

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

25 září 2008

Obsah

ÚVODEM | 3

SOUČASNÁ DOBA A DRAMATICKÉ HERECTVÍ JAROSLAV VOSTRÝ A ZUZANA SÍLOVÁ | 8

PŘÍSPĚVEK K CHÁPÁNÍ PSYCHOLOGIE HERECTVÍ JIŘÍ ŠÍPEK | 40

MEZI MIMESIS A PERFORMATIVITOU JÚLIUS GAJDOŠ | 55

SEKERA JAKO MĚSÍČNÍ KÁMEN MILAN ŠOTEK | 63

GREGORY CREWDSON – EDWARD HOPPER INSCENOVANÉ FOTOGRAFIE? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 71

AVIGNONSKÝ FESTIVAL 2008 JITKA PELECHOVÁ | 84

EPILOG JIŘÍHO FREJKY 1950–1952 PAVEL BÁR | 103

KAREL HUGO HILAR A JEVIŠTNÍ ŘEČ JAROMÍR KAZDA | 125

OPRAVDU JENOM DOBŘE ZNĚJÍCÍ PROSTOR? VÁCLAV SYROVÝ | 137

PARAGRANA K ANTROPOLOGII ZVUKU JAROSLAV VOSTRÝ A JÚLIUS GAJDOŠ | 143

TVÁŘ JAN CÍSAŘ | 148

O SCHECHNEROVĚ ÚVODU DO PERFORMATIKY JAN HYNAR | 154

RAČTE VSTOUPIT! JÚLIUS GAJDOŠ | 161

PLÁČ (HRA) LENKA LAGRONOVÁ | 166

SUMMARY | 182 – RÉSUMÉ | 184

Zdroje a autoři fotografií: Constantin Film (s. 9–12), DT Berlín (Iko Freese: s. 15), Epix Media (s. 16–19, 21, 23–25), Piffel Medien (s. 27–36), Thames & Hudson (s. 56, 57, 60, 61), A. Varda (s. 88), A.-C. Poujoulat / AFP (s. 95, 97), Ch. Raynaud de Lage (s. 99), K. Drbohlav (s. 105, 108–111; divadelní odd. Národního muzea: s. 113–115, 118), J. Gajdoš (s. 163, 165).

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hynar, 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. 234 244 223. 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 978-80-86970-72-1 (KANT)

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

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

Převážná část tohoto čísla *Disku* je věnována herectví a těm otázkám, kolem kterých se už dost dlouho točí úvahy inspirované ideou (konceptem, pojmem, nebo jen heslem?) performativity.

Jaroslav Vostrý (1931) a Zuzana Sílová (1960) vycházejí v článku „Současná doba a dramatické herectví“ z některých rolí německé herečky Niny Hoss, která získala v poslední době proslulost jak v divadle (v článku se rozebírá její interpretace Medey), tak ve filmu, a to zejména u režiséra Christiana Petzolda (v článku se podrobně mluví o jejích rolích ve filmech *Wolfsburg* a *Yella*). Petzoldovy filmy představují pozoruhodné pokusy o zachycení lidského chování souvisejícího s dnešním kapitalismem a otázkami, které klade. Osvědčuje-li se při těchto pokusech mimořádným způsobem právě herectví Niny Hoss, je to tím, že je schopné ztělesnit toto chování v jeho dramatickosti. Také se to ovšem dá říct tak, že právě Petzoldovy filmy, jejichž příběhy živí problémy života v dnešní společnosti, ukazují aktuálnost dramatického herectví. Jedině dramatické herectví je totiž schopné proniknout za bariéru, kterou mezi současnou scénickou produkcí a otázkou, které jí klade současný svět, staví jalové herectví afektů, dnes tak rozšířené vzhledem k voyeurskému zaměření velké části této produkce.

Touto svou – dramatickou – podobou představuje herectví Niny Hoss a Petzoldových filmů velice vhodný materiál ke zkoumání hereckého ztvárnění emocí a vztahu hereckého (přítomného tělesného) prožitku k hereckému výrazu, a to v zásadní souvislosti se vztahem scéničnosti k dramatickosti a nespécifických způsobů scénování (‘herectví’ v životě) k herectví ve specifickém smyslu jistého druhu umění. Dramatickosti tohoto herectví nespočívá ve vnější expresivitě, ale v tělesně pocívaném napětí spojeném s permanentním rozhodováním mezi různými impulzy, tendencemi a možnými perspektivami; toto (často neuvědomělé) permanentní rozhodování je totožné se způsobem jednání v situaci: *jak* (tj. to ‘performativní’ či ve vlastním smyslu scénické, co souvisí s provedením, na rozdíl od pouhého předvedení) je tu často důležitější než *co* (tj. to ‘referenční’); právě ono ‘jak’ znamená hereckou interpretaci tohoto jednání. Tuto interpretaci zde ovšem musíme chápat nikoli jako ilustraci čehosi předem daného (o čem se referuje), ale jako cosi, k čemu se teprve směřuje a co se do jistých ‘důsledků’ odehraje až v divákově mysli díky komplexnímu *divákovu* prožitku. Příslušné napětí tvaruje přitom herecké držení a pohyb v prostoru natolik, že je i při minimalistických prostředcích zveřejnění pro diváky vnímatelné: apeluje totiž především na vnitřně hmatové vnímání. Střídmost výrazu je v podobných případech přímo úměrná intenzitě komplexního *hereckého* prožitku. Tento přímo fyzický prožitek není výsledkem pseudoherecké hysterie, protože jeho počátek pramení ve zjitřené herecké senzibilitě projevující se v rámci

formotvorného úsilí. Místo k afektu vede takový prožitek k uvolnění symbolické potenciality situace.

Jiří Šípek (1950) se v „Příspěvku k chápání psychologie herectví“ volně drží uměleckých a psychologických názorů Jiřího Frejky a také za pomoci některých novějších poznatků hledá vztahy mezi emocemi, myšlením a výrazem. V celém textu se zdůrazňuje neoddělitelnost těchto tří aspektů lidského fungování jak v běžném životě, tak v hereckém umění. V oblasti emocí je chronicky pojmově nejasno. Jako nejužitečnější se tedy autorovi jeví termín ‘prožitek’, který se váže k emocionálnosti, hodnotám, ale i k času a prostoru; odtud je i blízko k Zichovu konceptu vnitřně hmatového vnímání. Přes prostor a expresi nacházíme vazbu k fenoménu scéničnosti. V rámci diskuse o emocích v souvislosti s herectvím autor také probírá občas zmiňovaný a zneužívaný termín hysterie, který zdánlivě patří k samé podstatě hereckého předvádění, ačkoli ve skutečnosti hysterické osoby naopak nebývají dobrými herci. Studie podrobně pojednává o Frejkových názorech na vývoj herce, o významu silných impulzů i o podílu inhibice na tom, co Frejka označuje jako přeskok ‘z jedné série úkolů do série druhé’, tedy do oblasti imaginace a sféry ‘jako’. Za podstatnou považuje Šípek Frejkovu myšlenku tzv. „asociativních standardů“, kterými disponuje divák a se kterými když herec pracuje, může si s divákem rozumět. Pozornost je tu také věnována ‘převtělování’ herce, tj. zásadnímu významu tělesného zakotvení (hereckého) jednání. Kognice a exprese je vždy spojená s příslušným emočním doprovodem, děje se v emočním prostředí. Autor formuluje i některé úvahy dotýkající se herectví kultury Západu, Východu i českého prostředí. V samém závěru vyslovuje názor, že tvorba, hra a přesahování sebe sama patří k lidské přirozenosti, že současně žijeme ve světě reálném i ve světě ‘jakoby’. Umění může tuto naši lidskou přirozenost stále obnovovat.

Július Gajdoš (1951) se v tomto časopise soustavně věnuje problematice performančního umění, tentokrát ve stati „Mezi mimesis a performativitou“ (některé současné výsledky tohoto umění, představené na letošních Wiener Festwochen, hodnotí v tomto čísle *Disku* také v článku „Račte vstoupit!“). Ačkoli performanční umění je svébytný fenomén, úzkým způsobem souvisí s těmi posuny v umění i ve vědách o člověku, které se někdy charakterizují jako ‘performativní obrat’. K mentálnímu pohybu, o který tu jde, bezesporu přispěla snaha o vysvobození herce i diváka z divadla, divadla z područí autora či textu, příběhu z literatury a nakonec umění z umění jako čehosi svébytného, tedy tendence umělecké moderny i postmoderny 20. století. Záměry vše vrátit do života, mezi živé posluchače a diváky jako ‘přítomné lidi’ tak, aby naplno zažili vyprávění, představení či vlastní provedení v aktuálním dotyku s pulzací současného života, jsou považovány za to, čemu má umění sloužit. Gajdoš se ptá, nakolik jsou tyto záměry specifické pouze pro performanční umění, a ukazuje (i v souvislosti s některými změněnými postoji významných představitelů/ek performančního umění např. k záznamu vlastních produkcí) na nedomyšlenost

strohého oddělování performativity a mimeze, příp. konceptuality a perceptuality v tvorbě i při jejím vnímání.

Pokud se speciálně týká performativity v herectví, resp. vztahu toho, co se jí obvykle rozumí, ke scéničnosti a scénovanosti, snad nebude na škodu říct už v úvodu 25. čísla *Disku* toto: Na rozdíl od dramatického projevu Niny Hoss zejména v Petzoldových filmech můžeme například ve filmu Stevena Zaillana *Všichni královi muži* (2006) sledovat, jak i Sean Penn (a kvůli němu tento příklad volíme) vzhledem k podmínkám poskytnutým mu už ve scénáři svou postavu (pozor: nikoli sebe, ale právě svou postavu) především *předvádí*. Jistě, bylo by snad dokonce možné mluvit o rozporném charakteru (můžeme se ptát, je-li jeho guvernér Stark lidumil, nebo politický čachrář, resp. co se z původního lidumila stalo, když si osvojil habitus politika). Ano, herec tu ani tak *nejedná*, jako právě *ilustruje* příslušný charakter emocionálně angažovaným projevem (viz dlouhé záběry proslovů s typickými temperamentními gesty ‘na obě strany’): to vlastně také odpovídá sociální ‘roli’, v níž se člověk – s ohledem na prostředí, ve kterém musí obhájit dosaženou pozici – musí výrazně (a především) sebescénovat; postavu to ale rozhodně nečiní zajímavější. Je to – v obecnější rovině – právě příslušné *jednání* odpovídající realizaci (vytvoření) postavy jako takové (včetně varianty ‘jednou jako takové a jednou onaké’ či ‘takové i onaké’, tj. dvojnásobné), co dovoluje mluvit o *performativním* projevu, resp. performativitě či performativnosti projevu na rozdíl od pouhé reprezentativnosti či referenčnosti projevu, tj. na rozdíl od pouhého referování *o* něčem. Jde o rozdíl mezi *prováděním* a *předváděním*, resp. scéničností a (pouhou) scénovaností, který ovšem nikdy není nepřekonatelný, protože ‘jedno roste z druhého’.

S ohledem na *vnímání* hereckého projevu může jít o rozdíl mezi jeho pouhým *čtením* (obrazně řečeno; jde tedy o případ, kdy vnímáme tento projev jako ‘psaný’ text, tj. hlavně v sémantické rovině) a *celostní (aktivní) recepci*: ta bazíruje na výrazném uplatnění vnitřně hmatového vnímání (tj. vnímání z hlediska přímo tělesné účasti na vnímaném dění i v podmínkách pasivní účasti v hledišti). I z hlediska rozvíjení a vnímání hereckého projevu se tedy jistě závěry z toho, čemu se někdy říká ‘performativní obrat’ ve vědách o člověku, mohou rozhodně jevit užitečné; a to i v rámci scénologie, rozumí-li se tímto obratem právě přechod od vnímání příslušných fenoménů či procesů jako textů k jejich vnímání coby přítomných událostí, a to takříkajíc celou bytostí. Jde vlastně o přechod od přístupu, který je v samotném základu diskurzivní, k takovému, který můžeme nazvat celostním a který se odvíjí od imaginativního přístupu souvisejícího s tělesným cítěním.

Zajímavé a krajně důležité je přitom docenění úlohy zrakového a sluchového vnímání, tj. vnímání vizuálně a auditivně zachytitelných složek vnímaných fenoménů a procesů. Je jistě rozdíl mezi vnímáním *psaného textu*, referujícího o takovém fenoménu či procesu, a jeho *obrazu*, založeného na vizuálním zpodobení: vnímání obrazu je určitě méně ‘abstraktní’, protože víc provokuje vnitřně hmatové vnímání. Ještě důrazněji se dožaduje naší komplexní účasti plastický

obraz v pohybu, jaký nám poskytuje divadlo či film. Film nám přítomnost živých herců a reálných předmětů, která je pro něj nedosažitelná, nahrazuje odstraněním 'rampy' a naším vtažením do obrazu pomocí střídajících se úhlů záběru (i když tím současně omezuje svobodu divákovy recepce). Jak v případě divadla, tak v případě filmu (po jeho 'ozvučení') je ovšem vizuální dojem sdružený s auditivním, který apeluje na vnitřně hmatové vnímání ještě důrazněji: Zatímco vizuální vnímání je spojené s odpovídajícím odstupem a vytváří tak předpoklady k oddělení objektu a subjektu (tj. vnímaného a vnímajícího), zvuk nám vniká přímo do ucha a nemůžeme se mu bránit zavřením očí nebo odvrácením pohledu; nehlédě k moci lidského hlasu, který se nás i na vzdálenost doslova dotýká. Právě pochopení této vlastnosti, související s hlasitostí dnešního světa i kritikou některých jejích významných vlastností, obrací naši pozornost k těm vlastnostem i 'pouhé' lidské mluvy, jejíž 'hudební' či prozodická rovina má takovou působivost. Je tím větší škoda, že například současná česká činohra ve většině případů tyto vlastnosti dost zanedbává, když hlavní pozornost věnuje vizuálně pohybovým stránkám. Zejména z tohoto důvodu jsme se rozhodli publikovat v tomto čísle starší studii Jaromíra Kazdy (1948) „Karel Hugo Hilar a jevištní řeč“, která upozorňuje na zásadní význam auditivní, příp. hudební stránky jeho inscenačního způsobu.

V kontextu tzv. 'performativního obratu' nedošlo – ostatně v souladu s výsledky vývoje moderního scénického umění – jen k rehabilitaci mimořечové roviny vždy komplexního lidského projevu. Tento obrat souvisí i s adekvátnějším hodnocením a odpovídajícím zkoumáním mimosémantických kvalit samotné mluvy. Abychom obrátili pozornost čtenářů k tomuto kontextu, referujeme v tomto čísle také o 2. sešitu 16. ročníku (2007) časopisu *Paragrana*, věnovaném antropologii zvuku ('Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration'); z podnětu jednoho z příspěvků v něm obsažených vznikla i úvaha Václava Syrového (1940) „Opravdu jenom dobře znějící prostor?“ Časopis *Paragrana*, jehož vedoucím editorem je Christoph Wulf, vydává Interdisciplinární centrum historické antropologie berlínské Svobodné univerzity; výsledky výzkumů, ze kterých citované číslo vychází, souvisejí také s aktivitou zvláštního výzkumného projektu Freie Universität 'Kulturen des Performativen': chceme na výsledky jeho a vůbec německých výzkumů v této oblasti upozornit i pro srovnání s Schechnerovým *Úvodem do performatiky*, o kterém v tomto čísle referuje Jan Hyvnar (1941).

Kéž by pozornost, obracená v souvislosti s 'performativním obratem' od pouhých významů, tj. od toho, 'co' se říká, k performativnosti, resp. scéničnosti výpovědi, tj. kromě všeho dalšího také k tomu, 'jak' se to říká, měla vliv i na českou scénickou produkci. Zeslabená pozornost k prozodickým vlastnostem činoherního projevu, v němž hraje mluva takovou roli, není totiž zdaleka jen věcí divadelníků, ale výsledkem zásadní redukce průměrného dnešního českého uvažování. Tato redukce vyplývá ze snížené senzibility včetně snížené citlivosti ke zmíněným stránkám lidských projevů, jimž právě 'hudební' aspekty

propůjčují takovou moc. Zmíněné uvažování má samozřejmě co dělat se současnou českou kulturní úrovní, na níž zanechalo své stopy minulých 60 let, ale která je také průvodním jevem českého způsobu transformace na podmínky kapitalistické Evropy a globalizujícího se světa. Pokud jde o mechanické přebírání příslušných myšlenkových klišé, je nutné si také položit otázku, nakolik je dnešní kulturu oprávněné považovat za kulturu obrazů, které nastoupily po nadvládě psaných textů, když např. charakteristickým prostředkem scénování vlastního světa ve veřejném prostoru se stal poslech hudby prostřednictvím iPod a MP3 a málem vševládným prostředkem komunikace mobilní telefon...

Články a studie věnované zmíněné problematice doplňuje scénologická úvaha Milana Šotka (1985) „Sekera jako měsíční kámen“. Za jejím poněkud tajuplným názvem se skrývá úvaha o ‘fikci reality a realitě fikce’, tj. o problematice přímo související se současnou všeobecnou scénovaností. Miroslav Vojtěchovský (1947) se v tomto čísle věnuje inscenované fotografii v podobě, v jaké ji pěstuje G. Crewdson (viz článek „Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie?“), kterého v Praze představila Galerie Rudolfinum; činí tak na základě důkladné znalosti příslušného vývoje americké fotografie, jehož rekapitulace představuje příspěvek ke studiu vztahu ‘dokumentárnosti’ a scénovanosti/scéničnosti v tomto umění. Rekapitulace vývoje je také předností referátu o letošním Avignonském festivalu, jehož autorkou je Jitka Pelechová (1980). Poslední léta divadelní činnosti Jiřího Frejky připomíná Pavel Bár (1982) ve studii „Epilog Jiřího Frejky 1950–1952“ a Jana Císaře (1932) inspirovala k podnětnému komentáři vývoje českého herectví od Vojana k dnešku (v článku nazvaném jednoduše „Tvář“) současná výstava „Autoportrét v českém umění 20. a 21. století“ v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou. Toto číslo *Disku* přináší i novou hru Lenky Lagronové (1963) „Pláč“.

red.

