herců si svou, někdy až drzou a okázalou expresivitou dokáže pozornost diváků udržet až do konce. Už zmíněný podtitul „Granguignolade“, tedy cosi jako „melodramatický horor“, jako by předem upozorňoval, že nelze čekat nic jiného, než scénické balábile, které celou dobu doprovází, chce se říci ironický, slogan z názvu jedné bondovky „die another day“ napsaný na zadním, bílém horizontu.

Kritika a obecnostv přijaly tuto poslední Castorfovu režii přinejmenším rozporuplně. Například berlínský kul-



▲ ► Molière. Schaubühne Berlín 2007. Thomas Thieme a Patricia Ziolkowska

turní přehled *Tip Berlin* napsal, že po delším období stagnace je tato inscenace jednou z Castorfových posledních příležitostí obhájit své místo v německém divadle a že této příležitosti úspěšně využil. Na druhé straně například Hartmut Krug¹⁶ z *Deutschlandfunk* pochybuje o míře transparentnosti hereckých a scénických projevů. Podle něj Castorf přehlušil to, co říká Céline ve svém románu: dění na scéně činí podle něj Célinův příběh nezřetelným. Co podle Kruga zůstává, je jen divadelní happening. A jedním dechem ironicky dodává, že toto „divoké řádění není pro fanoušky souboru Volksbühne bez půvabu“.¹⁷ O tom svědčilo i vyprodané před-

stavení, na kterém jsem byl. Toho si jsou Castorf a jeho herci zřejmě vědomi, ale právě na tom, že se spolehli na vyzkoušené prostředky, záměr inscenace podle Kruga ztroskotat.

Pravidelným hostem berlínské Volksbühne zůstává 'enfant terrible' německy mluvícího divadla Christoph Marthaler (nar. 1951 v Erlenbachu, kanton Curych), jehož inscenaci *Povídek z vídeňského lesa* Volksbühne uvádí. Marthaler ani zde nezapře své hudební založení. Vztahy mezi postavami konkretizuje zhudebněním situací. Nejlépe je to patrné v okamžiku, kdy Oscar ztratí Mariannu. Marthaler usadí Oscara (Ueli Jaggi) do jeho řeznické výlohy, zatímco ostatní obyvatelé městečka sedí na druhé straně jeviště v zahrádce místní hospody. Oscar zpívá jakousi vídeňskou odrhovačku a ostatní se k němu přidávají v refrénu. Oscar ale každou sloku zpívá vždy

¹⁶ Hartmut Krug, německý divadelní kritik, je mj. členem rady berlínského festivalu Theatertreffen.

¹⁷ <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/633969/>



Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího. Schaubühne Berlin 2006. Režie Luk Perceval, scéna Katrin Brack, kostýmy Ilse Vandenbussche. Bruno Cathomas (Biff), Thomas Thieme (Willi) a Andre Szymanski (Happy)

o tón níž, až se dostává do neuvěřitelné hloubky, jako by se nořil níž a níž ve svém smutku.

Celé představení působí dojmem, jako by šlo o jakousi vesnickou zábavu s osamělým hudebníkem hrajícím na elektrické klávesy sladké melodie, které ukořelávají všechny přítomné do stavu jisté netečnosti, jako by se jich události, které se okolo nich dějí, netýkaly. Marianna (Bettina Stucky) neztrácí po celou dobu přihlouplý úsměv, ať se jí děje cokoli. Jako by nějaká chlácholivá nálada udržovala všechny v jakémsi falešném pocitu spokojenosti a klidu, který jim zabráňuje věci okamžitě řešit, ovlivnit. K této nezdravě klidné atmosféře hodně přispívá vizuální řešení. Kromě příjemné zahrádky zdejší hospody je to na druhé straně jeviště pokladna kina a vzadu sedadla, kam se zakoupeným lístkem postavy mimoděk chodí, případně tráví čas u baru naproti kinosedačkám nebo při pivu v zahrádce. Co chvíli spustí svůj laciný nástroj hudebník. Je v tom cítit jistý výsměch společnosti, která se chce spíš bavit a mít se dobře. A to, co se odehrává v duši někoho poblíž, nikoho nezajímá. Nakonec i Oscar ztratí Mariannu hlavně pro vlastní samolibost, kterou Martha-

ler mj. řeší hudebně: Oscar s Mariannou a dalšími sedí v hospodské zahrádce a zpívají píseň s libozvučnou melodií. Oscar hrdě tiskne Mariannu k sobě, ale vždy, když přijde jeho sólo, vstává a bezohledně praští Mariannu rukou při jakémisi operetním gestu.¹⁸

Maxim Gorki Theater

Velkým zklamáním v mnoha směrech byla pro mne představení Maxim Gorki Theater.¹⁹ Tato nejmenší scéna v centru Berlína se potýká s nemalými potížemi pokud jde o prostor jeviště i hlediště. Budova MGT byla zbudována nedaleko ulice Unter den Linden v první polovině 19. století jako koncertní sál pro Berlínskou operní akademii. Teprve v roce 1952 se z tohoto prostoru stává

¹⁸ O návštěvě této inscenace na pařížském Festival d'Automne psala také Jitka Pelechová v článku „Podzimní festival 2007“ v *Disku* 23 (březen 2008).

¹⁹ Divadlo má v současnosti velkou a studiovou scénu. Na studiové scéně se snaží dávat prostor experimentálním projektům, kterých se účastnila také absolventka katedry scénografie DAMU Tereza Šimová jako kostýmní výtvarnice (inscenace *Gegen die Wand* a *Der Vogel ist krank*).



Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího. Schaubühne Berlín 2006

▲ Bruno Cathomas (Biff)

► Bruno Cathomas, Andre Szymanski, Carola Regnier (Linda), Michael Rastl (Charley), Christina Geisse (Žena), Christian Schmidt (Howard), Ulrich Hoppe (Bernard) a Thomas Thieme



Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího. Schaubühne Berlín 2006. Carola Regnier, Michael Rastl, Thomas Thieme a Andre Szymanski

divadlo s názvem Maxim Gorki Theater. Architektonické směřování odpovídá původnímu záměru, což se nejvíce odráží v nepoměrně mělkém jevišti vzhledem k velikosti hlediště. Architektura hlediště navíc vytváří dojem, že se jedná o samostatný prostor, se kterým prostor jeviště příliš nesouvisí.²⁰ Zmiňují se o těchto prostorových dispozicích proto, že každá z inscenací, kterou jsem zde viděl, se s tímto handicapem potýkala po svém. Zatímco scénografie ke *Staviteli Solnessovi* (scéna Susanne Schuboth) spojila dřevěným krovem hledištní a jevištní portály, v Schillerových *Úkladech a lásce* se snaží scénografka Annette Riedel obepnout stěny hlediště a jeviště širokým pruhem poloprůhledného igelitu. Mezi portály vytváří igelit bránu, která odděluje forbinu od zbytku jeviště. Většina děje se tedy odehrává na předscéně, případně mezi diváky.

Dojem této nespojitosti jeviště a hlediště se daří nejlépe narušit v trilogii *Die Gottlosen (Bezbožní)*, kde z jeviště vybíhají po stranách černé stěny a překrývají šedé obložení hlediště. Inscenace patří k nejambicióznějším projektům divadla. Tvoří ji tři hry Paula Claudela: *Rukojmí*, *Tvrký chléb* a *Pokořený otec*. Hry na sebe tematicky navazují a dohromady zahrnují více než půl století francouzských dějin – od konce Napoleonova císařství až po prusko-francouzskou válku v 70. letech 19. století. Na pozadí tohoto na zvraty bohatého období se odehrávají osudy rodů Coûfontaine a Turelure. Claudel nedal jednotlivým hrám žádný společný název. Teprve hostující režisér berlínské inscenace Stefan Bachmann (nar. 1966 v Curychu) dal celému večeru titul *Bezbožní*, a to z několika důvodů. Kromě jiného je charakteristický vzhle-

²⁰ Tento dojem způsobuje především obložení stěn hlediště, které pokrývá i portály, takže to spíš vypadá, že v zaoblené místnosti byl na jedné straně vyříznut velký otvor a v něm umístěno jeviště.

dem k místu a času, kdy je inscenace uváděna: Berlín a začátek 21. století. Současně nás tento název odkazuje k tomu, co podle Bachmanna propustuje všemi třemi hrami: bezbožnost, se kterou postavy řeší své problémy.

Sám režisér v programu inscenace říká v dopise Herbertu Meierovi, překladateli trilogie: „Claudel je u nás zcela neznámý autor. Hrát jeho hru je pro každé divadlo riskantní podnik. Inscenovat hned celou trilogii v jednom večeru hraničí s šílenstvím.“ Bohužel se inscenátorům nepodařilo tohoto rizika vyvarovat. Problém tkví v tom, že se scénicky nedaří propojit jednotlivé hry v celek. Režie se tedy soustředí na scénické efekty, větší světelné, které samy o sobě vytváří působivou atmosféru, ale organicky nevycházejí ze situace nebo ze sebe navzájem. Bachmann nechává například probíhat dlouhý dialog dvou postav pouze v bodových světlech (Sygne de Coûfontaine a Georgese de Coûfontaine v první části nazvané *Rukojmí*), nebo rozhovor pařeže s jeho synovci rozehrává pomocí stínohry: využívá zvětšování a zmenšování stínu na plátně v závislosti na vývoji dialogu. Téma bezbožnosti se bohužel režisérovi nepodařilo vtělit do samotné inscenace. Zdá se, že Bachmann spoléhá na samotné vyznění Claudelova textu, ale v tom mu jeho herci příliš nepomáhají. Inscenace tedy bohužel často připomíná pouhé odříkávání slov.

Pozoruhodné inscenace Berliner Ensemble na závěr

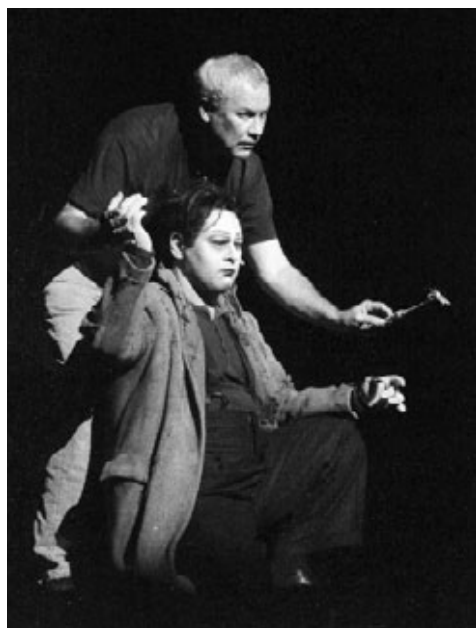
Nebyl bych ve svých tvrzeních tak radikální, kdybych neměl zkušenost z představení jiné trilogie, Schillerova *Valdštejna*, kterou inscenoval žijící klasik německého divadla Peter Stein (nar. 1937 v Berlíně) se souborem *Berliner Ensemble* v bývalé hale pivovaru berlínské čtvrti

Neukölln.²¹ Zatímco na jedné z několika málo repríz *Bezbožných* jsem seděl v poloprázdném hledišti, elevace pro zhruba 1500 diváků v bývalém pivovaru byla zaplněná do posledního místa.

Režisér Peter Stein a scénograf Ferdinand Wögerbauer koncipují všechny tři části trilogie (*Valdštejnův tábor*, *Piccolominiové* a *Valdštejnova smrt*) do jednoho scénického celku. Nejprve nám vystaví před očima dokonalou repliku zimního vojenského tábora, ve kterém se odehraje celý první díl. Pro druhý a třetí díl se scénický model zcela změní. Monumentální jevištní prostor Stein s Wögerbauerem strukturuje pomocí obrovských, několikametrových pojízdných desek, z nichž některé jsou zcela černé, jiné jsou světelnými plochami, které se rozsvěčují v různých barvách. Tímto 'jednoduchým' principem vytvářejí jak intimní prostory Valdštejnovy nebo Piccolominiho pracovny, tak například rozlehlou místnost plzeňské radnice, která je obležena Valdštejnovými nepřáteli, nebo ulici v Chebu, kde Butler hledá nájemné vrahy pro vraždu Valdštejna.

Zatímco v prvním díle jde o pestrý obraz života mezi Valdštejnovými vojáky, v druhém a třetím díle jde o osud Valdštejna a lidí v jeho blízkosti. Abstraktní posuvné plochy svým uspořádáním v každém okamžiku přesně navádějí diváka, na co se má soustředit, odkud má čekat nebezpečí. Vytváří dojem jednak bludiště, kterým se Valdštejn proplétá s mylným, ale pevným přesvědčením, že najde východ, svou velikostí pak

21 Této scénické události věnovali v *Disku 22* (prosinec 2007) pozornost už také Jaroslav Vostrý se Zuzanou Sílovou v 2. části své stati „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie“, v níž se rovněž zabývali inscenacemi Berliner Ensemble: kromě *Valdštejna* další inscenací Schillera, *Pannou orleánskou*, Brechtovou *Matkou Kurází* (obě režíroval intendant BE Claus Peymann, nar. 1937 v Brémách, který sem přišel 1999 po třináctiletém vedení vídeňského Burgtheateru) a Strindbergovým *Tancem smrti* v režii Thomase Langhoffa (nar. 1938 v Curychu, 1991–2001 intendant Deutsches Theater).



Robert Wilson při zkouškách na Krejcarovou operu. Berliner Ensemble 2007

desky představují přesah, který si Valdštejn neuvědomuje, ani ho snad není schopný dohlédnout. A takových asociací může toto řešení vzbuzovat ještě mnoho, v závislosti na každé dané scéně. Důležité v porovnání s claudelovskou trilogií MGT je to, že vedle velmi kvalitních a přesných výkonů herců BE, schopných obsáhnout prostor velké haly, která nebyla postavena pro divadelní účely, realizuje se ve Steinově inscenaci celkový smysl i jednotlivá témata Valdštejnova příběhu opravdu scénicky, mj. právě scénografickými prostředky.

Přímo v Theater am Schiffbauerdamm (domovské scéně BE), před kterým je umístěná socha zakladatele BE Bertolta Brechta, jsem viděl inscenaci hry tohoto dramatika, *Krejcarovou operu*, v režii slavného Roberta Wilsona (nar. 1941 v anglickém Chesterfieldu, svou scénickou činnost zahájil v USA). Pro mnoho Berličanů je zážitkem a událostí už návštěva tohoto divadla. Tím spíš, jedná-li se o hru, která



◀ Bertolt Brecht, Kurt Weill: *Krejcarová opera*. Berliner Ensemble 2007. Režie, scéna, světelný design Robert Wilson, kostýmy Jacques Reynaud. Jürgen Holtz (Peachum)

▶ Bertolt Brecht, Kurt Weill: *Krejcarová opera*. Berliner Ensemble 2007

tu měla světovou premiéru, a navíc v režii zcela svébytného inscenátora. Robert Wilson je věrný svým výtvarným koncepcím, kde herec funguje jako součást dobře vymyšleného systému. Představení *Krejcarové opery* v BE je skutečnou podívanou, pastvou pro oči – ve spojení s geniální Weillovou hudbou i pro uši. Fotografie ze zkoušek v programu jasně napovídají, že ani v Berlíně Wilson nevybočil ze svého obvyklého způsobu práce – přesné pozice herců kvůli světlu a celkovému vizuálnímu sladění, práce s figuranty, kteří se jako první učí přesné pohyby postav a od nichž aranžmá přebírají herci. Přes tuto matematickou přesnost herecké výkony nepůsobí mechanicky a představení zůstává především smyslovým zážitkem.

Divadlo jako každodenní nevšednost

Vedle samotných inscenací bylo pozoruhodné, jak každé představení zmíněných berlínských divadel nebylo možné nevnímat jako nevšední událost, nebo dokonce malou slavnost. Nevšednost byla cítit už z toho, že publikum přicházelo

do divadla jako na kulturní, ale také společenskou událost. Divadlo tedy bylo také místem setkání s přáteli. Divadla tuto okolnost zohledňují nejen tím, že poskytují svým divákům příjemné prostředí ve foyeru a u baru, ale také umožňují vnímat danou inscenaci v širším kontextu nejen prostřednictvím divadelní a jiné literatury, kterou si je možné na místě prohlédnout a zakoupit. To, že berlínská divadla na svého diváka skutečně myslí, bylo vidět na organizaci schillerovského projektu BE v bývalé hale pivovaru v Neuköllnu, kde bezmála devítihodinové představení s půl druhým tisícem diváků probíhalo bez mačkanic při cestě z hlediště i do hlediště, u toalet nebo občerstvení.

Nevšednost návštěvy divadla byla zejména patrná v průběhu představení. Mezi hledištěm a jevištěm byl cítit jakýsi vzájemný respekt, spojený především s tím, že diváci přicházejí do divadla s očekáváním, že se jim dostane jisté kvality jak v provedení, tak v samotném tématu. Na herce pak pohlížejí jako na umělce, kteří přímo před nimi tvoří, tvůrčím způsobem uplatňují to, co umí. Za to je herec také náležitě odměněn.



Málokde jinde jsem zažil tak vřelý a nadšený potlesk mimo premiérová představení. V Berlíně se až na výjimky takové ovace, resp. upřímný dík za nevšední zážitek, konaly po každém představení, které jsem měl možnost vidět.

Tento respekt si berlínské (ale vlastně i celé německé) divadlo vysloužilo u svého publika i jistou nesmlouvavostí a nekompromisností, se kterou se realizuje. Tato nekompromisnost a vyhraněnost, která se týká divadelních prostředků (jako například u Percevala nebo Marthalera), nebo témat (Castorf), ale nehraňičí s divadelní svévolí. Vždy je tu cítit záměr sdělit něco závažného, podělit se s divákem o novou zkušenost. Diváci s očekáváním takového sdělení přicházejí do di-

vadla a jsou na ně namnoze připraveni i dopředu. Toto všeobecné divácké očekávání pak vytváří i tlak na udržení vysoké úrovně. Z herců na jevišti je cítit na jedné straně odpovědnost a na druhé straně se dá mluvit i o jisté zdravé hrdosti na to, co a jak z jeviště svým divákům sdělují.

Nechci tím říci, že by se takový přístup k divadlu u nás nevyskytoval, ale těžko ho najít v takové míře, resp. rozhodně není ještě samozřejmostí. V Berlíně na to má vliv i ta skutečnost, že důležitost divadel pro kulturní úroveň hlavního města Německa se projevuje také v jejich dostatečné finanční podpoře, která umožňuje soustředěnou práci, což v našich podmínkách není, zdá se, možné předpokládat.

Sbor v současném evropském divadle a Einar Schleef

Jitka Pelechová

1. Fenomén sboru v současném divadle

V posledních letech roste zájem francouzského divadla o tematiku sboru. Zpětně je možné říct, že u zrodu tohoto fenoménu stojí jedno z čísel belgické divadelní revue *Alternatives théâtrales*. Tento tříměsíčník, jedno z nejdůležitějších evropských divadelních periodik, věnoval své vydání z druhého trimestru roku 2003 „choralitám“ v evropském divadle.¹ Ve frankofonní oblasti má tato publikace význam mezníku hned ze dvou důvodů: obsahuje nejenom množství studií, které analyzují práci velkých evropských režisérů (jako jsou Christoph Marthaler, Lev Dodin nebo Jacques Delcuvelerie) právě z pohledu sborovosti, ale zároveň frankofonní odborné veřejnosti poprvé představila jednoho z nejvýznamnějších německých divadelníků druhé poloviny 20. století, Einara Schleefa. Od té doby se ve Francii problematice sborovosti věnovalo mnoho badatelských prací, publikací, kolokvií a samozřejmě také celá řada divadelních inscenací, ať už vycházely z antických her či ze současné dramatiky.

Tematika sborovosti v divadle je ve Francii společná také třem důležitým událostem letošního jara – dvě z nich se odehrávaly(-jí) na půdě divadelní a jedna na akademické: jedná se o inscenaci *Trachiňanek* v režii Georgese Lavaudanta, o adaptaci *Oresteií* Olivierem Py a o kolokvium s názvem „Od antického sboru k současným choralitám“. Začněme tím posled-

ním: 19. března je na Univerzitě v Lille organizoval vedoucí tamní katedry divadelních studií Sotiri Haviaras. Jak napovídá sám název, účastníci kolokvia se nijak neomezovali na francouzské či frankofonní divadelní prostředí. Na pořadu dne byla tedy stejně tak sborovost v divadle Buto, o níž hovořil Claude Jamain, profesor na lillské Univerzitě, jako například porovnání řešení sborových scén ve třech známých inscenacích Euripidových *Bakchantek* (Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff a Luca Ronconi) – příspěvek Marie-Noëlle Semetové z pařížské Univerzity Panthéon-Sorbonne. Yannic Mancel, dramaturg lillského Théâtre du Nord a člen redakční rady zmiňované revue *Alternatives théâtrales*, při této příležitosti představil a rozvinul svou teorii, podle které byla v 90. letech sborovost jednotlícím jevem celé jedné generace francouzských divadelníků, jimž bylo tehdy kolem třiceti let. Mancel je nazývá „spartakisty“ – ve vztahu jak k povstání otroků v antickém Římě, tak k německému extrémně levicovému hnutí, krvavě potlačenému ve 20. letech minulého století. Podle Mancela si tato generace musela najít nový způsob existence, přehodnotit organizaci práce a často hledat útočiště v ‘alternativních’ prostorách (např. v opuštěných továrnách atd.), protože divadelní instituce, a komfort s nimi spjatý, pevně držela v rukou ‘generace otců’, jako Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent nebo Georges Lavaudant.

Posledně jmenovaný skýtá velmi výmluvný příklad k doložení Mancelovy teorie, protože stál v čele druhého francouzského divadel-

¹ *Alternatives théâtrales* 76–77, „Choralités“, pod vedením Christophu Triau, 2003.

ního domu, Odéon – Théâtre de l'Europe, po dobu více než deseti let. Nedávno uvedl v divadle MC 93 v Bobigny, na pařížském předměstí, inscenaci Sofoklových *Trachiňanek*, kterou nazval *Herkulova smrt*. Tato inscenace je druhou událostí letošního jara ve vztahu ke sborovosti ve francouzském divadle, i když možná poněkud paradoxně: jak napovídá sama změna názvu, Lavaudant chór ze hry dočista vyškrtnul (čehož se 'dopustil' už jednou, ve svém diptychu *Aias – Filoktetes* z roku 1997).

Je tomu právě rok, a to byla pro změnu událost loňského jara, kdy Georges Lavaudant předal vedení prestižního Odéonu do rukou Oliviera Py, ve své době jednoho ze „spartakistů“.² Py – divadelní a filmový režisér, herec a dramatik, vášnivý zastánce katolické víry a homoseksuality – právě pracuje na adaptaci antické hry, ve které hraje sbor rozhodující roli (i když konečné rozhodnutí tam spočívá v rukou jediné bohyně): *Oresteii*. Tento jeho první skutečný počin v roli ředitele Odéonu je tedy třetí sborovou událostí letošního jara.

Tolik co se týká Francie. V Německu se naopak záliba mnohých režisérů (Christoph Marthaler, Frank Castorf ad.) ve sborovosti zdá být dlouhodobější a konstantnější; je to možná příležitost opět připomenout základní rozdíl mezi francouzským a německým divadelním systémem – u našich západních sousedů disponují instituce trvalým souborem herců.³ Jako výmluvný a nedávný příklad uveďme inscenaci Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských* (doplňených úryvky ze hry Ernsta Tollera *Masa – Člověk*) v režii Franka Castorfa: sbor tam tvořili zaměstnanci berlínské Volksbühne, již je Castorf intendantem. Na padesát 'divadelních laiků' – uva-

2 Obecně se dá říct, že tato generace dnes konečně usedá i do čela velkých pařížských institucí (potom, co dobyla divadla oblastní). Dalším příkladem je třeba jmenování Stéphane Braunschweiga, do té doby ředitele TNS ve Štrasburku, do vedení pařížského Théâtre de la Colline (od ledna 2010).

3 K největším francouzským kritikům německého systému patří právě zmiňovaný Olivier Py, který se dokonce ve veřejné debatě s Frankem Castorfem nechal slyšet, že si nedokáže představit umělecky hodnotnou práci v zajetí „sítě mnoha Comédie-Française různých velikostí“. (Comédie-Française je jedním z mála francouzských divadel, které udržuje stálý herecký soubor a funguje na bázi střídavého repertoáru.)

děčů, šatnářů, biletářů atd. – se tak podílelo na ikonoklastickém přístupu Castorfa k Wagnerovi. V lednu 2007 byla tato inscenace uvedena v pařížském Théâtre de Chaillot a v celém tisku by se snad nenašel kritik, který by tuto sborovou podivuhodnost opominul. V Německu přitom Castorfův nápad zdaleka tolik reakcí nevyvolal...

2. Einar Schleeef a sbor

2.1. Z Východu na Západ

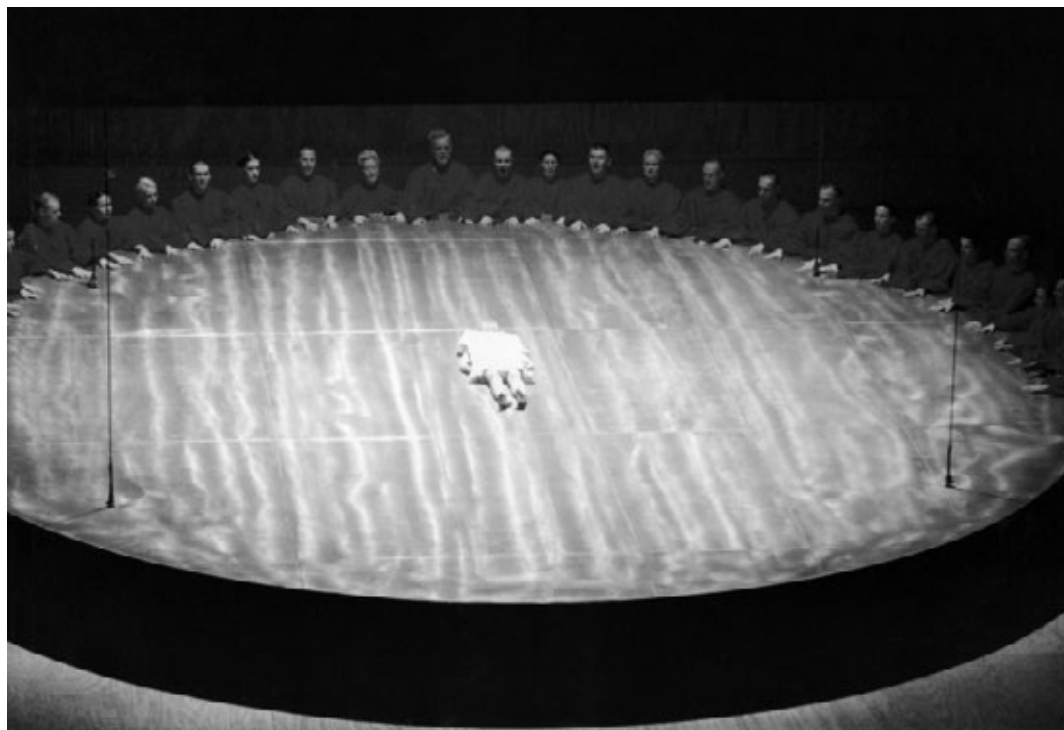
Měla jsem příležitost účastnit se zmíněného lillského kolokvia. Můj příspěvek se týkal postavení sboru v práci Einara Schleeefa, německého divadelníka, jehož dílo (a bohužel často i jméno) zůstává za hranicemi Německa stále relativně neznámé.⁴ Přitom se dá bez nadsázky říct, že Schleeef v současné době přitahuje německé teatrology⁵ víc než například Heiner Müller nebo Elfriede Jelineková, která se o něm mimochodem vyjádřila jako o jednom ze dvou jediných géníů německého divadla (Schleeef na Východě a Fassbinder na Západě). Fakt, že tato všestranná a stěžejní postava současné německé scény je mimo svou zemi zcela neznámá, se možná částečně vysvětluje Schleeefovým zájmem o téměř výhradně německé texty, autory, problematiku a témata.⁶

Režisér, scénograf, dramatik, herec, výtvarník, romanopisec a divadelní teoretik Einar Schleeef

4 Například ve Francii se mu věnuje jediná publikace, a to zmíněné číslo revue *Alternatives théâtrales*. Nepočítám vydání č. 6 revue *Frictions* ze zimy 2002/2003, které přineslo překlad několika stran ze Schleeefova esteticko-filozofického eseje *Droge Faust Parsifal*, protože daný úryvek se týkal spíše autorovy autobiografie než jeho divadelních myšlenek (Einar Schleeef, „Blessures 1“, in *Frictions* 6, 2002, s. 107–112). Z praktické stránky: Schleeefovy hry se v Evropě (opět kromě Německa) téměř nehrají. Jako o výjimce by se dalo hovořit o inscenaci *Zarathustra* Poláka Krystiana Lupy, ve které režisér spojil monumentální báseň německého filozofa se Schleeefovou hrou *Nietzsche Trilogie* a která byla uvedena v několika evropských zemích.

5 A ne ledajaké, protože v jejich čele stojí jeden z předních německých teatrologů, Hans-Thies Lehmann.

6 Stejně tak tomu je například u Franka Castorfa nebo Heineera Müllera; ti ovšem dokázali tento zájem 'vyvézt' za hranice.



▲ ► Bertolt Brecht: Pan Puntila a jeho sluha Matti. Berliner Ensemble 1996. Režie Einar Schleeef

byl jedním z nejuniverzálnějších divadelníků dneška. Narodil se v roce 1944 v Sangerhausenu na hranici Saska a Durynska, které se o několik málo let později stalo součástí Německé demokratické republiky. Po maturitě odjíždí do Berlína studovat malířství a scénografii (potom už jenom scénografii) u Karla von Appena, Brechtova dlouhodobého spolupracovníka z 50. let. Je zajímavé, že hned Schleeefova první velká divadelní práce je jako rukavička hozená tomuto mistrovi: německý režisér Bernhard Klaus Tragelehn zkouší v roce 1972 v Berliner Ensemble Strittmatterovu hru *Katzgraben*, kterou o 20 let dřív nastudoval v Deutsches Theater a potom také v Berliner Ensemble sám Brecht se svým scénografem von Appenem. Tragelehna scénografka (a Schleeefova spolužačka) Ilona Freyrová však během zkoušek *Katzgraben* opouští vlast a Tragelehn svěruje pokračování práce Schleeefovi. Jako tandem spolu posléze Schleeef a Tragelehn inscenují v Brechtově divadle ještě dvě hry – Wedekindovo *Procitnutí jara* (1974)

a Strindbergovu *Slečnu Julii* (o rok později). U těchto dvou inscenací už nedělají rozdíl mezi režii a scénografií a podepisují je společně. Když jsou v roce 1976 představení *Slečny Julie* zakázána a stažena z repertoáru, využívá Schleeef cesty do Vídně k emigraci⁷ – usazuje se tehdy ve Frankfurtu nad Mohanem. V prvních letech exilu se mu nedaří znovu navázat styky s divadelním světem a věnuje se především psaní: z tohoto období pochází dvousvazkový román *Gertrud*, jakási biografie umělcovy matky. Až v roce 1985 získává Schleeef angažmá jako režisér ve frankfurtském městském divadle, které tehdy řídí Günther Rühle. V roce 1986 tam inscenuje

7 O tři roky později píše Heiner Müller pro francouzský deník *Le Monde*, že „kulturní politika a sociální struktura NDR produkují více talentu, než kolik je stát schopen využít.“ Přestože necituje žádná jména, není těžké uhodnout, že Müller zde naráží na osud Einara Schleeefa („Et bien des choses comme sur les épaules un fardeau de bûches sont à retenir“, překlad Jean Jourdeuil a Heinz Schwarzinger, in *Le Monde* 12. března 1979).



svou adaptaci Aischylových *Sedmi proti Thébám* a Euripidových *Prosebnic*, nazvanou *Matky* (*Die Mütter*), a do roku 1990 se měří s Hauptmanem (*Před východem slunce*), s Goethem (*Faust a Urgötz*), s Feuchtwangerem (*1918*) a režiruje také jednu z vlastních her, *Herci* (*Die Schauspieler*). Po pádu berlínské zdi se Schleeef vrací do Berliner Ensemble, kde inscenuje *Západáky ve Výmaru* (*Wessis in Weimar*) z pera kontroverzního dramatika Rolfa Hochhuta, od 60. let představitele dokumentárního divadla. Vzápětí však Berliner Ensemble opouští, především kvůli hlubokým rozporům mezi Peterem Zadekem a Heinerem Müllerem, dvou z pěti tehdejších ředitelů divadla. Znovu se tam vrací až o dva roky později, kdy už v čele této instituce stojí samojediný Müller, a inscenuje tam tentokrát Brechtovu hru *Pan Puntila a jeho sluha Matti* (1996), o níž bude ještě řeč. Až do své předčasné smrti v roce 2001 pak pracuje střídavě v Berlíně, ve Vídni a v Düsseldorfu. Einar Schleeef je autorem šestnácti inscenací, skoro stejného počtu her a téměř deseti prozaických děl.

2.2. Sbor v teorii Einara Schleeefa

„Německé divadlo se živí ze dvou pramenů: z antických tragédií a ze Shakespearových her. Snaží se spojit Shakespearovu individualizaci s antickým sborem,⁸ píše Einar Schleeef v úvodu svého rozsáhlého eseje z roku 1997, *Droge Faust Parsifal*. Sbor je podle Schleeefa konstantou německého divadla a představuje pojítko mezi německými dramatiky od Goetha a Schillera přes Wagnera a Hauptmanna až po současné autory (Schleeef mimo jiné podotýká, že stejně jako u antických tragédií je i u množství německých her sbor zastoupený už v názvu, počínaje Schillerovými *Loupežníky*). Každý sbor podle Schleeefa sjednocuje rituální požití drogy: „Hry, které vycházejí z myšlenky sboru, propojuje jedno téma: téma drogy, její definice a jejího rituálního požití skupinou jednotlivců. Droga je nezbytná k nastolení společenské utopie, k udržování jejího

⁸ Einar Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, s. 7.

vlivu, a tudíž k rozšíření řad jejich konzumentů. Požití drogy, na které odkazují němečtí autoři, je prvním sborovým požitím drogy našeho kulturního okruhu: Toto je mé tělo, toto je má krev.⁹

Ve Schleefově teorii se většinou setkáváme se sborem v rozkladu – se sborem, „který neustále ztrácí na důležitosti a na významu“.¹⁰ Schleef vysvětluje: „Sbor je nemocný. Nakažený morem.“¹¹ V určité míře se to týká všech antických sborů. [...] Dav se zdá být nemocný od samého začátku. Jako by pouhý fakt shromažďování vydával ten obvyklý pach, jako by pouhý fakt shromažďování byl mor sám. Veselá a zdravá shromáždění, jak je ve svých *Mistrech pěvcích norimberských* oslavuje Wagner, jsou výjimkami. [...] Buržoazní divadlo se svými hrdiny a svým znázorněním lidu nadobro nastolilo paradox, že veselým a zdravým davům na scéně chybí velikost, že veselost a životní radost působí v divadle uboze a žalostně.¹²

Zásadním momentem v životě sboru je podle Schleeefa „výstup před palácem“.¹³ Tam se srocuje nemocný dav, aby mezi svými členy vybral jednotlivce, vyloučil jej ze svých řad a tím se očistil od své nemoci. I když si je sbor vědom toho, že tato oběť je ve skutečnosti zradou, dál pokračuje a obviňuje vybraného nešťastníka jako jediného viníka. „Nejedná se přitom pouze o jeden z aspektů antického sboru, ale o proces, který se odehrává každodenně,“¹⁴ říká Schleef. Jako třeba v roce 1989 na berlínském Alexanderplatz: „Zde bylo přímo dosaženo antické konstelace, kulminačního bodu východo-

německého divadla. Jak se tam z pódia řečnilo k davu; jak tam patos diskreditoval sám sebe, a přesto se nemíjel účinkem; jak politické argumenty přicházely dlouho potom, co vlak odjel, a jak dav stále zůstával před palácem: tím vším se tato manifestace stala jedním z nejotřesnějších příkladů naší přítomnosti. Dav stál přímo před palácem, ale neútočil, protože byl poníženy, napadený morem zastrašování.“¹⁵

Jediné divadlo, které podle Schleeefa inscenuje zdravý dav, je divadlo propagandy, a to především propagandy fašistické. Píše: „Je-li v mém divadle natolik přítomná forma sboru, nemá to nic společného s mou minulostí v NDR. Naopak, formuluji tím svůj postoj vůči procesům, které se odehrávají na Západě, je to má odpověď na policejní akce, na útoky a projevy síly, kterým jsem vystaven.“¹⁶ Z tohoto důvodu se u Schleeefa často setkáváme se sbory, které mají vojenský charakter:¹⁷ například v *Hochhutových Západácích ve Výmaru*, ve hře *Sportstück* Elfriede Jelinekové či v Brechtově *Puntilovi*. Schleef pokračuje: „Zobrazit armádu na scéně je pro nás po druhé světové válce tvrdý oříšek; přetrvává v nás hluboký pocit šoku. Podle našich představ, jako vždy přepjatých, je armádu nutno znázornit jako záporný jev, jako dlouho potlačenou sílu, jako dávno přežitý problém. Není ani třeba bydlet v Berlíně, aby si člověk uvědomil, že tomu tak není, že náš život přímo ovlivňuje stálá vojenská přítomnost.“¹⁸

Jak je to s otázkou individuality, vztahu jednotlivce ke sboru? Podle Hans-Thies Lehmana je „normální vztah jednotlivce ke sboru pro Schleeefa vždy příslušnost. [...] V každém individuu existuje jakési vědomí příslušnosti; na

9 Tamtéž, s. 9.

10 Říká také Ulrike Haß ve svém příspěvku na kolokviu „Choralita a předdramatické divadlo“, které organizovala badatelská skupina „Repräsentation“ pod vedením Christiana Bieta spolu s katedrou divadelních studií Univerzity v Bochumi, 8. října 2005 v pařížském Institutu dějin umění.

11 Celý Schleefovův esej je poznamenaný určitým lyrismem a mysticismem, které mu dávají hermetický charakter, ale zároveň jej otvírají množství interpretací. Jedním z příkladů je právě hojně používání symbolických výrazů (jako droga, mor, dav atd.), které je třeba chápat nad rámec jejich obvyklé a svazující sémantiky.

12 E. Schleef, *op. cit.*, s. 274.

13 Viz také zajímavý článek Barbary Engelhardtové a Emanuela Béhagua, „Devant le palais. Quelques éléments sur le chœur chez Einar Schleef“, in *Alternatives théâtrales*, *op. cit.*, s. 50–54.

14 E. Schleef, *op. cit.*, s. 14.

15 Tamtéž, s. 275.

16 Tamtéž, s. 99.

17 Mnoho kritiků si ve vojenském způsobu formace sboru našlo záminku k obvinění Schleeefa (samozřejmě neprávem) z tihnutí k fašistickým myšlenkám. K tomuto aspektu Schleeefova divadla viz Evelynne Annus, „Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel“, in Stefan Tiggs (Hrsg.), *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, s. 361–374.

18 E. Schleef, *op. cit.*, s. 431.



Bertolt Brecht: Pan Puntila a jeho sluha Matti. Berliner Ensemble 1996. Režie Einar Schleef

druhou stranu se u Schleefa sbor vždy dívá na jednotlivce jako na toho, jenž byl vyloučen.¹⁹ To se však týká výlučně jedince mužského, protože v případě ženy proti sboru nastává jiná situace. Vztah sboru k ženě představuje ve Schleefově teorii hlavní rozdíl mezi antickými chóry a sbory z her německých dramatiků: u posledně jmenovaných předpokládá formace sboru vyloučení ženy, jelikož ta „zabraňuje požití drogy“.²⁰ Zároveň ovšem přichází komplikace, protože „bez ženy není drogy: sbor vnímá ženu jako schopnou sexuálního aktu pouze pod vlivem drogy a tím pádem je ona k sexuálnímu aktu skrze požití drogy přímo nutí“...²¹

Leitmotivem Schleefových úvah není tedy pouze návrat sboru na německou scénu, ale také návrat ženy do středu zájmu a konfliktu. Tak například v adaptaci Aischylových *Sedmi proti Thébám* a Euripidových *Prosebnic*, na-

zvané *Matky*, vedl Schleef paralelu mezi oběma hrami právě prostřednictvím sboru padesáti tří žen, který byl skutečným ‘hrdinou’ inscenace.

2.3. Sbor ve Schleefově divadelní praxi

„Schleefova scénická praxe se vyznačuje na jednu stranu přísnou formalizací dění a lineární výstavbou scény, na druhou stranu prudkou a bezprostřední tělesností. V téměř všech Schleefových inscenacích je právě sbor tím prvkem, který umožňuje nejenom co nejjasnější výstavbu umělé formy, ale zároveň její rozklad pomocí fyzických a hlasových prostředků. Sbor tedy představuje u Schleefa centrální prvek zpochybnění divadelní mimesis [...], charakteristického pro současné divadlo.“²²

19 Hans-Thies Lehmann, „Theater des Konflikts. Einar Schleef@post-110901.de. Teil 2“, in *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin, Theater der Zeit, 2002, s. 50–51.

20 E. Schleef, *op. cit.*, s. 384.

21 Tamtéž.

22 Miriam Dreyse Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 1999, s. 15. Pro několik následujících odstavců čerpám především z tohoto spisu, ve kterém autorka vychází nejen ze svého akademického zázemí, ale také ze své zkušenosti Schleefovy dlouholeté asistentky.

S jedinou výjimkou *Matek* vkládá Schleef sbor (nebo sbory) do her, ve kterých se obvykle nevyskytují. Ve většině případů pak sbor představuje jednu z postav hry (například v Brechtově *Puntilovi* je sluha Matti zastoupen sborem devíti mužů) – ale není to pravidlem. U Schleefa se totiž vyskytují dva druhy sboru: ten první, který do hry vnáší jakési 'zmnohonásobené' postavy a jenž tím pádem můžeme chápat jako radikální verzi zcizovacího efektu (ve smyslu, v jakém se Brecht dovolává zrušení jednoty mezi postavou a hercem). Druhý typ sboru pak představuje čistě scénický či divadelní prvek, který se vyčleňuje z kontextu fabule, jakož i z kontextu jednotlivých postav. Zastoupení postavy sborem je u Schleefa velmi časté, nemusí však nutně trvat po celou dobu inscenace. Například zmiňovaný Matti je sice povětšinou zastoupen devítičlenným sborem, někdy jsou však jeho repliky vloženy do úst jedinému herci, jindy je pronášejí tři ženské hlasy skryté publiku a konečně někdy se jich také zhostí sám Puntila (v podání Schleefa).

Sbor je tedy základním prvkem Schleefova anti-iluzionistického divadla a slouží ve většině případů ke zcizení, především z důvodu své silně formální divadelnosti. Jedná se povětšinou o jednolitě a uzavřené společenství,²³ organizované podle striktně lineárních pravidel. Sboristé bývají oblečeni do uniformních kostýmů (často přímo vojenských uniforem) a promlouvají a pohybují se synchronně. Schleefova asistentka Miriam Dreyse Passos de Carvalho dokonce tvrdí, že „Schleef znovuobjevil sborovou mluvu pro západní divadlo“.²⁴ Ta bývá, především v inscenacích antických her, nahrazována rozdělením textu mezi jednotlivé členy sboru (jako tomu bylo například v památné *Oresteii* Petera Steina). U Schleefa mluví všechny sbory unisono a zároveň udržují vůči svým promluvám striktní distanci, která se projevuje potlačením veškerých gest i mimiky, oddělením řeči a pohybu a specifickou teatralizací jazyka.

V případech, kdy sbor nezastupuje jednu

z postav, hraje stejně jako v Brechtových didaktických hrách roli pozadí pro jednající postavy, roli jakéhosi publika na scéně – čímž opět zakazuje vzbuzení iluze či vcítění. Tato sborová, kolektivní forma tedy, možná paradoxně, zabraňuje ztotožnění davu na scéně s diváký. Na druhou stranu je ovšem sbor u Schleefa často hlavním, ne-li jediným protagonistou scény. V případě kukátkového jeviště se v tu chvíli postaví do řady na jevištní rampu a setrvává vzhlédem k publiku ve striktně frontálním vztahu. Je možné si v této souvislosti vzpomenout na Nietzscheho, který – odvolávaje se na Schillera – přirovnává sbor k „živoucí hradbě, jež obepíná tragédii“,²⁵ ale také, a opět, na Brechta, jenž vyžadoval, aby divák byl naproti dění a ne uvnitř.

2.4. Brechtův Pan Puntila a jeho sluha Matti podle Schleefa aneb Mnoho sluhů na jednoho pána

Již zmiňovaná inscenace Brechtovy hry *Pan Puntila a jeho sluha Matti* je v mnoha ohledech charakteristická pro „chorální divadlo“ Einara Schleefa: vložení sboru do hry, ve které se původně nevyskytuje; jeho vojenská povaha; problematika vztahu mezi sborem a jednotlivcem, která zde nabírá téměř meta-teatrálních dimenzí (Puntilu hraje totiž Schleef sám); a konečně vztah sboru k ženě.

Inscenace vznikla v roce 1996 v Berliner Ensemble, několik týdnů po smrti jeho ředitele Heinerja Müllera. Schleef už v té době měl na účtu čtyři režie v tomto divadle: tři v 70. letech v tandemu s B. K. Tragelehmem (*Katzgraben*, *Procitnutí jara* a *Slečnu Julii*), z nichž ta poslední jej dovedla přímo do exilu, a jednu (*Západáky ve Výmaru*) z roku 1993, jež patří snad mezi ty nejskandálnější. Jako většina Schleefových inscenací vzbudil i *Puntila* u kritiků smíšené (rozhodně však ne vlašné) reakce. Jedni ji vítali jako „zázrak v Berliner Ensemble“,²⁶ druzí ji zatracovali

23 S výjimkou případů, kdy ze sboru vystoupí jakýsi koryfaos, aby jej řídil.

24 M. Dreyse Passos de Carvalho, *op. cit.*, s. 47.

25 Cituji z francouzského vydání *Zrození tragédie*, Paříž, Librairie générale, 1994, s. 76–77.

26 Ester Slevogt, „Die Utopie der finnischen Sauna“, in *Die Tageszeitung* 20. února 1996.

a viděli v ní čistě výraz režisérový „egománie“.²⁷ Franz Wille shrnul pro výroční číslo německé divadelní revue *Theater Heute* kritický dopad inscenace v článku se sugestivním názvem: „Pozor! Opouštíte politicky korektní území!“²⁸

Schleef se inspiroval jednou z prvních, nepublikovaných verzí hry, kterou Brecht nazval *Puntila aneb Déšť padá vždy k zemi*. Na základě konfrontace této verze a konečné podoby Brechtovy hry vytvořil pro svou inscenaci vlastní scénický text – což je u Schleefa obvyklý postup. Miriam Dreyse Passos de Carvalho poznamenává, že režisér se při svých textových montážích držel vždy jen a pouze dané hry a nikdy nesaahal po vnějších pramenech. *Puntila* v tomto směru není výjimkou: jeho scénická verze spočívá především ve fragmentaci textu a změně pořadí epizod, které jsou následně spojeny bez ohledu na chronologickou či kauzální návaznost. Cílem této montáže se zdá být především narušení příběhu – opět ve smyslu epického divadla.²⁹ Rozdělení do jednotlivých epizod je natolik určující pro konečnou podobu inscenace, že jsem se rozhodla přebrat jej i pro následující popis.

Brecht rozčlenil svou „lidovou hru“ o finském velkostatkáři, který v opilosti otvírá své srdce všem, ve střízlivosti však ihned vše odvolá, do jedenácti epizod. Schleef jich zachovává pouze osm a mění jejich pořadí.³⁰ Inscenace začíná scénou nazvanou „Finské příběhy“, kterou Brecht umístil do středu své hry: jedná se o příběhy, které si vypráví Puntilovy nevěsty na cestě domů potom, co je střízlivý Puntila vyhnal ze svého statku. U Schleefa je vypráví Puntilova dcera Eva, zatímco se diváci usazují v hledišti. Její představitelka Jutta Hoffman-

27 Klaus Dermutz, „Paramilitärische Grundausbildung: Einar Schleef inszeniert und verspielt Bertolt Brechts *Puntila* am Berliner Ensemble“, in *Frankfurter Rundschau* 20. února 1996.

28 Franz Wille, „Vorsicht! Sie verlassen den politisch-korrekten Sektor!: Zur Erregung über Schleefs *Puntila*“, in *Theater Heute Jahrbuch* 1996, s. 59–60.

29 Viz M. Dreyse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, s. 45–51.

30 Pro více detailů o Schleefově textové montáži pro tuto inscenaci viz Günter Heeg, „Einar wie Ewa, Zur Ökonomie des Weiblichen in Einar Schleefs *Puntila*-Inszenierung“, in *Klopfschreiben aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2000, s. 67–88.

nová v jednoduchém bílém kostýmu sedí během tohoto prologu na předscéně před staženou železnou oponou.

U všech svých inscenací je autorem scénografie i kostýmů Einar Schleef sám. Pro *Puntilu* navrhl relativně jednoduchou výpravu. Jevišťe je po stranách a v zadní části vykryté deskami ze světlého dřeva, které připomínají finskou saunu, o níž je konec konců ve hře několikrát řeč. V první části věvodí scéně obrovská kruhová kovová deska, zavěšená asi metr nad zemí. Tento ‘kulatý stůl’ má samozřejmě symbolický význam: odkazuje jednak na utopickou vizi rovnostářské společnosti, ale zároveň na rituální prostor určený k požití drogy – téma, které se u Schleefa neustále vrací. Ke konci představení se pak tento stůl stává dějištěm jakéhosi soudu, před kterým je obětována Eva. Po většinu trvání inscenace je však jeviště naprosto prázdné; jediným scénografickým prvkem je otevřené propadlo na předscéně, z něhož vychází bleďe světlo.

Po vysunutí železné opony se publikum ocitne před asi dvacítkou stejně oblečených postav sedících kolem stolu. Mezi nimi, přímo naproti divákům, stojí Einar Schleef coby Puntila v černém fraku s motýlkem, kterým připomíná dirigenta – roli, kterou bude během inscenace skutečně často hrát. Tato scéna spojuje tři první epizody Brechtovy hry. Dialogy jsou proškrtané, zůstávají toliko Puntilovy repliky. Někdy je doplňují úryvky z Mattiho textu, které skanduje buď sbor okolo stolu, nebo tři neviditelné ženské hlasy.

Příští scéna začíná sborem v těžkých vojenských kabátech, který obíhá celé jeviště a krouží kolem Puntily. Nejedná se zde nutně o sbor sluhů Matti: z přibližně dvaceti postav hry zachovává Schleef pouze tři, které mají jediného představitel (Puntila, jeho dcera Eva a její snoubenec Atašé). Zbylé postavy Schleef buď úplně vypustil, nebo nahradil různě velkými sbory, které přecházejí jeden do druhého. „Revoluční a autonomní kolektiv Brechtovy utopie beztrždní společnosti se u Schleefa mění v určitý počet kolektivů interpretů, kteří se bez jakéhokoliv odporu nechají vést, komandovat či šikanovat Puntilou.“³¹

31 M. Dreyse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, s. 62.



▲ ► **Verratenes Volk** (podle Alfreda Döblina, Johna Milтона, Friedricha Nietzscheho a Edvina Ericha Dwingera). Deutsches Theater Berlín 2000. Režie Einar Schleef

V další scéně se Schleef pravděpodobně nechal inspirovat Brechtovou didaskalií, podle které se tato epizoda odehrává v neděli ráno a v dálce je slyšet vyzvánění kostelních zvonů. Sbor asi dvaceti postav oblečených v černém vychází po jednom ze světelného propadla a napodobuje zvuk zvonů. Herci se posléze v zadní části jeviště vyrovnají do řady a oddávají se jakési společné modlitbě. Velký kovový pohár („toto je má krev...“) putuje z ruky do ruky, s pomalostí, která je vlastní celé inscenaci. Každá postava jej pozvedne nad hlavu a po chvíli podá dál.

Následně se 'děj' vrací o krok zpět, k epizodě, která se v Brechtově předloze odehrála už dříve. Eva ve svatebních šatech rozpráví se sborem sluhů o lovu raků. Ve Schleefově verzi ji posléze všech devět Matti jeden po druhém znásilní. Sbor, který zezáčátku nosil uniformy s národně-socialistickými znaky, se v této scéně objevuje téměř nahý, toliko

v nelichotivých trenýrkách. Vojenský charakter, který Schleef sboru dává, je tak neustále ironizován.

Opět se vracíme v čase, tentokrát k epizodě, ve které vystupují Puntilovy snoubenky. Schleef od začátku nedělá předěl mezi rolí velkostatkáře a svým postavením (autoritativního) režiséra. Sbor nevěst v červených plesových šatech sedí na předscéně, tedy ve frontálním vztahu k publiku. Einar Schleef k nim přichází zezadu, odesílá je zpátky za oponu a 'zkouší' s nimi několikrát jejich nástup. „Tuto scénu si projedeme ještě jednou, mé dámy... A tři, čtyři!... Špatně, špatně, zpátky!... Ještě jednou!... atd.“

Další skok nás přesune na hostinu u příležitosti Eviných zásnub. Puntila vítá členy sboru, kteří se po jednom vynořují z propadla na předscéně. Hosté této oslavy jsou jako živé mrtvoly, které pomalu a nepřítomně krouží po jevišti kolem velkostatkáře. Následně se však oslava zvrhne v jakési orgie, protože sbor hostů se ob-



naží, posadí na předscénu (tedy do těsné blízkosti diváků, opět ve frontální pozici) a po dobu asi deseti minut se oddává mnohoznačným polibkům a dotekům.

Kromě 'zmnohonásobení' některých postav provádí Schleef ještě jednu zásadní změnu Brechtovy předlohy – týká se postavení Puntilovy dcery Evy. V prvních náčrtech své hry totiž dává dramatik ženským postavám mnohem více prostoru než v konečné verzi. V této části inscenace znázorňuje Schleef Brechtovo 'zapuzení' ženy tak, jak je jeho sborům vlastní – odsouzením, vyloučením a obětováním Evy. Sbor v červených kostýmech tedy nyní znovu sedí kolem kovového stolu ze začátku inscenace, v jehož středu nehnutě leží Puntilova dcera. Na konci scény se deska stolu nakloní a Evino bezvládné tělo sklouzne Puntilovi na ramena.

V následující scéně stůl opět zmizel a jeviště je zcela prázdné. V jakémsi orgastickém tanci na něj vyběhnou nazí herci. Čas od času padají na zem a křečovitě sebou zmítají. Nemálo kritiků vidělo v této scéně obraz kolektivní smrti,

nebo dokonce smrti v plynové komoře (obraz, který jistě umocňují zmíněné dřevěné desky připomínající saunu).³²

Inscenace končí stejně jako u Brechta rozloučením Mattiho s pánem. Schleef mu dal podobu jakéhosi menuetu, ve kterém proti sobě stojí sbor sluhů ve vojenských uniformách a sbor Puntilových snoubenek v červených plešových šatech, přičemž všichni drží v ruce sekyru. Tento tanec postupně přechází v závěrečné klanění a následný potlesk.

Inscenace hry *Pan Puntila a jeho sluha Matti* je jako rukavička hozená Brechtovi do tváře. Prvky epického divadla jsou na jednu stranu v centru Schleefových úvah, na druhou stranu je však režisér zavrhuje (ve svém eseji je se špetkou ironie

32 Například C. Bernd Sucher ve svém článku „Einar Schleef verspielt Brechts Herr Puntila und sein Knecht Matti am Berliner Ensemble“, in *Süddeutsche Zeitung* 19. února 1996, nebo Peter von Becker v „Unerträgliche Schwere des Scheins: Anmerkungen zum Berliner Puntila und dem Theater Einar Schleefs“, in *Theater Heute Jahrbuch 1996*, s. 56–58. (Je zajímavé poukázat na fakt, že výroční číslo *Theater Heute* věnovalo této inscenaci hned dva články.)

označuje slovem „Formenkanon“).³³ Schleef vnímá Brechtovo divadlo jako „úzce spjaté s životní a pracovní realitou v 'reálně existujícím socialismu'. Brechtovy společensko-politické postoje se Schleefovi po zkušenostech, které přineslo dvacáté století, jeví nejenom jako iluzí zbavené utopie, ale především jako model, který v sobě od začátku nese zárodek svého pádu.“³⁴

3. Hra čelem jako společenský boj

Věnuje-li současné divadlo otázkám sboru a sborovosti tolik zájmu a vážnosti, je to zcela jistě zčásti proto, že se netýkájí pouze problematiky repertoáru či režijních modelů, ale především ožehavého tématu herectví na dnešní scéně. „Představte si na hraně jeviště velkou zed', která vás dělí od hlediště; hrajte, jako by se opona nikdy nezvedla,“ píše Diderot ve svém slavném *Hereckém paradoxu*. Jednoduše řečeno, herci na scéně musí zapomenout na publikum, které mají před sebou. Diderot tak historicky předchází čtvrté stěně, jakož i divadelní konvenci, na které se zakládá moderní divadlo.³⁵ To se projevuje zavedením praktik, které byly do té doby nemyslitelné, jako například mluvit na jevišti potichu nebo volně se pohybovat po celé jeho délce, šířce i hloubce. Tyto troufalosti, se kterými experimentují Stanislavskij či Antoine, umožňují nové technologie – nejsou-li přímo u jejich zrodu.³⁶ *Otočit se zády k publiku* se brzy stane jedním ze základních prvků naturalistické estetiky – synonymem, nebo spíše me-

33 E. Schleef, *op. cit.*, s. 470.

34 M. Dreyse Passos de Carvalho, in *op. cit.*, s. 62.

35 „Režie začíná v momentě, kdy se herec odváží otočit zády,“ shrnuje lapidárně Peter Brook.

36 Přidejme k tomu i smělou hypotézu Georgese Banu v jeho znamenitém článku „Solitude du dos et frontalité chorale“, který vyšel ve zmiňovaném čísle 76–77 revue *Alternatives théâtrales*: „Další poznámka: ve stejné době se rodí i psychoanalýza a Freud zakládá prostorové řešení léčebného procesu na faktu, že pacient mluví, aniž by viděl lékaře. Ten se nachází za zády pacienta, který má promluvat stejně jako herec: jako by tam lékař nebyl. Mluvit a hrát zády tedy nabádá k samotě. A zároveň k překonání ticha, které samota předpokládá“ (s. 13).

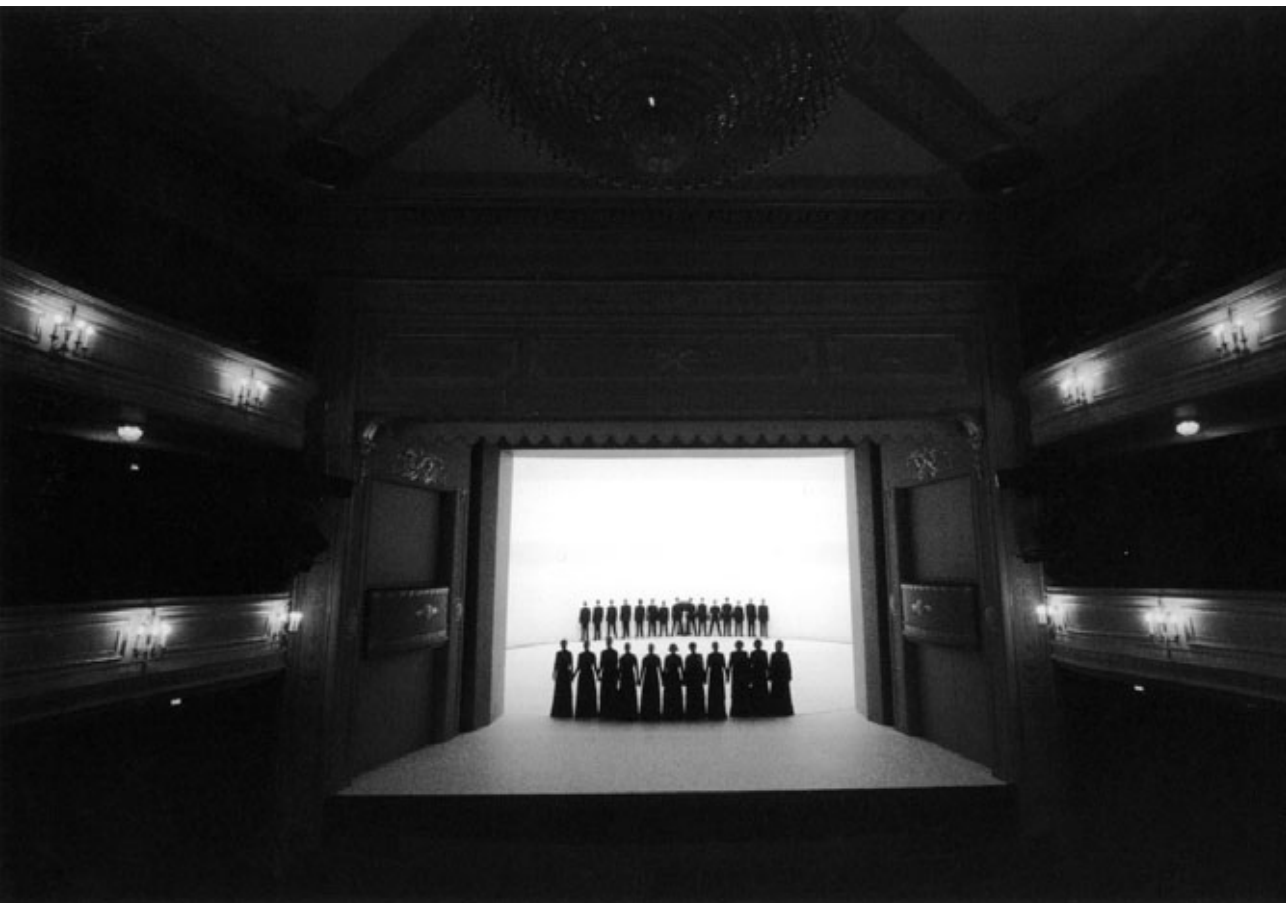
tony a metaforou tolik hledané skutečnosti a pravdivosti. Oba zakladatelé moderní režie si jako dobří psychologové rychle uvědomili důležitý fakt: obrátí-li se herec k divákům zády, zvyšuje tím v publiku očekávání své tváře. Z toho důvodu jejich následovníci-rebelové – Mejerchold a Vachtangov na jedné straně, Copeau na druhé – ze všeho nejdříve „bojují proti zády“. Volají po znovunastolení divadelní konvence v její specifčnosti: jeviště se podle nich řídí svými vlastními zákony, aniž by se snažilo napodobovat každodenní život a skutečnost. Tím dochází k částečnému návratu frontálního herectví – částečnému, protože záda si mezitím vybojovala své právo na existenci a nebylo možné je dál ignorovat. „U Mejercholda se řeč stranou pronáší na předscéně a herec nedělá rozdíl mezi hrou čelem nebo zády. Stejnou lhostejnost pozorujeme i u Vachtangova nebo u Copeaua, především díky znovuoživení volnosti herce, kterou přináší třeba *commedia dell'arte*. Jeviště si více či méně přivlastňuje kubistický přístup své doby. Divák, který pozoruje herce, se nachází ve stejné situaci jako malíř, který pozoruje tvář: nedívá se ani zepředu, ani zezadu, ale kolem dokola.“³⁷ U těchto divadelníků odkazuje „kruhová“ hra přímo na jejich požadavek sborového přístupu: „Vím, že se blíží den, kdy nám někdo pomůže obnovit to, co divadlu chybí, a sbor se vrátí na jeviště,“ říká Mejerchold.