Současná doba a dramatické herectví

(na příkladu vztahu emocionality a racionality
v postavách i v herectví Niny Hoss)

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová

Žena odjinud

Průznivci i kritici velmi úspěšné filmové verze bestselleru Corinne Hofmannové *Bílá Masajka*¹ se shodují v jednom: Nina Hossová v titulní postavě mladé Švýčarky poblázněné do masajského válečníka z afrického kmene Samburu působí naprosto přesvědčivě.²

‘Světlý’ zjev turistky, která tráví poslední den svého prázdninového pobytu v Africe, upoutá hned na začátku spojením důvěřivé otevřenosti a umanutosti, se kterou se pro dívku náhodné setkání promění v zásadní životní rozhodnutí. Kde se v té velké, a přesto křehce působící blondýnce bere tolik houževnatosti a odhodlání, ptáme se potom nad drsnými peripetii dobrodružné romance, jejímž podkladem jsou skutečné zážitky autorky předlohy: v příběhu odvíjejícím se ze zbrklého, pro leckoho zcela bláznivého a nepochopitelného odhodlání hrdinky žít s pastevcí koz v chatrči uprostřed africké buše nás Nina Hoss činí svědky nadšeného, ale marného pokusu o sblížení dvou rozdílných světů a kultur.

1 Německý film z roku 2005 natočila režisérka Hermine Huntgeburthová podle scénáře Johanese W. Betze.

2 Nina Hoss (1975) se narodila ve Stuttgartu. Její otec byl odborovým předákem ve firmě Daimler-Benz, členem Bundestagu za stranu Zelených a manažerem projektu rozvojové pomoci Brazílii, maminka herečka Heidemarie Rohwederová svého času intendantkou Württemberského zemského divadla v Esslingenu a také filmovou producentkou. Už v sedmi letech natáčela Nina Hoss v rozhlase, ve čtrnácti stála v rodném městě poprvé na jevišti. Při studiích herectví na berlínské Ernst-Busch-Schule vystupovala v Deutsches Theater, kam po škole nastoupila do angažmá a kde je dnes stálým hostem. O rozpětí jejího repertoáru svědčí, že v Lessingově *Míně z Barnhelmu* hrála nejdřív titulní roli, zatímco v současné inscenaci Barbary Frey hraje komickou služku. Od počátku spolupracovala s předními režiséry: Thomasem Langhoffem, (zemřelým) Einarem Schleafem, Thomasem Ostermeierem nebo současným uměleckým šéfem DT Michaellem Thalheimerem. Hostovala ovšem i v Berliner Ensemblu, kam ji pozval Peter Zadek a kde pracovala s Lucem Bondym a Robertem Wilsonem (s ním na muzikálové verzi Büchnerova *Leonce a Leny*). V současné době je Nina Hoss jednou z nejuznávanějších německých filmových hvězd, ačkoli sama se tomuto označení brání. Ještě jako studentka debutovala ve filmu Josepha Vilsmaira *Und keiner weint mir nach* (A nikdo po mně nepláče) a především na sebe upozornila titulní rolí v televizním remaku slavného filmového příběhu *Dívka jménem Rosemarie*. Následuje řada rolí, za které dostává příslušná ocenění u kritiky i u publika – např. film *Bílá Masajka* vidělo v kinech přes dva a půl milionu diváků a Nina Hoss dostala za svůj výkon Bavorskou filmovou cenu. Největších příležitostí se jí v posledních letech dostává od pozoruhodného režiséra Christiana Petzolda, s nímž pracuje na postavách z příběhů o současném Německu: cenu Adolfa Grimma jim udělili za televizní filmy *Toter Mann* (Mrtvý muž, 2002) a *Wolfsburg*, za postavu ve filmu *Yella* (o tomto filmu a *Wolfsburgu* se zmíníme podrobně) ocenili herečku na loňském Berlinale Stříbrným medvědem a letos Německou filmovou cenu.

**Nina Hoss jako Carolou
ve filmu Bílá Masajka
(SRN 2005)**



Jednotlivé scény filmu zachycují především vývoj milostného vztahu mezi kultivovanou Carolou a Lemalianem (Jacky Ido), jehož původní sexuální praktiky utvářelo mužské společenství, v němž žena rozhodně nemá rovnoprávné postavení; později sledujeme Caroliny starosti s obchodem, který si tu otevřela s cílem vlastní obživy i poněkud kolonizátorsky motivovaného úsilí o zlepšení života zdejších obyvatel. Nejstručněji shrnuto: prudké vzplanutí, mužovo okouzlení, zbrklé manželství, mužovo žárlení – nevyhnutelný rozchod končí Caroliným útekem s tříletou dcerkou v náručí, kterému se zoufalý Lemalian, vyvrácený z kořenů vlastní existence a neschopný přizpůsobit se manželčíným civilizačním nárokům, marně snaží zabránit. Strízlivě vzato, v knize máme co dělat se svéhlavou malou obchodnicí z protestantského Švýcarska, která do Afriky rozhodně nepřišla konat etnografický výzkum spojený se snahou pochopit místní zvyky – na ně bere dokonce pramalý ohled –, ale žít svůj život s příslušnými nároky, jejichž prosazování se pro ni stává bojem s předsudky.³ Jak tuto postavu v rámci možností poskytovaných scénářem, který je sledem dobře vybraných scén, a úctyhodnou profesionální režii traktuje Nina Hoss?

Herečka a postava naprosto splývají. Ale není to tak, že bychom sledovali Ninu Hoss jen jako takovou ‘v daných okolnostech’. Přestože Carole dává vlastní štíhlou a pružnou postavu s dlouhýma rukama, průsvitnou tvář s velkýma očima, jejichž barva se mění podle hloubky pohledu, nevystavuje se divákům, neukazuje záměrně vlastní fyzickou existenci: ta jako by mohla být tvář ‘kohokoli’, kdo zbystřeně a citlivě, i když ne vždy s pochopením reaguje na okolní impulzy, ale kdo je v projevech emocionálních hnutí vlastně velmi zdrženlivý. A přece – na emocionálních reakcích je založeno veškeré jednání postavy, která si podle scénáře ovšem také jakoby zcela uváženě vytkla ušlechtilý cíl – dokázat, že soužití bělošky s černochem v africké buši je možné, protože je podloženo právě

3 V tomto ohledu jsme ve filmu svědky jednou scénou, v níž se snaží zabránit chystané obřízce mladičké dívky, a podruhé zoufalého a ve výsledku marného pokus zachránit krvácející rodičku, která je domorodci včetně Carolina muže považovaná za ‘začarovanou’, tudíž jí nikdo nesmí pomoci.



**Carola a Lemalian –
Nina Hoss a Jacky Ido.
Bílá Masajka (2005)**

emocionálním vzplanutím. Postava Niny Hoss vyrůstá z tohoto rozporu – rozporu racionálního záměru a jeho vysoce emocionálního původu a osobního prožívání – a ne z charakterizace postavy v obvyklém smyslu (např. že by vzhledem k zmiňovaným peripetiím příběhu hrála Carolu buď jako hrdinku, nebo jako zbrklou, sebezahleděnou bytost). Herečka se snaží pochopit někoho jiného na základě ztotožnění: v obecné rovině s jeho příběhem, v konkrétní herecké rovině s jeho jednáním v situacích; pochopit tu znamená dát jeho jednání scénickou podobu, tj. proměnit ‘co’ obsažené v jednotlivých situacích v ‘jak’, které ovšem splývá s tím, co jako diváci vnímáme.

Konkrétní jednání herečky v jednotlivých scénách obsahuje zhusta dvě tendence: Carola hledá autobus, kterým by se z Nairobi dostala do městečka Malarai, kde chce najít Lemaliana – a herečka ráznými dlouhými kroky směřuje nepřehledným davem, a přitom se každou chvilku ohlíží přes rameno, jako by byla v pokušení vrátit se zpět – ale prodírá se odhodlaně dál zdejšími zmatkem. Tak Carola Niny Hoss v každé situaci vyrazí za určitým cílem, aby vzápětí její kroky často zbrzdily obavy, jestli se rozhodla správně. Tato ‘zadržovaná’ tendence se projevuje i v nejvypjatějších momentech, kdy jejím tělem projede bleskurychlá reakce, v náznaku výmluvná a čitelná, ale nerozvíjená, ‘nerozehrávaná’ do detailů: vzato z hlediska projevu emocí, je z jejího chování nejčastěji patrné překvapení, zvláště ze začátku i překvapení nad touto vlastní reakcí, je-li příliš emocionální. Málokdy se Carola Niny Hoss pod tlakem okolností rozpláče, ale často vidíme po její tváři stékat osamělou slzu, anebo zachytíme lesk v očích. Herečka soustředí maximální pozornost na autentickou existenci ve vypjatých situacích melodramatického příběhu: dokáže jim doslova ‘propadnout’, ale omezuje svůj projev jen na to nejnужnější, co je třeba v situaci udělat.

Odhodlané přímočaré jednání umanuté bytosti přesvědčené o tom, že spojení ‘černé’ a ‘bílé’ lze dosáhnout, svědčí o síle idealistického, vlastně utopického předsevzetí, za jehož naplněním se vědomě vydala. Cudnost a zdrženlivost v emocionálních projevech pak paradoxně působí o to silněji, čím více se herečka v postavě brání je vyjevovat. A dosvědčuje také jistou schopnost ztvárňované osoby reflektovat toto jednání, i když si není ani zdaleka vždycky vědomá jeho dosahu.



Bílá Masajka (2005)

Subjektivní a jednostranné vidění situace očima hrdinky, obsažené v předloze *Bílé Masajky*, posouvá herectví Niny Hoss do roviny dramatického zápasu, díky kterému můžeme melodramatický příběh s předpokladatelným koncem vnímat jako napínavé dobrodružství, při jehož sledování se něco o člověku dozvíme.

Zhlédnutí filmu *Bílá Masajka* může vzbudit tím větší zvědavost na to, jak bude tato herečka hrát Medeu. I v Euripidově tragédii se střetávají dva světy – řecké civilizace a ‘barbarské cizinky’ z Korintu. Berlínský Deutsches Theater má inscenaci Barbary Frey na repertoáru už třetí sezonu.⁴ A je to právě výkon Niny Hoss (obdržela za něj v loňském roce Prsten Gertrudy Eysoldtové – divadelní cenu pro nejlepší herečku), čím inscenace aktualizující starý příběh vypovídá cosi podstatného o moderním dramatickém herectví.

Aktualizace se odehrává především v rovině scénografického řešení: Na jevišti vidíme otřískanou kuchyň kombinovanou s obývacím a v ní mladou ženu. Útlou a vysokou, s výraznými exotickými (balkánskými?) rysy obličeje: prohlubněmi očí, silným obočím a velkými ústy, v černé hřívě rozpuštěných dlouhých vlasů je jeden bílý pramen.⁵ Těsný prostor evokující laciné útočiště pro imigranty kdesi na panelákové periferii evropského velkoměsta je ženě evidentně malý: Opřena zády o stěnu či skříňku téměř se dotýká hlavou stropu. V černých šatech po kolena, měkkou látkou těsně obepínajících pružné tělo a odhalujících dlouhé paže, vypadá

⁴ Psalo se o ní v tomto časopise už dvakrát: J. Vostrý se na pozadí problematiky režijně-dramaturgického řešení věnoval výkonu Matthiase Bundschuhu, který hraje Posla, v článku „Chvála deklamačního herectví“ v *Disku* 23 (březen 2008) a Š. Pácl režijně-scénografickému řešení prostoru ve stati „Zpráva o činohře v Berlíně“ v *Disku* 24 (červen 2008).

⁵ Jako by podobu postav Niny Hoss předurčovala vždy barva vlasů, díky které se herečka typově naprosto promění: blondýnku z *Bílé Masajky* či komedii typu *Nackt* (Nazi) režisérky Doris Dörrie nebo *Elementarteilchen* (Elementární částice) Oskara Roehlera z roku 2006, kde si herečka programově dělá legraci sama ze sebe, vystřídá tmavovlásku, respektive žena s naprosto neurčitou, nenápadnou barvou vlasů např. v Petzoldových filmech.



Bílá Masajka (2005)

vlastně nepatřičně, jako velká panna odložená do kuchyňského kouta s kusem linky, sporákem, pračkou a oknem ukazujícím kamsi k obzoru. U jedné zdi gauč, u druhé televize, mezi tím stůl. Tento foyer – ‘centrum domova’ – vypadá současně jako vykuchaný vnitřek obří televizní obrazovky, instalované uprostřed jeviště ve výši cca půldruhého metru nad podlahou: všichni, kdo s Medeou mluví (jen ona a Iason se pohybují v tomto kuchyňském prostoru), k ní proto musejí ať bezděky nebo úmyslně vzhlížet. Když si Medea lehne na jeho okraj, zdá se, že vyplnila celý prostor, v němž je uvězněna takřka po celou hru. Tak tedy Medea jako imigrantská hausfrau věčně čekající na návrat muže, který si mezitím zařídil život jinde.⁶

Mýtus o korintské princezně nadané nadpřirozenými silami aktualizuje ovšem už sám Euripides. V souvislosti se zjišťováním dobové zakotvenosti této hry se dokonce v literatuře mluví – jako o jednom z možných podnětů jejího vzniku – o procesu proti Perikleově družce Aspasii, která byla stejně jako Medea cizinka (barbarka): její obžaloba z bezbožnosti vyprovokovali Perikleovi političtí odpůrci a Perikleovi dalo hodně práce, aby byla osvobozena. Dalo by se dokonce mluvit o tom, že Euripides mýtus (‘jen’) používá ke kritice tehdejšího postavení žen a zejména cizinek, jejichž děti byly automaticky považovány za bastardy, kdyby se přitom autor, podobně jako ve svých dalších hrách, nedobíral některých nejarchaičtějších základů tohoto mýtu.

S archaikou souvisí v Euripidově tragédii takový náhled na vztah mužského a ženského elementu, který vyplývá z přesvědčení, že děti patří matce: ona je porodila, jsou její součástí – není tedy nic divného na tom, když při rozchodu prohlásí, že otec už své potomky nikdy neuvidí. Je to ostatně výmysl Euripida, nejměleji fabulujícího ze tří řeckých tragiků, že Medea děti dokonce zabije.

⁶ Umění Niny Hoss (a Devida Striesowa, partnera Hossově z filmu *Yella*) využila režisérka Nicolette Krebitzová k natočení filmu *Das Herz ist ein dunkler Wald* (Srdce je temný les, 2007), který je vyspekulovaně působícím příběhem současné Medey. Oč více režisérka čaruje s prolínáním reality a snových vizí, které mají evokovat to, co se děje v hrdinčině srdci, o to je samotný příběh přes veškerou snahu hereckých protagonistů nepochopitelnější: Nina Hoss má v jednotlivých okamžicích maximální pochopení pro labilitu hrdinčina nitra, která se neprojevuje hysterií, ale narůstající netečností. Do sebe uzavřená vyšinutá bytost pak v závěru jedná – pod tlakem okolností diktovaných dějovými fakty – v mrazivém transu. Ale jsou to jednotlivé okamžiky, k jejichž propojení nedochází – režisérka nahrazuje situace, ve kterých by mohlo dojít k dramatickému jednání postav, scénami zaměřenými na atraktivitu obrazů, které ve výsledku působí monotónně a nudně.

Pokud jde o mírnější variantu, tj. když bývalá manželka upírá bývalému manželovi možnost s dětmi komunikovat, nepoužívají ji při rozvodech některé ženy (a není jich zas tak málo) k pomstě manželovi i dnes? *Medea* se dnes ženskému i mužskému publiku s jistými zkušenostmi může stát naléhavým obrazem situace opuštěných manželek, se kterými se manželé chtějí rozvést kvůli nějaké mladší. V berlínské inscenaci má tento problém speciální nádech, jistě inspirovaný i tím, že mnozíci se případy matek vraždících své děti nejdrastičtěji ilustrují situací opuštěných imigrantek. Režijně-herecky je Medeino jednání v inscenaci DT důsledkem bezvýhodné situace ženy zahnané i popsaným scénografickým řešením do rámce (doslova rámu) současné domácnosti, v jejíchž rozměrech se tato *Medea* a všechno to, co je v ní, nemůže realizovat.

Prostor včetně kostýmu⁷ určuje do značné míry herecké prostředky, konkrétní pohyby a gesta – jejich omezením je dána jednoduchá stylizace, až na výjimky oproštěná od účelového jednání, skrze něž by postava ‘vyjevovala’ niterné pochody.⁸ *Medea* Niny Hoss v miniaturní obývací kuchyni dělá opravdu jen ty nejnnutnější pohyby, nevyhýbá se přitom bezděčným gestům, ani několika ‘naturalistickým’ detailům, i ty však působí velmi uměřeně.⁹ Její chování je nenucené, ale o to soustředěnější, aby pak každý pohyb, každé hnutí působilo jako čitelná, významná akce, z níž čteme konkrétní postoj. Když si sedne nebo vstane, nebo si lehne na rampu či okraj ‘obrazovky’, nebo si jen odhrne pramen vlasů z obličeje, cítíme z pohybů a gest napětí a sledujeme, co se stane dál, tím nedočkavěji, že tempo každého pohybu se zdá jakoby zpomalené, zadržené, ale pevně vedené. Podtrhuje tak dojem z velikosti ženy, která v každém okamžiku přeplyne, přesahuje vymezený prostor, do jehož ořískané banálnosti se nehodí ani nenápadnou, nenucenou elegancí, kterou si neustále zachovává a které dokáže využívat. Se soustředěnými pohyby souvisí i mluvní projev Niny Hoss: mluví v pevných, nerozkolísaných kadencích, bez zámlk a prodlev, v zásadě potichu, aby v několika vypjatých okamžicích střihem přešla do mocného furióza, které vzápětí pevně zkrátí tak, jako zvládne bouřící se, rozpínavé emoce. Při poslechu takto plastickeho, do prostoru vysílaného mluvního gesta si divák uvědomuje, jakou váhu má slovo deklamované se skutečným patosem vyzařujícím zevnitř herecké bytosti.

Čím více se tato *Medea* snaží ovládnout vnější projevy jednání, ‘zapřít’ rozjitřené nitro vědomě zadržovaným rytmem pohybů, tím dramatictější tento zápas o sebeovládnutí vyznívá – a tím větší dojem síly vyvolává: Sledujeme *Medeu* Niny Hoss ve střetnutích se slabošským desperátem Iasonem (Michael Neuschwander) a vidíme stále jasněji, že čím větší převahu má tato stále silnější a houževnatější *Medea*, tím bezvýhodnější je celá její situace. Jde tu o lásku

7 Před klíčovou scénou, v níž přesvědčuje Iasona o svých čistých úmyslech, když posílá sokyni vraždící (jak divák dobře ví) dary, a současně se pokouší svést ho, aby se k ní vrátil, nezapomene ‘malé večerní’ šaty vyměnit za neméně elegantní a jednoduchou černou róbu, která odhalí ramena a měkce zdůrazní tělesné křivky. ‘Proměna’ zoufale upřímné a bezradné prosebnice z úvodní části příběhu v chladnokrevně kalkulující a mistrně předstírající mstitelku se tak odehraje přímo před našima očima, pouhým odvrácením se od publika, několika rozhodnými, účelnými pohyby, s nimiž se přihlídí sukně na bocích, stáhne živůtek na prsou a uhladí nepoddajné vlasy. Tak se v inscenaci vlastně manifestuje i fenomén proměny jako základního způsobu, kterým se herečka chápe svých rolí.

8 Například by zasmušile popíjela čaj či kouřila cigaretu, anebo zuřivě umývala podlahu a při této činnosti by se její pohyby občas zastavily, aby po chvilkovém zadumání a dlouhých pohledech herečky do publika pokračovaly v ještě ostřejším tempu.

9 Málky lze vidět na jevišti někoho čistit si nos s takovou decentností a důstojností!

a vášně, konkrétně o proměnu lásky v nenávisť a erotické vášně v pomstychtivost, resp. o tak mohutnou vášně a vášnivost, která Medeu – kdysi schopnou pro Iasona vraždit a teď rozhodnutou nevzdat se – vede až k vraždě vlastních dětí, tj. až ke ztrátě elementárního mateřského instinktu. Vášně tu tedy vlastně znamená překročení míry (*hybris*) v tom smyslu, že se příslušná emoce stane jedinou náplní života. Od vraždy tuto Medeu neodvrátí ani krátké pomatení smyslu připomínající horečnatý sen. Pronásledování vidinami (hlavičky dětí se nečekané objevují v náhle pružných, prostupných stěnách kuchyně) se rozhodne čelit jediným rychlým pohybem, kterým odkudsi vytáhne nůž a projde s ním stěnou kuchyňského vězení. Pak už ji uvidíme, až když přichází pomalu, zahalena v cestovním plášti, rozloučit se. Tyčí se nad zoufale plačícím Iasonem, schovávajícím se před jejím pohledem do rohu jeviště, s nehybnou tváří: Jakoby z dálky pozoruje jeho šílení, aby nakonec ze stejné dálky, jakoby už z jiného světa, zdrtila muže posledními slovy, po nichž mlčky odchází. Znovu na útěku, ale s vědomím důstojné převahy nad těmi, kdo neměli pro její situaci pochopení.

Vášně, která berlínskou Medeu žene, lze charakterizovat názvem proslulé Crommelynckovy hry *Vášně jako led*. Je to vášně pramenící ze zrazené lásky, jejíž záhuba se u ženy, která na ni vsadila všecko, rovná záhubě jí samotné, takže se této záhubě brání všemi prostředky a dokazuje, že na rány, které dostává, dokáže odpovědět ranami, které jsou schopné zasáhnout protivníka stejně bolestně.¹⁰ Hybridnost (tj. zvrácenost) této vášně se projevuje právě v tom, jak je Medea v jejím jménu schopná – při zapojení všech kouzelnických schopností – kalkulovat, tj. jednat racionálně za cenu potlačení všech ostatní citů včetně mateřského. V samotné hře s tím samozřejmě souvisí způsob, kterým Euripides využívá starořeckého přesvědčení, že uražená žena je opravdu schopná všeho: stojí ovšem za to vidět a slyšet berlínskou Medeu, když mluví o tom, že ženy jsou údajně (podle českého překladu) „prý hnutí ušlechtilých zcela neschopné, však pravé umělkyně ve vši špatnosti“! Jde v tomto případě o ženu, která je nejenom sžíraná emocemi, ale jedná s rozmyslem; její herecké ztělesnění se zakládá právě na taktickém tlumení vlastních emocí a projevy se rozhodně nerovnájí herecky dovedně uplatňovaným afektům, ale jsou výsledkem zápasu mezi vášní a racionální sebekontrolou, díky níž se zapírané emoce stávají tím destruktivnější; je to zápas podobný tomu, který zakládá klasicistní tragédii a jeví se z nejobecnějšího hlediska jako zápas emocí s rozumem: tragickým se tento zápas stává právě proto, že jedno často maskuje druhé a v žádném případě nelze jedno od druhého oddělit. Právě tento zápas, jehož podrobnosti můžeme číst z jednání Niny Hoss, se rovná (jistě) aktuální tematizaci (interpretaci), která je dílem samotné herečky.

Víme, že ve starořeckém divadle se uplatňovala praxe omezeného počtu herců, kteří hrají víc rolí, tedy tu vlastně ještě neexistovala 'herecká postava' v moderním smyslu. Už u Euripida máme ovšem co dělat s procesem proměny

¹⁰ Z toho vychází i připomenutý film Krebitzové, jehož hrdinka se kvůli manželovi vzdala nejenom kariéry, ale také zhrabala vlastní talent, podle jejího otce větší než manželův. Taková záhuba talentu se může podle jistých měřítek rovnat sebezáhubě: to, co Marii drží při životě, je láska k manželovi, jehož zrada pro ni znamená totální psychickou destrukci. V jejím rámci (navíc podle vzoru: v zákulisí zámecké slavnosti je svědkyní televizního vysílání slavné Medey Callasové) po projevu totální ztráty ženské sebeúcty, kdy ji po náhodném sexu partner nechá nahou, resp. po tomto aktu zbavená všeho, nahá, bez snahy něčím se zakrýt (jde spíš o parodicky než poeticky působící realizovanou metaforu) vydá se na cestu autobusem do svého domova vyzbrojená pistolí náhodného milence: když zajde do domu, ozvou se odtud dvě rány určené zřejmě oběma dětem – a následuje tma.



Medea
Nina Hoss v titulní roli Euripidovy
tragédie. Deutsches Theater Berlín 2006

hrdiny z poloboha v individuálního člověka, dovršující proměnu epického hrdiny v dramatickou osobu, spojenou se samotným vznikem starořecké tragédie. To souvisí i s tím, že proti 'osudu', jehož pouhým vykonavatelem jako by byl původní (epický) hrdina, zdůrazňuje se u Euripida hrdinovo samostatné rozhodnutí. V daném případě je právě proto charakteristická i Iasonova argumentace, že když ho Medea zachránila, učinila to jako pouhé médium vůle bohů, konkrétně Erota a potažmo Afrodity; to je ovšem ukázkový příklad zcela racionalisticky účelové sofistické demagogie, charakteristické pro tohoto chladně kalkulujícího kariéristu. Zmíněná proměna hrdiny v individuum nepřekročí ovšem u Euripida jistou hranici: stále jde o 'hrdiny' nebo 'hrdinky', i když v novém smyslu.

Pro Medeu se právě z tohoto hlediska stává zcela příznačným zdůvodněním její strašlivé pomsty 'sláva', kterou měl za úkol si získávat dosud jen muž a jejíž získání mělo vlastně často co dělat s *hybris*; jde o nového hrdinu či hrdinku, který/ktará už není hrdinou či hrdinkou údělem, tj. není pouhým médiem bohů, ale z vlastní vůle. I Nina Hoss jako Medea zůstává, přes kuchyňské okolí i jasné vědomí racionálních či racionálně aspoň na první pohled působících důvodů jednání postavy, hrdinkou. Rozhodně to souvisí s tím, že nescěnuje sama sebe, ale nějak interpretuje (tematizuje) a v rámci této interpretace bere za svou ztělesňovanou dramatickou osobu, resp. to, co tato osoba ztělesňuje, a tak se díky této interpretaci coby herečka stává médiem velké a často hluboko skryté bolesti



◀ ▶ **Wolfsburg (SRN 2003).**
Scénář a režie Christian
Petzold. Benno Fürmann jako
Philipp Gerber

provázející zápas o důstojný lidský život. Jako cosi velkého tu vlastně působí i sama možnost proměny herečky v postavu: tato herecká proměna se stává metaforou každé podobné proměny a jako taková potenciálně symbolickým vyjádřením vždycky možné, ať povznášející či odstrašující proměny a proměnlivosti člověka.

Nina Hoss a Benno Fürmann v městě aut

Titul pozoruhodného filmu Christiana Petzolda z roku 2003 je *Wolfsburg*.¹¹ Jde vlastně o název (dnes stovacetitisícového) města v Dolním Sasku, založeného roku 1938, které se do 25. května 1945 jmenovalo Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben a je sídlem koncernu Volkswagen.¹² Auto má ve struktuře filmu zásadní roli, málem všechno důležité, jak po pravdě řekl sám režisér v příloze ke svému filmu na DVD, se odehrává v autě. Hrdina filmu Philipp Gerber, kterého výborně hraje Benno Fürmann, je spjatý s automobilismem i zaměstnáním: auta prodává (a jeho řídičské schopnosti – to musí být podotknuto hned zkraje – jsou mimo pochybnost).

Na začátku filmu se krajina s městem v pozadí příznačně promění v silnici, po níž jede červený vůz. Hned nato zastihujeme Gerbera za volantem: ve zpětném zrcátku vidíme jeho oči soustředěné na cestu a slyšíme vzrušený ženský hlas. Vychází z mobilu zavěšeného v hands-free na palubní desce. Philipp stále upřeně sleduje vozovku, ale přitom se pustí do velmi vzrušené výměny názorů

¹¹ Christian Petzold (1960) je absolvent germanistiky a divadelní vědy na berlínské Freie Universität a filmové režie na Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), který debutoval roku 1995 filmem *Pilotinnen*. Roku 2000 byl uvedený jeho film *Die innere Sicherheit* (Vnitřní bezpečnost), roku 2002 televizní film *Toter Mann*, na němž spolupracoval poprvé s Ninou Hoss, která mu hrála i ve filmech *Wolfsburg* (2003) a *Yella* (2007); ve filmu *Gespenster* (2005) s pozoruhodnou Julií Hummer mu jako ve *Wolfsburgu* hrál i Benno Fürmann. Scénáře si píše sám nebo s Harunem Farockim (*Die innere Sicherheit* a *Gespenster*).

¹² KdF = Kraft durch Freude.



s hlasem partnerky (bude ji hrát Antje Westermannová; důležité je, že její bratr vlastní autosalon, ve kterém je Philipp vedoucím prodeje). Když Katja sama hovor utne, Philipp ukázněně zastaví na krajnici a teprve potom ji znovu zavolá. Přesto nakonec dojde ke katastrofě: Poté, co partnerka znovu rázně ukončila rozhovor, stále krajně rozčilený Philipp obrátí bravurním manévrem na úzké vozovce vůz zpět, a když se rozjede, mobil mu při dalším vyfukávání čísel vypadne z držátka na palubní desce. Snaží se sebrat ho z podlahy auta a přitom srazí malého chlapce na kole, kterého si na vteřinu sehnutý nevsiml; po krátkém zaváhání – chystá se vystoupit z auta, ale zůstane sedět a nevěřícně zírá do zpětného zrcátka – z místa nehody ujede a chlapec pak v nemocnici na následky nehody zemře.

Mobilní telefon – obchodník ho pochopitelně nesmí vypnout! – patří ve struktuře filmu k autu: Tvoří spolu motivickou rovinu technických prostředků, které jako osamostatněné výsledky podivuhodného lidského umu svým zásadním vlivem na lidské chování utvářejí podobu dnešního světa. Auto se stopami srážky hraje také nejdůležitější roli při pátrání po viníkovi chlapcovy smrti; pátrá nikoli policie, ale mladá (svobodná) chlapcova matka Laura Reiserová (hraje ji právě Nina Hoss), která ovšem i se svou přítelkyní jezdí do práce a z práce na kole. Hlavní hrdina Philipp Gerber stráví naopak podstatnou část času, během něhož ho ve filmu sledujeme, právě v automobilu. Auto, které po nehodě používá, je firemní, zatímco ve vlastním se objeví zase až v závěru: právě ono pak poslouží chlapcově matce k identifikaci vraha, který se o ni mezitím začal starat a doslova právě před chvílí se stal dokonce jejím milencem.



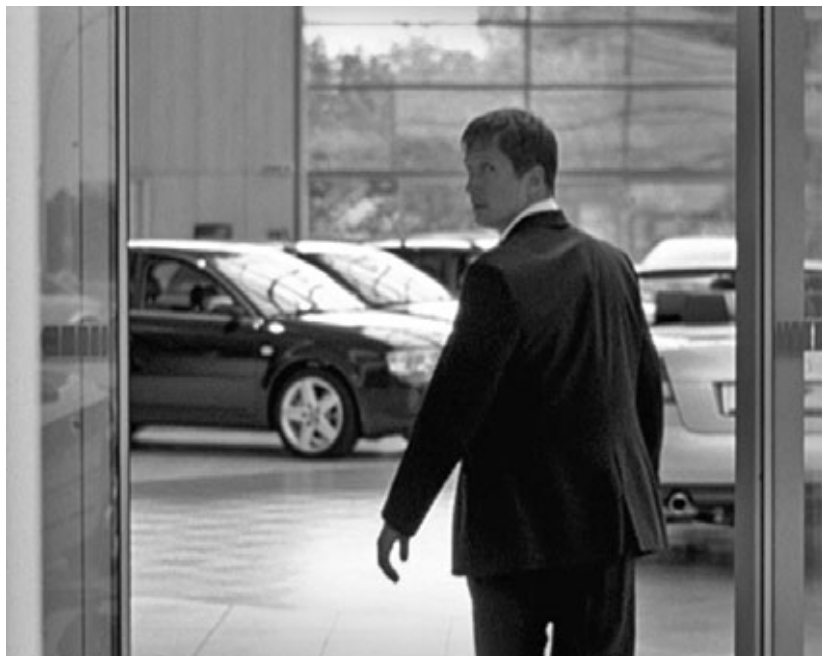
Ne, nejde o melodrama v dnešních kulisách a s dnešními rekvizitami, postavené na obligátní zápletce: příslušné technické prostředky a způsob jejich zvládnání dnes přinejmenším spoluurčují, ne-li přímo ztělesňují – nedá se to říct lépe – sám Osud. Gerberovo trestuhodné jednání nevyplývá totiž vůbec z jeho povahy, jak je tomu například v případě viníka v Chabrolově filmu z roku 1969 *Bes-tie musí zemřít*. Nemá ostatně na nehodě alespoň jistý díl viny i telefonující partnerka, která řidiče rozčílí? Jde v každém případě o nešťastnou shodu okolností a následující zkratové jednání. Technika vyžadující příslušnou odpovědnost (podloženou dokonalým a samozřejmě těžko dosažitelným uvědoměním všech předvídatelných i nepředvídatelných možností) hraje přitom zásadní úlohu.

Srážka s malým cyklistou představuje i zvláštní pendant k důvěrné komunikaci pomocí mobilu, díky němuž přestal být člověk i v autě nedosažitelný a který sehrál při nehodě takovou osudovou úlohu: Intimní telefonický rozhovor s partnerkou, při kterém jako by byl ale tím spíš každý sám, má za následek nešťastný kontakt s někým fyzicky přítomným, jehož přítomnosti si ovšem Philipp Gerber, rozčilený rozhovorem s někým přímo fyzicky nepřítomným, vůbec nevšiml. Samotnému vzrušenému rozhovoru snoubenců zoufale schází plný kontakt umožněný společnou přítomností: charakteristické je, že shledání po nehodě, při kterém zastihujeme Katju se sbalenými věcmi, má okamžitě za následek smíření. Technické zařízení, které má funkci lidí spojovat (tady mobilní telefon), je za jistých podmínek od sebe ještě víc vzdaluje, nehledě k tomu, že činí člověka dosažitelným, když je mu to nejméně k prospěchu. Je to také automobil, který má svým obecným určením zkracovat vzdálenosti, co v daném případě definitivně zabrání tomu, aby se dva lidé, kteří by k sobě za šťastnějších okolností opravdu mohli patřit, tj. Philipp s Laurou, trvaleji sblížili: při jízdě autem

Wolfsburg (2003)

◀ **Nina Hoss jako
Laura Reisová**

▶ **Benno Fürmann**



z místa, kde se stali milenci, vrazí nešťastná matka, která předtím auto identifikovala, do muže, který zavinil smrt jejího syna, za jízdy (!) nůž.