Je tedy evidentní, že hra čelem k publiku spolu se sborovostí nabývají v divadle významu politického činu. Divadelní dějiny 20. století se hemží příklady. Piscator dává opět přednost frontální hře, stejně jako Brecht – především během songů: spojení frontálnosti s choralitou je tak *conditio sine qua non* tohoto hluboce pedagogického divadla.

„Práce s kolektivem, který promlouvá stejnou řečí, s sebou přinesla zrod sborové frontálnosti. Ta označuje ducha práce, pro kterou je ze všeho nejdůležitější obrátit se na publikum jednotně, jako kolektiv, [pro kterou je ze všeho nejdůležitější] frontálnost zápasu.“³⁸ Právě tento zápas stojí v centru Schleefova divadla.

37 G. Banu, *tamtéž*.

38 G. Banu, *op. cit.*, s. 15.



Verratenes Volk. Deutsches Theater Berlin 2000. Režie Einar Schleef

**Výběr z literatury
k dílu Einara Schleefa:**

ANNUS, E. „Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel“, in TIGGS, S. (Hrsg.) *Dramatische Transformationen, Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: Transcript 2008

DREYSSE PASSOS DE CARVALHO, M. *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einara Schleefs*, Frankfurt: Peter Lang 1999

FIEBACH, J. *Manifeste europäischen Theaters, Grotowski bis Schleef*, Berlin: Theater der Zeit 2003

GERECKE, G. / MÜLLER, H. / MÜLLER-SCHWEFE, H.-U. (Hrsg.) *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2002

HEEG, G. *Klopfschreie aus dem Mausoleum, Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin: Vorwerk 8 2000

IRMER, Th. / SCHMIDT, M. *Die Bühnenrepublik, Theater in der DDR*, Berlin: Alexander Verlag 2003

LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999

SCHLEEF, E. *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt: Suhrkamp 1997

TRIAU, Ch. (dir.) *Alternatives théâtrales 76–77, „Choralités“*, Bruxelles 2. trimestr 2003
www.einarschleef.net

Fotografie Bernda Uhliga a Davida Baltzera citovány z *Einar Schleef – Arbeitsbuch*, Berlin: Theater der Zeit 2002

Čtvrtý ročník sympozia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost

Denisa Vostrá

Ve dnech 7. a 10. března 2008 uspořádalo Centrum základního výzkumu AMU&MU a Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby DAMU ve spolupráci s Divadelním muzeem Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda a s Českým centrem v Tokiu již čtvrtý ročník sympozia o japonském a čínském divadle. V pátek 7. března proběhly workshopy Eiičiho Suzukiho, deklamátora tokijského divadla Kabukiza (*Divadelní prostor; herecké umění kabuki a typy rolí*), a Li Moa, PhD., vědeckého pracovníka z Univerzity Waseda (*T'ing-si – Pekingská opera: Vysoká stylizovanost herectví a okázalé kostýmy*), v pondělí 10. března přednesli své příspěvky profesor Hiroši Itó, emeritní ředitel Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda (*Postavení tvorby režiséra Tadašiho Suzukiho v moderním japonském divadle: Král Oidipus*), profesorka Akiko Mijake z Národní univerzity v Jokohamě (*Interpretace dramatu v divadle nó a práce s jevištním prostorem ve hrách Řeka Sumida, Nebeské roucho a Teika*), profesorka Zdenka Švarcová z Ústavu Dálného východu FF UK (*Poetika středověkých divadelních textů jókjoku*), Mgr. Jana Ryndová, doktorandka Ústavu Dálného východu FF UK (*Dramatizace příběhu středověkého válečníka, Minamoto no Jošicune*), a Mgr. Petr Holý, ředitel Českého centra v Tokiu a doktorand Fakulty literatury na Univerzitě Waseda (*Ženské role v divadle kabuki*).

Kabuki – měšťanské divadlo plné efektů

Divadlu kabuki byly na sympoziu věnovány dva příspěvky. Kromě přednášky Petra Holého se mu při workshopu nazvaném *Divadelní prostor; herecké umění kabuki a typy rolí* věnoval Eiiči Suzuki, uměleckým jménem Tokiwazu Waeidajū, člen tokijského divadla Kabukiza a vědecký pracovník Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při univerzitě Waseda: hovořil o významu mostu *hanamiči* (dosl. 'květinová cesta'), který v divadle kabuki spojuje jeviště se zadní částí hlediště, o umění chůze (*hokódžucu*), které se odvíjí od typu role (*jakugara*), v níž herec



▲ Ičikawa Dandžúrú V. v roli generála Kagekija ve stejnojmenné hře. Typ role *aragoto*, líčení *kumadori*. Portrét vytvořil Utagawa Tojokuni III. (1863)

► Nakamura Utaemon VI. v roli princeznyčky Jukihime ze hry *Gion sanrei šinkóki*. Typ ženské role *akahime*. Portrét vytvořil Kawase Hasui (1951)



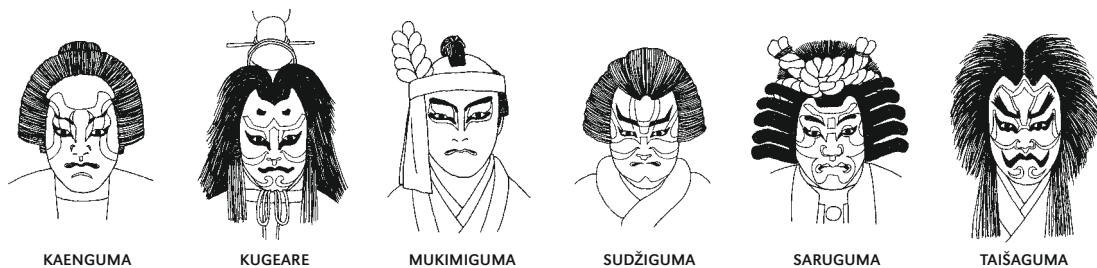
vystupuje, a o umění deklamace (*serifudžucu*) bez prostorové rezonance (*hankjó*); na praktických ukázkách také přiblížil typ robustního hrdiny *aragoto*.

O úplných počátcích divadla kabuki neexistují žádné spolehlivé informace. V souvislosti s jeho vznikem se nejčastěji uvádí rok 1603, kdy se objevují zmínky o „divadelním souboru“ kněžky Okuni, bývalé tanečnice ze svatyně Izumo (v dnešní prefektuře Šimane), a Okuni je tak pokládána za zakladatelku ‘ženského kabuki’ (*onna kabuki*). Ve vyschlém řečišti řeky Kamogawa v Kjótu předváděla Okuni tanec amidistů (vyznavačů buddhy Amidy) ze 13. století, který obohatila o nové výrazové prvky a přetvořila v jakousi hru se zpěvy. Oblékala si přitom mužské šaty, při tanci používala růženec a na krk si zavěsila kříž – symbol křesťanské kultury, kterou v předcházejícím období přivezli ze Západu do Japonska jezuitští misionáři. Vojevůdce Tojotomi Hidejoši¹ sice již v roce 1587 křesťanství zakázal, jezuitské divadlo rozvíjené na japonském území v 16. století však japonské jevištní umění nepochybně ovlivnilo.

Soubor Okuni podnítl vznik dalších divadelních skupin podobného zaměření, avšak pro rozmáhající se erotismus představení,² který postupně vedl až ke krvavým potyčkám mezi příznivci jednotlivých hereček, byl ženám vládním ediktem z roku 1629 vstup na jeviště zakázán (ženy se na divadelní scénu vrátily až po svržení tokugawské vlády a otevření Japonska koncem 19. století). Na divadelních prknech je pak vystřídali mladí chlapci, kteří ještě neabsolvovali obřad

1 Vojevůdci Oda Nobunaga (1534–1582), Tojotomi Hidejoši (1536–1598) a Tokugawa Iejasu (1543–1616) se v 16. století zasloužili o sjednocení Japonska, které bylo takřka sto let zmítané občanskou válkou, a nastolení tzv. tokugawského míru.

2 Pro bující prostituci si ženské kabuki záhy vysloužilo hanlivý název ‘kabuki kurtizán’ (*júdzó kabuki*).



dospělosti,³ avšak jejich opět široce oblíbené ‘chlapecké kabuki’ (*wakašu kabuki*) vedlo k růstu homosexuality mezi samurajstvem a dalšímu ediktu vojenské vlády – chlapecké kabuki bylo zakázáno v roce 1651. Divadlo kabuki se však ukázalo být neobyčejně životaschopné – již v roce 1653 se objevuje na scéně znovu, tentokrát ovšem už jako ‘kabuki mužů’ (*jaró kabuki*), z něhož se postupným zdomácněním a vylepšováním stala do nejmenších podrobností propracovaná, vysoce stylizovaná divadelní forma, již můžeme obdivovat dodnes.

Kabuki vzniklo jako měšťanské divadlo pro pobavení a rozptýlení, takže i kabuki mužů stavělo zpočátku zejména na kombinaci tance a zpěvu. Na rozdíl od divadla nó, které používá masky, se zde ovšem objevil zvýšený zájem o ušlechtilé rysy lidské tváře a vyjádření emocí pomocí mimiky: kabuki pracuje s důmyslným líčením a v souvislosti se soustavným studiem herecké techniky dospělo i k přesné diferenciaci jednotlivých typů rolí.⁴ Přidaly se také honosné kostýmy a paruky, což odpovídalo vkusu tehdejších měšťanů, kteří měli chuť se bavit a s radostí se nechali vzrušovat i dojímat sugestivním zobrazením vášní a afektů.

Výraz *kabuki* se dnes zapisuje znaky *ka* (píseň), *bu* (tanec) a *ki* (dovednost), ale v klasické japonštině existovalo i sloveso *kabuku* (sklonit, naklonit). Po nastolení šógunátu Tokugawa vojenská třída vydechla po dlouhém období válek a mladí vojáci ve městech se začali v reakci na nové společenské poměry oblékat i chovat výstředně – vysloužili si tak označení *kabukimono*, ‘ti, kteří vyčnívají’. Adjektivum *kabuki* lze tedy volně přeložit také jako ‘nekonvenční’ – konzervativní vláda ovšem nové divadlo ani výstřední chování mladých mužů, které tento výraz dobře vystihuje, rozhodně neschvalovala.

Při workshopu, který na sympoziu vedl, zdůraznil Eiiči Suzuki význam původu divadla kabuki pro hereckou akci – právě z charakteru tehdejší společnosti a z dychtivé touhy měšťanů po nevšedním zážitku plynou i zásadní pravidla pro pohyb po jevišti. Protože kabuki nebylo určeno aristokratickým kruhům, jako tomu bylo u jeho předchůdce, divadla nó, ale širokým vrstvám obyvatelstva, netvoří jeho východisko majestátní tanec *mai*, ale venkovské tance *odori*, které jsou mnohem živější a spíše vertikálně orientované. Zjednodušeně řečeno – divadlo kabuki jako by ztvárňovalo nevázané pohyby rolníků. Je třeba si ovšem uvědomit, že jde o umělecké, nikoli realistické zobrazení, takže herecká akce

3 Při něm byly chlapcům vyholeny vlasy na temeni hlavy a ponechány jen na skráních a v týle.

4 Jistým předělem v dějinách divadla kabuki se stalo období Genroku (1688–1703), které je někdy označováno jako ‘japonská renesance’. V té době působil též významný dramatik divadla džórori a kabuki Čikamacu Monzaemon a kulturní život dosahoval svého vrcholu. V divadle kabuki tehdy došlo k vytříbení smyslu pro imaginaci a ke vzniku základních hereckých forem.

◀ Typy líčení *kumadori*:
kaenguma, *kugeare*,
mukimiguma,
sudžiguma, *saruguma*,
taišaguma



HIKINUKI



BUKKAERI

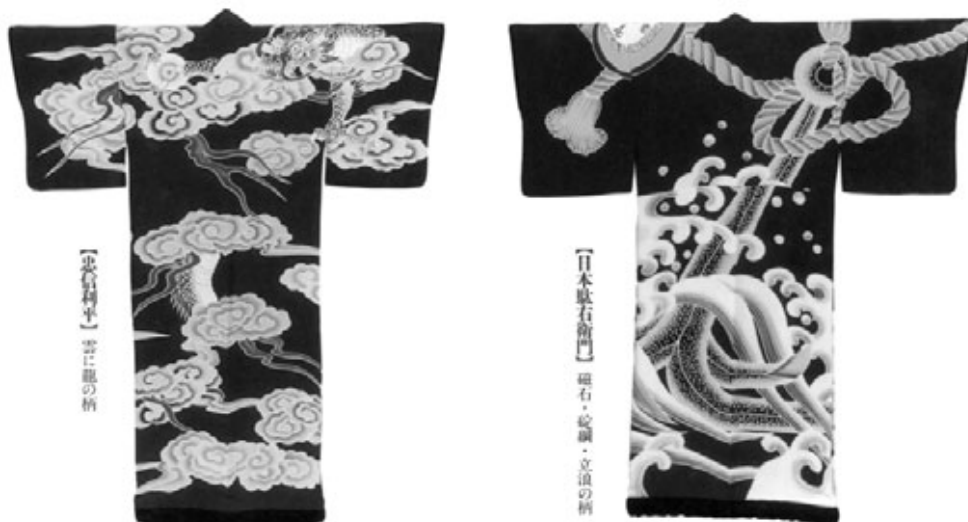
▶ Rychlopřevleky
hikinuki a *bukkaeri*

probíhá s velkou nadsázkou a gesta – stejně jako kostýmy a líčení, které tvoří důležitou součást každého představení kabuki – jsou vysoce stylizovaná a často jakoby přehnaná.

Divadlo kabuki zpočátku využívalo jevištní prostor svého předchůdce, divadla nó. Samostatný divadelní prostor se začal vyvíjet až v souvislosti s potřebami nového žánru a v souladu s rozvojem a zdokonalováním rolí i herecké práce – koncem 17. století tak vzniká specifické jeviště odpovídající výpravnému stylu divadla kabuki. Původně otevřené čtvercové jeviště divadla nó se rozšiřuje a kolem poloviny 17. století se jako jeho součást poprvé objevuje dnes velmi důležitý prvek většiny představení divadla kabuki, most *hanamiči* (doslova ‘květinová cesta’),⁵ který prochází levou částí hlediště (z pohledu diváka) a jehož se využívá při důležitých momentech představení, například při příchodu herce na scénu. Dá se říct, že má podobnou funkci jako most *hašigakari* v divadle nó, nové je ovšem bližší sepětí s publikem: Pocit vzájemného kontaktu mezi hercem a divákem ještě umocňuje působivost představení.

Důležitým místem na mostě *hanamiči* je tzv. *šičisan*, doslova ‘sedm tři’, místo vzdálené tři desetiny od jeviště a sedm desetin od opony *agemaku* v zadní části hlediště, odkud vycházejí herci. Na tomto místě se odehrávají vypjaté

⁵ První obrázek, který most *hanamiči* zachycuje pravouhle vůči jevišti, je již z roku 1687.



momenty představení. Ve druhé polovině 18. století přibylo na místě *šičisan* ještě propadlo, které se využívá například k nečekanému zjevování nadpřirozených postav, případně k jejich proměnám.⁶ Později se stala důležitou součástí jeviště i točna *mawaributai*, která stejně jako most *hanamiči* významně přispěla ke zvýšení působivosti herecké akce. Točna přitom slouží nejen k výměně dekorací a k efektům spojeným s odkrytím nové scény, ale i k plynulé proměně dějiště během probíhajícího představení. Na rozdíl od divadla nó používá divadlo kabuki i pohyblivou oponu (*hikimaku*) se svislými pruhy ve třech barvách – zelené, černé a terakotové.⁷ Opona se v divadle kabuki používá již od druhé poloviny 17. století a její vznik souvisí s přechodem od jednoaktových her ke hrám víceaktovým.

Divadlo kabuki využívá několik druhů hudebního doprovodu, který dokresluje atmosféru představení a zvyšuje dramatickosti vypjatých situací. Základním hudebním nástrojem je třístrunný drnkací nástroj *šamisen*, jehož předchůdce *džamisen* se do Japonska dostal z Číny přes souostroví Rjúkjú na konci 16. století, a s ním spojený vokální part. *Šamisen* a vokální part *gidajú*⁸ se společně označují jako *čobo* a používají se zejména ve hrách přejatých z loutkového divadla *džóruri*, romanticky laděný styl *tokiwazu*⁹ lze slyšet v historických hrách využívajících nadpřirozené a mysteriózní prvky a nejmladší styl *kijomoto*¹⁰ má silně lyrické zabarvení.

Styly *gidajú*, *tokiwazu* a *kijomoto* se souhrnně označují jako *katarimono* a jde v podstatě o hudební deklamaci, která klade důraz na příběh. Nejstarší

6 Další propadlo je součástí hlavního jeviště.

7 Tuto kombinaci barev má například tokijské divadlo Kabukiza či tokijské Národní divadlo, v divadle Heisei Nakamura je zelená barva nahrazena bílou.

8 Vypravěčský styl pojmenovaný podle významného vypravěče Takemota Gidajú (1651–1714).

9 Jde o styl, který vytvořil Tokiwazu Modžitajú (1709–1781). Předvedl jej též Eiiči Suzuki (Tokiwazu Waeidajú) společně s hráčem na *šamisen* Satošim Tanzawou (uměleckým jménem Tokiwazu Toši) během workshopu na sympoziu o japonském a čínském divadle v roce 2005.

10 Styl vypravěče Kijomota Endžudajú (1777–1825).



◀ ▶ Kostýmy divadla kabuki (kabuki no išó)

formou hudebního doprovodu v divadle kabuki je lyrická *nagauta* z počátku 17. století, označovaná jako *utaimono* (zpěvy), která spíše podtrhuje poetické obrazy a okamžité nálady na scéně. Je to vlastně taneční hudba, která má různé polohy – může být melodická i vysoce rytmická. Jako doprovod využívá velké bubny *taiko* a *ócuzumi*, malý bubínek *kocuzumi*, flétnu *nókan* a samozřejmě *šamisen*. Novějším typem doprovodu je pak *geza*, ‘zákulisní hudba’ využívající vedle výše uvedených nástrojů i činely a gongy. Hudebníci *geza* jsou umístěni po levé straně jeviště, kryti před zraky diváků poloprůhlednou bambusovou zástěnou, a doprovázejí herecké akce speciálními, stylizovanými zvukovými efekty a podbarvují atmosféru celého představení – díky mnoha druhům bicích nástrojů mohou znázornit například déšť či vlnobití. Pánem v divadle kabuki je herec, takže hudebníci musejí být na jevišti umístěni tak, aby na herce dobře viděli a mohli se přizpůsobit jeho gestům.

Herecký projev v divadle kabuki

Divadlo kabuki je doménou mužů, kteří tak musí ztvárňovat jak mužské, tak ženské role. Přestože existují nečetní herci schopní představovat role obojího pohlaví (*kaneru jakuša*), mnohem častěji se herci specializují jen na role jednoho z nich a k tomu směřuje i dlouholetá příprava, při níž si osvojují příslušné herecké techniky. Mužské role (obecně *tačijaku*, příp. *otokogata*) i ženské role (*onnagata*) mohou být velmi různorodé. Eiiči Suzuki se během svého workshopu zaměřil na role mužských robustních hrdinů (*aragoto*), Petr Holý se ve svém příspěvku věnoval charakteristickým znakům ženských rolí.

Typ drsného robustního hrdiny *aragoto* vytvořil koncem 17. století herec Ičikawa Dandžúró I. (1660–1704, syn bývalého samuraje), když jako třináctiletý

vystoupil v Edu (dnešním Tokiu) v roli válečníka v dynamické hře *Čtyři tělesní strážci* aneb *Mládí čtyř králů děvů* (*Šitennó osanadači*).¹¹ Pro jeho herecký projev, z něhož pak dalším zdokonalováním vzešel specifický, samostatný druh role, byly charakteristické zejména hřmotné nástupy a přehnaná gesta s výraznou mimikou tváře, umocněné strohým, někdy až úsečným projevem a složitým, nadměrně velkým kostýmem. Typ *aragoto* znázorňuje válečníky a samuraje, ale i zloduchy a démony z historických her.

Protipólem typu drsného hrdiny *aragoto*, který se zrodil v Edu, v sídelním městě šógunátní vlády Tokugawů, je romantický milovník *wagoto*, jenž má původ ve starém císařském městě Kjótu. Jeho představitel Sakata Tódžúró (1647–1709) vytvořil tento typ na postavách kjótských měšťanů – kultivovaných a elegantních milovníků z her významného dramatika Čikamacua Monzaemona.¹² Přestože herecké typy *aragoto* a *wagoto* vznikaly v odlišných prostředích, mohou se u některých postav z pozdějších her do určité míry prolínat – i drsný válečník může být citově založený, jeho postava tím získává ‘lidštější’ rozměr.¹³

Termín *onnagata* je obecným označením pro ženské role v divadle kabuki, které se podobně jako mužské role dále dělí na jednotlivé typy, jako je např. rozmazlená knížecí dcera (*akahime*), zlá intrikánka z pozdějších měšťanských her (*akuba*), stará žena (*baba*) atd. Zakladatelem rolí *onnagata* se stal Jošizawa Ajame (1673–1729). Ten prosazoval nutnost přeměny hercovy osobnosti nejen na jevišti, tedy v okamžiku, kdy vystupuje před diváky v roli ženy, ale i v soukromém životě.¹⁴ Jeho princip byl přijat, takže herci rolí *onnagata* jsou ke svému povolání vychovávaní od útlého věku a až do konce 19. století dokonce nosili ženský kostým a paruku i mimo jeviště: právě tím se představitelé ženských rolí v divadle kabuki lišili od představitelů těchto rolí v divadle nó, kde (podobně jako v anticélem nebo alžbětinském divadle) šlo vždy o stylizaci pouze na jevišti.

‘Ženskost’ postav v divadle kabuki je ovšem i přes důkladnou přípravu vysoce stylizovaná a zdůrazněné jsou (zato ovšem velmi) jen ty prvky, které jsou pokládány za charakteristické. Takovýto symbolický princip zdůraznění se ale používá v kabuki obecně, bez ohledu na celkově nepravděpodobné vyznění zobrazované situace. Například ve hře *Trhání brv* (*Kenuki*) se jako rekvizita používá malá pinzeta, která je v okamžiku, kdy se stává důležitým předmětem na scéně (což je třeba sdělit divákovi), nahrazena půlmetrovou maketou. Herci *onnagata* zase používají například specifický druh falzetu a ‘ženského’ přednesu je dosaženo i způsobem využívání hereckých pauz (*ma*), které umožňují herci vyjádřit vnitřní charakteristiku postavy (v daném případě ‘ženskost’, ačkoliv pauza *ma* se používá samozřejmě i jinde) a vnášejí na scénu napětí. Pro dobré představení kabuki je pauza *ma* zásadní – cit pro napětí okamžiku je totiž známkou hereckého mistrovství.

11 Ičikawa Dandžúró I. zemřel při šarvátce s jiným hercem v zákulisí divadla – byl zabit, když došlo na meče.

12 Jisté náznaky podobných rolí se objevují již v éře chlapeckého kabuki. Čikamacu Monzaemon (1653–1725), někdy nazývaný japonským Shakesparem, začal jako dramatik loutkového divadla *džóruři*, později se věnoval divadlu kabuki a psal hlavně pro Tódžúróa. Když pak Tódžúró kolem roku 1700 ze zdravotních důvodů ukončil hereckou kariéru, vrátil se Čikamacu opět k loutkám.

13 Vedle hereckých typů *aragoto* a *wagoto* existují samozřejmě i další specifické role, například typ mladého milovníka (*nimaimé*), komické role (*sanmaimé*) atd.

14 V této souvislosti se často uvádí, že Jošizawa Ajame byl sirotek a vyrůstal v divadle, tedy v prostředí, které tehdy podněcovalo k homosexualitě.



Odchod ze scény po mostě *hanamiči*

Důležitou složkou divadla kabuki, která má vliv na způsob hereckého projevu, jsou kostýmy (*išó*), jichž existuje celá řada typů a z nichž se vybírá podle druhu hry a charakteru znázorňované postavy. V měšťanských dramatech (*sewamono*) se setkáváme s kostýmy typickými pro období Tokugawa,¹⁵ od tradičních venkovských šatů až po přepychová kimona kurtizán, v historických hrách (*džidaimono*) zase spatříme například po všech stránkách předimenzované kostýmy velkých hrdinů.¹⁶ Kostýmy herců většinou tvoří několik vrstev kimon, která mohou u významných postav dosahovat úctyhodné hmotnosti, jejich nošení proto vyžaduje dobrou fyzickou připravenost a dostatečný trénink.

Také u ženských rolí *onnagata* je velmi důležité, aby byl postoj herce v dokonalém souladu s použitým kostýmem, vrstvy kimon mohutných rozměrů

¹⁵ Období od roku 1603 do roku 1868, označované též podle sídla šógunátní vlády rodu Tokugawa jako Edo.

¹⁶ V období Tokugawa platila ve společnosti přísná hierarchie a střihy i barvy kimon, stejně jako účesy a další doplňky, byly výrazným znakem společenského postavení i věku.



proto často dotvářejí vycpávky z vaty. Herci sami používají termín *sen o kiru* (dosl. 'vystříhnout křivku'), který vyjadřuje potřebu vyjádření ladnosti a smyslnosti, aniž by jim přitom těžkopádný kostým byl na obtíž. Během herecké akce musí herec svůj kostým plně 'ovládat', aby mohl vytvořit efekty týkající se nejen kostýmu samotného (například zřasení roucha), ale i hereckého postoje – vhodnou prací s oděvem může herec vytvořit například speciální křivku postavy dokreslující emocionální náboj situace.

Vzhledem k tomu, že mnohdy není v silách herce udržet si kostým během celého výstupu dokonale upravený, objevují se v divadle kabuki též černě odění jevištní asistenti (*kuronbo*), kteří využívají rozložitosti kostýmů a skrytí za hercem ve vhodných chvílích oděv nenápadně upravují. Asistenti *kuronbo* se podílejí též na tzv. rychlopřevlecích (*hajagawari*), kdy se herec před zraky diváků za vypjaté situace spojené se změnou zjevu objeví náhle v novém kontrastním kostýmu. Cílem těchto efektních proměn, které mohou trvat jen dvě až tři vteřiny, ovšem není ani tak 'oklamat' diváka jako demonstrovat hercův um a uvést obecenstvo v úžas. Existují dvě specifické techniky používané při rychlopřevleku. Technika *hikinuki* spočívá v bleskurychlém vytažení nití z nastehovaných kimon, která pak spadnou na zem a pod nimi se objeví kostým jiné barvy, a využívá se v tanečních hrách u ženských postav zejména pro svůj vizuální efekt. Technika *bukkaeri* je podobná, liší se jen tím, že svrchní kimono je přichycené v pase, takže při rychlopřevleku jen jakoby spadne herci z ramen a zůstane viset od pasu dolů. *Bukkaeri* se objevuje často v historických hrách a symbolizuje, že hrdina odhaluje svou pravou tvář.¹⁷

Výrazné kostýmy v divadle kabuki doplňuje důmyslné líčení. Bílý základ používaný na všechny viditelné části těla (tedy nejen na obličej, ale i na krk, ruce a nohy), díky němuž jsou postavy na jevišti dobře viditelné, je doplněný symetrickými tahy červené a černé barvy – pro demony a nadpřirozené bytosti se navíc používá modrá a výjimečně i hnědá barva. Jednotlivé tahy zdůrazňují s různou

¹⁷ Kostým musí být vždy v souladu s postavou, takže každá takováto změna ukazuje buď na fyzickou, anebo (a to častěji) na psychickou proměnu postavy. Duševní rozpoložení pak vystihuje použití emocionálně působících barev – například hněv je vyjádřen proměnou modrého kimona v červené apod.

◀ Hrdina *aragoto* ve hře *Šibaraku* (Posečkejte)

▶ Hrdina *wagoto* ve hře *Kuruwa bunšó* (Milostné listy ze zábavní čtvrti)



intenzitou zejména oči, obočí, rty a bradu. Specifickým a také nejsložitějším druhem líčení je tzv. *kumadori*, které vytvořil na konci 17. století Ičikawa Dandžúró I. pro drsný herecký typ *aragoto*.¹⁸

Eiichi Suzuki při workshopu věnovaném práci s tělem a hlasem v hereckém umění divadla kabuki připomněl důležitost těžiště (*koši*) pro pohyb po jevišti, který v tradičním japonském divadle vždy probíhá po předem dané křivce.¹⁹ Postoj se 'sníženými boky', který je základní nejen pro herectví v divadle kabuki, ale třeba i pro zápasníky sumó, musí mít herec stále na paměti, neboť právě z něho vychází veškerý pohyb, jenž se na jevišti odehrává, ať už jde o stylizovanou chůzi, anebo o tanec. I pouhé naznačení směru pohybu tělem může přitom vypovídat o okamžitém rozpoložení postavy – jemný pohyb dozadu naznačuje 'protahování', mírné naklonění dopředu naopak 'choulení' apod. Některá gesta používaná na jevišti jsou však odlišná od běžných gest nejen svou stylizovaností – když například herec divadla kabuki ukazuje na sebe, nemíří si ukazováčkem na nos jako v každodenním životě, ale na ucho.

V herectví kabuki se u všech typů rolí setkáváme také s odvrtným pohybem. Během každé herecké akce jde zejména o posun těžiště, zatímco nohy jen doplňují tento pohyb, který ovšem vždy probíhá zároveň do obou stran – nikdy nejde jen o pohyb jedním směrem, musí být přítomný alespoň náznak pohybu na opačnou stranu. Například při 'choulení' se tak veškerá energie koncentruje uvnitř těla, a následuje-li třeba dupnutí, tato energie pak pohybem nohy jakoby 'vystřelí' ven. Přitom těžiště zůstává zpevněné, jakoby na místě, nahoru se zvedá jen noha a pohyb je vedený plynule do strany.²⁰

18 To se podle typu postavy dělí na další styly – *sudžiguma* se používá pro role válečníků, *mukimiguma* charakterizuje mladé měšťany apod., zatímco původní líčení *kumadori* Ičikawy Dandžúróa I. se nedochovalo.