Z potenciálních pouhých rekvizit (auto, mobil) se stávají *motiv*y nejen tím, že je jim v příběhu přidělena funkce dynamických dějových činitelů, ale také tím, že se při tomto způsobu použití uvolňuje jejich symbolická potence stejně, jako se uvolňuje v případě hereckého jednání. Při uvolňování této symbolické potence se z tematické roviny blízkosti a vzdálenosti či dostupnosti a nedostupnosti dostáváme až k rovině, na níž se střetávají láska a vražda a nakonec tedy i život se smrtí. Ale také chlad s teplem: tento film se odehrává ve studeném prostředí, kde chladně nepůsobí jenom obchod s auty v průhledné budově ze skla nebo opuštěná skladovací hala obrovského hypermarketu, kde pracuje Laura, ale i nákladně vybudovaný domov Katji s Philippem. Ne náhodou odlétají krátce po nešťastné události dva na začátku rozcházení partneri s další dvojicí, kterou tvoří Katjin bratr se svou partnerkou, z tohoto chladného světa do tepla na Kubu, kde budou mít svatbu.

Paradoxním pendantem k neprůhlednému uzavřenému světu odsuzujícímu člověka k samotě, ve které mu ale chybí skutečné soukromí, se stávají otevřené průhledy různými dveřmi. V rámci těchto paradoxů se pak i neustálé jízdy autem, provázené neustálými změnami směru a odstiňované přepravováním na kole,¹³ nakonec prokazují jako pohyb v kruhu. Ne že by se v jeho rámci nic neměnilo: zatímco při počáteční nehodě srazí hrdina chlapce na kole, aniž zavolá pomoc, při závěrečné nehodě zaviněné patrně Gerberovým smrtelným

¹³ Kolo tu současně označuje i sociální postavení: tento dopravní prostředek, jak už víme, používá svobodná matka Laura i její kamarádka Vera; obě pracují jako 'regalistky' v místním hypermarketu.

zraněním je to tak, že k němu chlapcova matka, která smrtící ránu zasadila a sama vyvázla bez zranění, pomoc mobilním telefonem samozřejmě přivolá. Mobil, který sehrál takovou roli na začátku filmu, zůstane v závěru položený vedle ležícího Philippa. Celý film pak končí záběrem na odcházející Lauru: je k nám obrácená zády jako v řadě záběrů, v nichž pohled na odcházející postavy obrácené zády k obecenstvu ještě víc zdůrazňuje jejich samotu.

Svou výraznou výtvarnou kompozicí a krajně decentním, ba diskrétním projevem by si mohl *Wolfsburg* opravdu nárokovat označení 'pocitový film'.¹⁴ Jeho oprávněnost ovšem zásadně zpochybňuje krajní dramatická, dosahovaná – v rámci promyšlené souhry všech použitých filmových prostředků – zejména pomocí hereckého projevu. Herectví, o kterém v souvislosti s filmy tohoto režiséra můžeme mluvit, lze plným právem označit jako *dramatické*. Dramatická si samozřejmě ani zde nesmíme plést s vnější expresivitou. Je to právě ten způsob herectví, kterým upoutala naši pozornost Nina Hoss v *Bílé Masajce* a zejména v divadelní inscenaci *Medey*: na tomto herectví (a na Nině Hoss) staví Petzold své filmy *Wolfsburg* a *Yella*.¹⁵ Představuje totiž až polemický protipól konvenčního herectví afektů, které se z jisté větve amerického filmového herectví rozšířilo až do (například také českých) televizních seriálů.

Touto svou polemickou podobou představuje herectví Petzoldových filmů velice vhodný materiál ke zkoumání hereckého ztvárnění emocí a vztahu prožitku k hereckému výrazu, a to v zásadní souvislosti se vztahem scéničnosti k dramatickému a nespécifickým způsobům scénování ('herectví' v životě) k herectví ve specifickém smyslu jistého druhu umění. Právě v této rovině se herectví Petzoldových filmů i herectví samotné Niny Hoss může jevit jako polemické i vůči dnes proklamovanému způsobu chování, jehož konvence předepisují dávat naplno (tj. jakoby 'autenticky') najevo své pocity radosti i zklamání a uplatňují se zcela typicky a přímo povinně například při sportovních událostech – a platí to i pro pocity pouze přihlížejících trenérů: právě na ně se často v takových chvílích voyeursky zaměřují televizní kamery. V tomto případě jde o způsoby chování realizované v rámci scénických projevů svého druhu. Jsou ovšem preferované a v rámci populární psychologie doporučované i obecně. Ne že by některé situace a přímo jistá prostředí (viz i prostředí filmu *Yella*) nevyžadovala i dnes a právě dnes pravý opak.

Otevřenější (nelze říct 'otevřené') projevy emocí ve filmu *Wolfsburg* je opravdu výjimečné. Za příznačný je možné naopak pokládat způsob scénování výjevu v nemocnici, kde je Laura konfrontována se smrtí svého synka. Chlapec zemřel mezitím, co si matka jela domů pro věci, aby mohla s dítětem zůstat v nemocnici... Po návratu najde Laura v nemocničním pokoji namísto postele s ležícím chlapcem jen technické zařízení, které ho mělo zachránit. Dalo by se čekat, že režisér se bude podle rozšířenému zvyku snažit poskytnout v tu chvíli divákům voyeurský zážitek z emocí někoho jiného, zprostředkovaný hereckým afektem. Petzold skončí příslušnou sekvencí v okamžiku, kdy Lauře po dohadování se staniční sestrou (která jí slíbila podat zprávu, ale nezastihla ji, protože Laura měla vypnutý mobil), jako by všechno teprve začalo docházet; emocionální

14 V podtitulu recenze z *Frankfurter Rundschau* z 26. září 2003, jejímž autorem byl Daniel Kothenschulte, se ne náhodou píše, že „Petzolds *Wolfsburg* plädiert für ein Gefühlskino der Diskretion“.

15 Zatímco *Wolfsburg* jako původně televizní film, který se promítal i v německých kinech, je pro českého diváka vlastně nedosažitelný, *Yella* promítal loni v říjnu v rámci festivalu „Der Der Der Film“ pražský Světozor.

Wolfsburg (2003).
Philip a Laura – Benno
Fürmann a Nina Hoss



reakce se divák nedočká. (Nedostavují se ostatně v okamžicích nejbolestnějších životních ztrát až s typickým zpožděním?)¹⁶

V tomto duchu buduje Petzold i scénu, ve které Laura řeší svou situaci ve vztahu k Philippovi poté, co se dověděla, že je to on, kdo zavinil chlapcovu smrt. Dalo by se říct, že jde o herecké či spíše režijní řešení 'přes rekvizitu': když se Laura zadívá na Philippa, který řídí, divák spatří v její pravé ruce nůž. Sotva bychom mohli najít lepší příklad uvolňování symbolické potenciality předmětu v kontextu příslušné situace: Nože, který může sloužit i jako metafora mužnosti, se nakonec chopí jako prostředku pomsty žena, která jako by v té chvíli ze sebe vytrhávala muže, který se bezprostředně předtím stal jejím milencem. Důležitý z dějového, tj. scenáristického, ale i z režijně-hereckého hlediska je ovšem předcházející okamžik, v němž se Laura vlastně *rozhoduje*: tak jako je rozhodování v situaci vlastním pramenem dramatickosti, je herecký projev Niny Hoss příkladem dramatického herectví, kterému režisér umožňuje uplatnit místo laciného afektu, jímž by ve špatném snímku reagovala žena v podobné situaci, obraz komplexního prožitku. A je to právě komplexní a jako takový tělesný prožitek, který se zračí v tváři a celé bytosti Laury hrané Ninou Hoss, když jako diváci s napětím odpovídajícím jejímu hereckému napětí sledujeme, co udělá.

¹⁶ Když se příště setkáme s Laurou, zastihneme ji při terapii u psychiatricky. Jde o Lauřiny pocity viny: matka se samozřejmě v takových případech ptá sama sebe, jestli její péče o dítě byla dostatečná, zvláště když neštěstí může působit přímo osudově, bylo-li těhotenství svobodné Laury nechtěné. Lékařka vysvětluje, Laura se vší silou drží, ale chvěje se jí brada, po níž stéká slza... Do záběru zazní hlas kamarádky Very předčítající dítěti večerní pohádku. Poté vidíme, jak dává Vera pusku na dobrou noc Lauře schoulené v obýváku na pohovce. Když pak jde Laura v noci za kamarádkou, vidíme ji, jak škvírou pootevřených dveří – zase ty dveře – nesmělým a neznělým, opuštěným hlasem volá: „Vero...“, dokud Vera nerozsvítí a neudělá jí místo ve vlastní posteli. Laura se zhroutí pod peřinu a teprve pak odtamtud zaslechne zoufalý pláč podobný zvířecímu skučení.

Afekt, tak jak se většinou uplatňuje v současných hereckých projevech, představuje jednosměrné vybití emocionální energie a vlastně pouhou dodatečnou reakci na nějaký podnět. Konflikt zadržovaných protichůdných emocí, jak ho můžeme sledovat i v popsaném hereckém projevu, je v souhlasu s dramatickým charakterem takové herectví totožný s psychofyzickým procesem kvalifikovatelným jako dramatické jednání. Toto dramatické jednání se přitom nerovná svému vyvrcholení konkrétním výsledkem (zde zabodnutím nože: pohledu na tuto poslední, tj. výslednou fázi nás režisér dokonce záměrně ušetří). Dramatičnost spočívá právě v tom, že jde o proces rozhodování, byť trval jen zlomek času; tento proces je provázený napětím, které pocítujeme i přes filmové plátno či přes obrazovku a které souvisí i s tím, že sami můžeme těžko rozhodnout, je-li vzezření Niny Hoss v roli Laury výsledkem zoufalé lítosti nad zmařenou láskou, nebo hněvivého zoufalství nad tím, jak ji Philipp oklamal. V tom, oč opravdu jde, je totiž obsaženo obojí.

Z hlediska scénování je takový způsob režijně-hereckého řešení i samotného charakteru hereckého projevu praktickým uplatněním Diderotovy rady: víme, že podle něho nejde přece při scénování o emoce herců, ale o emoce diváků. Ne že by v procesu, o kterém byla řeč, nehrály svou roli emoce; podstatné ovšem je, že to je komplexní proces rozhodování, bereme-li celou věc z hlediska jednání; z hereckého hlediska je to komplexní scénický (a to znamená především tělesný) prožitek takového jednání. Scéničnost, která odpovídající herecký projev živí, vyplývá z totožnosti tohoto prožitku se způsobem, jímž ho (a sebe, což zde znamená totéž) herec či herečka fyzicky tvarují a tím zviditelňují: v Petzoldových filmech zhusta minimalisticky, takže prožitek, díky napětí s ním spojenému a vyplývajícimu z konfliktu často přímo protichůdných impulzů, vnímáme rovnou spíš vnitřně hmatově než vizuálně. Střídmost výrazu je tedy v popsaném případě přímo úměrná intenzitě prožitku totožného se střetnutím pocitů vedoucích k odpovídajícímu (a zde zhusta brzděnému a tím spíš opravdu tvarovanému) projevu. Tento přímo *fyzický* prožitek není výsledkem pseudo-herecké hysterie, protože jeho počátek pramení ve zjitřené herecké senzibilitě. Místo k afektu vede takový prožitek k uvolnění symbolické potenciality situace.

Lev Tolstoj psal kdysi o tom, že umělecké vyjádření se liší od neuměleckého tím, že vyvolává nesčetné množství „myšlenek, představ a vysvětlení“. Můžeme směle tvrdit, že o emocích se Tolstoj ani nezmínil, protože je samozřejmě předpokládal: nejenže přece není myšlenek, představ a vysvětlení bez emocí, ale tyto myšlenky, představy a vysvětlení vznikají spolu s nimi a vlastně se od nich nedají oddělit. Petzoldův způsob z toho vychází, když vznik podobných myšlenek, představ a vysvětlení, neoddělitelných od jistých citů a pocitů, zakládá často na konfrontaci. V jejím kontextu nejde jen o drastický rozdíl mezi tím, z jakého nemocničního pokoje Laura odešla a do jakého se vrátila, i když je to pořád týž pokoj. Jde také o kontrast chlapcovy postýlky a pouhého technického zařízení, tj. vlastně – právě v souvislosti s uvolňováním dalších myšlenek, představ a vysvětlení – o kontrast osobního a neosobního. Tento kontrast poskytuje ve spojitosti s tematickými vrstvami, o nichž už byla řeč dřív, divákovi materiál, ze kterého se v poměru k jeho vlastnímu založení a zkušenostem formují jeho vlastní *emoce*, a z těchto emocí – samozřejmě v jeho aktivním myšlenkovém procesu – vznikají *komplexní* divácké prožitky.

Způsob hereckého projevu, uplatňovaný v Petzoldových filmech, souvisí jistě i s tím, za jak důležité pokládá tento režisér zkoušení jednotlivých scén,

Wolfsburg (2003).
Laura a Philipp – Nina
Hoss a Benno Fürmann



kteře dává hercům a herečkám prostor k tomu, aby při vytváření postavy (totožném s vytvářením celého filmu) na něco přišli sami: viz Lauřin dotaz po nesmělém vniknutí do ložnice, kde spí její kamarádka se svou dcerkou, jestli si k ní taky může lehnout, který si podle režisérova svědectví vymyslela Nina Hoss. Ani v tomto případě nemáme ovšem co dělat s pouhým nápadem, jak přiblížit postavu divákům, ale s rozvíjením motivů: Nejde jen o vyjádření krajní potřeby fyzického tepla totožného s lidskou blízkostí, ale také o rozvíjení té roviny chování, na které má sama tato svobodná matka cosi společného s dítětem. Na této rovině, využívající jisté dvojnáčnosti samotného zjevu herečky, ve kterém se impozantnost pojí s křehkostí (jako se v jejím projevu tak často pojí síla se zjitřeností a pevné odhodlání s úzkostí), pohybuje se její chování i v okamžiku fyzického sblížení s Philippem: viz až trochu dětský způsob, kterým se dotýká jeho ruky i tváře. Philipp začal v jejím příběhu pomalu přebírat roli otcovského ochránce zejména od chvíle, co pro ni při jejím sledování (a sledování jejího pátrání) skočil do vody a vlastně jí zachránil život, když se chtěla utopit.

Všechno vlastně začalo už v okamžiku, kdy se mu ji (ještě než chlapec zemřel) podařilo vyhledat v nemocnici s úmyslem, že se jí přizná. Pokusů o přiznání pak sledujeme řadu a Philipp se k němu nakonec nedostane ani na pláži, kde ho v tom okamžiku začne Laura líbat na úvod jejich definitivního intimního sblížení. Toto intimní sblížení, těsně předcházející vraždu, není díky Lauřinu způsobu navázání fyzického kontaktu – přirovnatelnému i k chování dítěte – na prvním místě dílem vzájemné sexuální přitažlivosti, ale potřeby plně lidské blízkosti. Ta se také u Philippa stupňuje: společný výlet na pláž předchází dějový obrat, kdy jeho původní partnerka objeví v autě důkaz přítomnosti jiné ženy (konkrétně botu a v daném kontextu vlastně Popelčín střežiček), v jehož



důsledku musí Philipp svůj domov, obchod, postavení i vypůjčené auto opustit. Fürmannův Philipp Gerber se začal postupně vymykat ze zóny ochrany či aspoň jistého materiálního bezpečí, které mu poskytuje vztah k sestře majitele autosalonu, po střetnutí s malým cyklistou. Zápas o vlastní lidskou suverenitu zde ovšem existoval už 'předtím': hned úvodní telefonický rozhovor prozrazuje Katjiny omezující nároky. K definitivnímu přechodu z pozice ochraňovaného do pozice ochránce (a tedy i dospělého muže) jako by vlivem nešťastného střetnutí mělo (a konečně mohlo) dojít v souvislosti s přiznáním vlastní viny: právě k tomuto přiznání ale nakonec nedojde. Z hlediska hereckého ztvárnění postavy je ovšem zásadně důležitý sám tento proces, který herci umožňuje nacházet 'červenou nit' vlastního jednání v roli.¹⁷

¹⁷ V souvislosti se zmiňovaným zápasem o vlastní suverenitu a apriorním permanentním pocitem viny je zajímavé sledovat, na jakém druhu jednání režisér s hercem postavu zakládají: Namísto charakterizace provinilého jedince pod pantoflem vidíme člověka, který často jen stěží skrývá zuřivé napětí (temná prohlubeň na čele a mezi obočím a kořenem nosu v těch chvílích vždy jen ještě víc potěmní, zatímco oči zůstávají takřka nehybné). Do chvíle obratu – tedy do okamžiku, kdy zachrání topící se Lauru a rozhodne se o ni starat – ze všech situací, v nichž ho zastihujeme, jeho postava utíká. Je tomu tak nejen při zmiňovaném odletu na Kubu, který můžeme v jiné rovině vnímat jako útěk (vidíme také, jak se snoubenci doslova úprkem ženou z auta k odletu letadla, které málem nestihnou). Často jeho postava 'odchází' ze záběru – pryč z místa sledovaného kamerou: V napjaté situaci v autosalonu manželka zákazníka kupujícího nové auto a současně matka přítomného batolete peskuje duchem nepřítomného Philippa za to, že v obrovské prosklené hale nervózně kouří, neboť právě zahlédl v novinách zprávu o nehodě, kterou zavinil – a Philipp opravdu vyjde ven (ale my v tu chvíli ještě netušíme, proč to dělá, neboť na sobě nedává nic znát: prchnul před ženiným zlostným pohledem, anebo směřuje do nemocnice, nebo na policii?). S útekem od odpovědnosti jde ruku v ruce ono potlačování a přemáhání emocionálních projevů, které je výrazem snahy nedat na sobě nic znát, nepodlehnout příslušné situaci, 'nezadat si' s ní... Vidíme ho v autě při jízdě betonovým, matně osvětleným tunelem, kdy si sám pro sebe opakuje přiznání, nejprve jako by ho diktoval do policejního protokolu. Zprvu monotónní, bezbarvý hlas postupně ožívá, získává na barvě a intenzitě, jak se Philipp snaží sám před sebou – je v autě sám a nikdo ho neslyší – obhájit a vysvětlit, co způsobilo tragickou srážku. Anebo když opřený o stěnu čeká u nemocniční recepce, kde zaslechne hlášení policisty o barvě a typu auta, které si raněný chlapec zapamatoval: potlačí vyděšenou reakci a neslyšně odchází (doslova přejde před kamerou a zmizí ze záběru – vidíme jen pohybující se tělo, ale nikoli výraz tváře, tak jako jsme na začátku po nehodě viděli pohyb auta vzdalujícího se od místa nehody, nikoli však výraz toho, kdo neštěstí způsobil). Mimochodem, všechny zmiňované pohyby nejsou jen pohyby v situaci, ale součástí struktury pohybů v prostoru celého filmu; tato struktura tu má stejné postavení jako struktura pohybů v jevištním prostoru, tedy to, co můžeme nazvat mizanscénováním na rozdíl od jednotlivých (mizan)scén.



◀ ▶ Wolfsburg (2003). Nina Hoss

Že tento proces, poskytující herci zásadní orientaci, má jistý vztah ke Stanislavského 'průběžnému jednání' i 'hlavnímu řídicímu úkolu', je mimo pochybnost: nejde samozřejmě o něco, co souvisí se Stanislavským jako představitelem určitého způsobu a koncepce herectví, ale o to, co má svou platnost i bez ohledu na jeho metodu a co se v kontextu snah o uplatnění jistého způsobu právě Stanislavskij pokusil poprvé pojmenovat a systematicky využít (a v tom rámci někdy i redukoval reálné herecké jednání jeho přizpůsobováním apriorně stanovenému cíli). Právě v souvislosti s výstavbou linie jednání v procesu nacházení odpovědí na různé podněty vytváří herec či herečka postavu jako jistou dynamickou motivickou strukturu rozvíjející motivickou strukturu filmu. Sám tento proces, totožný tedy v jedné úrovni s rozvíjením příslušných motivů, má jisté uzlové body, které v rovině příběhu představují klíčové události; tyto události se z hlediska vlastního děje rovnají příslušným dramatickým situacím totožným v rovině projevu jejich dramatickosti s jednotlivými scénami či (ve filmu) sekvencemi.

Těmito uzlovými body se v Petzoldově filmu zhusta stávají právě ty momenty, kde se herecké jednání v roli rovná rozhodování, případně výzvě k reakci toho druhého, jíž si vyzývající nemůže být předem jistý. To se týká zejména všech setkání Philippa a Laury, ve vnějším projevu krajně zdrženlivých – takový projev je pro tento film typický, ba zásadní. Proces rozhodování se tu týká vlastně vyslovení každé repliky; vzhledem ke krajní omezenosti jeho vnějšího vyjádření (oba dva se například pouze křečovitě drží svých hrnků s kávou), projevuje se střetnutí protichůdných citů a pocitů v každém z nich i mezi nimi jenom (ale o to silnějším a také přes obrazovku divácky jasně pocíťovaným) *napětím*. Okamžiky rozhodování mohou být opravdu krátké, jako například když Philipp spatří chlapce, kterého srazil z kola. Nebo delší, jako v okamžiku, kdy Laura pokračuje s lahví vyndanou z Philippova původního auta zpátky na pláž, ale něco ji nutí vrátit se: to také udělá a podle značky pozná, že jde o auto vraha jejího chlapečka.

Herecké jednání se v těchto chvílích často rozvíjí na principu odvrátného pohybu: po střetnutí svého auta s malým cyklistou jako by se Philipp nejdřív chystal

otevřít dveře auta a vystoupit, než se jeho pohled znovu obrátí zadním oknem auta na ležícího chlapce. Závěrečné rozhodnutí spadá vjedno s rozjetím auta dál dosavadním směrem, které jako diváci sledujeme už pohledem na auto zezadu. Jde vždycky o dva možné směry (v krajní podobě dopředu nebo dozadu, vlevo či vpravo, ale i dopředu či stranou), mezi nimiž se rozhoduje nejenom v rámci hereckého jednání, ale i v rámci výstavby příběhu. V tom rámci jde o Philippovo tnutí ke Katje, nebo naopak k Lauře, o jeho nutkání ujet z místa nehody, nebo se vrátit (což Philipp jaksí chtít nechtít stále dělá), utajit selhání, nebo se přiznat, vyřešit závislost na Katje a vyrovnat se s Laurou... A podobně Lauřino rozhodování vpustit Philippa, nebo před ním zavřít jen pootevřené dveře, najít vraha svého syna, nebo navázat nový milostný vztah atd. Máme tu často co dělat i se střetnutím dvou jakoby nesouvisících problémů (přejetí chlapec a Philippovo málem osudové nedorozumění s Katjou včetně možných důsledků totožných se ztrátou nově nabytého místa ve společnosti), které jsou samozřejmě neodlučitelné a jenom se osudově kříží: například v takovém okamžiku, kdy chce Philipp všechno říct Katje a ona ho okamžitě přeruší, protože vezme jeho „něco se stalo“ v rovině jejich partnerských problémů.

Jde zkrátka o (dramatickou) přítomnost vždy nejméně dvou tendencí či impulzů, které se srážejí v jednom okamžiku a jejichž přímé střetávání i pouhé křížení vytváří samotný princip rozvíjení příběhu: ve shodě s tímto principem je i způsob hereckého jednání, které můžeme nazývat dramatické herectví: právě v tomto smyslu nejde jenom o režii a její požadavky na jedné straně a o herectví a herecké uplatnění na straně druhé, ale – v souhlasu s tezí o neodlučitelnosti moderní režie od moderního herectví a moderního herectví od moderní režie – o společný způsob formování látky ve shodě se společným dramatickým viděním. Je to pak mimochodem právě dramatické herectví, které umožňuje, aby se málem celý tento Petzoldův film vlastně obešel bez hudby: je-li totiž hudba budičem emocí, není jí v tomto filmu zapotřebí zejména proto, že emoce tu (v divákovi!) probouzí na předním místě herecké jednání, které si svou rezignací na předvádění afektů otvírá cestu k jejich pramenům.

Současná Alenka ve světě private equity

Jak je to s dramatickým střetáváním či křížením protichůdných či aspoň odlišných tendencí málem v každém daném okamžiku a jak se uplatňuje konkrétně v herectví, je snad ještě markantnější ve filmu *Yella* (2007).¹⁸ Jeho syžet je založený na úsilí mladé ženy z konkrétního vyliďňujícího se malého města v bývalé východní části Německa (Wittenberge, kde bylo ještě v roce 1988 třicet tisíc obyvatel, zatímco po uzavření většiny zdejších továren jich dnes zbývá o celou třetinu méně) uplatnit se na té „správné straně Labe“, tj. na prosperujícím Západě (konkrétně v Hannoveru).¹⁹

18 Volba jména pro hlavní postavu, které je (v transkripci s jedním *l*) rozšířené u jižních Slovanů a ve Slezsku se (v transkripci s dvěma *l*) používá jako zdrobnělina Gabriely, byla inspirována anglickým *yell* (pronikavý křik) a vzpomínkou na dětskou hrdinku Wendersova filmu *Alenka ve městech* (*Alice in den Städten*) z roku 1974.

19 Jde o vědomě zvolený typický příklad: takových mladých žen, které se z měst na východě Německa stěhují na západ, kde by našly nejen pracovní uplatnění, ale zejména také muže s větší nadějí na úspěšnou kariéru. Sám Petzold mluvil v taz, tj. berlínském listě *Tageszeitung* z 15. 2. 2007 (viz www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/02/15/a326)



Yella (SRN 2007). Scénář a režie Christian Petzold. V titulní roli Nina Hoss

Symbolem křížení protichůdných tendencí se ve filmu stává most, na jehož protichůdných březích jako by proti sobě stály dva světy. Protože most vnímáme obvykle jako symbol spojení, je křížení protichůdných tendencí díky němu tím nápadnější: samo spojení a rozdělení se tu střetává v jednom obraze podobným způsobem, jako spolu v Yellině myslí zápasí touha utéct s tendencí vrátit se, která se v průběhu děje stále připomíná, živena špatným svědomím. Tak se projevují dva póly Yelliny bytosti, mezi nimiž existuje napětí, a z něj vychází Nina Hoss při vytváření herecké postavy – samozřejmě v souhlasu s režisérem a scenáristou v jedné osobě.²⁰ Z tohoto hlediska je nikoli náhodou úvodní Yellina cesta vlakem z přijímacího pohovoru v Hannoveru do Wittenberge spojena s převlekem: Yella, sama v kupé, si vymění nápadnou červenou halenku, v níž ji budeme později sledovat po většinu filmu, za nenápadný černý svetřík: jako by měla obavu na sebe doma upozorňovat.

Z hlediska, které nás tu hlavně zajímá, je ovšem zejména pozoruhodná Yellina chůze z nádraží poněkud přízračně působícími ulicemi. Místo takové chůze, která bývá tolika filmovým hrdinkám i hrdinům prostředkem k předvedení jejich fyzického půvabu (tedy prostředkem sebescénování), máme tu co

o lidech, kteří jsou odsouzení k věčnému pohybu, protože nenacházejí žádné (své) místo. Přestože tedy jde o mladou ženu odkudkoli z Východu, její původ z Wittenberge je pro Petzolda velmi důležitý; vůbec konkrétní zasazení děje Petzoldových filmů spojené s využíváním individuálních rysů příslušného místa je pro tohoto režiséra příznačné: představuje až dokumentaristicky realistický kontrast k té úrovni jeho filmů, která reálnou rovinu příběhů překračuje; symbolickou potencialitu příslušných rysů a elementů takové individuálně konkrétní umístění jen zesiluje.

²⁰ První nápad spojený s *Yellow* dostal Petzold podle vyjádření v rozhovoru s ním a s Ninou Hoss, otištěném k promítání tohoto filmu ve *Stadtkino Zeitung*, č. 448 (Wien 2008), už roku 2001 v průběhu natáčení již zmiňovaného filmu *Toter Mann* (Mrtvý muž), ve kterém s Ninou Hoss poprvé spolupracoval: ta zde hraje ženu, která se vydává ze Západu na Východ, aby pomstila smrt své sestry. V průběhu nuceného čekání při přípravách scény, ve které Leyla (k jejímuž jménu tvoří Yella vlastně anagram) běží přes most na Labi, prý tenkrát Petzolda napadlo, jak by asi vypadal příběh ženy, která utíká opačným směrem, a začal si o tomto nápadu už tehdy s Ninou Hoss povídat.



dělat s chůzí vyjadřující situaci samotné postavy. Zatímco především směřuje Yella-Hoss pochopitelně dopředu, projevuje se v jejím tělesném pohybu současně pozornost k tomu, co (zřejmě s obavami) očekává a co, resp. kdo se také posléze objeví za ní: jde o jejího bývalého manžela Bena (Hinnerk Schönemann), který na ni nejdříve kývá z auta a pak ji pěšky s jistým odstupem následuje. Do té doby, než ho jasně požádá, aby ji nechal být (a on poslechne), jako by se v její chůzi aspoň do jisté míry projevovalo rozhodování, zda na Bena přece jen počkat, nebo naopak zrychlit jako při pronásledování. Právě toto rozhodování mezi dvěma protichůdnými možnostmi, které lze opět především vycítit z jejího tělesného napětí, činí Yellinu chůzi dramatickou.

Není ostatně dramatická vlastně už lidská chůze jako taková, i když tento dramatismus bývá při obyčejné chůzi sotva znatelný? Ne náhodou se herec a herečka nebo i herecký talent, který přece zásadně spočívá ve schopnosti vyjadřovat se celým tělem, pozná obvykle právě podle chůze. Příslušné pohyby se v rámci hereckého projevu stávají výrazovými (expresivními) díky tomu, že přestávají být automatické a už jako takové se stávají (dokonce třeba i samy o sobě) předmětem pozornosti: mění se v události svého druhu. Nejnapadnějším příkladem je samozřejmě chůze japonského herce kabuki, který činí takovou událost z pohybu po lávce přes parter nepřilíš velkého divadelního sálu na jeviště: jde o chůzi po 'cestě květů', při které po třech krocích vpřed následuje jeden vzad, opět tři kroky kupředu a jeden (v délce dvou kroků) dozadu, a tak pořád ve stupňovaném tempu. Zatímco v případě takto stylizované chůze se přítomnost dvou protichůdných tendencí radikálně zvnějšňuje, při dramatické chůzi Niny Hoss a ve všech podobných případech lze její dramatismus vycítit především z napětí, které každý krok dopředu sotva postřehnutelně brzdí; říkáme 'sotva postřehnutelně', a přece toto napětí citlivý divák vnímá, a to především vnitřně hmatově.

V rozhovoru citovaném už v předešlé poznámce je také řeč o tom, že popsané dění bylo výsledkem procesu, který začínal takovým způsobem snímání

◀ **Yella (2007). Ben a Yella – Hinnerk Schönemann a Nina Hoss**

▶ **Yella (2007). Nina Hoss**



této sekvence, jemuž byla vzorem chůze Marnie ze stejnojmenného Hitchcockova filmu: ta může sloužit jako příklad uplatnění hereččiných půvabů (které je v tomto filmu hlouběji zdůvodněné); především sama Nina Hoss prý ovšem zjistila, že to jaksi není ono, a zjistila to – jak sama říká – „ne hlavou, ale tělem“. To je jistě pochopitelné u herečky, která vytváří postavu pomocí komplexního prožitku: pro ni je takový vždy především tělesný prožitek (tj. ‘jak to cítí’)²¹ prostředkem i korektivem správnosti (motivovanosti) příslušného jednání v roli, které vždycky vyplývá ze situace a je pak ve svém celku s touto postavou totožné.

Právě z tohoto hlediska je pochopitelné, proč režisér s herečkou věnovali takovou péči zkoušení scény, v níž Yella věší prádlo. Nešlo o zkoušení v duchu školních etud víceméně povrchně inspirovaných Stanislavským, které mají adepty herectví naučit věcně (fyzicky) jednat. To, co se zkoušelo, byla příslušná situace vyplývající z Yellina končícího pobytu v místě, kde se může v každém okamžiku objevit bývalý manžel, vůči kterému cítí výčitky a ze kterého má o to větší obavy. Výsledkem byla orientace herečky dvojím směrem: jednak k samotnému vypranému prádlu včetně její červené halenky (za kterým je možné se také schovat a které souvisí s praním jako proměnou špinavého v čisté) a jednak stranou dozadu, odkud by se bývalý manžel patrně také mohl zjevit.²²

21 V tomto případě nejde o to, jestli se cítí dobře herec či herečka jako soukromé osoby, ale o to, jak a nakolik cítí své herecké postavy coby jejich původci, případně nakolik a jestli vůbec jim ten či onen konkrétní projev pomáhá tyto postavy tvořit!

22 V té souvislosti stojí za to připomenout Ejzenštejnovu úsilí o zjištění předpokladů a definici výrazového pohybu. Svědectvím tohoto úsilí jsou jeho předsmrtné zápisky, které cituje V. V. Ivanov ve své knize *Po historii semiotiki v SSSR* vydané v Moskvě 1976. Ejzenštejn zjišťuje, že základ výrazového pohybu tvoří obvykle dva motivy, které „mechanicky [...] spolu nemusejí nijak souviset“. Nejjednodušší příklad představuje žena, která „žehlí prádlo a přitom poslouchá kroky, protože čeká, kdy se muž vrátí z práce. Její tělo se stává polem, v němž se kříží dva naprosto racionální systémy činnosti, které mají řešit dva úkoly. Avšak skutečné výrazové pohyby vznikají tehdy, když dva motivy nejsou bez vzájemného vztahu, ale představují dvojitou reakci na jeden a týž motiv“. Podrobněji viz Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001, s. 199–200.



Důvod, proč stálo za to věnovat takovou pozornost této situaci a důkladně ji zkoušet, nepředstavovala jen tato situace sama, ale zejména to, co je v ní podstatné z hlediska napětí, které je v celém dějovém průběhu přítomné v každém okamžiku alespoň latentně. Právě vzhledem k tomu mohlo zkoušení takové dílčí situace přinést cosi podstatného z hlediska budování samotné postavy, kterou příslušné napětí uplatňující se v konkrétním jednání zakládá. Šlo přímo o objevení principu jejího jednání do značné míry totožného s vnitřním tématem, tj. se zásadním způsobem, kterým postava prožívá peripetie příběhu a který souvisí s napětím mezi dvěma tendencemi. Tyto tendence mohou při analýze různých situací dostávat různá jména, z nichž tendence vydat se do světa a tendence schovat se, tedy také tendence utéct a tendence utéct se (rozumí se pod něčí ochranu), postavit se realitě čelem a uhnout, odhodlaně prakticky konat i propadat obavám jistě nepatří mezi nejméně významné.