19 Význam podbřišku a bederní oblasti pro tvorbu pohybu v divadle kabuki vysvětlil Eiichi Suzuki již ve svém příspěvku na loňském sympoziu, kdy se při workshopu věnoval zejména hercovu tělu.

20 Pro představu toho, jak je takový pohyb obtížný, je třeba mít na paměti i váhu kostýmu, který má herec na sobě.

Čtenáři tohoto časopisu vědí, že o odvratném pohybu hovoří ve svém *Pojednání o hereckém umění* představitel jezuitského divadla P. Franciscus Lang: „Jestliže se herec chce na jevišti dostat z jednoho místa na druhé a pohybovat se chůzí vpřed, bude jednat nevhodně, pokud nejprve v pozici, ve které stojí, nestáhne přednoženou nohu trochu dozadu. Noha, která byla vysunutá dopředu, bude tedy stažena a opět předsunutá, ale dál než tam, kde stála předtím.“²¹ Herec divadla kabuki, na které mělo jezuitské divadlo nepochybně vliv, musí mít tento princip na paměti při každé herecké akci – pokud má například pohlédnout na svého partnera, který stojí napravo od něj, natočí hlavu nejprve mírně doleva a teprve po dramatické pauze *ma* spočine očima na svém partnerovi: v samotné akci zohledňující obě nabízející se možnosti se tak rozvíjí dramatický princip rozhodování v situaci.

Na jevišti divadla kabuki nelze samozřejmě opomenout ani práci rukou, ta je pro celkový divácký dojem neméně důležitá. Energie musí být až v konečných prstech, které jsou zpravidla u sebe, a před jakoukoli akcí musí z celého těla vyzářovat napětí. V souvislosti s prací rukou v divadle kabuki se někdy objevují dohady, že Japonci měli dříve jiný způsob chůze než dnes, že totiž při chůzi pohybovali dopředu vždy stejnou rukou a nohou – současná ‘normální’ chůze je pak nejspíš až výsledkem vojenského výcviku po otevření Japonska v roce 1868, kdy se na plné obrátky rozbíhá modernizace ve všech oblastech politického i společenského života.²² Kabuki je ovšem tradiční divadlo, v němž vše zůstává stejné jako dřív, takže při efektní, vysoce stylizované chůzi, která se využívá například při důrazném odchodu z jeviště, jde i dnes dopředu vždy stejná ruka i noha.

Snížené těžiště je společné pro všechny typy rolí, ale ženské a mužské postavy mají samozřejmě svá specifika – mužské postoje jsou charakterizované špičkami nohou směřujícími od sebe, u ženských rolí je tomu naopak. A ženské role (*onnagata*) mají ovšem i další zvláštní rysy. Je například velmi důležité, aby ženská šíje (*unadží*) vypadala jako dlouhá a krásná, neboť v měšťanském dramatu jde samozřejmě i o erotický symbol. Aby herec svým postojem dosáhl správného dojmu, musí stlačit lopatky k sobě a spustit je dolů, což může být ovšem velmi bolestivé. Kolena musí mít v té chvíli u sebe, špičky nohou míří k sobě, zatímco paty od sebe. Efekt dlouhé šíje zdůrazněné bílým líčidlem (*eriaši*) dokresluje límeček kimona stažený někdy až hluboko do zad.²³ Toto nepřírozené držení těla přispívá k většímu divadelnímu efektu, neboť umožňuje pohyb po zcela jiných křivkách než v každodenním životě.

K tomu, aby ‘ženská krása’ patřičně vynikla, musí herec dbát na to, aby stál vždy vůči divákům mírně bokem, i když má tvář obrácenou přímo k nim –

21 Viz Lang, F. „Pojednání o hereckém umění“, *Disk* 18 (prosinec 2006), s. 103. Langův ‘jevištní krok’ měl velký ohlas u S. Eizenštejna právě v souvislosti se zásadou tzv. ‘odvratného pohybu’ prosazovaného už Mejercholdem. Srov. Eizenštein, S. M. *Izbrannyye proizvedenija v šesti tomach, tom 4 (Iskusstvo mizansceny)*, s. 81–90; viz výklad této zásady vzhledem ke spojitosti scéničnosti a dramatickosti in: Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001, s. 189–194.

22 Během šógunátu Tokugawa (1603–1868) bylo Japonsko v takřka úplné izolaci, velice omezené styky s cizinou probíhaly jen v zálivu u města Nagasaki na Kjúšú, tedy dostatečně daleko od sídla šógunátní vlády v Edu. Od poloviny 19. století se však Američané následovaní dalšími západními mocnostmi začali pokoušet o prolomení této bariéry, což ruku v ruce s tehdejší vnitropolitickou situací v Japonsku vedlo v roce 1868 ke svržení feudální tokugawské vlády, znovunastolení císařské moci a otevření Japonska světu. Rok 1868 se tak stal prvním rokem období Meidži (dosl. „Osвіcená vláda“), které je považováno za počátek moderních dějin.

23 Herci se líčí zásadně sami, s líčením šíje jim však někdy mohou pomáhat jejich nejzkušenější učedníci.



Hudebníci *geza*

takovýto postoj, který může za jiných okolností dobře zdůraznit i mužnost postavy, zaujímají i herci představující drsného hrdinu *aragoto*.²⁴ Opět jde o postoj, o němž hovoří i Lang, který jej označuje jako plastický, 'živý'.²⁵

Zcela zvláštním prvkem divadla kabuki je ale tzv. *mie*, což je druh tabló používaný ve vypjatých momentech hry k vyjádření extrémního citového stavu. Herec v tu chvíli vytváří na jevišti jakýsi 'obraz', při němž nejprve znehybní tělo (to opět na rozdíl od tváře není obrácené přímo proti divákům), poté ještě několikrát pohne hlavou, aby se ustálila v předem dané vyvážené poloze, a nakonec stočí oční panenky ke kořeni nosu.²⁶ Závěrečné strnutí v póze *mie* je krajním využitím dramatické pauzy *ma*.

Hercovo držení těla není v kabuki nikdy symetrické, ale v póze *mie* je na asymetrii kladen zvláštní důraz – pokud například hercův ukazováček, prostředníček a prsteníček míří směrem k tělu, malíček bude směřovat na opačnou stranu. A svou roli zde často hraje i kostým – například u rolí kurtizán či dvorních dam herec strne v sošné póze, zatímco mohutná vatovaná vlečka kimona svůj pohyb

24 Herectví divadla kabuki je ovšem nepsychologické, herec se s představovanou postavou neidentifikuje ani se jí nemusí podobat. K dokonalé vnější iluzi slouží scénická maska (kostým, paruka, líčení apod.), která ovšem vyjadřuje i hercův odstup od role.

25 Viz Lang v *Disku 18*, s. 102. I zde je zajímavé poukázat na to, co psal o plastickém, 'živém' postoji herce na scéně Sergej Eizenštejn, který také při této příležitosti spis P. Langa cituje. Srov. Eizenštejn, S. *Izbrannyye proizvedenija*, tom 4, s. 137–140; viz rekapitulaci a výklad příslušné Eizenštejnovy úvahy v souvislosti s poukazem k Mejercholdově biomechanice in Vostrý, J. *Režie je umění*, s. 195–200, event. (týž) *Předpoklady hereckého projevu*, Praha 1990, s. 49–50.

26 Má se za to, že tato póza byla inspirovaná podobným výrazovým prostředkem používaným v téže době v loutkovém divadle džóruři.

setrvačností teprve dokončuje. Tento herecký prvek se označuje výrazem *seičú no dó* (doslova 'tichý pohyb') a vytváří na jevišti zvláštní druh napětí: přestože se herec zdánlivě nepohybuje, hraje v něm v tom okamžiku každý sval.

Mie představuje vyvrcholení nějaké pohybové akce a zpravidla je doprovází několik důrazných rytmických úderů na dřevěné klapáčky *cuke*, čímž je tato póza podtržena i zvukově.²⁷ Po doznění klapáček pak herec plynule přejde do další pohybové akce. Působivého efektu pózy *mie* se často využívá například na mostě *hanamiči*, kde je herec v úzkém kontaktu s publikem – nejčastěji se herec takto zastaví na místě označovaném jako *šičisan*.

Na *hanamiči* se však kromě předvádění působivých prvků může herec zastavit i proto, aby se na začátku svého výstupu představil svým uměleckým jménem a případně sdělil publiku, že roli, již představuje, hrál již jeho dědeček (a lépe). Příchod herce po *hanamiči* je svižný, zdá se, jako by běžel, přitom však musí neustále pracovat s těžištěm. Povrch, po němž se herec pohybuje, je kluzký, on ale samozřejmě nesmí na místo 'doklouzat' setrvačností pohybu, jeho pohyby musí být zcela zvládnuté a plynulé. Každý z propracovaných pohybů má totiž svou funkci – i když herec například zdánlivě zakopne, má toto 'zakolísání' svůj význam, může jít o hereckou pauzu určenou právě k zastavení na místě *šičisan*. Takovéto 'zakopnutí' (*okocuki*) se u mužských i u ženských rolí používá zpravidla při odchodu po *hanamiči* a způsob provedení ukazuje na charakter postavy. 'Zakopnutí' *okocuki* a následný pád přitom patří k nejobtížnějším hereckým akcím v divadle kabuki – jde totiž o naprosto nepřirozený pohyb, který ovšem musí vypadat zcela přirozeně. *Okocuki* musí mít v sobě jistou dávku napětí (*kinčó*) – ač je scénář kabuki jinak velmi podrobný, tato zakolísání v něm nejsou, určuje si je herec sám a divák předem nic netuší, jde o moment překvapení.²⁸ Střídání napětí (*kinčó*) a následného uvolnění (*kanwa*) je jedním ze základních rysů hereckého projevu v divadle kabuki.

Pohyb na jevišti kabuki doprovází herecký hlas, který je ovládaný specifickým způsobem, při hlasovém projevu jsou hlasivky jakoby v křeči. Základem je totiž deklamace *kiari* neboli dřevorubecká píseň (*ki* ve slově *kiari* znamená strom), tedy lidová venkovská píseň, která existovala dávno před vznikem samotného divadla kabuki (i před vznikem divadla *nó*) a sloužila k tomu, aby muži pracující v lese všichni v týž okamžik společně popadli strom a mohli ho přenést. Píseň *kiari* přitom nemá japonská slova, jde v ní jen o rytmický zvuk, k němuž se používalo zpravidla zvolání *ojajó ajare* (něco jako 'hej rup!'). Melodičnost zvolání je dána otevřenými slabikami a není ani třeba přesně intonovat, *kiari* se zpívalo v lese, a důležitější než zpěv byl tedy výraz. Z toho může v divadle kabuki vznikat dojem kakofonie, což ale platí nejen o hercově hlase, ale i o některých nástrojích (např. o rolničkách).

Dnes se divadlo kabuki hraje v budovách, ale dříve šlo o jeviště otevřené do ulice, takže se používal takový způsob deklamace, aby bylo herce slyšet i venku – vzhledem k nevyhovující akustice museli herci rozezvučet samohlásky, aby bylo dosaženo jakési ozvěny. Proto se v deklamaci divadla kabuki pracuje s bránicí,

27 Na takovéto chvíli diváci čekají, aby mohli herce odměnit potleskem a hlasitým provoláním jeho jména.

28 Tyto momenty byly od počátků divadla kabuki zařazovány proto, aby vzbudily pozornost diváků (a někdy i diváky samotné).

odkud zvuk vychází, a při hlasovém projevu hercům rezonuje celá tvář – slabicky často zakončuje samostatná souhláska ‘n’ a tón se mění podle pohybu obličeje.

Během workshopu si pod odborným vedením Eiičiho Suzukiho zájemci z řad studentů vyzkoušeli snížený postoj, stylizovanou chůzi, mužské i ženské ‘zakopnutí’ i hlasový projev *hiari*.

Prvky tradičního hereckého pohybu v inscenacích Tadašiho Suzukiho

Profesor Hiroši Itó se ve svém příspěvku věnovaném modernímu divadlu (*gendai geki*) zaměřil na významného divadelního režiséra Tadašiho Suzukiho (nar. 1939), který ve své práci vychází z technik používaných v tradičním japonském divadle a tvrdí, že „veškerá herecká práce začíná a končí prací nohou“.²⁹ Tadaši Suzuki je režisér, který úspěšně ukazuje, že se herecký projev divadla kabuki, ale i divadla nó (zejména pohyb a s ním související práce s těžištěm) může s podobným efektem uplatnit i v současném divadle.

Suzuki spojuje hereckou práci (*engi*, tedy ‘hraní’) s životem samotného herce a s japonskou tradiční kulturou, kterou dává do souvislosti s fyzickými vjemy. Základ přitom spatřuje v základních prvcích japonského tradičního domu – těmi je chodba (*róka*) a alkovna (*tokonoma*), výklenek v hlavní místnosti, který má určitou sakrální funkci. V době Muromači, kdy vzkvétalo divadlo nó (ve 14. až 16. století), sloužila alkovna k zavěšení obrazových svitků s buddhistickou tematikou nebo k umístění vonné kadidelnice, v období Tokugawa (17.–19. stol.), pro něž je typické loutkové divadlo džóruři a divadlo kabuki, se výklenek *tokonoma* stává místem, kde usedají vysoce postavené osoby nebo vojevůdci, a v moderních obdobích Meidži a Taišó (konec 19. až počátek 20. stol.) proniká *tokonoma* i do běžných příbytků, aby v ní usedala hlava rodiny. Výklenek *tokonoma* je podobný antropomorfním místům, kde v architektuře divadla nó mohli sedět zároveň bohové i vojevůdci (*šindžin dókjo*), a jeho paralelu nacházíme i ve věžích (*jagura*) nad vstupem do budovy divadla kabuki, které byly stavěny proto, aby do nich mohla shora přicházet božstva.³⁰

Podél chodby označované v japonštině *róka* leží v tradičním japonském domě jednotlivé pokoje, které jsou oddělené pouze tenkými posuvnými papírovými stěnami (*fusuma* nebo *sódži*). Podlaha chodby je tvořená leštěnými prkny a je kluzká, proto je třeba se po ní pohybovat pomalu a s ohledem na papírové stěny mezi místnostmi i velmi tiše. Při takové chůzi je důležité „nehýbat s těžištěm těla nahoru a dolů, ale pohybovat s ním vodorovně. Při pokleknutí na zem je nutné odolat zákonu přitažlivosti a kontrolovat pohyb právě těžištěm těla – v žádném případě nesmí dotyk kolen s podlahou vyvolat sebemenší zvuk“.³¹

Z architektury tradičního domu plyne, že pro každodenní život Japonců byla odedávna nezbytná kontrola nad dolní polovinou těla – bylo třeba, aby

29 Viz též Itóův příspěvek „Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie“, přednesený na sympoziu o japonském a čínském divadle v loňském roce a otištěný v *Disku 20* (červen 2007), s. 149–152.

30 V období Tokugawa pak věž *jagura* vyjadřovala status vládou schváleného divadla.

31 „Japonskost ve vnitřním úhlu II“ (*Naikaku no wa II*), viz Sbírkou divadelních studií Tadašiho Suzukiho (*Suzuki Tadaši engekironšú*).

pevně cítili a měli stále pod kontrolou pohyb nohou po podlaze, a navíc vždy museli brát ohledy na přítomné další osoby, navíc často cizí. Suzuki tak v pojetí hereckého pohybu vychází z dokonalého osvojení pohybu v tradičním japonském prostoru a klade důraz na tělesné vnímání dolní poloviny těla (zejména těžiště), které je podstatou pohybu v japonském tradičním divadle. K tomu přidává prvky specifického dýchání a vytváří základ tzv. Suzukiho metody (*Suzuki mesódo*), která zdůrazňuje význam rovnováhy těžiště, vodorovného pohybu a citlivého vnímání toho, jak se chodidla dotýkají podlahy. Proto se Suzuki ve své režijní práci soustředí na okamžiky, kdy si herci klekají (*šagamu*), případně se různě krčí (*uzukumaru*). Takové pohyby mohou vyjádřit lidskou zuboženost (*midžimesa*) či různá pokrivení a interakce mezi horní a dolní polovinou těla vyjadřují fyzické i psychické stavy mezi replikami a gesty.

Suzuki tvrdě odsoudil japonské moderní divadlo uvádějící překladové hry, které se snažilo po evropském vzoru (někdy dokonce s použitím umělých delších nosů, typických pro Evropany, a blond paruk) přímým postojem herce odpoutat od jeviště a směřovat kamsi výš. Suzukiho divadlo³² sice také pracuje s přeloženými předlohami, ale pojímá je zcela originálně. Vynikajícím příkladem přístupu k importovaným textům je inscenace *Oidipa*, kterou profesor Itó na sympoziu přiblížil na videoukázkách. Oidipus (vzhledem k tomu, že tento hrdina je v Thébách cizinec, hraje ho v Suzukiho inscenaci německý herec) je zde zpodoběn, jak na vozičku, poháněný neviditelným časem, donekonečna opisuje na jevišti kruh, který by se dal označit jako 'osud', a země tak v jeho pojetí připomíná blázinec či vězení. V japonském tradičním divadle symbolizuje pohyb v kruhu šílení (*kjóki*) a existuje i výraz pro tanec šílení – *maikuruu*. Suzukiho adaptace (*hon'an*) tak jasně ukazuje na zrození nové japonské svébytné divadelní formy.

Literatura:

- CAVAYE, R. / GRIFFITH, P. / SENDA, A. *A Guide to the Japanese Stage (From Traditional to Cutting Edge)*, Kodansha International 2004
- HOLÝ, P. / VOSTRÁ, D. „Z historie divadla kabuki“, *Nový Orient* 1999, 2
- KALVODOVÁ, D. / NOVÁK, M. *Vítr v piniích*, Praha: Odeon 1975
- LANG, F. „Pojednání o hereckém umění“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- ORTOLANI, B. *The Japanese Theatre*, Princeton University Press 1990
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001

³² Suzukiho divadlo SPAC (Shizuoka Performing Art Center) působí v Šizuoce vzdálené asi 200 km od Tokia. V Tokiu se představilo až v prosinci 2006 inscenací *Oidipa*.

Kafkův Proces dnes

Kafkův *Proces* v úpravě a režii Dušana D. Pařízka otevřel 6. sezonu Pražského komorního divadla (PKD) v Divadle Komédie.¹ Uvedený titul byl vybrán i s ohledem na dramaturgii mezinárodního divadelního festivalu „Projektion Europa“, který se uskutečnil v hamburském divadle Deutsches Schauspielhaus. Zúčastnilo se jej celkem šest režisérů z různých zemí Evropy, mezi nimi i Dušan D. Pařízek za Českou republiku. „K participaci na něm bylo přizváno šest divadelníků, kteří v poměrně krátkém časovém úseku představi své subjektivní vidění staronového domova Evropy,“² uvedl režisér. Z dramaturgického hlediska je tedy Pařízkova inscenace *Procesu* prostředkem vyjádření jeho vlastní, současné zkušenosti Evropana či evropanství.

Titul koresponduje s dramaturgií uplatňovanou PKD v Divadle Komédie, zaměřenou na moderní a současnou českou, rakouskou a německou dramaturgii. Současně jde o titul, jehož inscenace se vystavuje srovnání s jinými jevištními adaptacemi *Procesu*, což je, vzhledem k dramaturgické tendenci uvádět v Komédii tituly v české a světové premiéře, naopak nezvyklé. Zmíňme zde alespoň jednu z nejslavnějších inscenací 60. let minulého století – *Proces* Jana Grossmana v Divadle na Zábradlí (1966). Srovnání s ní se nevyhne v našem kulturním prostředí zřejmě žádné další jevištní uvedení Kafkova románového fragmentu.

1 Premiéra: 3. 9. 2007 v Divadle Komédie a 6. a 7. 9. 2007 v Hamburku.

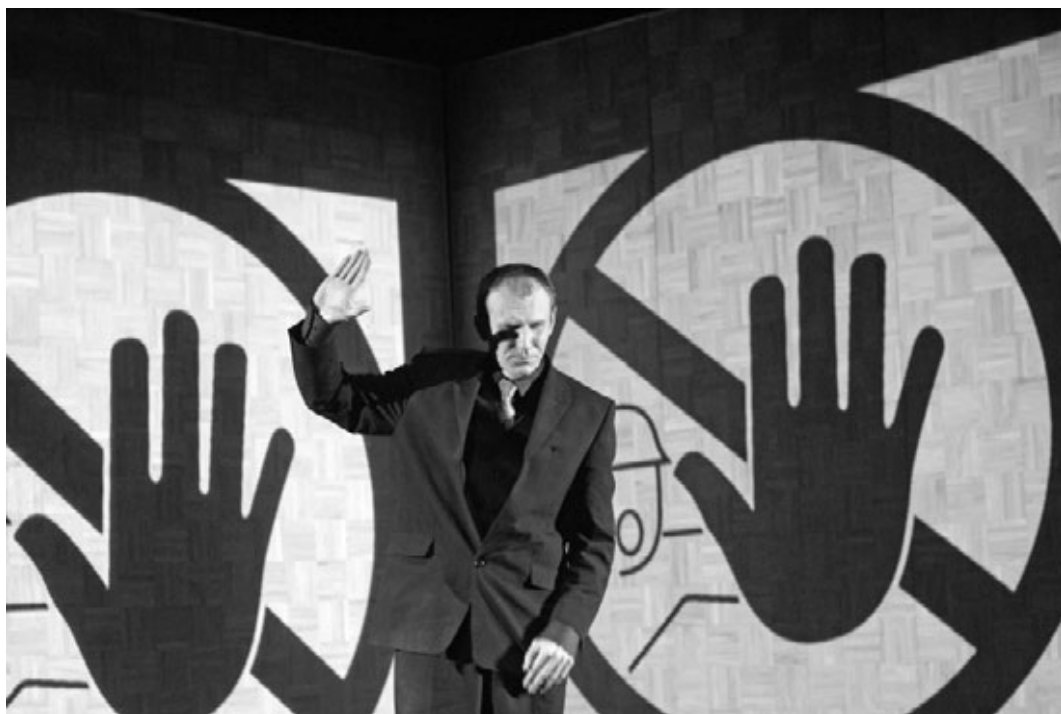
2 Cit. dle recenze gk: „Divadlo Komédie zahájí sezonu *Procesem*“, *Deník Bohemia* 7. 9. 2007.

Kafkův *Proces* je většinou spojován s tématem nerovného střetu jedince s totalitní státní mocí, prezentovanou jako absurdní soukolí vnějších sil, ve kterém se jedinec bez viny a vlastního přičinění náhle ocitá a které ho postupně semele. Pocity odcizení a absurdity, které Kafkův *Proces* prostupují, se v Pařízkově inscenaci dostávají nikoli z příčin vnějších, ale naopak vnitřních a o to fatálnějších... Motto, které anoncovalo uvedení inscenace – „Jsem vinen, tedy jsem...?“³ – evokuje tázání po samotném smyslu lidské existence. Inscenace není založena na rozvíjení situace obvinění nevinného, ale naopak – od samého začátku až do konce jde o osobní konfesi. Je to veřejné doznávání se k pocitu viny.

„*Jen naše pojetí času nás vede k tomu, abychom poslední soud takto nazývali, ale vlastně je to stanné právo*“ (F. Kafka, citát z programu inscenace).

První, co uvidíme, je prázdný prostor jeviště Divadla Komédie, na kterém je postaveno ještě jedno, mnohem menší jeviště. Malý prostor, vlastně jen takový kout, sestavený z podlahy a dvou stěn, přiléhajících k sobě v pravém úhlu, zatímco směrem k divákům se stěny rozevírají a přesahují až přes rampu, k sedadlům v první řadě. V jediném úhlu malého divadla na divadle, které takto vzniklo, je zavěšena šedivá košile, naznačující, že jsme se ocitli v privátním prostoru. Světlo reflektoru osvětluje tento omezený výsek jevištní reality, zatímco zbytek scény nechává zmizet

3 Cit. dle anotace inscenace na stránkách Divadla Komédie: <http://www.prakomdiv.cz/newrep.asp?id=320> (rev. dne 18. 4. 2008)



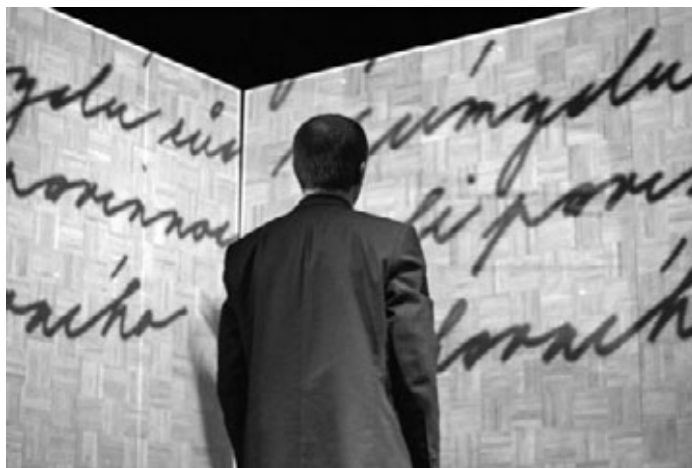
v šeru. Z magnetofonu, umístěného ve ztemnělé části jeviště, zaznívá během představení píseň „Stand by me“ (autorů Bena E. Kinga, Jerry Libera a Mikea Stolera). Tato prosba, otevřená interpretací, prochází inscenací jako její leitmotiv. Vrací se v různých hudebních aranžmá, jako by do ní ústila každá další scéna...

Představení začíná, když Josef K. vstoupí na scénu. Vstoupí, nebo je předveden? Je to jedno, stejně jako nejsou důležité okolnosti, které vedly k tomu, že je vinen, protože nemohou na tomto faktu či spíše stavu nic změnit. Josef K. (Martin Finger) stojí před námi v prudkém světle jediného reflektoru, který mu svítí v ostrém úhlu přímo do očí. Oslepením mhouří oči. Chvějící prsty se snaží ovládnout pevným přitisknutím dlaní ke stěnám. Není kam před světlem uhnout, zdi má téměř za zády. Nezdá se však, že by vůbec chtěl někam uniknout, když už se jednou odhodlal na jeviště vystoupit.

Jako podezřelý u výslechu, jako obžalovaný před soudním tribunálem, vypráví okolnosti svého zatčení do tmy, ve které snad tuší neviditelný soudní dvůr. Ve snaze o co nejpřesnější rekonstrukci událostí se jeho vyprávění neustále mění v předvádění. Nevypráví, ale imituje – přehrává všechny role. Napodobuje hlasy, intonaci, mimiku ostatních i svoji vlastní. Všechno je totiž důležité a nic nesmí být opomenuto. Je třeba si zachovat chladnou hlavu a důkladně prozkoumat každý kousek vymezeného prostoru, každý detail, každé zaváhání v hlase. Cokoli se totiž může stát klíčem k objasnění jeho případu. Stojí před námi vyšetřovatel své vlastní viny, který s věcností kriminalisty ohledává místo činu, aby našel jakékoli indicie, které by mohly vést k objasnění jeho případu.

Snaha o co největší přesnost popisu a podrobné zaznamenání každého detailu funguje jako lupa nebo mikroskop.

◀ ▶ **Franz Kafka: Proces. Divadlo Komedie 2008. Scénář, režie a scéna Dušan D. Pařízek, kostýmy Kamila Polívková. Martin Finger (Josef K.)**



Popisované situace se groteskně deformují jako ve zvětšovací sklenici. 'Pocket face' a umírněné, tiché chování Josefa K./Martina Fingera kontrastují s jeho usilovnou snahou přesně popsat, co se stalo. Věcnost a konkrétnost, jež ho nutí imitovat, spolu s pedantským smyslem pro detail, který směřuje ke zveličování, budí bezděčně smích. Jako bychom však tušili, že v tuto chvíli je nepatřičné se smát. Ojedinelá zadržovaná zasmání ze tmy hlediště, ještě posilují pocit osamělosti ze samozvaného řečníka stojícího na rampě jeviště. Vyjevuje se tak latentní krutost celé situace, ve které se Josef K. vydal na scénu, publiku v šanc.

Josef K. nepředkládá důkazy o své nevině, ale vydává svědectví. Nehledá svědky své nevin, ale svého doznání. Josef K. je vinen. Ví to i bez důkazů. Hledá důvody toho pocitu či vědomí viny, které by byly příslibem pochopení.

Jeho monolog je náhle přerušeno video-sequencí, promítanou na zdi za jeho zády. Vidíme, jak Martin Finger stojí u bankomatu – pomalu zvedá hlavu, jako kdyby v zádech ucítil něčí pohled – otáčí se a hledí do chladného oka objektivu průmyslové kamery. Dá se před ním na útěk. Běh, pohyb úniku, přejde v řadu pikto-gramů – zákazů a varování, příkazů a vý-

strah, které se před našimi očima střídají v agresivním tempu, jako bychom je sami míjeli v rychlém běhu. Vidíme, jak běží ulicí a jak vběhl do podzemí metra. Všimne si nás, blíží se, aby nám rukou zakryl výhled – hledáček kamery. V tu chvíli si uvědomíme, že jsme se na chvíli stali neomalenými diváky jakési agresivní reality show.

Josef K./Martin Finger, který se před útokem obrazů a zvuků schoulil do tmy scény, se opět napřimuje do světla a pokračuje ve svém vyprávění. Nečekaně je přerušeno potleskem. Soudce (Jiří Černý) vystoupí z publika a přitahovaný zjevem vinou přistoupí k jevišti. Nutí Josefa K., aby své doznání odříkal u samého okraje scény – ještě blíže, ještě, ještě kousek, až mu přední polovina chodidel sahá do volného prostoru mimo scénu a sotva drží rovnováhu... Je to ponižující a zahanbující, ale Josef K. se mu snaží vyhovět. Jeho zdvořilá snaha splnit nařízení je chováním viníka, který se znovu a znovu sám usvědčuje z viny. Opět se vrací ten pocit, že jsme se stali svědky jakési trýznivé procedury, ve které oběť a mučitel jsou jedno...

Úvodní část inscenace je hereckým koncertem Martina Fingera, který představí výkon oscilující mezi autenticitou

biografické performance a komikou stand-up comedy. Cesta introspekce osobní zpovědi, která má na počátku podobu osamělého vyprávění člověka s krutě realistickým smyslem pro detail, pokračuje i v následujících scénách, ve kterých se k němu na scéně přidávají další postavy románu. Josef K. v nich prochází situacemi, které jsou klíčovými momenty jeho procesu. Postavy – vyšetřující soudce (Jiří Černý), hlídači Fanda a Vilda (Stanislav Majer a Ivan Acher), slečna Būrstnerová a Leni (Gabriela Míčová), advokát (Martin Pechlát), Block (Hynek Chmelař) – postupně přicházejí, aby rozehrály situace, které jsou běžné jako setkání se sympatickou sousedkou podnájemnicí, nebo návštěva u advokáta. Na první pohled nenápadné odrazy skutečnosti se však lámou do hyperboly snových obrazů a podobenství. A právě jako obrazy, kterými k nám hovoří hlubší rovina vědomí, je třeba je i interpretovat. Tyto scény-obrazy jsou ze stejné látky jako sny – napůl odrazem skutečnosti a napůl výplodem imaginace. Postavy, které k němu přicházejí, jsou chiméry, jež Josef K. používá jako figuranty (pokud zůstaneme u našeho kriminalistického příoměru) rozestavené tak, aby se s nimi mohl v procesu ohledávání svého pocitu viny konfrontovat nebo být konfrontován.