Podobným způsobem chování, jakého jsme svědky u Yelly, když věší prádlo, je připravená i situace, v níž se druhý den ráno opět zjeví bývalý manžel Ben, který Yelle nabídne, že ji doveze na nádraží. Po jejím pochodu městem, při kterém ji (pro)následoval, i věšení prádla s pohledy stranou dozadu, odkud jako by očekávala nebezpečí, stává se sama Benova nabídka dramatickou. Jízda také skončí tím, že Ben odveze Yellu místo na nádraží na most přes Labe a tam otočí volant směrem do řeky, když mu v tom Yella nestačí zabránit. Důležitý je celý průběh jízdy, při níž se Ben snaží Yellu získat zpátky pomocí plánů na obnovu ztroskotaného podnikání. O tom, že jeho manželství neskončilo jen kvůli nějakému Yellinu sobectví, ale že na tom mělo podíl Benovo chování s podnikatelským krachem spojené, ukazuje jeho reakce na to, když Yella nechá mapu s plány na svém klíně neotevřenou: v tom okamžiku jsme svědky krátkého hysterického slovního výbuchu provázeného úderem do mapy (a do klína!), který sám režisér v citovaném rozhovoru charakterizoval jako brutální reakci dítěte na to, když se mu nesplní jeho vůle. Z Yelliny (pasivní) reakce lze vyčíst, že něco podobného nezažívá poprvé. Právě jen dialog či spíše Benův monolog vrcholící tímto záchvatem bezmocného vzteku nenatáčeli Petzold s kameramanem Frommem skutečně za jízdy.

Za jízdy autem, natáčené většinou zcela realisticky, se také – vedle situací v hotelu a v jednacích místnostech – odehrávají podobně jako ve *Wolfsburgu* podstatné scény spojené s novým Yelliným životem, který začne po její zázračné



◀ ▶ **Yella (2007).**
Nina Hoss

záchraně. I když úhly záběrů jsou omezené, obsahují scény v autě to důležité: totiž napětí založené na střetávání zájmu souvisejícího s pohybem auta dopředu a zájmu spojeného se vztahem ke spolujezdci. Obě tendence se promítají do křížení pohledů dopředu a pohledů stranou, které jsou v situaci společné jízdy na předních sedadlech auta normální, ale v případě Yelly a jejího nového zaměstnavatele a potom i partnera nabývají zvláštní význam v okamžicích vzájemného podezírání.

Takové podezírání je ve světě *private equity*, ve kterém se Yella ocitla, ovšem typické:²³ jde o svět obchodního vyjednávání, kde jsou důvěrnější vztahy a s nimi související chování zcela nepatřičné. Pro Philippa (ano, mužský protějšek ženské hrdinky se opět jmenuje Philipp, tentokrát ovšem – podobně jako Yella – nemá žádné příjmení) je zcela samozřejmé, že hlídat si je třeba nejenom soupeře, ale i spojence: z prostorového hlediska nejen toho, kdo stojí či sedí proti, ale i toho, kdo stojí či sedí vedle, což se stává u jednacího stolu i při jízdě autem. Tak se uvnitř auta vytváří silové pole, které i z něj činí scénu ve smyslu prostoru pro dramatické jednání, a tedy i výzvu pro oba protagonisty, Ninu Hoss a Devida Striesowa. Oba se dovedou vyrovnat s krajním omezením, které umístění situace do auta přináší v ohledu jejího expresivního rozehrávání, impounujícím způsobem: situace v autě, která omezuje možnost takového rozehrávání na pohledy dopředu a stranou, prostě neumožňuje bouřlivější emocionální projevy, resp. afekty; mohly by skončit stejně špatně jako Benova cesta s Yellou po mostě. Vnějšíkově neprojevená emocionalita tím víc stupňuje napětí vyplývající ze skrytého střetávání protichůdných impulsů ovlivňujících vztah k partnerce

²³ *Private equity* je pojem označující střednědobé až dlouhodobé financování či spolufinancování určitého projektu, ke kterému je nějaká firma ochotná, když jí poskytnutý podíl na základním kapitálu podniku, jehož akcie nejsou obchodovány na burze a mohou mít jistý potenciál pro tvorbu hodnoty v budoucnosti. Yellin nový zaměstnavatel a posléze i partner se jako zástupce podobné firmy pohybuje právě v této oblasti rizikového kapitálu, která může symbolizovat i celý nový kapitalismus jako takový.



◀ *Yella* (2007). Nina Hoss

▶ *Yella* (2007)

či k partnerovi v tak stísněném prostoru, kde pohled na něj či na ni může znamenat tím větší vzdálení jednoho od druhého, zatímco při souhlasném pohledu dopředu si mohou být oba tím blíž.

Podmínky charakteristické – zejména z hlediska možnosti emocionálnějšího projevu – pro chování v autě mají tedy pendant v situacích obtížného obchodního vyjednávání, při němž je třeba se scénovat podle příslušných pravidel: pro takové jednání jsou typické příslušné mimoindividuální způsoby či klíše; z nich se samozřejmě i v Petzoldově filmu uplatňuje tzv. brokerská póza, při níž se dotyčný pohodlně opře o zadní opěradlo křesla s rukama spojenýma za hlavou, tedy póza uvedená v širší známost zejména americkými filmy podle Grishamových románů (jmenujme aspoň *Firmu*). Je jasné, že v takovém prostředí, ve kterém se (ve všech ohledech) nežádoucí projevy emocí omezují na nepatrné odchylky od konvencionalizovaných způsobů, musí chování Yelly a Philippa motivované jejich silicím intimním vztahem – tedy vlastně jejich krajně lidské projevy – působit nepatřičně, ba riskantně, a mohou tak fungovat i jako špatné znamení v perspektivě jejich tajného vlastního plánu.

Podíl času stráveného protagonisty při rozvíjení příběhu v autě je srovnatelný s jejich pobytem v hotelu, kde se seznámí a kde posléze dojde k jejich intimnímu sblížení, nebo právě v jednacích místnostech. Není náhodou, že Petzold umísťuje hotel i jednání nikoli do středu Hannoveru, ale na jeho okraj, konkrétně na někdejší území Expa, které má také (podobně jako vyliďněné Wittenberge) svým způsobem přízračný charakter, typický pro všechny prostory, které zbyly po jednorázových mamutích událostech. Jde opravdu spíš než o skutečná místa v plném významu toho slova o jakási ne-místa, jak na to poukazovala německá kritika při posuzování tohoto Petzoldova filmu ve shodě s terminologií Marka Augé.²⁴ Jde o taková místa (jako např. free shopy na mezinárodních letištích), která můžeme najít kdekoli a jsou vlastně zaměnitelná, a to – dodejme – spolu s lidmi, kteří se v nich pohybují.

²⁴ Marc Augé je francouzský antropolog narozený 1935, jehož proslulý spis *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* vyšel v Paříži 1992, jeho anglický překlad *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* v Londýně 1995 a německý s názvem *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* ve Frankfurtu a. M. 1994.



V souvislosti s Yellinou situací jde v Petzoldově filmu o taková místa, která (včetně auta) cosi důležitého postrádají: chybí jim ty vlastnosti, které spojujeme především s domovem; auto jím nemůže být už proto, že je navíc prostředkem přepravy z jednoho místa na druhé. Pokud jde o situaci Yelly spolupracující s Philippem, je pro ni stálý pohyb z jednoho místa na druhé charakteristický. V citovaném interviewu s Petzoldem v *taz*, kde mluví o tomto odsouzení k pohybu (doslova k prokletí: „verdammt zu ewiger Bewegung“), režisér také říká: „Heute muss man sich in der Heimatlosigkeit einrichten“, tzn. že typická je pro dnešního člověka vlastně situace bezdomovce. Tak jeho film poukazuje i k problému emigrace a nejrůznějších nucených vyhnání i dobrovolných útěků z (původního) domova v moderním světě, který je totožný s obecnějším problémem vytrženosti z kořenů i přizpůsobení a přizpůsobování spojeným se speciální otázkou převleků, a to vnitřních i vnějších: tj. s otázkou identity a ztráty a nalézání sebe sama. Je jasné, že tato otázka je v moderním světě čím dál obtížněji řešitelná, a to dokonce i při pobytu na jednom místě, ale za neustálé změny podmínek, v nichž místo i člověk na tom místě existuje (od změny povolání či manželství po změnu režimu).

Pokud jde o pohyb, ke kterému je odsouzena Yella, není náhoda, že se na druhou stranu Labe nevypravuje rovnou, ale že její první jízda (vlakem), které jsme svědky, vede zpátky domů. Mezi těmito dvěma tendencemi (z domova a zpátky domů) je napětí, které vyznačuje její jednání po celou dobu filmu. Ne-projeví se to jen tím, že zamíří do Wittenberge k otci, když Philipp v autě usne a ona se octne za volantem (a Philipp ji pak uspořádá výstup, který se ne tak



úplně liší od výstupu, který jí naposled uspořádal bývalý manžel Ben). Z bývalého domova dostává také tajemné návštěvy, o nichž nevíme, zda jsou skutečné, nebo mají stejný charakter jako obrazy a hlasy, které jí přepadají i v jednací místnosti a které jsou spojené se zřícením Benova auta do Labe.

To, co se v tomto ohledu děje s Yellou, jakoby schopnou se suverénně pohybovat i ve světě rizikového kapitálu, je opravdu zvláštní. Zmíněné hlasy a zjevení z 'tohoto' i 'onoho' světa bychom zřejmě měli zejména z hlediska samotného závěru filmu přijímat (také) tak, jako by ta označení obou světů byla psána bez uvozovek. Ale i bez ohledu na závěr: můžeme opravdu věřit tomu, že když se Yella i Ben vyškřábali po pádu v autě do Labe na břeh, byla ona schopná vzpamatovat se natolik, že (v bídném stavu a pořád ve stejném oblečení) dokázala sebrat své šťastně vyplavené zavazadlo a doběhnout v posledním okamžiku vlak, kterým chtěla původně odjet?²⁵

V rovině realistického vyprávění to v každém případě vypadá tak: Yellu, kterou po příjezdu do Hannoveru málem ani nepustí do hotelu a jejíž nové místo v Hannoveru se vzhledem ke krachu původně zvoleného zaměstnavatele ukáže jako pouhá fikce, angažuje Philipp jako asistentku k jednomu jednání, při kterém se osvědčí, takže toto místo (aniž ovšem dostane smlouvu) zastává i dál. Proto nakonec také převezme roli Philippova komplice při uzavírání obchodů, při nichž si její nový partner ohrožený vyhazovem podvodně opatřuje peníze k vlastnímu podnikání. Potřebuje jenom sumu jiného řádu, než potřeboval Ben

²⁵ Jedním z inspiračních zdrojů tohoto filmu byl podle jeho autora mysteriózní příběh, který napsal Američan Ambrose Bierce (1842–1914[?]). Film měl pojednávat o ženě, která se zachrání při dopravní nehodě, a mrtví přátelé požadují, aby taky umřela, zatímco ona se pokusí pokračovat v životě; na scénáři této zavržené verze spolupracoval Petzold s Harunem Farockim, jehož film dokumentující napínavé jednání v rámci private equity byl důležitým vodítkem při natáčení podobných jednání v *Yelle* (a je také doprovodným materiálem k ní na DVD). Pak se ale – podle rozhovoru s režisérem v magazínu *Fluter* z 13. 9. 2007 (viz <http://film.fluter.de/de/228/film/6227>) – objevila inspirace z románu současné spisovatelky Kathrin Röggla *Wir schlafen nicht*, jehož dějištěm jsou konferenční sály na frankfurtském letišti, ve kterých se scházejí lidé k jednání, aniž spatří Frankfurt, tedy na místě, kde nepanuje ani život, ani smrt, bez jakéhokoli kontaktu s reálným sociálním prostředím, kde ovšem smrt čeká někde ve vedlejší kanceláři nebo na pánské toaletě. Po přečtení tohoto románu bylo režisérovi a scenáristovi v jedné osobě hned jasné, kam umístit děj filmu, kde hrají takovou úlohu jednání o rizikových obchodech, jejichž předmět vlastně není skutečný.

◀ **Yella (2007).**
Philipp a Yella –
David Striesow
a Nina Hoss

▶ **Yella (2007).**
Nina Hoss



k novému začátku. Yella má výčitky svědomí vůči otci, kterého opustila, i vůči svému bývalému manželovi, a tak se Benovi dokonce pokusí příslušnou částku poslat, když jí jakoby zbyde po uložení sumy, o něž ji požádá Philipp: ten ji tak ovšem jen zkouší a Yella peníze Benovi poslat nestačí. Yellino přiznání nakonec utvrdí jejich spojení, když intimní vztah začne až poté, kdy se k Philippovi do jeho hotelového pokoje uteče před Benem, který ji doslova straší. Kvůli získání sumy, kterou Philipp naléhavě potřebuje, když skončí u svého zaměstnavatele, začne Yella nakonec vydírat dr. Gunthena, u jehož vily na předměstí Hannoveru se zastavila po svém příjezdu: fascinovaná tenkrát zírала na rituál Gunthenova ranního odjezdu s účastí dcerky a manželky, na jejímž místě si v takovém domově – právě o domov na příslušné úrovni jde – jistě dovedla představit sebe. Klíčový význam má Yellina replika na Gunthenovo tvrzení, že takovou sumu nesežene; zní „Máte přece dům“, kde dům znamená samozřejmě i domov.

V citovaném rozhovoru z vídeňského *Stadtkino Zeitung* č. 448 upozornila Nina Hoss na otázky, které si v souvislosti s touto scénou kladla: „Jak tvrdá tu [Yella] může být? Ví přesně, co dělá a jak daleko v tomto okamžiku zachází?“ Šlo podle herečky o to, že se přece nestává jinou postavou a je si jasně vědomá toho, oč jde. Ano, tady máme u Yelly co dělat se zřetelným překročením míry ve smyslu starořecké *hybris*: ať dělala předtím cokoli, bylo to třeba jednání na hranici, ale ne za ní. V citovaném místě jí jde o to, aby se nemusela vzdát perspektivy života s Philippem, a vlastně o přežití: je to jednání ženy zahnané do kouta. Ne náhodou ji tolikrát zastihujeme v hotelovém pokoji na posteli u nočního stolku, tedy vlastně v koutě (jako by šlo o ilustraci Ejzenštejnovy teorie scénické ‘realizované metafory’, poukazující z hlediska scénologie k neoddělitelnosti jistých obecných,



Yella (2007). Nina Hoss

abstraktních charakteristik, týkajících se hlavně duševních stavů vycházejících od fyzického postavení či pohybu v prostoru, spojených ovšem vždy s jistými emocemi).

Taková někdy málem 'doslovná' (performativní) charakteristika postavy v jedné situaci filmu tvoří pozadí jejího chování v jiných situacích: Tak se různé póly (tendence, impulzy), z nichž se odvozuje dramatismus postavy, projevují ve své vzájemné konfrontaci na různých místech, i když jejich křížení na každém daném místě nikdy úplně nemizí, protože právě napětí mezi nimi vytváří téma herecké postavy souhlasné s principem jejího vytváření. To je vidět i v probíraném místě filmu, kde se pozadí tvrdého jednání (sedící Yelly vůči dr. Gunthenovi projevuje – vedle poněkud nastroženě strnulého držení – také zábleskem nejistoty v (nechráněných) hlubokých očích herečky, nadaných velkou výmluvností.

Můžeme s jistou nadsázkou říct, že Yella svou tvrdou repliku říká navzdory tomu, že je si 'na dně duše' (či spíš na dně očí) vědoma toho, že takhle daleko by jít neměla. Z tohoto hlediska jde současně o křížení dvou emocí, i když se tu utkává tendence v zásadě 'pragmatická', jak se dneska říká, tj. racionalistická, s víceméně emocionální, tj. s takovou, v jejímž rámci nejsou pro jednající osobu zcela nepředstavitelné ani pocity partnera, ani možné důsledky jejího vlastního jednání na úrovni vytyčované lidským svědomím. Z hlediska vytváření postavy (a v tomto rámci také případného zkoušení) i diváckého vnímání jejích projevů jde vlastně o proces (dramatického) rozhodování, které při okamžitosti jeho výsledku – a ten jako by často předcházel dobu k takovému rozhodování nezbytnou – se projevuje aspoň v očích herečky a v celkovém napětí, které z ní cítíme: i v okamžiku, kdy už říká svou repliku, jako by tu existovala ještě jiná možnost, byť tato jiná možnost na první pohled nebyla vůbec vzata v potaz. Tak tu máme v komplexním hereckém prožitku, souvisejícím s proměnou v postavu, co dělat s křížením emocí. Herečka klade při jejím osvojování své postavě otázky, na které současně odpovídá v duchu stále (tj. v každé nové situaci a v příznivém případě základního osvojení postavy jaksi vždy znovu) nalézaného principu její výstavby.

Otázky, které klade herečka své postavě, jsou přitom vlastně totožné s otázkou, kdo je člověk: ano, nejen tato žena, ale člověk vůbec. Zdá se, že Diderot, který

mluvil o tom, že herec či herečka mohou ztělesňovat různé charaktery, protože nemají žádný vlastní, nebyl daleko od pravdy – aspoň z hlediska moderní doby, která se v jeho názorech ohlašovala. Problematicčnost příslušného výměru (xy je takový či onaký) zproblematizovali už Dostojevskij s Tolstým a v jejich duchu v herectví Stanislavskij. Věděli, že člověk může tím, co udělá, překvapovat sám sebe. To, co udělá, nezáleží totiž ani tak na nějakém uvědoměle pěstovaném charakteru; bez toho pěstování, souvisejícího do značné míry se způsobem sebescénování, spjatým vždycky s jistými většinou stálými podmínkami, podobný charakter, který je pak i jevištně poměrně výrazně zachytitelný, neexistuje.