Někdy mají tyto scény podobu agresivního křížového výsledku, jako scéna bití Fandy a Vildy, kteří jsou trestáni za jeho vlastní pokus o vzpouru vůči procesu. Jindy jsou metody, jak získat doznání, rafinovanější: Scéna u advokáta, kdy je Josef K. pokoušen myšlenkou jakési kolaborace, která sice nezabaví pocitu viny, za to však nabízí nikdy definitivně ukončený proces.

Josef K. se pokouší dostat ze sebe výpověď také sám: Jako v případě setkání se slečnou Būrstnerovou, kdy se jí snaží co nejlépe – což u něj znamená věcně a se smyslem pro detail – vysvětlit okolnosti svého zatčení. Avšak i z této scény, která

je současně výrazem touhy po sblížení, zůstává nakonec zase jen pocit osamění a selhání. Ten pocit – pocit viny, který jej nutí účtovat sám se sebou – totiž nelze v rovině rozumové, ve které podává popis svého zatčení, verbalizovat, a tedy ani sdělit a sdílet.

Scény snově hyperbolických obrazů končí polibkem smrti: Leny/Slečna Būrstnerová (Gabriela Míčová) je přitahována viníky – jsou pro ni neodolatelně krásní. Líbá Josefa K. na ústa. Rudá rtěnka se mu rozmazala kolem rtů jako krvavá skvrna tuberkulóznímu pacientovi chrlícímu krev.

Rudá skvrna místo rtů je nejen stigmatem odsouzenec k smrti, ale i maskou klauna, namalovanou přímo na tvář. Její nositelé se ocitají mimo zákon, aniž by se museli hnout z místa. Rudé rty klauna i smrtelně nemocného, které od tohoto momentu bude Josef K. nosit, jsou znamením překročení určité pomyslné hranice. Dosažení této hranice předznamenává poslední část procesu.

„Od jistého bodu již není návratu. Tohoto bodu je třeba dosáhnout“ (F. Kafka, citát z programu inscenace).

Scény-obrazy, které stále ještě produkovaly ukotvení sledovaného procesu v realitě, jsou vystřídány scénou v chrámu. V našem introspektivním putování labyrintem myslí se ocitáme až v místech, ve kterých se osobnost Josefa K. schizofrenně rozpadá do svých stínů. Cesta vede do samotné látky-substance, ze které je proces utkán. Josef K./M. Finger, většinou už jen zády k nám, vede rozhovor se stíny, které jeho tělo vrhá na stěny a které se vracejí zase zpět k němu – tak, jak se blíží koutu, ve kterém se stěny sbíhají. Jako by se sám měnil ve svůj stín. Je to místo-past, slepá ulička. Schoulený a přitisknutý v dolním rohu zdí, které jej obklopují a svírají – jako u paty chrámu či brány do zákona –, slyší/odřikává podobenství Před zákonem, tuto kmenovou buňku ‘Procesu’.

**Graffiti na zdi jednoho
brněnského domu, jaro 2008**



Tón jeho hlasu je snad poprvé, ale jistě naposledy naléhavý. Zákon, který se mu vyjevuje, je nelogický, nebo alespoň mimo jeho chápání. Jeho naplnění se tedy nutně zdá být nemožné, nepochopitelné, neuchopitelné, nespravedlivé...

„*Nikdy jsem nepoznal pravidla*“ (F. Kafka, citát z programu inscenace).

Celou vahou svého těla se vtiskne do rohu mezi stěny. Sevření zdí povoluje...

„*Doznání, bezpodmínečné doznání a brána se rozlétne...*“ (F. Kafka, citát z programu inscenace).

Vstoupit do zákona znamená jeho přijetí – přijetí Josefa K. zákonem a zákona Josefem K.

Za svitu měsíce a hřbitovní svíčky, zasazené do narozeninového dortu, se ocitáme v prostoru, který je jen zdánlivě jiný než ten, který jsme právě opustili. Na první pohled se to může zdát, protože jeho stěny již Josefa K. nesvírají mezi sebou. Ale stačí se jen vydat pohledem blíže a nakonec se ukáže, že v rohu je stejná past – slepá ulička. Je to stejná cesta, jako ta, kterou jsme právě prošli a na jejímž konci bude další stěna, která jen zdánlivě něco skrývá – jiný prostor, skryté tajemství. Josef K. už necítí žádnou touhu...

„*Vše tonulo v měsíčním svitu, jehož přirozenost a klid nejsou dány žádnému jinému světlu*“ (F. Kafka, *Proces*).

„*When the moon is the only light we see...*“ (slova písně „Stand by me“).

Na scénu postupně přicházejí všechny postavy, kterými se před námi naplnil vnitřní svět Josefa K. Všechny jako jeden muž – jako Josef K. – mají na sobě šedé obleky bankovního úředníka a rudé stigma vepsané přímo v obličejích... Nakonec stojí nastoupení v řadě proti nám. Mezi nimi a námi v hledišti tak vzniká uzavřený prostor – aréna, ve které se Josef K. pouští do posledního kola tohoto zápasu sama se sebou: Tělo stáčí pod sebe, do nepřirozené, zkroucené polohy. Svírá je v podivném zauzlení, ve kterém má hlavu pod tělem a ruce a nohy vykloubené v převrácených polohách – jako když si pes hrabe pelech... Ostatní přihlížejí jeho zápolení a sekundují mu při jeho dokonání. Josef K. se v Pařízkově úpravě *Procesu* popraví sám...

V tu chvíli křeč lidského zámotku konečně povolí a tělo padne v celé své šířce a délce obličejem k podlaze.

Naposledy zazní píseň „Stand by me“, tentokrát zpívaná sborově, v jakési až

gospelovské úpravě, která se láme do parodie na velká muzikálová finále. Ostatní postavy stojí nad tělem Josefa K. – zpívají, šeptají, řvou „stand by me“. Ironie a situační komika, které přichází vždy, když si snažíme udržet odstup, pulzuje celou inscenací. Parodie na sborové muzikálové scény v závěru hry je jedním z těchto momentů.

Avšak skrze tento velkolepý kýč doprovozený zvuky otvírajících se Windows – oken, která nikam nevedou, stále zřetelněji a hlasitěji proniká mechanický, pravidelný zvuk – pohyby stroje, který dopisuje poslední řádky do těla odsouzence. Je to stroj z Kárného tábora, písíci zákon, který porušil odsouzenec, přímo do jeho těla, přesněji – do jeho zad. Odsouzenec se může pokusit na něj pohlédnout, ale vzhledem k ustrojení lidského těla si dříve, než jej alespoň zahlédne, sám zlomí vaz...

Abstraktní prostor. Inscenační tvar je sevřený v minimalistickém výrazu, který přesně koresponduje s koncentrovaností výpovědi inscenace. Scéna je pojata nikoli výtvarně, ale architektonicky. Pařízek na jeviště postavil jen stěny, které zmenšují či zvětšují hrací prostor. Nehmotnost scény a čisté geometrické linie, které jí procházejí, vytváří dojem abstraktního prostoru, který je výrazem vztahů se k transcendentnu stejně jako ponoření se do hlubších rovin struktury lidské osobnosti. Scéna jeviště tak výborně koresponduje s Pařízkovou interpretací *Procesu* jako existenciálního tázání po smyslu bytí.

Piktogram vs. rukopis. Úvodní projekce konfrontuje Josefa K. s režimem kontroly současného městského veřejného prostoru, který je zde prezentován systémem průmyslových kamer a sérií piktogramů. Průmyslová kamera, která si vyhlíží jedince, jen zdánlivě ztracené v městském davu, je známým, avšak pro mnohé z nás již neviditelným nebo přehlíženým nástrojem tohoto režimu. Piktogramy zase klasifikují zóny pohybu –

zakázaná území, území určená jen pro určitý druh chování. Jejich schopnost nenápadně nás ovlivňovat se ukazuje, když si uvědomíme, že i přes rychlé tempo, ve kterém se tyto značky v záběrech objevují, je dokážeme rozpoznat. Interpretujeme je totiž na úrovni signálů – reagujeme na ně jako Pavlovovi pokusní psi.

Následující vstupy projekce do tvaru inscenace mají jinou povahu i funkci. Nejsou nástrojem konfrontace Josefa K. s vnějším světem, ale naopak rozvíjejí situaci intimní zpovědi, která se odehrává na jevišti. Introspektivní ráz procesu vypovídání Josefa K. je doplněn záběry ruky právě písíci rukopis inscenovaného textu. Projekce tak metaforicky poukazuje k inscenačnímu tvaru jako k výpovědi zpřítomňující zápas tvůrčího psaní. Rukopisný zápis osobní zkušenosti není znakem, ale indexem, podobně jako otisky prstů. Poukazuje k jedinečnosti a nezaměnitelnosti individuální zkušenosti bytí, která se za textem skrývá – k procesu, ve kterém se tělo stává slovem.

Pohyby zvedání hlavy a schoulení. Obraz, který se mi stále vrací, když si vybavuji tuto inscenaci, je filmový záběr, ve kterém Martin Finger pomalu zvedá hlavu a obrací oči k nám, kteří jej v tu chvíli sledujeme hledáčkem kamery. Je to gesto procitnutí, které otevírá celý proces. Je to okamžik poznání, po kterém následuje panika, snaha se skrýt. Na filmovém záznamu má podobu zoufalého běhu. Na scéně je stejná reakce vyjádřena schoulením Josefa K. ve tmě jeviště.

Počáteční gesto zvedání hlavy je také pohybem deteritorializace. Je výrazem touhy uniknout v momentu uvědomění si aparátu kontroly, který Josefa K. obklopuje. Zatímco většinou se setkáme s varováním, že nástroje kontroly jsou účinné zejména jako neviditelné, pro Josefa K. se stávají fatální silou právě v okamžiku, kdy vstoupí do jeho pozornosti – do jeho vědomí. Již samotné vědomí toho, že jsme neustále, i když třeba jen potenciálně,



Franz Kafka: Proces. Divadlo Komedie 2008. Zleva Martin Pechlát, Hynek Chmelař, Ivan Acher, Stanislav Majer, Gabriela Míčová a Jiří Černý, ležící Martin Finger

sledování, je dokonalým nástrojem uplatňování kontroly – její mechanismy se tak totiž zvnitřňují (jak to skrze Benthanův koncept věznice ‘Panoptikonu’ popsal Michel Foucault). Před silami kontroly a dozoru, které prostoupily osobnost jedince, již není úniku. Nestojíme totiž proti vnějšímu nepříteli, se kterým lze bojovat nebo před kterým se lze skrýt. Skutečné nebezpečí se skrývá v nás – jako vetřelec sídlí v břiše, v úzkostném pocitu viny.

Úvodní projekce tak nejen rámuje celou inscenaci ve smyslu aktualizace – přenesení Kafkova *Procesu* do současné Prahy. Je především obrazem kontrolních mechanismů, se kterými se Josef K. konfrontuje. Je klíčem k interpretaci inscenace jako mapy únikových cest, či hledání alternativy.

Pohyb zvedání hlavy souvisí také s napřímením, které je výrazem rozhodnutí postavit se něčemu, něčemu čelit. Podobně jako když Josef K. vystoupí na scénu, aby vyznal svůj pocit viny. Vzpřímení je tak spojeno se snahou Josefa K. rozumově uchopit svůj proces: popisuje, hledá důkazy, ještě těsně před dveřmi do zákona...

Komplementárním pohybem k pohybu zvedání hlavy je pohyb schoulení, ve kterém každé napřímení sbírá svoji sílu a do kterého se zase vždy znovu vrací. Tento smysl má první schoulení Josefa K. ve tmě, před atakem vnějšího světa v úvodní projekci; jeho schoulení u paty chrámu/vchodu do zákona; a konečně podivný uzel z těla v závěrečné scéně...

Schoulení je však také spojeno s obrácením se do sebe, s napojením se na vnitřní síly imaginace a touhy. Je únikem z veřejného světa do světa privátního. Schoulení je záhybem uchovávajícím tajemství jedince mimo dohled každé kamery... Je to však i výraz touhy splynout s prvotním řádem – embryonální poloha.⁴

Vzájemně se doplňující pohyby schoulení a vzpřímení charakterizují herecký výkon Martina Fingera, a tedy i postavu Josefa K. Zúžený prostor scény vlastně ani jiný pohyb než propojení pohybu vztyčení a schoulení nepřipouští. Jediná alternativa je naznačena v úplném závěru, kdy si při posledním schoulení do sebe bere Josef K. s sebou nůž – aby se konečně pocitu viny, sídlícího v jeho bříše, definitivně zbavil.

Jaký je Pařížkův *Proces*?

Při interpretaci Kafkova románu nezůstává Pařížek u převedení textu do scénického tvaru a jeho aktualizace, ale vstu-

⁴ Více ke vztahu schoulení – napřímení viz článek Daniely Hodrové „Chvála schoulení“, *Taneční zóna* 6, 2007, s. 36–40, ve kterém autorka odhaluje zastřený smysl schoulení.

puje do hlubších rovin, aby zpřítomnil samotný proces psaní. Inscenaci je možné sledovat jako obraz tvůrčího procesu, ve kterém se dramaticky střetává rovina imaginace a čistého výrazu (schoulení) s rozumovou rovinou popisu a analýzy niterných stavů (vzpřímení). Proces Josefa K. je však také výrazem krize individua, které se ocitá ve střetu siločar, mezi umrtvující konformitou socializace a životadárnou anarchií tvořivosti a touhy.

Inscenaci můžeme interpretovat také jako (a)politické gesto. Jako konfrontaci s režimem dozoru a kontroly, který postupuje moderní společnosti a uplatňuje svoji moc nejen na, ale přímo v jednotlivcích. Pařížkův *Proces* je v tomto smyslu riskantním a sebevražedným tázáním po smyslu kontrolních mechanismů v době stanného práva. Je apelem na dnešního Evropana: Vyvažovat (přirozenou) tendenci mocenských struktur k totalitě a kontrole podvratnou subverzní strategií – proti kontrole a povrchu piktoqramů postavit režim tajemství, záhybu a schoulení.

Jana Horáková

Donnellanův herec zaměřený na cíl

Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU vydal v překladu Julka Neumanna knihu *Herec a jeho cíl* od anglického režiséra Declana Donnellana (nar. 1953), kterého u nás známe z hostování souboru Cheek by Jowl v Národním divadle i v divadle Archa a na plzeňském festivalu. Po knihách K. S. Stanislavského, R. Boleslavského, L. Jouveta nebo M. Čechova se tak český čtenář – a doufejme, že především herec – může seznámit s dalším metodickým přístupem k herecké tvorbě z pera zahraničního režiséra a pe-

dagoga. Kniha vyšla nejdříve rusky (2000), poté anglicky (2002, 2005) a vydavatelé by jí rádi přidali podtitul *Příručka divadelního herce mediální éry* (viz obálka), ale osobně si po přečtení knihy nejsem tak docela jistý, zda jde o příručku, zvláště pro tu dnešní ‘mediální éru’, neboť její autor metodiku herecké tvorby neustále vychyluje k nejrůznějším reflexím o herectví, což naše ‘mediální éra’ dělá po čertech málo. Knihu rozčlenil na spoustu krátkých a stručných kapitol, kde často používá různé názny a metaforická

přirovnání, nebo zavádí různé odbočky, a tak má čtenář nakonec dojem, že by s ním autor raději vedl bezprostřednější rozhovor jako na zkouškách. Ale protože to není možné, vymýšlí si herečku Irinu, která zkouší Shakespearovu Julii, a na pozadí jednotného rámce, který naznačuje titul knihy, čili herce a cíle, pak volně nadhazuje různá témata. A to je důvod, proč si myslím, že kniha předpokládá čtenáře dosti náročného.

Jsme zvyklí na to, že při umělecké tvorbě se používá názornější metaforizující jazyk, jehož úkolem není definovat, ale procesuálně rozjasňovat a navozovat tvůrčí dialogickou atmosféru. Metafory dovolují herci i režii vyjádřit to, co se zdá nevyjádřitelné, a tím se přiblížit k subjektivnímu vnímání a jednání herce. Metaforické pojmy jsou většinou zakořeněny v naší motorické zkušenosti a dovolují tak vytvářet mosty mezi hercem a režii nebo herci a diváky; mají svou vnitřní logiku, vyznačenou představovanými schémata a naší každodenní předzkušeností. V tom jsou jejich pozitiva, ale bohužel i negativa. P. Brook má v *Prázdném prostoru* krásnou a ilustrativní pasáž o tomto jazyce herecké tvorby, o jeho pozitivěch, ale i negativěch: jedna významná herečka měla svůj vlastní systém a používala k tomu úsloví a pořekadel kulinářského umění – „Dnes uválím těsto, příteli“ nebo „Teď to chce trochu kvasnic“ atd. „A tak zatímco ona ‘peče svůj koláč’, druhý herec ‘vyjadřuje, co cítí a třetí, řečeno jazykem divadelní školy, ‘hledá nadobjekt à la Stanislavskij’: skutečná spolupráce je mezi nimi nemožná“ (*Prázdný prostor*, s. 38). Určitě, jazyky hereckých metod svými osobitými přístupy dokážou kreativitu rozjasňovat i zamlžovat. Stačí připomenout, co jen toho mlžení bylo kolem Stanislavského, který je také patronem Donnellanovy knihy. Čtenář musí být skutečným hermeneutikem a stále luštit a uvědomovat si obrazné a výrazové podloží autorova metaforic-

kého myšlení. V jazyce prvních prací Stanislavského ještě doznávaly obrazy relativně uzavřených čechovovských postav, zatímco jeho poslední studie už připomínají pochod k cíli. U Strasbergovy Metody se mluví o herci kontejneru a u M. Čechova cítíme za každou postavou Steinerovy eidetické bytosti.

Donnellanovo vidění a myšlení stejně tak vyjasňuje i mlží. Jeho vidění je výrazně prostorové; o čase toho ve své knize napsal málo a v dost neurčitých impresích. A vidění je u něj také spojeno s věděním. Herec se dívá a ví, dívá se dokonce skrze postavu. „*Herecký pohled musí postavou procházet, jako by postava byla průhledná. Jako by postava byla hercovou maskou*“ (s. 63). Typická věta, v níž jazyk ‘zrazuje’: postava je průhledná jako sklo, ale použité slovo ‘maska’ tu trochu nesedí, protože není a nemůže být pouze sklem. Podobných tvrzení je v knize řada a autor tu vede občas čtenáře na hraně ‘rozumím-nerozumím’, kdy mu sice dá za pravdu, ale vždy s jistou výhradou.

Donnellanovo vidění a věděním je tímto způsobem vlastně hravé. Hned v úvodu deklaruje hercovo poslání a vyjádří jej parafrází známé Descartovy věty – *Jsem, proto hraji* (s. 12). Dále se pak dovíme, že život je pro něj hra a všechno je představení. „*Bez přestání něco hrajeme... Dobře žít znamená dobře hrát. Každý okamžik našeho života je malé divadelní představení*“ (s. 15). Je to zvláštní, protože téměř všichni jeho generační druhové hlásali opak – že nechtějí na jevišti hrát a chtějí ‘být sebou’, zatímco Donnellan tvrdí, že „*herec nemůže prostě ‘být’*“ (s. 28). A má pravdu, protože ‘být’ je pro něj stavem mimo vědomí, ale také nemá pravdu, protože ‘být’ se interpretuje také jako ‘být přítomný’ na jevišti, očistit se od všech životních i jevištních šarží nebo manýr a naučit se odblokovat a ‘být’ na jevišti se svou ‘první přirozeností’.

A to je také cíl této knihy, která „*nevy světluje, jak hrát divadlo, ale možná vám*

pomůže, až budete mít pocit, že vás při hraní něco zablokovalo“ (s. 14). Tady je také patrný vliv Stanislavského, ale nepochybně i J. Grotowského nebo P. Brooka a dalších, neboť Donnellanova kniha je vlastně další verzí ‘vnitřní techniky’ založené na odbourávání nánosů, které v nás zůstávají z všedního života i z minulého hraní. Vnějších technikám a řemeslu, které žáky učí ‘jak to udělat’, se Donnellan nevěnuje. Snaží se herci poradit, jak unikat omylům a provádět eliminaci, aby zůstal odblokovaný, uvolněný skrze zaměření se k něčemu nebo někomu, co souhrnně a obecně nazývá cílem. Chtěl herci poskytnout co nejméně pravidel, a tak svou knihu rozvrhl podle osmi „pavoučích noh“ do osmi vět, z nichž každou uvádí charakteristickým „nevím“ – nevím, co dělám, co chci, kdo jsem, kde jsem, jak se mám hýbat, co bych měl cítit, co říkám a co hraju. V každé větě je podle něj ukryta dvojí past v herecké sebestřednosti a iluzivní pseudostabilitě – To JÁ nevím, co JÁ dělám atd., které právě ničí a blokuje dialogickou otevřenost a herce izoluje od onoho NĚCO čili cíle.

Cíl je tak v Donnellanově metodě podáván jako záchrana a všelék skoro na každé straně knihy. Obecně je ale popisován dost neurčitě a až konkrétní příklady jej vyjasní. Právě tady mi doslova chyběla přítomnost učitele a autora knihy, který by dále všech těch 6 zásad – cíl tu vždy je, existuje mimo herce, existoval dříve, je konkrétní, mění se a je aktivní – rozvedl. Stručnost kapitol tu může skutečně mnohé zamlžit, a pak si to, co je cíl a jak mu rozumíme, můžeme docela snadno zjednodušit, protože máme zvyk si jej spojovat s něčím, co je před námi, co je nějakým objektem, skutečným nebo představeným, vůči němuž se herec staví jako subjekt. Spojíme si cíl pak s tím, co dosahujeme ve sportu a vůbec v životě, protože jej bereme jako úkol k naplnění. Ale tady najednou čteme, že „*cíl není ani úkol, ani touha, ani plán, ani důvod, ani záměr, ani*

meta, ani motiv. Motivy vyplývají z cíle. Motiv je způsob, jímž vysvětlujeme, proč to či ono děláme“ (s. 36). Donnellan má pravdu, že hledáme v příčinách jistotu receptů a technologických postupů, ale to v herectví nejde a zavánec i zablokováním, kdy se herec začne spoléhat na rutinní a mechanické způsoby chování a myšlení. V jednání živého člověka, a tedy i herce není kauzální spojitost mezi motivem a cílem, ta se sem dostává až opakovaním a zmechanizováním činu a zkušenosti z něj. Jestliže přijmeme, že žijeme v ‘Lebensweltu’, pak existují nejen příčiny, ale i intence, a také v hercově chování musíme opatrně rozlišovat vrstvu reflexivní a intencionální. Příčiny platí pro reflexivní reakce na určitý podnět (objeví se medvěd a my prcháme) a chování i myšlení tu není vědomé a schází jim ona rutinní sebestřednost. Když utíkám ve Vrátné dolině před medvědem, je jasné proč, a cíl i intence mého chování jsou ‘slepé’, protože je jedno, kam uteču a kde se schovám. Naopak u vědomého intencionálního chování máme intence čili smysl nebo směr, a je pak zbytečné se ptát na jednoznačné příčiny, protože tentokrát jde o motivy. U intencionálního chování vidíme i víme už předem, že herec vykonává nějaký čin, a protože dokážeme rozpoznat jeho intenci, porozumíme i jeho směru-smyslu. Herec sepne ruce před Julií a my bezprostředně rozumíme jeho jednání, protože bez této intence by mu Julie byla lhostejná. A motiv, proč to dělá, je až výsledkem následné interpretace.

Toto rozlišení chování na reflexivní a intencionální je pochopitelně schematické a mnohdy je ani na jevišti neumíme rozlišit, tj. neumíme přesně rozpoznat to, co děláme bez vlastní vůle a co s vlastní vůlí. Ale v souvislosti s Donnellanovou metodou to není zas tak podstatné, protože již od Stanislavského víme, že tyto herecké metody jdou ‘okružní cestou’ od vědomého k nevědomému. A to

platí i pro metodu Donnellana, podle kterého cíl hraje rozhodující roli. Už před ním jeho význam ocenil i Stanislavskij: „Všechno na scéně se musí dít za nějakým cílem. Sedl jsem si tu, abych si od vás odpočinul“ (cituji z Lukavského knihy *Stanislavského metoda herecké práce*, s. 23). Řekl to velice konkrétně a názorně, zatímco u Donnellana máme vedle těchto konkrétních příkladů i dosti neurčité přirovnávání a zobecňování cíle. Cílem není podle mne ani ‘terč’, jak napovídá anglické ‘target’ a co by možná rád použil překladatel Julek Neumann (s. 242). Mimochodem, nejsem si zcela jistý ani převodem původního názvu „The Actor and the Target“ na české přivlastnění si cíle hercem: „Herec a jeho cíl“. Neboť budu-li uvažovat v Donnellanově duchu, pak cíl nelze ani vlastnit, protože to podle něj není jen nějaký skutečný nebo představovaný objekt (předmět nebo osoba) mimo hercův subjekt, ale rozhodující je dialogický vztah k tomuto cíli. I když na druhé straně mnohá Donnellanova tvrzení, např. že cíl je mimo herce „*v měřitelné vzdálenosti od něj*“, mohou čtenáře zmást a vést k zbytečnému a nedialogickému distancování. Ale rozumím, jde tu o přirovnání. Kdybych měl použít filozofickou terminologii, pak cíl by mohl být podle mne intencionálním vztahem člověka a herce ke světu, vztahem otevřeného ‘bytí k’, kterým překonáváme kar-teziánské odloučení a odcizení subjektu od objektu, vnitřního světa od vnějšího, psychiky od fysis atd. Cíl by pak tvořil dialogický vztah, a kdybych měl použít ještě jedno přirovnání, pak má cíl i vlastnost iniciace, neboť je iniciátorem hercovy otevřenosti. Proto se také tak těžko definuje, neboť si žádá pohyblivý ‘view from nowhere’ na stejně pohyblivý cíl. Donnellan je doslova fascinovaný tímto pohyblivým pohledem a cílem (že by to měl od Brookova „pohyblivého bodu“?), který když se sebevědomě tváří jako Archimedův bod, šaržíruje a blokuje tvorbu.

Herce uzavírá do sebe samého, činí z něj Narcise nebo Medúzu (pěkná Donnellanova přirovnání!).

Ale třebaš je to jednodušší a cíl je prostě něco, co má herce uchránit od toho, aby ‘hrál emoce’ nebo ‘hrál obecně’ a místo toho aby prostě jednal. To má Donnellan od Stanislavského a pro herectví je to skutečně zásada zásad. Přiznám se ale, že i tomu přestárlému Stanislavskému rozumím víc a láká mne také více než kniha Donnellanova, která je jako technika sice jednodušší, ale místy i zjednodušující. Mnohé ‘prvky’ nechává stranou nebo se jich dotýká jen letmo a emoce se v kapitole 15 bojí jako čert kříže. Opakuje Stanislavského axiom, že se nemají hrát, ale jinak jako by jej i v noci strašila afektivní nebo emocionální paměť Strasberga a jeho žáků. Jenže je emoce a emoce, je emoce ‘slepá’, kterou nezahraješ, i kdyby ses zbláznil, ale je emoce – a věděl to Diderot, Stanislavskij i Copeau – jako naladění vůči světu, asi tak jako se ladí houslovým klíčem, do něhož je cílová otevřenost ponorena, je jím brzděna, a pramení v něm dokonce i takové Donnellanem uváděné jednání jako „varuji Romea“ nebo „pokouším chůvu“, která mají přece také svou vlastní emocionální barvu. Toto naladění je také vnitřním zdrojem energie, čili není to jen Donnellanův cíl jako ‘háček’, na který se zavěsí hercova pozornost. Škoda, mnohé Donnellanovy úvahy míří tímto směrem, ale zdá se mi, že on se raději vyhýbá tomu trápení s nejasným prožíváním, a tak jednoduše vede herce k cíli, protože „*žádný cit nebo pocit nespustíme bez cíle*“ (s. 161).

Donnellan patří k těm, kteří si rádi hrají, možná proto, že milují Einsteinovu teorii relativity, podle níž může v 5 hodin odjet nádraží z tohoto vlaku. Nevím, jak na zkouškách, ale s jazykem, kterým sděluje vlastní zkušenost, si hraje takto dost často. Z této hry pak vyplynou mnohé zajímavé poznatky a četba se

stává záživnější. Ale padá tu občas i nějaká ta banalita, která činí opačně samozřejmé nesamozřejmým, např. že „Dobře žít znamená dobře hrát“ (s. 15), „Nemůžete vysvětlit, proč je herectví živé, protože nemůžete vysvětlit život. Co se dá vysvětlit, je mrtvé“ (s. 87), nebo: „Moje identita není, kým jsem. Ani moje anti-identita není, kým jsem“ (s. 106), „Slova nefungují. Slova nedělají, co by dělat měla“ (s. 177). Také tu máme sice hravě, ale dost povrchně nadhozenou antitezi slov ‘estetika’ a ‘anestetika’, které opravdu nerozumím.

Na jednom místě své knihy Donnellan píše, jak je nesmírně obtížné psát o divadle a herectví a vyjadřuje tím hlubokou pravdu. Jeho kniha je přínosem pro naši hereckou pedagogiku, i když je často zaměřena na toho hybatele, kterým je podle něj cíl, takže jsem měl opravdu občas představu, že sedím za volantem, kolem sebe nevidím a sleduji cedule s označením – cíl. Přeháním, vím, herec by si měl představit spíše cíl maratonu, kam nikdy nedoběhne.

Jan Hyvnar

Pracovní konference o ideji národního divadla

6. a 7. dubna se konala v polském lázeňském městě Kolobřehu na pobřeží Baltu pracovní konference o ideji národního divadla a jejím uskutečňování v evropském měřítku. Konferenci pořádala teatrologie z Poznaně a sjela se na ni řada historiků divadla z celého Polska, takže přívlastek „mezinárodní“ získala jen mou vlastní přítomností. A ta byla způsobena i tím, že o historii českého národního divadla se ví v Polsku docela hodně a účastníci byli na ni dost zvědaví. Co mne však nejvíce překvapilo, byla většinová účast mladých historiků divadla, kterou jsem Polákům skutečně záviděl.

Začátek byl symbolický: kolegové z Varšavy pustili nově objevenou rozhlasovou nahrávku tzv. Velké improvizace z *Dziadů* A. Mickiewicze v podání nedávno zemřelého vynikajícího herce Gustava Holoubka. Symbolický začátek proto, že šlo o známou inscenaci K. Dejmka z roku 1968, která dala podnět k masovým vystoupením studentů a pádu tehdejší Gomulkovy vlády. Ano, takovou mimouměleckou funkci tehdy skutečně idea národního divadla v Polsku plnila,

a Poláci stejně jako my si proto museli klást po roce 1989 otázku o nové funkci a novém postavení tohoto divadla.

U nás proběhla publicistická diskuse o Národním divadle v roce 1994 a rok předtím stejná i v Polsku. U nás i tam to ale byl jen jakýsi přehled osobních názorů na tuto instituci a její ideu, takže nikdo si v podstatě nekladl za úkol jít k samotným evropským kořenům pojmu „národní divadlo“. A dodnes jen nějaký osamocенý teatrolog občas někde něco napíše na toto téma (např. Jan Císař v *Disku* 8 a 22),¹ zatímco kolektivní konference – pokud vím – se konaly spíše před rokem 1989. Nyní se tedy tohoto úkolu, který může být jen dílem kolektivu a nejen z Polska, ujala poznaňská teatrologie.

Pro nemoc nepřítomnou iniciátorku, prof. Dorochnu Ratajczakovou z Poznaně, musel zastoupit jen její vstupní referát o vzniku ideje národního divadla v Dánsku, kde Johann Elias Schlegel, strýc

¹ Císař, J. „Národní divadlo pořád hoří“, *Disk* 8 (červen 2004) a „Národní divadlo: souvislosti a přesahy“, *Disk* 22 (prosinec 2007).

německých romantiků Augusta a Friedricha Schlegela, vydal v roce 1747 *Myšlenky o zahájení dánského divadla* a ovlivnil tak bouřlivý rozvoj 'národních divadel' v Hamburku, Vídni, Mannheimu, ale i u nás v Praze. Přesto tu autorka referátu poukazyvala spíše na nejasnosti v rozvoji ideje národního divadla, protože si dala za úkol vyznačit určité problémy. Jeden z nich jsem rozvinul i já sám ve svém referátu: idea národního divadla je podvojná – zemská a etnická – a náš příklad je přímo vzorový. U nás vzniká nejprve v osvícenském duchu 18. století Stavovské divadlo jako zemské národní, aby se pak v 19. století stalo iniciátorem pro vznik a vybudování etnicky pojaté Zlaté kapličky.

Další referáty byly věnovány idejím národního divadla a jejich realizacím v Německu, Francii, Anglii, Španělsku, Rakousku a nakonec i v Polsku, kde se objevila rovněž určitá podvojnost, ale jinak a za dramatičtějších okolností. Osvícenské národní divadlo ve Varšavě vzniklo už v roce 1765, ale po porážce revoluce v roce 1831 bylo carem zlikvidováno. K jeho obnově došlo v roce 1924, ale při napadení Polska v roce 1939 shořelo, obnoveno bylo 1949, ale opět shořelo 1985 a znovu bylo otevřeno 1996.

Samozřejmě, referáty se nevěnovaly jen národnímu divadlu jako instituci s budovou a souborem, ale mnoha jiným a stále závažným tématům. Někdo popisoval historický vývoj a realizaci ideje národního divadla, jiní a zvláště mladí teatrologové se zaměřili na současný stav, a tak tu padla celá řada zajímavých podnětů nebo se objevovaly rozdíly i soulad v názorech na různá témata. Byl tu cítit i neklid z tlaků současné globalizace a ztráty národních identit. Jsme v Evropské unii a naší povinností je ptát se, co je 'státně identické' a co 'národně rozdílné'.

Mluvílo se i o tom, že – jako např. v Německu – národním divadlem nemusí

být soubor, který přivlastek „národní“ má v názvu. V Polsku roli národního divadla plnilo Staré divadlo z Krakova a u nás jsme měli v 60. letech naši Zlatou kapličku, ale národním bylo podle mne více Divadlo za branou nebo Činoherní klub. Ostatně padla otázka, zda byl a je národním divadlem také shakespearovský The Globe, nebo jím byla a je Comédie Française. K tomuto francouzskému divadlu se v podtextu vracely mnohé referáty, neboť tu byla založena jistá tradice, která je dnes rozbíjena, tj. tradice jednoho souboru, který hraje různé hry, často s abonentním systémem, a dbá na ansámblivost.

Odtud pak už nebylo daleko k diskusi o dotacích nebo o postavení a prestiži herců v těchto divadlech včera i dnes, o spojitosti divadla národního a lidového, o tom, zda v zemích s různými kulturami, jako je např. Španělsko, lze mluvit o národním divadle, nebo i o tom, zda tzv. 'televizní divadlo' (v Polsku běžný pojem pro televizní inscenace her, u nás k tomu měly blízko slovenské pondělní inscenace) je jakýmsi národním divadlem.

Na dva dny bylo témat skutečně mnoho, ale všichni účastníci konference to chápali jako počátek nebo jako skicu, která musí být dále konkretizována. Proto bude mít toto pracovní setkání příští rok své pokračování. Všichni účastníci přitom schválili jakýsi vstupní projekt, který bude organizovat poznaňská teatrologie, tzn. že se začne vytvořením antologie komentovaných textů o národních divadlech, počínaje textem J. Schlegela o dánském divadle na počátku přes významné texty 18. a 19. století až po současnost. Terénem má být celá Evropa, také ze zvědavosti, zda existuje tradice a současnost národního divadla např. v Řecku nebo Estonsku. S námi se samozřejmě i nadále počítá.

Jan Hyvnar

Sen

(hra s nápadem Václava Klimenta Klicpery)

Přemysl Rut

třetí pokus / 2007

Autorem grafických koláží je Jiří Voves

První, komu bych tu hru rád věnoval, je ovšem Václav Kliment Klicpera, jehož Der Traum mě uřkl už začátkem osmdesátých let. Ale jsem ji dlužen i Václavu Königsmarkovi, který mě uhranutí chápal, ba sdílel a po předčasně inscenované první verzi (1991) se ujal dramaturgie druhého pokusu. Zemřel dřív, než jsem si s jeho inspirací dokázal poradit.

Ke třetímu pokusu už bych se asi neodhodlal, kdybych na sklonku léta 2005 ve francouzském Le Percy, v bývalé stodole, kde se dnes hrává divadlo, nebyl při tom, jak Markéta Potužáková zkouší Urzidilovu povídku Poslední zvonění, podivuhodně proměňujíc vyprávění v drama. Nevědomky mi tak nabídla způsob, jak by se můj neodbytný klicperovský sen, mezi tím vyrostlý v noční múru, dal snad přece jenom učinit skutečností.

Těm třem tedy vděčím za následující stránky.

Lipnice nad Sázavou, právě 180 let od ledna 1827, kdy Der Traum poprvé sehráli královéhradečtí ochotníci.

Osoby:

Růžena Kratochvílová, na první pohled romantická duše

Hynek Lenz, dramatický básník

Listonoš, živá uniforma

Místo: básníkův rodný domek v ospalém malém městě
Čas: minulý

Dekorace žádná. I nábytku by mělo být co nejméně, neobejdeme se bez stolu a dvou židlí. Na scéně jsou Růžena a Hynek, každý zvlášť: nemohou se vidět, natož dotknout. Vnímají ovšem jeden druhého, proto posílají slova do tmy a gesta do prázdna. Vzniká tím jakýsi tápavý dialog vedený jakoby přes zed', ale tím pozorněji a zřetelněji: vzdálenost nutí oba k větší ex-

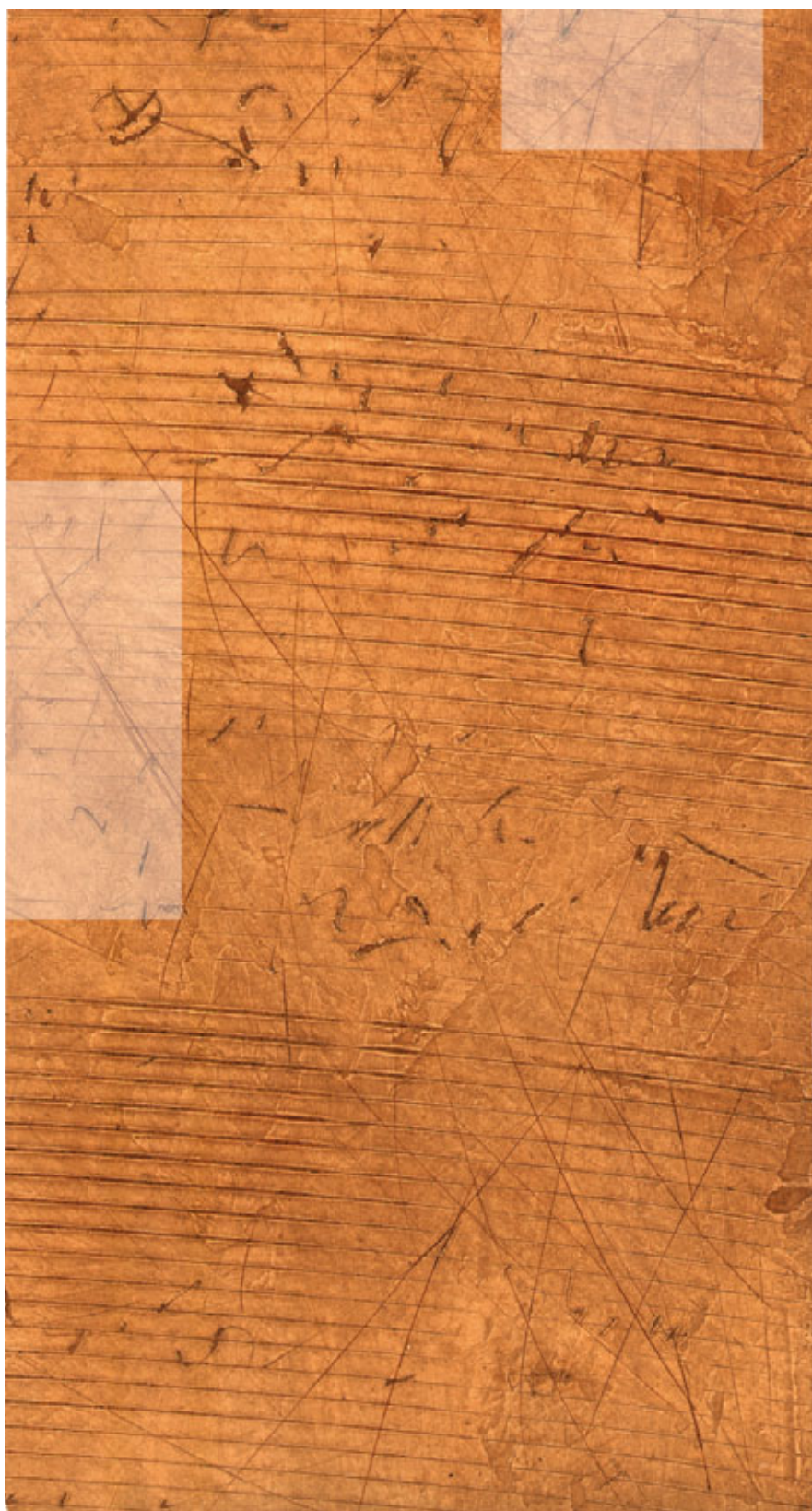
presi, která v zájmu srozumitelnosti replik bezděky zdůrazňuje i jejich rytmus a melodii, tak trochu jako v hovoru s nedoslýchavým. Občas to zajiskří, ale i tyto střety by měly zůstat nepřímé, jako by ve dvou hrnčích současně vzkypělo mléko. Někdy se replika propadne k vnitřnímu monologu, ani tehdy však druhá postava nesmí být vyloučena ze hry.

1

Hynek Milá maminko, již na dva dopisy jsem od Tebe neobdržel odpověď. Doufám stále, že Ti jen nebyly doručeny, i když neobsahovaly žádné stížnosti; v tom druhém jsem dokonce chválil zdejší stravu a prosil jsem Tě, abys mi neposílala nic na přilepšenou. Musíš teď hlavně odpočívat, pan doktor Prokop Ti radí dobře. Beztak Tě to srdíčko zlobí kvůli mně. Kolik vlezlých pohledů a řečí Tě v tom našem malém městě den co den pronásleduje! Ať přijdeš k pekaři nebo do mlékárny, všude se na Tebe dívají jako na vrahovu matku.

Růžena (odhodí dopis, který četla, jako by jí vzplál v ruce, a vykřikne) Vrah! Pomoc! Vrah! (Rychle dýchá, vyplašeně se rozhlíží, nakonec však nad strachem zvítězí zvědavost a Růžena znovu sáhne po dopise)

Hynek Nedivil bych se, kdybys mi neodepisovala proto, že ses rozhodla na mě zapomenout. Máš na to patnáct let, za takovou dobu by se to mohlo podařit. Odpusť, mluvím z cesty. To já sám bych si ze všeho nejvíc přál, abych na tu hrůzu zapomněl. Kdyby se tak ukázalo, že to byl jenom sen! Probudil bych se doma v posteli, jako když jsem byl malý, Ty bys mi utřela zpocené čelo a řekla bys: Hynečku, to se Ti něco ošklivého zdálo. Ale co máš říkat člověku, který tak zklamal všechny Tvoje naděje? Nebudu Ti připomínat, že mi vedla ruku láska. Láska nezabíjí, synáčku, láska dává život – slyším Tvou odpověď. Nebudu svádět vinu na vznětlivé srdce



básníka, které se tak snadno dá unést obrazností. Básník má život opěvovat, synáčku, ne ničit. Je to tak, maminko, a přeče prosím, abys mi nepřestala psát. Mám teď na světě jen Tebe. Líbá Tě Hynek.

Růžena (*smyslně vzdychne*) Hhhynek! Vrahhh! Vrah-hhynek! Hhhlubiny Léthhhé (*skládá si lodičku z dopisu*), kam mě unášíte?

2

Růžena Neznámý pane Hynku! Nemějte mi prosím za zlé, že odpovídám na dopis, který jste nepsal pro mne. Za méně výjimečných okolností nebyla bych jej ani otevřela. Když jsem se však přistěhovala do tohoto domku, kde jste zřejmě prožil svá dětská léta, ležela za dveřmi obálka se jménem Vaší paní matky. Věděla jsem, co je mou povinností: odeslat psaní zpět s poznámkou Adresát zemřel. Tak bezcenného gesta jsem však, odpusťte, nebyla schopna. A vědouc zároveň, že na obsah dopisu nemám nejmenší právo, spálila jsem jej ještě toho večera. Jenomže neuplynul ani týden a na dlaždicích chodby ležel další dopis. I ten jsem ještě dokázala spálit, ale přitom jsem tušila, že setkání s jeho pisatelem se tak snadno nevyhnu. Jak se týden krátil, přistihla jsem se, že třetí dopis netrpělivě očekávám. Když přišel, otevřela jsem jej bez výčitek. A teď si vyčítám, že jsem Vám neodpověděla hned na ten první. O smrti své matky jste se zatím bezpochyby dozvěděl administrativní cestou. Ale žádný úřad Vám jistě nesdělil, že na stejné adrese stále žije bytost, která čeká na Vaše dopisy. Znam samotou a dovedu si představit, jak Vám je. Promiňte, jsem domýšlivá: co mohu vědět z jediného listu! Jste opravdu vrahem? Podle mého názoru musí být vražda neobyčejně silný zážitek. Zejména byla-li to vražda z lásky, jak jste naznačil. Mohu Vás ujistit, že mám pro takový motiv mnohem větší pochopení než Vaše zesnulá matka. Naše generace už poznala, že ani sebezhoubnější vášeň není pro člověka tak ničivá jako lhostejnost. Z toho mála, co jste mi o sobě prozradil, tuším, že to cítíte podobně. Dopadli Vás, nebo jste se doznal? Jste přikován ke zdi? Už vám stříhali vousy? Jste v kobce sám? Vedete si kalendář? Pokusil jste se o útek? Pomyslel jste na sebevraždu? Pište mi bez obav, že Vás odsoudím, nebo že omdlím při první zmínce o krvi. Váš příběh mne zajímá, ba více: dojímá. Uhodla jsem dobře, že jste básník? Pak není divu, že nás osud svedl dohromady: já pracuji jako knihovnice. Nezdá se Vám, že se dokonale doplňujeme? Napište! Hořím zvědavostí. Vaše Růžena Kratochvílová.

3

Hynek Milá slečno. Jak bych Vám mohl zalívat tak účastný dopis? O matčině smrti jsem se, jak správně předpokládáte, dozvěděl od těch, kdo mě tu hlídají. Ale kdybyste mi nenapsala, nevěřil bych, že i tu nejbolestivější ránu je možno proměnit v pohlazení. Čtu Vaše řádky znovu a znovu a stále méně chápu, čím jsem si je zasloužil. Jak citlivé musí být srdce, které se dovede dojmout utrpením neznámého člověka, jenž navíc není žádného soucitu hodný! Nemáte strach z ohně, který svým věrlým zájmem rozdmýcháváte? Dovedete si představit, jakou důležitost tu člověk přikládá každému slovíčku, které sem dolehne zvenci? Už teď čekám, kdy zase napíšete. Už teď se bojím, že jednoho dne psát přestanete. Nemohu přeče žádat, abyste mi psala patnáct let. Nenechte se vydírat mými nadějemi. Buďte ráda, že jste na svobodě, že můžete žít. Žádné jiné srdce není tak zrozeno pro štěstí jako Vaše, překypující citem a porozuměním. Váš vděčný Hynek Lenz.

4

Růžena Blázínku Hynku! Jak mohu žít, když tady na svobodě potkávám jen samé mělké duše! Jak jsou všichni ti mlékaři, lampáři a listonošové zbyteční, nahraditelní, nerozeznatelní! Den co den chodí stejnými cestami, jen aby se s nikým nesrazili, aby je nepotkalo nic nečekaného! Ani do knihovny nezajdou! Když je srovnávám s hrđiny knih, které vždy v úterý a ve čtvrtek od šestnácti do devatenácti hodin půjčují, totiž které vždy v úterý a ve čtvrtek od šestnácti do devatenácti hodin čtu, protože si je nikdo nepřichází vypůjčit, smíruiji se s představou, že zůstanu sama. A najednou do mé samoty padne Váš list jako stránka dobrodružného románu! Divíte se, že Vám píši? Vždyť jste v našem městě jediný, kdo svou vášeň dovedl proměnit v čin! Tak ráda bych o Vás věděla všechno! Nespoléhejte na řeči, které se o Vás vedou. Kdo Vás tu chápal natolik, aby měl právo promluvit? Mám snad věřit, že jste tu nešťastníci zabil, protože jinak nejste schopni dosáhnout rozkoše? Mám popřát sluchu těm, kdo tvrdí, že jste si na ní zkoušel dramatické situace, až se Vám to jednou vymklo z rukou? Nebo těm, kdo tvrdí, že Vaše dílo napsala ona a musela zemřít, aby se to neprozradilo? Nebo snad –

5

Hynek Milá Růženko, tolik nestoudností jste musela vyslechnout, a přeče mi zase pišete! Teď už mi

opravdu nezbyvá než znovu vyprávět, jak to bylo, byť se před Vámi za tu historii stydím ještě víc než před soudem. Víte, zdálo se mi tenkrát, že jsem se zamiloval. Práskl jsem doma za sebou dveřmi tak hlučně, že bych se nedivil, kdyby se to v ulici do dnes rozléhalo, a odstěhoval jsem se, abych tak řekl, ke své budoucí oběti. Maminka té lásce nepřála, ale maminky jedináček bývají žárlivé a já jsem v Ludmile –

Růžena Hrozné jméno!

Hynek – viděl bytost, která rozumí každému hnutí mé myslí a ještě je tak pokorná, že to nedává nájevo. Svá dramata jsem považoval za plody naší lásky. Nikdy bych nepřipustil, že se v ní mohu mýlit. Když jsem jí četl novou truchlohru a ona usnula, vždycky jsem hledal chybu u sebe. A protože se to stávalo čím dál častěji, přestával jsem už věřit svému nadání. Kdykoli se ve spánku pousmála nebo lehounce vzdychla, žárlil jsem na její sny: byly zřejmě poutavější než moje dramatické básně. Za této situace vracel jsem se jedné zimní noci do našeho skromného podkroví a padnuv na věčně rozházené lože, ucítil jsem zcela zřetelně pach levných doutníků. Nemýlil jsem se: peřiny i polštáře čpěly touto nezaměnitelně mužskou vůní. Na mou poznámku, že už vím, proč při mých dramatech usíná, se Ludmila –

Růžena Hrozné jméno!

Hynek – jen kruté ušklíbla. Smála se dokonce i ve chvíli, kdy jsem vstal, odběhl do kuchyňky a vrátil se s ostrým nožem na chléb. Smála se, jako by si nedokázala představit, že se nespokojím jen s teatrálním gestem. Kdyby aspoň uhnula před první ranou, byl bych se vzpamatoval! Kdybychom stáli tak, abych se mohl vidět v zrcadle! Kdyby zrovna letěla kolem moucha! Teprve po vraždě vyšlo najevo, že toho dne v hospodě pod námi instalovali nový větrák, a protože oběť měla ve zvyku vykládat peřiny do okna, vsákl se do nich dým ze všech doutníků a cigaret, které si hosté dole dopřáli. Vraždil jsem pro nic! Pro pouhý přelud své marnivé fantazie! Co teď? Vrátit se k mamince? Zůstat pod střechem té, které jsem se tak hrůzně odvděčil? Zbývala jen vězeňská cela. Ještě toho večera šel jsem se udat. Teď víte, Růžičko, kdo Vám jednou za týden posílá dopisy: žádný romantický hrdina, ale ubohá loutka ovládaná iluzemi, blázen schopný spřádat přeludy z modrého dýmu a jednat podle nich, jako by to byla skutečnost. Promiňte, že Vám kazím představu, kterou jste si o mně vytvořila. Řekla jste si o to sama.

6

Růžena Nešťastný Hyнку! Všechno, co si tak krutě vyčítáte, jen povzbuzuje můj obdiv pro Vás. Vždyť jste to vytrpěl z lásky, příteli! Ta ubožačka, která ani v tak vypjatém okamžiku neuhodla, co se ve Vás děje, by toho sotva byla schopna v oněch tajemných chvílích, kdy jste tvořil! Nechácala zřejmě vůbec, že Vás inspiruje! Natož aby si toho vážila! A přece: co může žena chtít víc než podněcovat muže k nesmrtelným činům? Jak bych byla pyšná na takovou úlohu! Kdyby mně muž četl z očí, čím by mohl zkrášlit náš svět, neusnula bych za nic na světě! Nespala bych ještě dlouho potom, ba nemohu spát ani teď, když na to pomyslím. Jak ráda bych aspoň na vteřinu zahlédla tváře žen skrytých za nejkrásnějšími stránkami Tristana a Isoldy! Gargantua a Pantagruely! Červené a černého! Bohužel, většina mužů obsazuje ženy do mnohem podradnějších rolí. Žena inspirátorka by jim jen připomínala, že nemají talent! Vy talent máte, Hyнку, a mne jen mrazí při pomyslení, co všechno by Vaše fantazie mohla vytvořit, kdyby tenkrát ta Nána –

Hynek Ludmila.

Růžena Hrozné jméno! – měla přijmout své poslání! Jste kruté trestán za její amúzičnost. Ještěže zemřela tak náhle, že snad nestačila sáhnout na Vaše rukopisy. A propos: kam jste je před svým zatčením ukryl? Nebo už před ní? Nebylo by divu! U nás v knihovně nejsou, pan učitel Laštůvka o nich neví, nenašla jsem je ani v archivu ochotnického divadla. Neschoval jste je nakonec pod oním podezřele houpavým prknem v kuchyňské podlaze? Nebo jste je zanechal na místě činu? Za čtrnáct let, které Vám zbývají do návratu, je zničí krysy, odplaví povodeň, v nejlepší případě je někdo najde, přeloží do němčiny a vydá pod svým jménem! Napište, co mohu podniknout pro jejich záchranu. Vydám se pro ně třeba na ostrovy lidojedů, jen v úterý a ve čtvrtek od šestnácti do devatenácti hodin musím být v knihovně. Vaše Růžena.

7

Hynek Milá Růžičko, dílo, po němž jste tak obětavě pátrala a jež bych tak rád svěřil do Vašich něžných rukou, nikdy nespatrišlo světlo světa. Ano, mnohokrát jsem se o ně pokoušel, mnohokrát jsem Ludmile –

Růžena Hrozné jméno!

Hynek – četl jednotlivé scény i celá dějství, ale kdykoli usnula, okamžitě jsem rukopis hodil do kamen. Nevím, jestli se k tomu mám přiznávat: pozbudu tím nejspíš aureoly básníka, v jejíž září čtete mé dopisy

a hlavně píšete svoje. Ale nemohu Vás přece nechat, abyste vytrhávala prkna z podlahy a plavila se rozbourěným mořem pro verše dávno proměněné v popel. Odpusťte tedy, že Vás opět musím zklamat –

8

Růžena Takové dílo, Hynku – a Vy je dáte přečíst plamenům! Četla jsem mnoho o marnotratnosti, která obvykle provází genialitu, ale smířit se s tím nemohu. Utěšuji se jen, že ta žena, jejíž hrozné jméno nikdy nevyslovím, by Vás k opravdovému tvůrčímu činu podnítit nedokázala. Že svůj chef-d'oeuvre tvoříte teprve teď, když víte, jak dychtivě čekám na každou repliku. S jistotou, jakou jste dosud nepoznal, každý týden píšete další scénu k dramatu svého života! A jakého života! Nic k němu nemusíte přidávat, stačí jej pouze vyslovit! Stačí dokonce jen naslouchat hlasu, který Vám šeptem napovídá. Vaše –

9

Hynek Kdo jste, že každou moji hanbu obracíte v můj prospěch! Jak je možné, že i ve chvílích, kdy ne nacházím to pravé slovo, ten pravý skutek, Vy vždycky uhodnete, co jsem měl na srdci? Začínám věřit, že jste moje múza! Jak asi vypadá ruka, která teď vede mou? Jaká ústa diktují, co píšu? Máte křídla? Snažím se zůstat strážlivý, a přece si Vás musím představovat! Běda! Když se mi po vraždě vrátilo vědomí, zařekl jsem se, že příště už budu svou neblahou fantazii držet na uzdě, ale stačilo pár Vašich dopisů a zase cítím, jak mě unáší. Libám Vaše písmo a je mi, jako byste tady byla se mnou! Vaše přítomnost mění mou páchnoucí celu v altán, po jehož mřížoví se pnou divoké růže! Prosim, napište brzy. Tvůj Hynek.

10

Růžena (*s koketní přísností*) Kdybych byla opravdu s Vámi, přikryla bych Vám teď ústa dlaní. O mně už nikdy ani slovo, rozumíme? Mám-li zůstat Vaší múzou, nesmíte mě nikdy, nikdy spatřit. (*Pauza*) Naštěstí není čeho litovat! Už teď sotva kulhám za Vašimi představami! A co teprve za jedenáct let! Až si vytrhám všechny šedivé vlasy a zůstane mi jenom holá lebka! Nemohu se dočkat dne Vaší svobody – a přitom vím, že to bude nejnešťastnější den v mém životě! Teď přeskočte pět řádků, řeknu Vám o sobě něco hnusného: v každém snu Vám běžím naproti k vlaku, a zároveň – nezavrhujte mne – zároveň bych si přála, abyste byl odsouzen na do-

životí a zemřel v kobce se všemi iluzemi, které Vám o mně našeptal Váš talent. Jsem zlá, vidíte? To já ne, to nešťastná Růžička. Až se za jedenáct let objevíte, bude Vás tu čekat polovina Vašeho díla převázaná stužkou barvy krve. Druhou polovinu, za kterou vděčíte své múze, si přivezete s sebou. Pak jenom zamícháte dopisy jako karty osudu a budete mít nejkrásnější drama o lásce, jaké kdy svět viděl. Na Růžičku se neohlížejte: ta vedle takové krásy nebude stát za povšimnutí, tu nehledejte, leda na hřbitově. Vaše –

11

Hynek Milá Růžičko! Nevím, jestli se mi podaří napsat to drama v dopisech, i když mi s ním tak nezištně pomáháš. Nezáleží mi na něm zdaleka tolik jako na Tobě. Nejsi pro mne záminka, abych měl komu psát; nevidím v Tobě jen adresu, na kterou mohu posílat své myšlenky, naopak: ve svých myšlenkách vidím záminku, abych měl s čím se k Tobě obracet, abych udržel Tvou pozornost až do našeho setkání, ve které nepřestávám doufat. Jen protože jsem tak daleko, musím stavět promyšlené věty, vážit a vázat slova. Až se vrátím, nebudu se shánět po svých dopisech. Vrátil se k Tobě, ne ke svému dílu. Až mě políbíš na čelo, nebudu psát, ale oplatím Ti polibek stonásobně. Až Tě obejmou, budou všechna slova zbytečná. Dopisy spálíme ve společném krbu, abychom mohli mlčky hledět, jak se plameny milují, a napodobit jejich žhavý tanec. Tvůj –

12

Růžena Miláčku, neuváděj mě do rozpaků! Umřela bych studem! Znáš se dost dlouho, abych věděla, že jsem zajímavá jen dílem, k němuž dávám podnět. Proč jen se ženy dožívají tak vysokého věku! Třeba budu mít štěstí a zavru oči týden před Tvým návratem. Pavouci ještě nestačí utkat v oknech pavučiny, na hrobě budou ještě vonět kamélie... Od koho? Kdo by kupoval kamélie osamělé knihovnici? Co je to napsáno zlatými písmeny na černé stuze? Růžence Alexandre Dumas. (*Pauza*) Mladší. –

13

Hynek Miláčku, pokud je na mých dopisech něco, kvůli čemu stojíš za čtení, pak láska, s kterou jsem je psal. Kdykoli si uvědomím, že bych měl psát jako básník, cítím, jak mě slova opouštějí, aby se vrátila ve chvíli, kdy zase začnu myslet na Tebe. Je ostatně snadné myslet na Tebe, protože jsi všechno, na co si dokážu vzpomenout: jsi moje

kolébka, moje moře, moje země na obzoru, jsi mě-
síc, na nějž nedosáhnu, ač v jeho objetí usínám –

14

Růžena Rozumím Ti, můj milý, konečně Ti rozumím: i mě dnes potkal zvláštní, mystický zážitek. Je zase úterý, četla jsem Tvůj dvoustý čtyřicátý třetí dopis a nemohla jsem se soustředit: oči každou chvíli za-
bloudily mezi slovy, jejichž význam mi unikal. Ne-
vím, jak dlouho trvalo, než jsem si uvědomila pří-
činu svého podivného neklidu. Na záchodě kape
voda. Každá kapka dlouho doznívá pod klenutým
stropem a odměňuje mi čas jako v žaláři. Pochop-
ila jsem, miláčku, co to znamená. Dokud tu nebu-
deš se mnou, muž činu, který vytáhne francouzský
klíč a spraví už doprdele ten plovák nebo co, do
té doby jsem i já pouhý vězeň! (*Pláče*) Kdybys vě-
děl, kolikrát za den vyhlížím z okna směrem k ná-
draží, jestli snad neuvidím přicházet Tvou urostlou
postavu s divokým plnovousem a černým stínem,
který zalehne celou ulici! Ano, zbývá nám ještě
deset let, ale kdybys jim utekl jako Edmond Dan-
tés, mám ten díl pod polštářem, skrývala bych se
pak s Tebou až do smrti. Pan učitel Laštůvka, je-
diný, kdo občas přijde do knihovny, tvrdí, že z rad-
nice vede podzemní chodba až za hradby. Nevíš,
kde byly hradby? Nemám Ti poslat pilník v pecnu
chleba? Jestli ten záchod nepřestane kapat, zeší-
lím! A když si pomyslím, co ještě se za ty roky po-
rouchá, kolik zárovek praskne, kolikery dveře za-
čnou vrzat, kolik kompotů nepůjde otevřít, vím, že
nemohu žít bez Tebe! Tvoje –

15

Hynek Růžičko, miláčku! Uplynulo již pět let z mého
trestu a podle zákona mi tím, jak říkají advokáti,
vznikl nárok na půlhodinovou návštěvu osoby, kte-
rou sám označím za nejbližší. Nemusím říkat, kdo
je tou osobou. Byl bych šťasten, kdybych Tě mohl
konečně vidět. Kdyby se maminka tenkrát nedala
pochovat beze všech obřadů, mohl jsem Tě v den
jejího pohřbu aspoň zahlédnout v okně! Chápu
ovšem, že nechtěla poskytnout městečku příleži-
tost k pomluvám, třeba převlečeným za projevy
soustrasti. Nemohla také tušit, že její opuštěné
místo zaujmeš Ty, jako by oknem vlétl do prázd-
ného domu můj anděl strážný. Já však jsem o těch
pět let netrpělivější, přestávají mi stačit ta bílá pe-
říčka, která si každý týden trháš ze svého křídla,
přiletě, miláčku! Možná že po celou tu půlhodinu
nebudu schopen slova, ale co na tom: slovo je mezi
námi až příliš. Jak bych rád políbil tu ruku, jejíž

písmo mne opřádá nejsladšími pouty! Příští neděli
na shledanou! Tvůj –

16

Růžena Milý Hynku, pokud jde o možnost návštěvy
u Tebe, musím Tě bohužel zklamat. V neděli nepři-
jedu. Nechtěla bych, aby vznikl dojem, že jsem si
Tě přijela prohlédnout, případně se Ti ukázat, než
se rozhodneme pro společný život. Osud se nemá
ředit vypočítavostí. Jsem chudá, ale nikdy se ne-
vzdám nároku na vysoký styl. Vštípili mi jej ostatně
básníci, k nimž počítám i Tebe, proto věřím, že mi
porozumíš. Už jako děvčátko jsem si přísahala, že
teprve muži, za kterého se provdám, dovolím, aby
se mne dotkl. I kdyby mi jen ruku políbil. Setkáme
se teprve tehdy, až nám nebude hrozit loučení.
Toho dne, miláčku, prostřu slavnostní ubrus, posta-
vím na něj dva svícný, připravím hostinu a půjdu Ti
naproti. Jíš králíka na smetaně? Až vyjdeš z kobky
a vystoupíš z vlaku, půjdeme spolu Nádražní ulicí,
nejdelší v městě, přímou jak vzdušná čára, pů-
jdeme sami prostředkem silnice, múza a génius.
Panna a vrah. (*Růžena si musí rozepnout límeček:
pokoušejí se o ni mldoby*)

17

Hynek Po prvním přečtení Tvého dopisu číslo tři sta
osmnáct jsem se, přiznávám, cítil opuštěn. Zra-
zen. Ale teď, když se mi jeho řádky vryly do paměti,
chápu, kolik je v nich vznešenosti. Zahanbila jsi mě,
Růžičko, mou nevykořenitelnou zbrkllost, můj ne-
dostatek hrdosti, snad i mou žádostivost. Jsem Ti
vděčný za tu lekcí lásky. Máš pravdu: uvidíme se,
až budu moci polovinu Tvých břemen vzít na sebe.