To, co člověk dělá v klíčovém okamžiku, záleží totiž – snad poněkud hrubě vyjádřeno – na tom, nač má nebo nemá žaludek a do jaké míry podle toho jedná. Právě v tomto smyslu jde o emoce, které člověk naplno projevuje, nebo zapírá: nesouvisejí snad emoce s fyziologickými reakcemi na různé podněty, jejichž průběh se projevuje příslušným tělesným napětím? A nepřenáší se emoce na někoho jiného (včetně diváků) vyzářováním a vnímáním tohoto napětí, i když jeho vizuálně vnímatelné projevy nejsou nijak markantní? Právě z tohoto hlediska je herecký prožitek zejména prožitkem různě se křížících emocí postavy souvisejících s jednáním, ke kterému ji nutí situace: i na příkladu Niny Hoss je jasné, že dramatická herečka či herec nevychází z emocionalisticky pojatého prožitku, ale z jednání, od kterého se příslušné emoce nedají odmyslet.

V citovaném rozhovoru říká Nina Hoss o své postavě ve scéně vydírání dr. Gunthena, který kvůli němu spáchá sebevraždu, ještě něco důležitého: Yella si myslí, že pochopila hru, která se v tomto světě, kam pronikla, hraje, ale ve skutečnosti ji nepochopila: udělá vlastně něco, co by neudělal ani cynický Philipp. Ekkehard Knörer, autor recenze v *taz* z 13. 9. 2007, to vtipně vyjádřil tak, že ve světě, kde existence spočívá na písčité půdě výpočtů, nelze přece oddělovat zadlužení a dluh ve smyslu viny, v souvislosti s nimiž se nedají oddělit ani kapitál a morálka. Z tohoto hlediska je logický závěr filmu splývající se začátkem Yelliny cesty z Wittenberge: Yella se probudí znovu v autě vedle Bena a následuje zřícení do řeky, ze které jsou tentokrát vytaženy dvě mrtvolky.

Celý příběh jejího pobytu na druhé straně jako by se rovnal tomu, co jí proběhlo hlavou v okamžiku smrti: nešlo tentokrát o celý vlastní a už minulý život, ale o to, co by se mohlo stát v budoucnosti, kdyby se splnil Yellin sen. Pohybujeme se na mysteriózní hranici života a smrti, která je ale naléhavě přítomná i v tomto z jednoho hlediska odkouzleném a z druhého začarovaném světě, kde kalkulace nemá tak daleko k zaříkávání: copak to i ve své každodenní podobě není svět plný příznaků?²⁶ Radikální rámeček otázek, které (a nejenom tento) Petzoldův film

26 Spolu s filmem *Die innere Sicherheit* z roku 2000 a *Gespenster* z roku 2005 tvoří *Yella* třetí část trilogie nazývané stejně jako její prostřední část (tj. „příznaky“). V kontextu Petzoldových filmů, které překračují hranici běžné reality, se znovu nabízí srovnání s filmem *Das Herz ist ein dunkler Wald*, kde to 'přízračné' souvisí spíš s použitým filmovým výrazivem, které navíc není zrovna originální. Nepříliš přesvědčivé vyznění příběhu, kterému nemůže zabránit ani Nina Hoss, ukazuje ovšem především, jak nezbytné je názorové srozumění s režisérem či režisérkou: nepočítá-li s dramatickým herectvím režie, nemůže se rozvinout. Za druhé klade tento film otázku vztahu dramatického herectví a postavení hvězdy: Zatímco obecně platí Nina Hoss za jakousi uvědomělou 'anti-divu', vybrala si ji režisérka citovaného filmu zřejmě také jako hvězdu inscenace *Medey*. K úvaze o vztahu dramatického herectví a statusu hvězdy má jistě co dodat rozbor herecké žánrové orientace: zatímco hvězda se obsazuje zejména do role hrdinky či hrdiny v nejjistší (dnes) možné podobě, pro postavy Niny Hoss je i v případě 'hrdinek' příznačný podíl těch vlastností, které postavu přibližují žánrově kategorii everyman či everywoman. Ten je i v *Yelle* rozhodující, zatímco hlavní role ve filmu Krebitzové je postavena na její výjimečnosti, včetně cesty nahé hrdinky ze 'začarovaného' lesa zpátky domů, kde se stanou obětí její pomsty vlastní děti, kvůli kterým vzdala úspěšnou uměleckou kariéru a přenechala ji svému údajně méně nadanému manželovi, který si založil takřka vedle další rodinu.

tak naléhavě klade, je plodem snahy o jejich domýšlení, a to bývá ve scénickém umění výsledkem hlubšího prožitku střetnutí protichůdných tendencí, které jsou vždycky konečným obrazem zápasu života se smrtí. Dobrat se těchto hlubších souvislostí lze sotva bez pomoci herectví, které můžeme nazvat dramatickým a které má co dělat s uměním vytvořit (dramatickou) postavu.

Shrnutí

Z hlediska možné otázky, jak souvisí postava s hercem či herečkou, můžeme se v probíraném konkrétním případě ptát, není-li i zápas emocionálního s racionálním u Niny Hoss (včetně bránění takřkajíc přímému emocionálnímu projevu v podobě afektu) jistým obrazem osobního či osobnostního napětí mezi různými tendencemi; o jisté racionálnosti samotné herečky by například svědčilo, že se po skutečném triumfu své 'dívky Rosemarie' s předpokladatelným důsledkem v podobě lákavých filmových nabídek rozhodla nejdříve dostudovat Ernst-Busch-Schule a pak hrála především v divadle...²⁷ Není ale jasné, že takové dohady jsou aspoň z hlediska našeho tématu zbytečné? Nejlépe na ně ostatně odpověděla sama Nina Hoss, když se vyjadřovala k otázce časopisu *Vanity Faire* z 24. 12. 2007, jestli si právě díky herectví může uspořít psychoterapeuta. Odpověděla tenkrát jasně, že o to podle ní v herectví nejde. „Nestala jsem se herečkou, abych lépe rozuměla sama sobě.“ A proč tedy? „Vzhledem k radosti z hraní. Už jako malé dítě jsem měla neuvěřitelné potěšení z toho pozorovat ostatní lidi a pokoušet se je analyzovat. Pořád jsem si k nim vymýšlela příběhy. A ptala se sama sebe, proč běží takhle a ne jinak a proč mluví zrovna tímhle způsobem.“ Stručně se dá říct, že podle Niny Hoss jde v herectví o zvědavost na to, co se skrývá v druhém člověku.²⁸ Nehraje postavu tak, jako by o ní věděla všechno předem a mohla se na ni vytahovat, ale snaží se ji pochopit, o sebestřednění jí vůbec nejde. Naopak, v době sebescénování je jednou z představitelk a představitelů herectví, které je orientované ne narcisticky na sebe, ale na svět, jehož stav snad nelze pokládat za definitivní. Právě díky zvláštnímu druhu zvědavosti na toho i onoho člověka a jeho osud (=příběh), kterou jsou nadaní skuteční herci a skutečné herečky, může být herectví světu možná i něco platné. Že může být k něčemu už tím, že nás je schopné bavit? Ale může nás bavit něco, na co nejsme zvědaví?

27 Jisté svědectví o založení této osobnosti poskytuje i výrok z interview ve *Sternu* (viz <http://www.stern.de/lifestyle/leute/597676.html?q=nina%20hoss>), kde říká, že ctí Romy Schneiderovou, ale žít jako ona by nechtěla a „kdyby to měla být cena za schopnost hrát tak dobře, pak...“, zatímco v rozhovoru ve *Spiegelu* z 29. 5. 2004 říká, že Schneiderová dává svým rolím ze sebe tolik, až z toho jde strach. Nejde tu přece jen nakonec o nějaký rozpor, který si paní Hoss řeší ve svých hereckých rolích? Že je tu i druhá stránka, dokazuje přece její výrok z interview ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 25. 6. 2004: „Člověk musí být emocionální, aby uměl zahrát, jak se emoce vytěšňují.“

28 Samozřejmě je si Nina Hoss vědoma, že právě snaha porozumět někomu jinému vede člověka k lepšímu porozumění sobě samému (viz její řeč při udělení Prstenu Gertrudy Eysoldtové, otištěnou ve sborníku *Antike Tragödie heute*, který vydal Deutsches Theater Berlin 2007). V herectví se tato snaha porozumět druhému ovšem rovná chuti hrát (Nina Hoss mluví ne náhodou o radosti z hraní). Tato chuť hrát se často ztotožňuje s chutí šaškovat. I ta je tu ovšem krajně důležitá. Nejbezprostřednější důkazy, v jaké míře i v jakém žánrovém spektru se vyskytuje u Niny Hoss, přináší její komediální role, ve filmu například matka hipisačka v *Elementarteilchen* nebo jedna z manželek v *Nackt*, kde začíná ze všech ostatních nejostřeji málem karikaturou, aby posléze ukázala hlubší rovinu postavy. Právě na komediálních rolích je také vidět, nakolik je herectví ztělesňováním 'někoho jiného', i když nejzdařilejší je samozřejmě v těch případech, kdy se tu herec či herečka přizná sám k sobě.

V projevu při udělení Prstenu Gertrudy Eysoldtové mluvila Nina Hoss o setkání s Medeou: takové setkání s postavou je pro ni vždycky setkáním s řadou často velmi zásadních otázek (zde i té, je-li soužití muže a ženy vůbec možné), které vyplývají z toho, jak a proč postava jedná tím či oním způsobem. Herecké kladení otázek je specifické tím, že se odpovídá z hlediska postavy a při pokusech o možnou odpověď se vychází ze ztělesnění této postavy a to je především ztělesněním (=scénováním) citů a pocitů souvisejících se situacemi, které musí postava řešit: přitom nebývá na dlouhé uvažování čas, nebo postava vlastně ani neuvažuje. Ne že by tyto city a pocity byly oddělitelné od myšlenek: jsou často zkrácenými, do jediného okamžiku svinutými myšlenkami, které rozvíjí jednání. Pokud jde o kladení otázek, je jak toto kladení, tak jejich zodpovídání a konkrétně individuální jednání na jevišti nebo před kamerou vlastně totéž.²⁹ Máme tu také co dělat s otázkami, které vůbec nejsou (prakticky) zodpověditelné obecně, ale jen individuálně, a to právě konkrétním jednáním souvisejícím s city a pocity – i když lidstvo se musí z dobrých důvodů pokoušet o jejich obecné řešení pomocí racionálního uvažování. To bývá prospěšné i herci při interpretaci postavy: pomáhá mu při kladení příslušných otázek a týká se ovšem zejména ‘profesionální’ či ‘technické’ roviny výkonu a jeho místa v celku: právě v této rovině ‘sebekontroly’ se také zejména realizuje to, čemu se říká odstup od postavy a co se rovná povědomí herce o tom, že ani ‘v postavě’ nepřestává být herec. Herecká interpretace postavy se tedy rovná nikoli dodatečné reflexi jejího jednání, ale samotnému scénickému způsobu tohoto jednání, při jehož nacházení je nejdůležitější komplexní a především tělesný (‘vnitřně hmatový’) prožitek. Je to právě tato okolnost, která může oprávnit otázku přiřaditelnou k té, kterou jsme položili v závěru předešlého odstavce: Neznamená ztráta zvědavosti předčasnou smrt? A jde o skutečnou zvědavost, jsme-li zvědaví jen sami na sebe? V tom případě máme co dělat se smrtí dramatického herectví.

Citace obrazového materiálu: © Constantin Film AG, 2005; © DT Berlin & Henschel Verlag, 2007; © Epix Media AG, 2008; © Piffli Medien GmbH, 2008.

²⁹ Divadlo má, jak je si Nina Hoss vědoma, proti filmu tu výhodu, že si tyto otázky může herečka či herec zodpovídat každý večer, kdy se příslušný kus hraje.

Příspěvek k chápání psychologie herectví

(Nad dílem Jiřího Frejky)

Jiří Šípek

Scéničnost nebývá jen poklidnou podívanou, pokojným zátiším. Spíše naopak. Scéničnost v sobě obsahuje dynamiku vztahů všech přítomných sil (reprezentovaných přítomnými osobami, objekty, strukturací prostoru, tématem celé situace apod.). Každá aktuální 'otevřená' situace má také svoji minulost a nějakou budoucnost, jinými slovy – „vyjevuje se“.¹ Touto podobou fenomén scéničnosti přesahuje scénu divadelní směrem ke všem ostatním oblastem umění, ale také do mimouměleckých oblastí života. Scéničnost ve své dynamice vyjevování souvisí s chápáním časové logiky situací, s chápáním postupného rozvíjení tématu.² Vyjevování vychází z vnitřních impulzů k projevení se, ale současně i z inhibice (resp. brzdění) regulující směr, rychlost. To je také to, o čem píše Frejka (1929), když inhibici chápe jako zcela nezbytný faktor hereckého aktu. Inhibice má ještě širší souvislosti. Je nezbytná, aby jak tvůrce, tak divák mohli 'vnitřně uchopit' scé-

ničnost, aby ji mohli animovat (oživit), aby za pomoci předbíhající obrazivosti mohli anticipovat, očekávat, být překvapováni, toužit atp. Tím se opět dostáváme k Frejkovým názorům, které, i když formulované trochu jinak, jsou s tím v souladu. Jestliže bude příští umělec³ takto 'krotit' své impulzy, bude současně vyvíjet tlak na emoční stránku své bytosti. Jak se ještě dále zmíníme, vazba emocí, chování a kognice⁴ představuje systém, který je vnitřně nenáhodně provázaný a všechny jeho jednotlivé složky se vzájemně ovlivňují a udržují.

Emoce a prožitky

Do jaké míry se váže scéničnost s prožitkem? Resp. jinak: nakolik je scéničnost charakteristickým prožitkem? Je to určitý vzorec prožívání, tedy kognitiv-

1 O fenoménu 'vyjevování' píše podrobně Vostrý 2004[a], 2004[b].

2 Na tomto místě by bylo možné odbočit k významnému a jinde obšírně rozebíranému tématu mizanscény (Vostrý 2001). Mizanscéna je vlastně hledání odpovědi na otázku, jaké síly jsou obsaženy v určité situaci a jak se situace může jejich uvolňováním rozvíjet, jaké obsahy, resp. jaká témata se tak mohou vyjevovat.

3 Frejka se zaměřuje na vývoj budoucího umělce/herce, ale tento princip jistě platí i o umělci již zralém. I v jeho tvorbě je jednou dimenzí napětí mezi impulzem zevnitřku ven a současně jeho brzděním.

4 Z celé oblasti kognice jde u umělce především o obraznost, imaginaci. Vygotskij (1968) mimo jiné upozorňuje, že v umění není ani tak důležité vnímání, jako právě imaginace a vedle ní emoce. Psychologie používá termín kognice značně široce a zahrnuje do ní vnímání, myšlení, imaginaci, pozornost a paměť.

ně-afektivní vzorec.⁵ Je omezující chápat afektivitu, resp. emocionalitu jen jako psychofyziologický doprovod, kolorit, zabarvení. Prožitky jsou barvitou (emocionálně zabarvenou, orientovanou) kognitivní strukturou. Moderní studium a chápání emocí se děje ve stále těsnější vazbě na kognitivní procesy (myšlení, vnímání, fantazii) a na chování (pohybové vzorce apod.). Frejka (1929) píše ovšem v názvu jedné kapitoly: „*Myšlení kognitivní? Ne, myšlení emocionální.*“ Člověk není podle něho omezený pouze na kognitivní způsob myšlení.⁶ Frejka se odvolává na široké oblasti psychiky, kde „*skutečně také se myslí, třeba formami poněkud jinými, než jsou formy myšlení kognitivního*“ a které jsou „*snad jevištěm nejdůležitějších a nejbytošnějších našich rozhodnutí*“ (1929: 79). V odborné literatuře se setkáme s názvy, jako je *myšlení emocionální* anebo *myšlení iracionální*. A Frejka dokazuje, že je dobrým znalcem psychologie.⁷ Poukazuje na rozdíl

5 Vztah emocí, chování a kognice má bezpochyby i svoji biochemicky danou stránku, stabilitu danou poměry neurotransmitérů. Fakt je, že se nám nechce měnit své nálady a způsoby prožívání a že je jednání spoludeterminováno právě složitou vazbou takového naučeného kognitivně-afektivního vzorce a biochemických poměrů. Tak je i možné, ba dokonce velmi pravděpodobné, že si vybíráme ‘své’ druhy a podoby umění spojené s jistým druhem prožívání právě i díky takto hluboce ukotveným poměrům v našem mozku.