18

Růžena Se záchodem si nedělej starosti. Jak věci do-
sluhují, zjistila jsem, že všechno se dá spravit kni-
hami: na rozviklaný stůl stačily Duinské elegie, roz-
bité okno jsem zalepila stránkou z Fausta a plovák
utěsnila kapitolou o sňatku Mercedes. Nemám
tu kapitolu ráda: jak si mohla vzít Fernanda, do-
kud byl Edmond ve vězení? Jinak ovšem používám
k opravám výhradně knihy vyřazené z fondu, pro-
tože si je víc než deset let nikdo nevyvůjčil. Mys-
lím, že ty papírové záplaty a podložky nevydrží
dlouho, ale čas, kdy všechny závady spravíš jed-
nou provždy Ty, se přece jen přiblížil. Miláčku, po-
kud opravdu souhlasíš, že bychom na sebe měli
pohlédnout teprve ve chvíli, kdy si řekneme ne-
odvolatelné Ano, uvaž prosím, zda bys neměl při-
jet s černou páskou přes oči. Předpokládám, že

In potelu, po horejsem se muze,
 Ty by mi uctile spocine lili
 a rekla by, ty neby, hacti
 nje o kti, velle zedlo. klesas
 mlet obach, vout zklaras vichy
 tyx nadeji z klabu ti profomg
 ze mi vedea ruku laska...
 lalka neraligi, synidka, liskadac
 zivot - syrim Tyru it pried.
 Meudu vradet viku na vnetli ne
 mace k dnuka, kaci x tak suaduo
 do unest obrazuoti. Dabomka
 zivot ofevorat, synidac, ne miet.
 ze to tak, marmuho, a tice promise,
 elp om nepriatel psit.
 Mladu na otce zcu tebe.
 Uba te tynece



Krasavci a paly
 Salarocynka
 der. Delskyhu
 Timochka



Kellistina
 skina M. Liskora

v Praze VII.
 Timochka 19

A dense block of handwritten text, possibly a list or a collection of names, written in a cursive script.

Ti ji beztak nasadí, až Tě povedou po chodbách k bráně. Nesnímej ji tedy a neboj se: přijdu Ti na proti. Aspoň Tě podle pásky poznám. Domů už půjdeme spolu! Bože můj, za devět let!

19

Hynek Pásky na oči už se nepoužívají, leda snad před popravou. Ale pokud se domníváš, že by mi slušela, pozeptám se, až budu propouštěn. Nebude to tak hned: tento dopis má číslo tři sta šedesát dva, to znamená –

20

Růžena – že příští bude mít tři sta šedesát tři! Nádherně píšeš trojku, miláčku! Jako bys mi hladil ňadra! A při Tvé šestce cítím husí kůži od hlavy až k zadečku! Omdlím, až příště zaklepe listonoš!

21

Hynek Růžičko, dopisy jsou číslovány v kanceláři poštovního oddělení, věnuj prosím pozornost spíš tomu, co se snažím vyjádřit slovy.

22

Růžena Tři sta šedesát tři! Nehněvej se, lásko, to jen dokazuje, jak lačně po Tobě toužím! Kdybych tak mohla předběhnout čas, který se vleče od dopisu k dopisu! Začnu aspoň připravovat naši slavnostní večeři, jinak tu zešlím, než se mi vrátíš! Měla maminka omáčník?

23

Hynek Podívej se na půdu. Možná že ho nikdy nevybalila z truhly, kterou dostala do výbavy. Ale není to předčasně? Zbývá nám ještě skoro osm let! Tak dlouho žádná omáčka nevydrží.

24

Růžena Tři sta šedesát čtyři! Beztak ji stokrát vyhodím, než bude pro Tebe dost dobrá.

25

Hynek Jsi kouzelná! Tři sta šedesát pět!

26

Růžena Tři sta šedesát šest!

27

Hynek Tři sta šedesát sedm!

28

Růžena Ještě! Ještě!

29

Hynek Tři sta šedesát osm! Růžičko moje! Odpusť mi ten roztrěsený rukopis. Bojím se pořád, že se mi to zdá: ... po odpykání poloviny trestu podmínečně propuštěn za vzorné chování. Razítko, podpis. Co tomu říkáš? Čekala jsi dlouho, já vím, přece však jsem tím vzorným chováním vyšel na půl cesty vstříc Tvé trpělivé lásce.

30

Růžena Pokud tomu dobře rozumím, znamená to, že už mi přestaneš psát. Že Tvé drama v dopisech zůstane torzem, zato se tu co nevidět objeví přihrblý polepšený mužiček, požádá o hadr, aby v chodbě nezanechal blátivé stopy, bude se shánět po svých pantoflích a s tichou nelibostí vezme na vědomí, že jsem je dávno vyhodila, protože chlapy v pantoflích nesnáším. Chlap má mít boty, k nimž se dají připnout ostruhy. Pak půjdeš dál, políbíš mě na uvadlé rty, sedneš si ke stolu a poprvé se Ti zasteskne po prázdné cele, kterou mé dopisy proměnily v altán s popínavými růžemi. Ovšemže se to neodvážíš vyslovit nahlas, protože se přece umíš vzorně chovat –

31

Hynek Ale Růžičko, co Tě to napadá! Každá Tvoje vráska, každý Tvůj šedivý vlas budou v mých očích jenom důkazem, jak dlouho jsi na mne čekala, kolik ze svého života jsi mi obětovala! Ostatně tady se stárne rychleji: až se budeš rozhlížet po nástupišti, nehledej zbojníka s havraními vlasy, jsem šedivý a byl bych ještě šedivější, kdyby se mi uprostřed vlasů nešířila pleš, mám žluté zuby a záda se mi, jak jsi správně uhodla, začínají hrbit. To jenom hrdinové v knihách vypadají pořád stejně, vždycky Ti na téže stránce zopakují totéž vyznání. Ale o těch si zase můžeš nechat jenom zdát. My jsme skuteční, Růžičko, můžeme se spatřit tváří v tvář, utřít jeden druhému slzy a obejmout se. Po tom se nám přece tolik let stýskalo! Kolik je těch, kdo se nedočkali? Pořád jsme ještě o sedm a půl roku mladší, než jsme mohli doufat!

32

Růžena Mně se stýskalo po muži, o němž jsem četla ve Tvých dopisech. Byl to muž schopný z lásky i probodnout srdce. Muž nezkrotný, horkokrevný, vášnivý! Těch skutečných, kterým bych mohla utírat slzy, objímat je a přes jejich rameno vyhlížet svůj sen, takových chodilo kolem mých oken za ty roky dost a dost. Všechny jsem odmítla kvůli Tobě!

Růžena (*pokračuje*) A Ty máš teď tu drzost vrátit se mi stejný jako oni? Slušný, nenápadný, žádný? Budeš se chovat vzorně, držet se zpátky, ovládat se! Takhle jsem mohla žít už dvacet let! Zestárla jsem pro někoho jiného! (*Usedavě pláče*)

33

Hynek Miláčku! Je mi nevslovně líto, že právě teď, kdy se po tolikerém odříkání můžeme setkat, přestává Ti to znít lákavě. Co si o tom mám myslet? To lík se bojíš o svého dramatického hrdinu? Anebo je to ještě jinak? Možná že ta náhlá změna Tvého vztahu ke mně má obvyklejší příčinu: zatímco mě udržuješ v klamných nadějích, dávno už sis zařídila život beze mne, spoléhajíc na nedohlednou délku mého trestu. Pak Ti ovšem zpráva o mém předčasném návratu musela udělat čáru přes rozpočet: kam teď honem zmizet? jak ukrýt děti? komu prodat dům? Odpusť. Stydím se za své podezření. Přiznal jsem se k němu jen proto, abych Ti dal příležitost vyhnout se nepříjemné scéně, z níž máš přirozeně obavy. Koneckonců ani já si nepřeji, abych při setkání s Tebou provedl něco, čeho bych pak do smrti litoval. Na to jsem Ti příliš vděčný za každé slovo, které jsi poslala do mého ticha, i kdyby jen pro útěchu a ze soucitu. Napiš mi tedy ještě jednou, naposled. Ale pravdu! Nebudu Ti nic vyčítat. Tvůj Hynek.

34

Růžena (*trhá dopis, když se ozve zvonek. Růžena si utře uplakané oči a jde otevřít. Za dveřmi stojí Listonoš. Jako bychom ho už znali, ale vždycky jen jako anonymní stín, jako zvonek kola, jako písaný refrén písničky. Teď mu poprvé vidíme do tváře*) To jste vy?

Listonoš Telegram.

Růžena Děkuju. Nedáte si skleničku? Za tu cestu v takovém nečase.

Listonoš Raději půjdu. Čekáte návštěvu...

Růžena Jak to víte?

Listonoš Pro koho ta slavnostní tabule? (*Je skutečně prostřeno, od první zmínky o zasnubní hostině na to Růžena měla dost času*)

Růžena A co když pro vás?

Listonoš Neobtěžujte se zdvořilostmi. Raději si přečtete ten telegram, když už jsem s ním běžel v takovou hodinu.

Růžena (*pro sebe; čte*) Vlák přijíždí v 18.01. Už nikdy neodjedu sám. Tvůj Hynek. (*Listonošovi*) Víte, proč tomu člověku ještě odpovídám na dopisy?

Listonoš Nic mi do toho není.

Růžena Ale je. Abyste měl aspoň jednou za týden důvod se tady zastavit. Nevšiml jste si, jak vás vyhlížím?

Listonoš Vyhlížíte další dopis.

Růžena Nepodceňujte se. Nejste jen chodící brašna. Jste pan – jste tak skromný, že ani nevím, jak se jmenujete.

Listonoš Holenda. Blažej.

Růžena (*jako by si zkoušela nový klobouk*) Růžena Holendová.

Listonoš Prosím?

Růžena Už dlouho si říkám, že byste měl mít klíče.

Abyste nemusel strkat dopisy pode dveřmi. Abyste mohl zajít na skleničku –

Listonoš Na to nezbyvá čas –

Růžena Neříkejte. Kolik máte ještě telegramů?

Listonoš Telegram žádný, ale –

Růžena Tak vidíte. Můžete si dát se mnou. (*Koketuje*) Nebo se urazím.

Listonoš Když jinak nedáte.

Růžena (*nalila dvě skleničky. Přituknou si*) Víte, Blažej jak dlouho jsem čekala na tenhle okamžik? Sedm let. Sedm a půl!

Blažej Opravdu?

Růžena Posad'te se. Jíte králíka?

Blažej (*spíš upadne než usedne na židli*) Králíka?

Růžena Hned to bude. Zavřete oči.

Blažej zavře oči. Růžena odběhne.

35

Vstoupí Hynek s černou páskou na očích. Nejistě se zastaví, kufr stále v ruce.

Hynek Dobrý večer. (*Pauza*) Růžičko?

Blažej (*stále ještě s víčky snaživě stisknutými*) Přijde hned. Zavřete oči.

Hynek Prosím?

Blažej Já tomu taky nerozumím.

Hynek Šla na nádraží?

Blažej (*otevře oči*) Na nádraží? Myslel jsem, že jde do kuchyně.

Hynek (*opatrně*) A vy jste kdo?

Blažej Já jsem... přinesl telegram.

Hynek Až teď? Proto jsem se jí nemohl dočkat. Naštěstí znám cestu poslepu. To byla už v dětství moje oblíbená hra. Chodit po ulicích, občas zavřít oči a představovat si úplně jiné město. (*Pauza*) Růžičko?

Růžena (*za scénou*) Už se to nese! (*Objeví se s překrytým pekáčem, na němž tušíme králíka. Uvidí Hynka, ale ptá se Blažeje*) Kdo to je?

Hynek To jsem já, Růžičko. Hynek. Ten pán má pro tebe telegram, ale už ho ani nečti. Mysli si, že ti rovnou přinesl mě.

Růžena Blažeji, ty ho znáš?

Hynek si strhne pásku, zmateně mrká na Růženu, na Blažeje, na prostřený stůl.

Blažej (pochopil a kvapně vstává) Vy jste ten vrah!
(Obloukem Hynka obchází a nenápadně mizí ze scény)

Růžena Vrah? (Pověsí se na Blažeje) A ty mě tu s ním necháš?

Hynek Růžičko, neboj se mě. Já už nejsem to nebezpečné zvíře, které před lety zavírali do klece.
(Pauza)

Blažej Tak já půjdu. Děkuju, na shledanou. Podepíšete mi to až příště.

Hynek Kam tak najednou? Než jsem přišel, seděl jste tu jak doma.

Růžena (Blažejovi) Počkej, dám ti aspoň hlavu do kastrolku.

Blažej (propadne panice) Já nechci hlavu do kastrolku! Já chci pryč! Já –

Hynek (mu zastoupí cestu) A já mám věřit, že jsi listonoš?

Blažej Slečna vám to potvrdí.

Hynek Slečna si může říkat, co chce. Mně stačí, co vidím. Ta hostina, to je spropitné? A vedle ta rozestlaná postel? To dostáváš za každý můj dopis?

Růžena Blažeji, ty mu dovolíš, aby mě ponižoval?

Hynek (Růženě) Kdo tu koho ponižuje? Na tuhle adresu jsem ukládal všechny své naděje! A když se vrátím, najdu tady tuhle šteniči!

Růžena Blažeji, to si necháš líbit?

Hynek (Růženě) Kdo si co nechává líbit? To jsem ti nestál ani za odmítnutí? Jak dlouho tu spolu hospodaříte? Kolik mých dopisů jste si už spolu přečetli? Dáš si je předčítat před spaním? Je to vzrušující? Dodává to tomu ubožákovi sílu? Víš, jak jsi hnusná?

Růžena Jen uhod! Uhod! Na ženskou si troufneš! To už jsi dokázal jednou! Nebo už ani to ne? Jenom nadáváš? To ses polepšil, chudáčku!

Hynek (se na ni vrhne) Já tě zabiju!

Růžena Ty zrovna! Ty se přece chováš vzorně!

Hynek vezme ze stolu kuchyňský nůž.

Blažej Pomoc! Vražda! (Uteče)

Růžena (na stole) Miláčku! Jsi to ty! Poznávám tě!

Dokázal bys to! Lásko moje! Já jsem tak šťastná!

Teď už budeme pořád jenom spolu!

Hynek (zabodne nůž do stolu a chopí se svého kufru)

Ty děvko, tady máš ty svoje psaníčka! Pošli je někomu, kdo nikdy neuvidí tebe! (Hodí kufrem po Růženě. Kufř se v letu otevře a dopisy zaplaví scénu. Odejde)

36

Jsmo v nádražním ubytovacím hostinci. Blažej si roztrěsenou rukou nalévá kořalku; když se mu nepodaří strefit se do skleničky, pije rovnou z láhve. Než ji postaví na stůl, vstoupí Hynek.

Blažej (strachem bez sebe) Vrah! Chyťte ho!

Hynek Budeš zticha?

Blažej Pardon, já už nevím, co mluvím.

Hynek Máš volno. (Pauza) Na co čekáš? Můžeš se tam vrátit.

Blažej Kam, prosím pěkně? Já jsem si chtěl pose-dět tady, mám po službě, nožičky bolí, v hrde ly-prahlo –

Hynek Jistě, málem bych zapomněl: pán je listonoš. Šel náhodou kolem. Nesl psaní. A kdepak máme brašnu?

Blažej (se lekne) Kde mám brašnu? (Hmatá za sebe) Vždycky si ji větším přes židli –

Hynek To je jiná židle. Na jiné adrese. Klicperova 17. Tam, co bydlí ta kurva. Budeš muset přece jenom za ní. Ostatně se k sobě výborně hodíte.

Blažej Dovolte... já vám nerozumím.

Hynek Ale rozumíš. – Neboj se. Nebudu vám překážet.

Blažej Skutečně nechápu –

Hynek Přestaň hrát divadlo. Vystydne ti večere. O peřinách ani nemluvím. A taky by tě mohl vystřítat první, kdo půjde kolem. Ta nevydrží dlouho bez chlapa. Kdepak patnáct let! Ani sedm a půl! Ani den! Na mě se neohlížej! Já teď sednu do prvního vlaku a pojedou co nejdál odtud. Tak daleko, abych ji už neměl před očima. Jestli je na světě taková dálka.

Blažej Pane, já nevím, s kým si mě pletete, já vás neznám –

Hynek Ty mě neznáš? A proč jsi na mě už třikrát řval, že jsem vrah?

Blažej Už třikrát? Co já vím, jen jednou. To dělá ten měsíc za vámi. Jak jste se tak najednou objevil ve dveřích, viděl jsem jenom siluetu v měsíčním světle, vzpomněl jsem si na jednoho zdejšího vraha, ale ten je už pěkně dlouho ve vězení a ještě si tam pár let pobude, každý týden doručují od něho dopis, blesklo mi hlavou, jestli není na útěku –

Hynek Kdo je tady na útěku?

Blažej Já ne, prosím. Já si tu po práci piju svou kořalličku, podívejte se, láhev je skoro prázdná –

Hynek Ty už nevíš, jak jsi přede mnou zdrhnul? Není to ani půl hodiny!

Blažej (vyhrkne) To se vám muselo něco zdát.

Hynek Cos to řek?

Blažej Nechte mě! (Ze zoufalství na své lži trvá)

Blažej (*pokračuje*) Nemohl jsem vám před půl hodinou utéct, když jsem vás v životě neviděl! Leda byste byl přece jenom ten..., ale v tom případě jsem vás viděl naposled nejmiň před sedmi roky! A kdo by tenkrát před vámi utíkal? Před básníkem!

Hynek Takže jsi před chvílí nebyl u Růženy Kratochvílové –

Blažej Jak by ne! S telegramem.

Hynek Neseděl jsi tam u večere –

Blažej Mě nikam nezhou, pane. Mně leda přinesou koláček přede dveře. Ale vonělo to tam králíkem na smetaně! Až na chodník!

Hynek Nelíbala tě –

Blažej Jednou v životě jsem dostal za telegram pusu. Víte, co v něm bylo?

Hynek Nevytáhl jsem na tebe nůž –

Blažej To už je úplně vyloučeno. Jestli jste na útěku, přece byste na sebe tak hloupě neupozorňoval, a jestli vás pustili, pak už přece nejste zločinec. Ostatně proč se vypyátáváte mě? Jděte se zeptat slečny! Adresu znáte –

Hynek Já se neptám! Já se nemusím ptát! Já nejsem odkázán na to, co mi slečna nabulíkuj! Já ještě slyším každé její slovo! Já jí ani slovo nevěřím! Já jsem tam byl! Já jsem to zažil! Já –

Blažej využije okamžiku, kdy se Hynek zabývá sám sebou, nechá na stole drobné a odejde.

37

Hynek (*čte po sobě dopis, tu a tam opraví slůvko*)

Milá Růžičko. Pravděpodobně se tímto dopisem jen vystavuji Tvému posměchu, ale pokud se mám zachovat při zdravém rozumu, nezbyvá mi než Ti ještě jednou napsat. Sedím v nádražním hostinci, kde jsem se před pár hodinami setkal s oním Blažejem, jak mu důvěrně říkáš, který by teď zřejmě vstával z Tvé postele, kdyby dřív neutekl přede mnou. Podruhé utéct nestačil, zato se pokoušel mne přesvědčit, že ta nejvyš trapná scéna, která mi do smrti nevymizí z paměti, se vůbec neodehrála. To se vám zdálo, tvrdil mi s rostoucí drzostí. Byl jsem pevně rozhodnut na takovou nehoráznost nepřistupovat, odmítl jsem i jeho nevkusný návrh, abych si to ověřil u Tebe. Ale po jeho odchodu se ukázalo, že náš rozhovor vzbudil zájem přítomných hostů. Znají svého listonoše odjakživa a jsou si jisti, že by v sobě nenašel odvahu k tak nebezpečné hře. Tebe znají jenom sedm let, ale za tu dobu se nikdo z nich nemůže pochlubit, že by Tě přiměl k jedinému koketnímu úsměvu. Ze všech nejméně mohl si prý dělat naděje právě listonoš, vtělení vlastností, které Tě u mužů pobuřují. Na-

opak naše korespondence stala se za ta léta veřejným tajemstvím a nebylo prý ve městě nikoho, kdo by nám nepřál štěstí. Mluvili do mě dlouho, nalili do mě taky hodně rumu, že jsem pak usnul s hlavou na stole. Nechali mě spát. Teď k ránu se však v mé bolavé hlavě probudila myšlenka, kterou bych v ní včera nehledal: že totiž i já sám bych byl nešťastnější, kdyby se celá ta hanebnost rozplynula jako zlý sen. Zpátky do vězení nemohu ani nechci, bez Tebe nemám kam se vrátit. Nemohli bychom se shodnout na tom, že jsme se včera vůbec nesehtkali? Že jsem dejme tomu usnul ve vlaku a přejel někam, odkud to sem jede jednou denně? Já vím, i to je neomluvitelné. Jestli však jsi ještě ochotná mě přijmout, pokusím se ten pokažený začátek napravit. Dám Ti teď za svítání dopis pode dveře a večer přijdu sám, ve stejný čas jako poprvé. Nechceš-li mě už vidět, stačí zamknout. Tvůj Hynek.

38

Růžena (*sedí doma na podlaze, pláče, sbírá dopisy a řadí k nim svoje*) Sto čtyřicet devět, to jsme měli výročí, třicet osm, to mi začal tykat a v dalším dopise se za to omluvil, blázínek... Stopadesátý, to jsme se pohádali, když jsem si zkrátila vlasy. Měl pravdu, neměla jsem si je stříhat, dokud se nevrátil. Vůbec nic jsem neměla dělat, na co sáhnou, všechno pokazím. Šestnáct, to mě poprvé oslovil Růžičko.

Blažej (*zaklepe a opatrně vstoupí*) Nelekněte se. To jsem já, listonoš, pamatujete si na mě. Nenechal jsem si tady brašnu?

Růžena mu ji beze slova podá.

Blažej Vidíte, jaký jsem! Hlava děravá! A to nejsem ještě tak starý. Leda bych byl zamilovaný, tím by se dalo mnohé vysvětlit, nezdá se vám? (*Růžena neodpovídá*) To je dopisů! Nenašla jste tam dopis pro pana doktora Housku? Nevím, kam jsem ho založil. Dal jsem si ho stranou jako rekomando a –

Růžena Kdyby tu byl, hodím ho do schránky.

Blažej To je taky možnost. Ale rychlejší by bylo, kdybych to teď probral s vámi. Beztak bych s vámi potřebaval mluvit – (*Pokleká k rozsypaným dopisům*) Vy mi nemáte co říct?

Růžena (*zakrývá dopisy tělem*) Jděte pryč, nemám na vás náladu!

Blažej Posledně jste mne vítala jinak. (*Pauza*) Nebo se mi to zdálo?

Růžena (*ne hněd*) Jsem vám dlužna omluvu, pane Holenda. Čekala jsem tehdy pana Lenze a bála jsem se, že už mě nemá rád. Tak doopravdy, na život a na smrt, aby byl schopen pro mne tasit kord...

Růžena (*pokračuje*) A když jste se tu tak nečekaně objevil, napadlo mě, že to vyzkouším. Odpusťte, hrozně jsem vám ublížila. A to nemluvím o tom, jak to mohlo skončit. (*Vybuchne v slzách*) Jsem kráva! Bože, proč jsem taková kráva!

Blažej Neplačte, slečno. Já se nezlobím. (*Podá jí kapesník, a když si toho Růžena pro pláč nevšímne, sám jí utírá slzičky*) Mohl jsem to přece odmítnout.

Růžena Nemohl jste tušit, do jaké role jste obsazen!

Blažej Slečno! Sedm a půl roku vám nosím jeho dopisy. A když nakonec přijdu s telegramem, je tu prostřeno k hostině. Poprvé ubrus na stole!

Růžena Jak to víte? Nikdy jste nebyl dál než před zavřenými dveřmi!

Blažej Vždycky, když jsem vám pod nimi strčil dopis, počkal jsem, až rozepíte obálku, a pak jsem se už jenom díval oknem, dokud jste nedočetla do konce. Jednou jsem málem rozbil sklo, když jsem vám chtěl podat kapesník.

Růžena (*se musí usmát*) Vy jste tedy uhodl?

Blažej Tak snadnou hádanku!

Růžena: A přesto jste tu ponižující a navíc nebezpečnou úlohu přijal?

Blažej Byla to přece zkouška, nebo ne?

Růžena Zkouška pana Lenze.

Blažej Bral jsem ji jako svou.

Růžena Tomu nerozumím.

Blažej Chtěla jste si vyzkoušet, jestli by vás pan Lenz dokázal z lásky třeba zabít, a přitom jste si vyzkoušela, že pan Holenda by se pro vás dal z lásky třeba rozkrájet. Mohu snad říci, že jsme obstáli oba.

Růžena Ale vy jste přece utekl a nechal mne s vrahem samotnou.

Blažej Protože jsem pochopil, že si to v hloubi srdce přejete. Nenechal jsem vás o samotě s vrahem, ale s mužem, kterého jste milovala víc než mne.

Růžena Kde se ve vás bere tolik šlechetnosti?

Blažej Od vás, slečno. Jste první žena, která se zeptala na moje jméno.

Růžena Ptala jsem se proto, –

Blažej – abyste té informace zneužila proti mně. Já vím. Nicméně jste se zeptala. A tím jste mne, smím-li se tak vyjádřit, svlékla z uniformy. Je to slastný pocit. Do smrti vám za něj budu vděčný. Dovolte, abych vám aspoň políbil ruku. (*Učiní tak a zapomene Růženinu ruku pustit*)

Růžena Ale já vás nemiluji.

Blažej Jak byste mohla! Milujete přece pana Lenze. Jenomže pan Lenz už se nevrátí. Pana Lenze už nikdy neuvídíte.

Růžena Jak to víte?

Blažej Přímo od něho.

Růžena (*vzrušeně*) Vy jste s ním mluvil?

Blažej Před chvílkou.

Růžena Kde je? Půjdu za ním třeba po kolenu –

Blažej Po kolenu ho nedohoníte. Sedí ve vlaku.

Růžena Kam jede?

Blažej Kamkoli. Co nejdál od vašich očí.

Růžena se dá znovu do breku.

Blažej Neplačte, slečno. Snad je to tak dobře.

Růžena Leda pro vás! Ale i v tom jste na omylu.

Blažej Sluší vám to, když se zlobíte.

Růžena Blažej! Dále ode mne! Víte už, čeho jsem schopna! Zničila bych vás!

Blažej Přeceňujete se.

Růžena Bohužel ne. Už takhle mnoho nechybělo. Vezměte si brašnu a ponechte mne mému osudu.

Blažej A co když jsem vaším osudem já?

Růžena (*zaskočena*) Vy? Nebuďte směšný!

Blažej Byl jsem směšný odjakživa. Jiný už nebudu. Copak musí být osud vždycky jen tragický? Čekala jste tolik let jen na jeho nůž? Buďte ráda, že jste to přežila, že jste se z toho snu konečně probudila, šťastnou náhodou zrovna ve chvíli, kdy před vámi stojí slušný člověk, kterému nejste lhotejná. Ani jeden z nás už není nejmladší (*Růženin dotčený pohled*), ale nerozčílujte se, má to své výhody. Od prvního dne své služby u pošty ukládám si stranou spropitné, a protože jsem všechny ty roky neposeděl v kriminále a neproležel z knihách, mám dnes v záložně docela okrouhlou sumičku. Co kdybychom si za ni koupili malý byt? Tenhle domek už vám vždycky bude připomínat, jak krutá dovede být láska. Se mnou byste poznala její vládnější tvář. Každé ráno bych odešel do práce, večer bych přišel domů, v úterý a ve čtvrtek bych vás cestou vyzvedl v knihovně, v sobotu bychom si dopřáli kanastu – Stalo se něco?

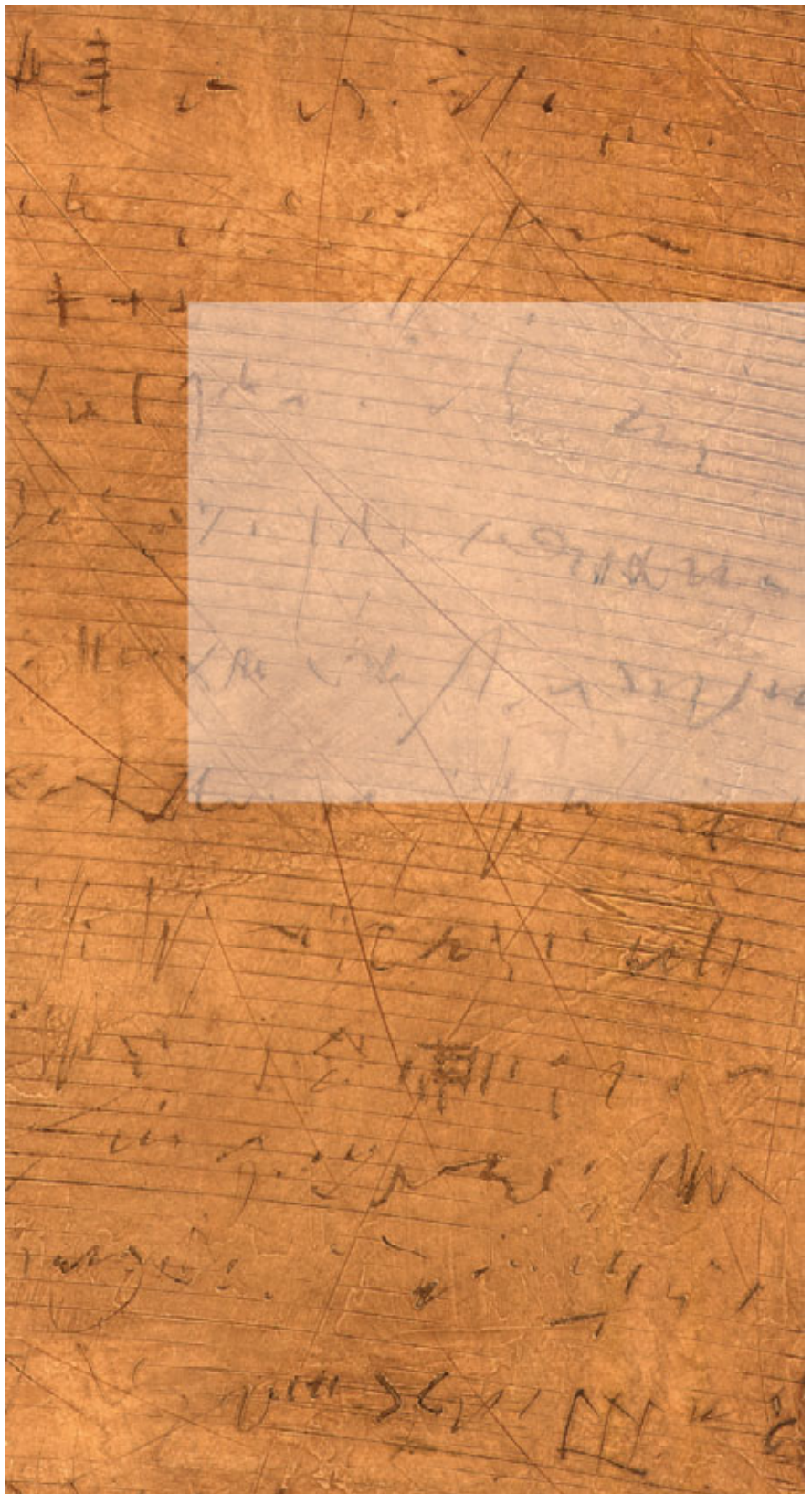
Růžena Je mi z vás špatně!

Blažej To není ze mě. To je z hladu. Měla byste ohřát toho králíka.

Růžena Nesnáším nic ohřívávaného!

Blažej Pořád lepší než nevečeřet vůbec. Jíst se má pravidelně, slečno, jen tak je jídlo zdravé. Všechno, co člověku dělá dobře, se děje pravidelně, protože to má svá pravidla. Pravidelně se střídá noc a den, abychom mohli pravidelně spát. Taky listonoš chodí pravidelně, zatímco vrah, povšimněte si, přichází jako výjimka, když ho nikdo nečeká. Právě tak nemoc. Jakmile se člověk uzdraví, vrací se k pravidelnému životu, jehož součástí je pravidelná strava, abychom mohli pravidelně vyměšovat. À propos: omluvte mne. (*Odejde*)

Růžena (*kterou Blažejův výklad naplnil hnusem a beznadějí, začne okamžitě jednat. Najde na*



zemi Hynkovu pásku přes oči, uváže na ní smyčku, navlékne si ji na krk, vyleze na židli, ze židle na stůl, pak židli vyzvedne k sobě a vystoupí na ni. Uchopí volný konec pásky a pátrá po stopě, kam by ho uvázala. Přitom drmolí) Hynku, miláčku, raději smrt než život bez tebe. Až odkopnu tu židli jako svět, tvůj vlak vyjede z kolejí a budeme zase spolu –

Blažej (*se vrací*) Kapala vám na záchodě voda.

Růžena Na tom nezáleží.

Blažej To byste se divila. Taková pravidelná kapka dovede člověka přivést do blázince. Jak se to opakuje vteřinu za vteřinou, už na to čekáte a nic jiného nejste schopná vnímat. Jsou známy i případy sebevražd. Ale už je to v pořádku. Co tam děláte?

Růžena Neuměl byste nějak přilepit ten provaz ke stropu?

Blažej Okamžitě pojdte dolů!

Růžena (*pod níž se zlověstně kymácí židle*) Podejte mi ty Duinské elegie! (*Ukazuje na knihu, která leží u stolu na podlaze*)

Blažej Nehýbejte se. (*Leze na stůl*)

Růžena Zpátky, Blažej! (*Pauza. Blažej leze na stůl*) Zůstaňte, kde jste! (*Pauza. Blažej leze na stůl*) To si ke mně ještě žádný muž nedovolil!

Blažej (*u Růženiných nohou*) Já jsem taky ještě před žádnou ženou neklečel.

Růžena Upozorňuji vás, že jsem vázána přísahou.

Blažej To mě u vás nepřekvapuje.

Růžena Přisahala jsem, že se provdám za prvního muže, kterému dovolím, aby mne vzal do náruče!

Blažej Opravdu? Jen abyste dodržela slovo. (*Vezme ji do náruče a opatrně s ní sestupuje na pevnou zem*)

Růžena (*pláče*) Zneužíváte situace.

Blažej Ve váš prospěch. Držte se pořádně.

Růžena (*ho obejmě oběma rukama, Blažej ji usadí na stůl a políbí na rty. Pauza*) Zvláštní ticho.

Blažej Nekape záchod.

Růžena Nekažte tu chvíli, Blažej. Zachránil jste mi život.

Blažej Život ne –

Růžena Ale ano. Je mi, jako byste mne vynesl z plamenů. Jsem teď vaše kořist. (*Políbí ho*) Jdu vám ohřát toho králíka. (*Na odchodu se však srazí s přicházejícím Hynkem. Vykřikne*)

39

Hynek Klid, pokračujte. To je sen.

Růžena Jaký sen? (*Šeptem*) Blažej, neříkal jsi, že odjel?

Hynek Sen, který se opakuje. To už tu přece jednou bylo. Skutečnost by se tak neopakovala, nemám pravdu? Tak vidíte. Jen tomu neuvěřit. Člověk by mohl ze spaní i zabít. Až se probudím, společně

se tomu zasmějeme. – Zatím si něco přečtu. (*Otevře jeden z dopisů, které jsou stále rozházeny po scéně, dělá si poznámky, chová se jako autor při práci. Může si jít i uvařit kávu, vždyť je koneckonců doma*)

Růžena (*Blažejovi*) Jak je tu dlouho?

Blažej (*šeptem*) To podstatně určitě viděl.

Růžena (*šeptem*) Až začne vraždit, nedáš mě?

Blažej (*šeptem*) Zatím nevypadá, že by chtěl zabít. (*Dlouhá pauza*)

Růžena Já se bojím!

Blažej Jestli věří, že se mu to zdá, pak mu přeskočilo.

Růžena Blažej, nezapomeň, že jsem tvoje.

Blažej (*pokračuje ve svých úvahách*) Ale on tomu nevěří. On jenom odkládá chvíli, kdy nás bude muset vzít na vědomí. Dokud se mu zdáme, i naše láska je jenom jeho sen.

Růžena Tebe nikdy nenapadlo, že se někomu zdáš?

Blažej Růženo, vzpamatuj se! Nebudeme hrát jeho hru!

Růžena Nekřič, probudíš ho.

Blažej Vždyť nespí. Provokuje! Pane, jestli čekáte, že před vámi uteču, tak se nedočkáte. Mám ještě na rtech Růženin polibek. Až ztratí chuť, půjdu si pro další. Slyšel jste?

Růžena Nepřibližuj se k němu!

Blažej Pane, vstávat! Rozhlédnout se po světě, přimnout skutečnost a jít po svých!

Hynek (*čte dopisy, dělá si poznámky, diktuje si*) Pane, hra skončila.

Blažej Pane, hra skončila! Přestaňte s tou komedií a chovejte se jako muž!

Hynek (*soustředěně hledá slova*) Já se chovám jako muž, když spí, vy se chováte jako muž, když se zdá. Všechno je, jak má být.

Blažej Chápu, že není příjemné probudit se z krásného snu a mít před očima zrovna mě –

Hynek Zrovna vás mívám před očima ve snu. Už jsem si zvykl. (*Horečně píše*)

Blažej Pane, nedělejte potíže. Nemá to smysl.

Hynek Sny nemívají smysl.

Blažej Co si od toho slibujete?

Hynek Probuzení.

Blažej Tak už aby to bylo! Mám vás polít vodou?

Hynek Zbytečně na mě řvete. Já když spím, může se mi střílet u ucha, a mě to nevbudí.

Blažej (*ho uhodí*) Tohle tě vzbudí?

Růžena Blažej!

Hynek Ve snu necítím bolest. (*Snaží se psát*)

Blažej (*tluče ho hlavou nehlava*) A teď? Ještě myslíš, že se ti to zdá?

Hynek Jak by ne? Na to by se přece Růžička nemohla dívat.

Růžena se odvrátí a pláče.

Blažej (*otlouká mu hlavu o zed'*) Je to pravda? Je to pravda? Je to pravda?

Hynek Je... to... sen. (*Zhroutí se*)

Růžena nemůže hrůzou dýchat. Dlouhé ticho.

Blažej (*prohlíží Hynkovy papíry, chce přečíst, co je na nich napsáno, ale hlas mu slouží špatně*) Milá maminko, je to ode mne drzost, že se Ti ještě odvažuju psát... – To je nějaký scénář.

Růžena Žádný scénář. Naše dopisy.

Blažej Ale ne. Tady jsou jména postav, které říkají repliky. Je to scénář. Nejspíš z jeho hlavy.

Růžena Z žádné hlavy! To se stalo, rozumíš? Sedm let se to dělo, týden co týden, byl to skutečný život a tohle je o něm důkaz!

Blažej Prosim tě, jaký důkaz? Tady jsou dialogy z melodramatu: Ještě myslíš, že se ti to zdá? Jak by ne. Na to by se přece Růžička nemohla dívat. Je to pravda? Je, tři tečky, to, tři tečky, sen.

Růžena To jsou přece naše slova!

Blažej Takhle já nemluvíím.

Růžena Já jsem to slyšela. Před chvílíkou! Pamatuju si to! Nikdy to nezapomenu!

Blažej (*se náhle rozhodne*) Kde máš sirky?

Růžena Když to spálíš, nedozvíš se, jak je to dál.

Blažej (*zarazí se, horečně listuje v papírech*) Dál to není. Tady to končí.

Růžena To není konec.

Blažej Jak to víš?

Růžena Znáím ten příběh. Jsem jeho inspirace. Jen si to tam přečti. Vrah pozná, že zabil pro nic, jde se udat, do vězení mu přijde krásný dopis –

Blažej (*propadne panice*) Tak dost. Já nehraju. Já nebudu hrát podle představ toho blázna, já se nechám obsadit do jeho hry. Jestli jsi jeho inspirace, máš ho na svědomí ty. Můžeš se udat sama. (*Odejde*)

40

Růžena se za ním dívá, pak zavrtí hlavou, bere si ze zásuvky natáčky do vlasů, převlékne si župan, nasadí si obstarožní brýle, což všechno dohromady

budí dojem, jako by naráz zestárla, zošklivěla a zhloupla.

Hynek (*se probudí, mne si oči a zívá*) Kolik je hodin?

Ludmila (*v kterou se právě Růžena proměnila*) Čtvrt na šest. (*Plivne do kapesníku*)

Hynek Teda! Takhle prospat odpoledne! A kdybys věděla, co se mi zdálo.

Ludmila Ani mi to nevypravuj, nebo ještě promarníš i večer. (*Plivne do kapesníku*)

Hynek Poslouchej, to tě bude zajímat. Představ si, že jsem tě zabil.

Ludmila Jak jsi to dokázal?

Hynek Nožem.

Ludmila Vždyť nejsi schopen zabít ani kapra.

Hynek Ve snu to šlo jako po másle.

Ludmila To je všechno, co mi k tomu řekneš?

Hynek A když jsem byl ve vězení, maminka zemřela a místo ní mi odpovídala na dopisy nějaká – Růžena.

Ludmila Hrozné jméno! (*Plivne do kapesníku*)

Hynek Proč? Jako z pohádky.

Ludmila Zajímá mě smysl toho snu.

Hynek (*pro sebe*) Růženka.

Ludmila Jak si to vykládáš? Co tím chtěl básník říci?

Hynek (*pro sebe*) Růžička.

Ludmila Posloucháš mě?

Hynek Rozárka.

Ludmila Ty se mnou nemluvíš?

Hynek Rosalinda.

Ludmila Kam zas jdeš?

Hynek odejde.

Ludmila Mohl bys aspoň něco dělat? (*Odchází za ním*) Nevidíš, jak to tady vypadá? Kdy už konečně nabrousíš ten nůž? Už se s ním chleba nedá ukrojit. Kolikrát jsem tě o to žádala? Vnímáš mě? (*Najednou strašlivě vykřikne. Pauza*)

Hynek (*pomalou přichází na scénu se zkrvavenýma rukama*) Růženko, kde jsi? Ty nejsi? Jak to, že nejsi? Já jsem kvůli tobě – (*Bezradně pozoruje kapající krev. Bude-li režisér pracovat se zvukem, měl by být stejný jako předtím zvuk kapající vody*)

Konec

Summary

The twenty-fourth issue of the *Disk* magazine is mainly dedicated to acting from the point of view of philosophical anthropology. In this connection, we print an important essay of its founder Helmuth Plessner (1892–1985) in Miroslav Petříček's translation. Unfortunately, Plessner is not much known in our country. We publish his essay "About anthropology of an actor" that ranks among the most important Plessner's works dealing with problems of expression summarized in the seventh book of his *Gesammelte Schriften* published by Suhrkamp publishing house.

Jan Hynvar connects with Plessner's concept of a man in the study called "Acting as an anthropological experiment". He searches for bases of art of acting in a fundamental structure of human behavior if we take it as multifunctional epiphenomena. In the first part, Hynvar enters into details of "eccentric positioning" with its relation to certain acting techniques. In the second part he deals with a various relations of a person (personality) of a man/actor and his/her roles: in the field of incorporation that provides personal identity, in the field of personal representation, in the field of a role as a function and finally in the manner of adapting negativity important for the relation of reality and fiction in acting. In the third part, we deal with an imaginative manner of locution and perception, with a relation of expression and action non-intentionality and intentionality and with the anchorage of metaphors of imaginative expression in sensor-kinetics of a man and an actor.

The essay by Július Gajdoš "Acting and performance" is focused on the analysis of acting and (self) scening in performing art. It asks a basic question within this frame if we can speak about performing art or acting and if we can, what is characteristic for acting. He stops by frequent terms of the 20th century performance like activity, live acting, live art, authenticity and unrepetitiveness of a moment and he search for its manifestation on the stage.

He also pays attention to a viewer who becomes an essential part of the performance not only as an observer located in an auditory but often as a direct participant drawn on a scene into the position of a protagonist. The author of the essay highlights the fact that a referential part demanding bigger intellectual participation of a viewer who must complete the story is an inseparable part of presentation in performing art. In this connection, the question of presence or absence of a story in a performance is raised: according to the author, this question is essentially important from the point of view of the relation among scenity, scening and self-scening that is decisive for the definition of performing art.

In the article "Cindy Sherman: Self-presentation as an image of a road to limbo", Miroslav Vojtěchovský gets back to problems of staged photography that has been mentioned in *Disk* for several times, for the first time and most thoroughly in issue No. 4, that is in July 2003. For this time, the article focuses on questions about interpretation of author's work – this author belongs to the most significant personalities of not-only-American art at the turn of the century. The example Michael Kelly's essay comparing interpretation of Cindy Sherman's work with the help of philosophical model of artistic work of Arthur C. Danto and an artistic-historical concept represented by Rosalind E. Krauss shows difficulties of both concepts when they are supposed to draw a conclusion concerning work of Cindy Sherman. Vojtěchovský takes scenology point of view as an opposition that does not separate photographs from photographed 'acting' creations of their author and he shows that such a point of view would most probably lead to understanding the meaning of Cindy Sherman's photographs but also to better understanding of doubted meaning and social function of that human activity we got used to call art.

Also Jaroslav Vostrý in his essay "Theater or Magic of Change" draws

from acting in his quest for specificity of theater among other scenic manifestations. Acting is connected with immediate presence of a live actor with his/her ability of change as if to someone else. Whereas a film star remains more or less a star and an actor in some TV series mostly remains a character s/he represents, a theater actor changes on the stage even in the course of a performance: on the one hand, he is an XY actor playing Hamlet and on the other hand he is Hamlet himself, many times he represents both at the same time; he is and is not Hamlet. Vostrý draws attention to a development during which an unpleasant difference in theater was solved. He means the difference between a real actor and painted decoration or a hyped-up object and one that precedes the development from creating artistic or statue piece of work towards installation of ready-made objects in art. He uses the comparison of work with an object in Alfréd Radok's stagings and using an object with Marcel Duchamp and then he shows how they become with the help of acting tools this object that is able to change (i.e. the change of its function and importance) even when we preserve its original form.

The article by Jan Cisař "Reduction and amplification" is dedicated to problems of interpretation. He understands it as an activity that forms scenic form and it communicates with a viewer through it during a performance. The author concentrates on two different procedures that belong to different ways of thinking and seeing the world: the notional one and symbolic one. Interpretation that was born during Lessing's times in the form of such activity was based on reduction highlighting certain points of reality in attempt to influence viewers of adaptations to a certain kind of behavior and action. In the following development of European drama, there was a shift towards amplification; by that we mean directing-acting kick-in of situations – its symbolic potency refers to existential questions of human being. Also in contemporary

Czech theater the attempt to draw classical texts closer to a contemporary viewer by radical outer updating leads in some stagings to inorganic crossing of both principles: it weakens possibilities of thorough interpretation, it lowers quality of scenic shape and simplifies problems stated for a viewer.

In the article "Ensemble theater: drama in České Budějovice", Jaroslav Vostrý and Zuzana Šilová analyze three stagings of South Bohemian theater. These plays were directed by the boss of the drama company there Martin Glaser who successfully keeps developing of an ensemble theater model even in contemporary Czech conditions. Štěpán Pácl deals with analysis of some Berliner theater stagings (Deutsches Theater, Schaubühne am Lehniner Platz,

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Maxim Gorki Theater and Berliner Ensemble); his essay is called "A Message about Drama in Berlin" whereas Jitka Pelechová in her essay "Chorus in Contemporary European Theater and Einar Schlee" returns to a specific concept of a director who left a significant trace in the recent development of German theater. Some of Prague stagings are analyzed in the already mentioned article by Jan Císař, e.g. Molière's *Don Juan* in National Theater, Marivaux's *Experiment (La Dispute)* in Theater in Dlouhá Street, the one that is worth seeing is scenic form of Kafka's *Trial* in Comedy Theater by the author Dušan D. Pařízek and that is analyzed in Jana Horáková's article "Kafka's Trial today".

Denisa Vostrá in her article "The

Fourth Year of The Symposium About Japanese and Chinese Theater: Tradition and Presence" sums up the contents of this symposium held at Theater Faculty of AMU by the Center of Basic Research of AMU in Prague and Masaryk University in Brno. Specialists from Tokio Waseda University, National University in Yokohama and Philosophical Faculty of Charles University. Attention held to kabuki theater at this symposium provides an occasion for the author to deal with its development and mostly with environments and methods of acting that create its base.

In the supplement you can find Přemysl Rut's play *A Dream* illustrated by Jiří Voves's graphic art work.

Translation Eliška Hulcová

Résumé

Le 24ème numéro du *Disk* est consacré pour une part importante à l'art dramatique, notamment du point de vue de l'anthropologie philosophique. A cette occasion, nous publions dans la traduction de Miroslav Petříček un essai important de Helmuth Plessner (1892–1985), son fondateur, lequel est malheureusement toujours peu connu chez nous. Il s'agit de son essai „De l'anthropologie de l'acteur”, qui compte parmi les ouvrages capitaux de Plessner consacrés à la problématique de l'expression, et rassemblés aujourd'hui dans le septième tome des *Gesammelte Schriften*, publiés par l'édition Suhrkamp.

Se référant à la conception de l'homme de Plessner, Jan Hyvnar dans son étude „L'art dramatique, une expérience anthropologique” situe les fondements de l'art du comédien dans la structure fondamentale du comportement humain, si nous le considérons comme un épiphénomène plurifonctionnel. Dans la première partie, Hyvnar développe le concept de Plessner de „positionnement excentrique” dans son

rapport avec certaines techniques de jeu. Dans la deuxième partie, il s'intéresse au rapport varié de la personnalité de l'homme/acteur avec son rôle – sur le plan de l'incorporation qui fixe l'identité de la personnalité, sur le plan de l'intervention personnelle, sur le plan du rôle comme fonction et enfin dans la manière d'adopter la négativité – lequel est important dans le rapport de la réalité et de la fiction dans l'art dramatique. Dans la troisième partie sont traités – la manière figurée de s'exprimer et de percevoir, – le rapport de l'expression et de l'action, du non-intentionnel et de l'intentionnel – et l'ancrage métaphorique de l'expression figurée dans la sensibilité motrice de l'individu et de l'acteur.

L'étude de Július Gajdoš „Le jeu et la performance” se concentre sur l'analyse du jeu et de la mise en scène (de soi) dans l'art de la performance. Dans ce cadre se pose la question essentielle de savoir si on peut véritablement parler d'art dramatique performant, et si oui, en quoi cette façon de jouer serait caractéristique. Il s'arrête sur les notions

récurrentes de performance au 20ème siècle, comme le caractère vivant, le jeu vivant, l'art vivant, l'authenticité et la non-reproductibilité de l'instant, et il cherche ses manifestations sur la scène. Il accorde aussi son attention au spectateur qui devient partie intégrante de la performance, non pas seulement comme observateur placé dans la salle, mais aussi comme participant direct entraîné sur la scène dans la position de protagoniste. L'auteur de l'étude fait remarquer que la partie intégrante de la présentation dans l'art de la performance est aussi un niveau de référence demandant une grande activité intellectuelle du spectateur qui doit imaginer et recréer l'histoire. A cet égard se pose la question de la présence ou de l'absence de l'histoire dans la performance: d'après l'auteur, celle-ci est extrêmement importante du point de vue du rapport à la scénicité, à la mise en scène et au mettre en scène de soi, lequel est déterminant pour l'art de la performance.

Dans son article „Cindy Sherman: l'image d'elle-même comme chemin

menant à l'antichambre de l'enfer", Miroslav Vojtěchovský revient sur la problématique de la photographie mise en scène, sujet déjà abordé plusieurs fois dans le DISK, la première fois et de la façon la plus systématique dans le numéro 4 de juin 2003. Cette fois-ci, l'article se concentre sur les questions liées à l'interprétation des oeuvres de l'auteure qui compte parmi les figures les plus marquantes de l'art au tournant du siècle et pas seulement en Amérique. De la même façon que dans l'article de Michael Kelly comparant l'interprétation des oeuvres de Cindy Sherman à l'aide du modèle philosophique des créations artistiques de Arthur C. Dant avec l'approche artistico-historique représentée par Rosalind E. Krauss, apparaissent les difficultés que ces deux types d'approche rencontrent lorsqu'elles veulent atteindre la substance effective des créations de Cindy Sherman. Vojtěchovský leur oppose le point de vue scénologique, lequel distingue la photographie en elle-même des créations „dramatiques” de leur auteure, et il montre que ce point de vue pourrait très vraisemblablement amener non seulement à une compréhension de la valeur des photographies de Cindy Sherman, mais aussi à une meilleure compréhension de la valeur contestée et de la fonction sociale de ces activités humaines que nous avons coutume d'appeler artistiques.

Jaroslav Vostrý dans son essai „Le théâtre ou la magie de la transformation”, part aussi de l'art dramatique dans sa recherche de la spécificité du théâtre parmi les autres manifestations scéniques. Elle est liée au théâtre à la présence directe de l'acteur vivant avec sa capacité de se transformer en quelqu'un d'autre. Tandis que la star de cinéma reste toujours plus ou moins une star et l'acteur d'une série télévisée le personnage qu'il joue, le comédien au théâtre se transforme sur la scène, et cela même pendant la représentation: il est ainsi pour le spectateur tantôt l'acteur XY qui joue Hamlet, tantôt Hamlet lui-même, et finalement les deux à la fois; à proprement parler, il est Hamlet et ne

l'est pas. Vostrý attire l'attention sur l'évolution pendant laquelle a trouvé sa solution au théâtre, la différence désagréable entre l'acteur vrai et le décor peint ou l'objet imité, évolution qui a précédé le passage de la création d'une oeuvre picturale ou sculpturale à l'installation d'objets finis dans l'art plastique. En les comparant, le travail avec l'objet par exemple dans les mises en scène de Alfréd Radok et l'utilisation de l'objet chez Marcel Duchamp montrent comment cet objet devient au théâtre, à l'aide du traitement dramatique, un objet capable de transformation (cad. de sa fonction et de sa signification) tout en conservant son caractère original.

L'article de Jan Císař „Réduction et amplification” se consacre à la problématique de l'interprétation. Il la conçoit comme l'activité qui donne forme à la représentation et à travers elle pendant la représentation communique avec le spectateur. L'auteur se concentre sur deux positions différentes qui font partie des différentes façons de penser et de voir le monde: l'une est conceptuelle, l'autre figurée. L'interprétation qui est née en ce sens du temps de Lessing allait vers la réduction, accentuant certains côtés de la réalité dans l'effort d'influencer le spectateur dans son adaptation à une certaine forme de comportement et d'action. Dans un autre développement du drame européen a eu lieu un glissement vers l'amplification qu'il faut comprendre comme une façon théâtrale de jouer une situation dont la puissance symbolique renvoie aux questions existentielles de l'être humain. Dans le théâtre tchèque contemporain, l'effort pour rapprocher les textes classiques du spectateur contemporain par une actualisation extérieure radicale conduit dans certaines mises en scène au croisement inorganique des deux principes: cela affaiblit la possibilité d'une interprétation conséquente, diminue la qualité de la représentation et simplifie les problèmes que la mise en scène présente au spectateur.

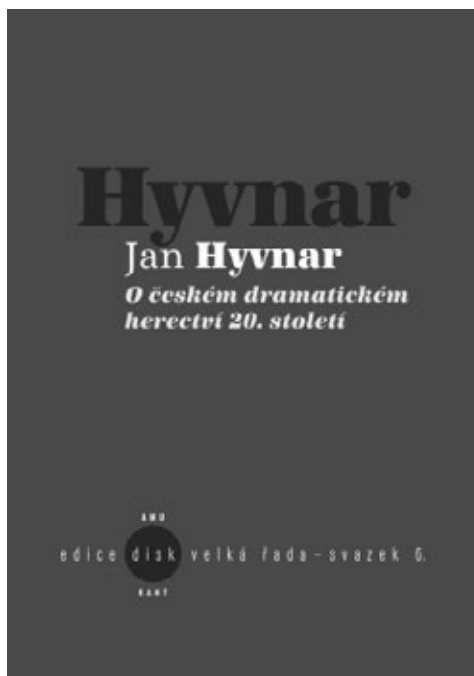
Dans l'article „La troupe de théâtre: l'exemple du théâtre de České Budějovice”, Jaroslav Vostrý et Zu-

zana Sílová analysent trois mises en scène du Jihočeské divadlo réalisées par Martin Glaser, le chef du domaine théâtral, lesquelles font vivre avec succès le modèle du théâtre de troupe dans les conditions d'aujourd'hui en Tchéquie. Quelques mises en scène des théâtres berlinois (Deutsches Theater, Schaubühne am Lehniner Platz, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Maxim Gorki Theater et Berliner Ensemble) sont analysées par Štěpán Pácl dans son article „Nouvelles du théâtre à Berlin” tandis que Jitka Pelechová, dans son essai „Le chœur dans le théâtre européen contemporain et Einar Schleeff” revient sur la conception spécifique du metteur en scène qui a laissé une marque profonde dans le théâtre allemand d'aujourd'hui. Parmi les réalisations pragoises, outre le *Dom Juan* de Molière au Théâtre National et *La Dispute (Experiment)* de Marivaux au Théâtre v Dlouhé dont parle l'article déjà cité de Jan Císař, il faut absolument relever la représentation dramatique du *Procès de Kafka* au Théâtre Komédie, dont Dušan D. Pařízek est l'auteur et que Jana Horáková analyse dans son article „Le Procès de Kafka aujourd'hui”.

Denisa Vostrá récapitule dans son article „La quatrième année du symposium sur le théâtre japonais et chinois: traditions et contemporanéité” l'histoire de ce symposium organisé à la faculté de théâtre de AMU par le Centre de recherches fondamentales de l'Académie des arts de Prague et de l'Université Masaryk de Brno. Des spécialistes de l'Université Waseda de Tokyo, de l'Université nationale à Yokohama et de la faculté de philosophie de l'Université Charles y ont participé. L'attention accordée dans ce symposium au théâtre kabuki offre l'occasion à l'auteure de traiter aussi bien de son développement que des moyens et des procédés dramatiques qui constituent son principe de base.

En annexe, nous publions la pièce de Přemysl Rut *Sen (Rêve)*, que Jiří Voves a accompagnée de ses graphiques.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé



Jan Hyvnar

O českém dramatickém herectví 20. století

Edice Disk velká řada – svazek 6.

Soubor studií zachycuje základní linii vývoje českého dramatického herectví v celém průběhu 20. století a postihuje utváření vlastní tradice uměleckého dramatického divadla, na němž se podílely významné osobnosti: od nástupu generace Jaroslava Kvapila do Národního divadla v roce 1900 s Eduardem Vojanem, Hanou Kvapilovou aj. v čele až po rok 1989, kdy končí etapa tzv. studiových nebo alternativních divadel a kdy do následujícího vývoje divadla i herectví radikálně zasáhly nové okolnosti, např. masmédiá i silná komercionalizace.

V průběhu 20. století české divadlo i herectví procházelo po fázi národního obrození v 19. století svým 'druhým stoletím', kdy dosáhlo vysoké umělecké úrovně i s mezinárodním ohlasem, dokázalo přitom experimentovat nebo usilovat o novátorství, ale na čas i podlehnout nebo se přizpůsobit ideologickým dogmatům. Autor se zaměřil hlavně na koncepce herectví uplatněné v tvorbě nejvýznamnějších českých režisérů v souvislosti s vývojem českého divadla v nejednoduchém historickém kontextu.

To, oč usiloval velký český herec Eduard Vojan a k čemu vyzývali herecké protagonisty svých ansámblů režiséři K. H. Hilar, E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Alfréd Radok, Otomar Krejča, Jan Grossman anebo tvůrci Činoherního klubu, má mnoho společného s dobovým úsilím předních evropských divadelníků – s očistou divadla a herectví od povrchních manýr nebo zaběhaných oborů, s odmítnutím mnoha mimouměleckých funkcí, aby se i herectví mohlo stát výsostně uměleckým výzkumem lidské existenciální dramatické situace své doby.