6 Z psychologického hlediska je ovšem třeba na to nahlížet jako na jistou ‘licenci’; Frejka si byl vědom, že neexistují dva oddělené druhy myšlení a že v každém myšlení je kognitivní a emocionální část. Půjčil si termíny Meiera a Müllera-Freienfelse. Asociace jsou spoluzákladem emocionálního myšlení uměleckého, jimi je určována jevištní symbolika, říká Frejka. Herec, který dovede přistupovat ke své roli výhradně přes myšlenkové kombinace, ztrácí možnost spontánního výkonu. A zde je pro Frejku jádro rozdílu abstraktního a emocionálního typu hereckého myšlení. Frejka (1929: 98) ani netvrdí, že staré divadlo mělo pouze kognitivně tvořící herce, a naopak, že moderní divadlo musí pracovat jen s herci druhého typu. „*Ale živelný, bezprostřední herecký talent tvoří z fantazijských představ emocionálního typu, a žije si i myslí jejich obrazy a jejich symbolikou. Idea je doplněk [...] Kognitivní myšlení je regulativem, něčím dohlížejícím.*“

7 Hyvnar (2008: 113–114) poznamenává, že Frejka „nemohl v té době ještě znát poznatky psychologie hlubinné (S. Freud, C. G. Jung) nebo transpersonální (A. Maslow, K. Wilber) ani poznatky divadelníků, jakými byli Stanislavskij nebo Copeau, a přesto byl na správné stopě herecké kreativity.“

myšlení pojmového a myšlení názorného. Vědec směřuje k zevšeobecnění jednotlivostí, umělec se naopak snaží promítnout všeobecnost do jednotlivosti. Hyvnar (2008) připomíná, že Frejka klade do základů hercova umění myšlení emotivní. Však avantgarda hledala vyvazování se ze všech pout, podporovala svobodu niterných vzruchů a prožitků spolu se svobodou výrazu těla. Herec se má proměnit v živý nástroj vyzářování emocí a energie. Frejkovy názory Hyvnar (2008: 112–113) výstižně shrnuje, když píše: „Rodící se herec tak podle Frejky vystupuje z toku všedního života, který je založený na pragmatickém kognitivním myšlení, a musí v sobě rozvíjet myšlení emocionální, které se svými instinkty není slepé nebo destruktivní, jak se běžně myslí – a jak se v té době domníval S. Freud s jeho koncepcí podvědomého živelného id a brzdícího vědomého ega – ale i-racionální, které sice má odlišný, ale přesto svůj ‘rozum’, ‘paměť’ nebo ‘jazyk’. Pro jeho obrazotvornost jej spojujeme s prazážitky, mýty nebo symboly, které jsou rovněž uspořádány do určitých forem, tropů či řad.“

V diskusi o emocích, citech apod. jsme často zakrátko v úzkých. Mnoho termínů se používá podobně, vzájemně se zaměňují, kontexty nebývají jasné, a když bychom autora, řečníka v danou chvíli zastavili a ptali se po důvodu užití určitého slova, byl by nezřídka zneklidněn, snad zmaten; sám by si nebyl jistý, co volit. A tak máme vedle sebe výrazy jako *emoce*, *emocionalita*, *cit*, *citovost*, *cítění*, *vcítění*, *afekt*, *afektivita*, *prožitek*, *zážitek*, *hnutí*, *sentiment* atp. Rozdílů jsou někde jasnější, jinde méně. Autoři se často přiklání tu k těm, tu k oněm termínům, navrhuje více či méně složité třídění. Pro alespoň základní orientaci a s plným vědomím simplifikace rozlišujeme pro naše účely *emoce* propojené výrazněji s fyziologickým doprovodem, a to buď *jednoduché*, u kterých se předpokládá i jejich

snadná komunikace a jejich sdílení (jako např. překvapení, odpor aj.), případně emoce odvozené, složitější (nadšení aj.);⁸ *afekty*, tedy silné a krátké emoční výboje; *náladu* ve smyly dlouhodobějšího emočního ladění;⁹ *cit* vázaný na hodnotovou orientaci (láska, pravda apod.); *pocit* jako krátkodobou emoční reflexi. Pocity mohou být jak tělesné, vázané na smyslové zdroje, tak také 'intelektuální' (pocity odcižení, známosti, neurčitosti, ale také stísněnosti, prostoru, hloubky, výšky, vzdálenosti, známosti, cizosti, neurčitosti apod.). *Prožitek* je komplexní fenomén s dimenzí časovou i prostorovou, který se váže k nějakému dějovému fragmentu nebo i delší události. Prožitek bývá blízko tomu, čemu spolu s Otakarem Zichem (1986) říkáme vnitřně hmatové uchopení, resp. vnitřně hmatové vnímání.¹⁰

Jirásek (2001: 8) v jedné chvíli mluví o prožitku jakožto jedinečné intenzivní události. Z toho plyne jasné propojení prožitku jako druhu emoce s dynamikou dění v prostoru a v čase. Událost nemůže být mimo prostor a čas, je to nějaké dění, které má začátek a konec, a nutně tedy také návaznost na nějakou kognitivně afektivní strukturu, v níž může událost

8 Mezi ně patří např. nenávisť, závist, ale i láska atp. V. Tardy hovořil v tomto případě o sentimentech a definoval je právě jako sprázení množiny jednodušších emočních tíhnutí. Jde o dědictví McDougalla.

9 Pokud jde o celkové emoční ladění, setkáváme se v literatuře zabývající se divadlem zhrusta s termínem 'atmosféra': viz kapitolu 4. „Atmosféra a individuální city“ z knihy *O herecké technice* (vydané česky 1996) od velkého ruského herce a pedagoga Michaila Čechova, jehož podnětům se v této stati i v zájmu udržení výkladové linie nemůžeme věnovat.

10 V zamýšlené studii zaměřené na jevy vcítění a distance se budeme z psychologického hlediska Zichově myšlenky věnovat více. Zde snad jen poznámku: samotný termín 'vnímání' navozuje spíše dojem pasivity. To, o čem Zich přemýšlel, je však proces značně aktivní a naší aktivitou také se rozvíjející. Není nám známo, jestli se Zich odvolával na některé jiné autority, ale již v roce 1872 Robert Vischer v knize *Das optische Formgefühl* formuloval teorii, že vnímané tvary vyvolávají naše pocity (např. estetického uspokojení) tím, že je člověk vybavuje jakýmsi vitálním obsahem (řekněme, že je 'animuje') díky nevědomému aktu transference, přesahu, Vischerem nazývaného *vcítění* (*Einfühlung*).

krystalizovat, nabývat svoji podobu. Z jiné stránky můžeme hovořit o situaci nasedající, resp. vyrůstající v nějakém strukturovaném prostoru, tedy v místě. Do jisté míry se snad trochu silově, ale patrně logicky dostáváme blízko k tématu scény a scéničnosti. „Prožitek jako podmínka vstupu do možného světa, odlišného od světa aktuálního,“ říká na jiném místě Jirásek (2001: 9). Ano, v divadle jde o propojování jsooucího s nejsoucím, jinými slovy s potenciálním.¹¹ Nicméně i reálný svět poskytuje, navozuje prožitky. Jirásek také konstatuje, že o prožitek se zajímají spíše filozofické směry kritizující jednostrannost racionalismu a zdůrazňující i jiné heuristické a kognitivní přístupy včetně intuice. Prožitek je psychické 'hnutí', jsme jím tak či onak 'uchopeni'.¹² Snad se nedopouštíme neúcty k Zichově odkazu, když jeho vnitřně hmatové vnímání chápeme právě ve smyslu aktivnějšího 'uchopení'.

Prožitek je novodobým způsobem vztahu k sobě a ke světu. Výrazně se k prožitku vrací a jeho význam zdůrazňuje až romantismus při vstupu do 19. století. Rousseau zdůrazňoval opomíjený cit. Jistě to bylo také míněno jako protiváha osvícenství apelujícího na rozum. Romantismus nelze obviňovat ze zavržení rozumu; spíše šlo o připojení imaginace a souběžné zpracovávání skutečnosti na

11 To jistě platí o každé tvorbě, do scénické je člověk výrazněji zapojený jako celek (tvůrce i divák), s celou svou tělesností. O 'vynořování z nejsoucná' velmi dobře vypovídají komentáře tvůrců, režisérů, herců. Z nejnovějších studií u nás viz Hytnar, J. „Herectví jako antropologický experiment“ v *Disku* 24 nebo Plessner, H. „K antropologii herce“ (překlad stati z roku 1948 otištěný ve stejném čísle).

12 Podobného obratu použil roku 1906 i F. X. Šalda (1987: 216–220). Píše, jak byl vystoupením ruských divadelníků „jat“. Konkrétně svůj prožitek popisuje takto: „Z hlubin hlubšího a temnějšího snu musí naslouchat slovu autorovu a přetvořit je v nový jazyk, který má se slovem psaným a tištěným společnou pouze řeč. Nové učlenění, nová artikulační, docítění, domyšlení psané skizy, zjemnění, obohacení i ztatemnění její: takový jest úkol herectví. [...] Moskevští docítují, domyšlejší autora – jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. [...] Slovem: to zde jsou více umělci mystikové než Berlínští. Pracují více logikou instinktů, uměleckým hmatem jako rostlina – Berlínští jsou proti nim spíše racionalisty a lidmi formule.“

obou rovinách. To se zdá přijatelné i nám (aniž bychom sami sebe označovali za romantiky). V základech Rorschachova testu, jak o něm pojednáváme jinde (Šípek 2007), je obsažena romantická perspektiva, objevující se v Německu v 19. století v podobě básnického zachycování atmosféry náhodnosti a neurčitosti v inkoustových skvrnách atp. Původně ryze romantickou tezi, že iracionální vcíťování či spoluprožívání je jinou podobou intelektuálního nazírání (Jirásek 2001), je třeba chápat jako odmítání nebezpečí jednostrannosti analytického rozumu.¹³ To je odkaz, který později, i když ne pod vlajkou romantismu, dále rozvíjel např. i C. G. Jung s důrazem na rovnoprávnost čtyř základních psychických funkcí: myšlení, citění, vnímání a intuice.

Jirásek se také opírá o dílo Klagese, Jamese, Bergsona, Diltheye, tedy o autory, jejichž názory vyznívají neobyčejně svěže a aktuálně. Nezavrhují rozum, ale jen zdůrazňují nepominutelnost emoční stránky při poznávání světa i sebe sama. Jak neotřele zní např. Bergsonovo přesvědčení (Jirásek 2001: 15), že „většina emocí je těhotná tisícem počitků, citů nebo idejí, které je pronikají. Je tudíž každá jedinečným stavem svého druhu, nedefinovatelným, a zdá se, že by musel být znovu prožít život toho, kdo jej zažíval, aby tento stav byl obsáhnut ve své složité původnosti. A přece umělec směřuje k tomu, aby nás zavedl do této emoce tak bohaté, tak osobní, tak nové a dal zažívat to, co by nám nemohl učinit pochopitelným“. V názorech většiny autorů sice zaznívá přesvědčení o nepřenosnosti prožitku, ale z praktického života známe jeho jistou ‘nakažlivost’. Bez

¹³ Jirásek (2001: 13) v těchto souvislostech připomíná romantika Schleiermachera (1768–1834), který za „nutný předpoklad výkladu textu považoval schopnost interpreta ‘přemístit se’ do duševního života autora zkoumaného díla, a rozlišuje proto gramatický způsob výkladu [...] a psychologický způsob [...] tedy porozumění individuality autora, jehož má dosáhnout vcítěním“.

ní bychom neuměli vnímat umění právě přes vnitřně hmatové uchopování a následně vyjevování skryté tematiky.

Pokračujme ještě dále na filozofické rovině. Přijmeme-li za výchozí konstataci, že pro psychologii umění není ani tak podstatné vnímání, jako spíše imaginace a prožívání, potom se i chápání scéničnosti a scénologie vůbec dostává do souladu s Patočkovým pojetím našeho bytí ve světě. Patočka (1993) akcentuje prožitkovost postavenou na pohybu tělesné bytosti.¹⁴ To Jirásek staví proti Husserlovi, pro kterého je konstituce světa závislá na vnímání. Koncept ‘scéničnosti’ odpovídá Patočkově základní konstituci světa. A umění specificky otevírá Patočkův „okruh našich možností“. Prožitek je zakotvený v řadě aspektů; zmiňme zde zakotvení v hodnotách, v čase a v prostoru. Jestliže něco prožívám, resp. prožiju, tak je to vždy také časově omezeno, a je-li čas napětím děje, tak i prožitek je spojený s dějovostí, což je jednou stránkou scéničnosti. Tedy ve scénickém (dramatickém) umění prožíváme a je to tam základní vlastnost našeho vztahování se. Hovořit o ‘emocích’ ve scénickém umění je totéž jako hovořit o prožívání. Prožitek má tedy svoji dynamiku, včetně ‘doznívání’. To má přímou vazbu na jevištní dění, tedy konkrétně na hereckou tvorbu v její dynamice – ta musí být vyvážená ve svém tempu, rytmu, aby ji divák mohl/stačil ‘uchopit’ a aby mohla doznívat. Pro takové doznívání musí být vytvořený ‘prostor’, zde nikoliv fyzický, ale psychologický, za

¹⁴ Patočka (1993) konstatuje, že svět je ve smyslu výše zmíněné prožitkovosti okruhem našich možností a tělesno je podmínkou prožívání. Filozof Patočka může být pro nás inspirativní i v oblasti teorie scénické tvorby. Jirásek (2001) interpretuje Patočku v tom duchu, že je třeba zdůraznit personální prostorovost odlišující se od prostého bytí v prostoru; tedy žít prostorově znamená vztahovat se k prostoru a tím pádem i sám k sobě. Tělo jako centrum perspektiv a orientace je zdrojem afektů a smyslových pocitů. City se dají lokalizovat do těla (strach od břicha, radost do hrudi atd.). O Patočkově afektivně dojmovém kontaktu se světem pojednává také Hynnar (2008).

pomoci uměleckých prostředků. Jirásek připomíná dílo Diltheye a jeho myšlenku, že každý verš básně se opět promění v život díky vnitřní souvislosti v zážitku, z něhož báseň vychází. Báseň tedy ze života vychází a do něho se zase přes zvláštní zážitek vrací. Jiří Frejka (1929) by snad poznamenal, že on uvažoval o „*asociativních standardech*“ diváková vědomí, se kterými pracuje i umělec a přes které dochází k jejich dorozumění.¹⁵ „Znovuprožívání rozšiřuje ohraničenou životní realitu [...] otevírá pole možnosti, které ve skutečném životě neexistují“ (Jirásek 2001: 17).

A opět můžeme asociovat s Frejkou: „*chut' po nepozemské potravě*“... To je přece silný impuls, který je blokován ve své možnosti realizace v běžném světě a přes nutnou inhibici se realizuje v „*jiné sérii*“, v jiné rovině, v rovině transcendence (viz také Ping Xin 2004). Znovu-/spolu-prožíváme a je to výsledek/způsob řešení situace, ale na jiné rovině díky vzniklé 'distanci'. Stravinskij (2005: 53) komentuje: „Úkolem tvůrce je přezkoumávat prvky, které od ní [tj. od představitosti] přijímá, jelikož lidská aktivita musí klást sama sobě meze. Čím víc je umění kontrolované, omezené, čím víc se na něm pracuje, tím je svobodnější.“

Hysterie jako specifické emoční reagování i jako způsob myšlení

V souvislosti emocí a dramatického umění je často diskutovaný jev hysterie. Mnohokrát jsme se setkali s názorem, že být hercem, resp. herečkou znamená být do významné míry poznamenaný hysterií. Dokonce slyšíme, že bez hysterie nelze být dobrým hercem. Je to nešťastný názor a pokusíme se zde alespoň stručně

¹⁵ Podle Frejky je lidství jakýmsi rezervoárem (jevištního) umění; každý člověk (v hledišti) má imanentně v sobě obsaženu kteroukoliv příští tragédii nebo komedii.

uvést na pravou míru, co to hysterie je, že neznamená pouze emoční reagování, ale také způsob myšlení. Označení hysterie se ovšem již v diagnostických manuálech nevyskytuje, dává se přednost termínům disociativní poruchy. V běžném jazyce však hysterie úspěšně přežívá. Pracovně se tohoto termínu přidržíme. O osobách trpících hysterickou poruchou se hovoří v termínech neurotické obrany, vyznačující se především popřením, které se projevuje často zvláštním druhem odsakování od tématu, spojeného s konfliktem, napětím, nežádoucím obsahem atd. Vytěšňovat, popřít lze jak obsah, řekněme myšlenku, ideu, i následně s tím spojený afekt.¹⁶ Jde prostě o rušení takového bolestného spojení myšlenky nebo představy s prožitkem. Anna Freudová chápala popření jako vypuzení psychického obsahu z vědomého ega. Takový obsah se však může nečekaně a nevíтанě vracet. O tzv. hysterických osobách můžeme ale uvažovat i v termínech jejich navyklého, dlouhodobého zacházení se sebou a se světem kolem nich, tedy způsobu, jak o sobě a o světě kolem uvažují, jak se se sebou a s okolím zacházejí.

Můžeme tu volně vyjít z práce Davida Shapiro (1965). Chceme-li po hysterické osobě, aby popsala někoho jiného, je odpověď často typu „Ach, on je tak skvělý!“ anebo „Já ho tak nenávidím!“ Ptáme-li se na něco takové osoby, většinou nejsou v odpovědi obsažena fakta, ale impresie. Ty bývají mnohdy i zajímavé a velmi živé, ale zůstávají neostrými impresemi, bez detailů. Např. „Ten člověk? On byl pro-

¹⁶ Vygotskij (1968) se odvolává na Freuda s tím, že k podstatě citu patří, že je citěn, tedy že vědomí o něm ví. Proto je u citů, vjemů a afektů naprosto vyloučeno, že by mohly být nevědomé. Výroky typu 'nevědomý strach' a 'nevědomý pocit viny' tedy nemají valný smysl. Striktně řečeno, „afekty, jichž bychom si nebyli vědomi, jako si nejsme vědomi některých představ, tedy neexistují“, cituje Vygotskij Freuda. Vygotskij se obdobně odvolává na Jamese a jeho tvrzení, že paměť citu vůbec neexistuje. Ovšem Ribot se přesto domníval, že si cit můžeme pamatovat – v tom na něho navazoval Stanislavskij.

stě bum-prásk! No ano, bim-bác!“ Emocionalita hysterických osob se vyznačuje zvláštním paradoxem. Prožitek vnějšího světa i sebe sama je charakterizovaný jistou křehkostí a neurčitostí a současně jsou to emoce živé a intenzivní. Živost a intenzita má mnohdy podobu výbuchů. Ty jsou však vnímané neosobně, jako by jen tak procházely nitrem. „Ne, to jsem vlastně nebyla já, to nebyly moje pocity“, můžeme někdy slyšet. Je to jistě jev obranného mechanismu.¹⁷ Typická je kombinace připravenosti k afektivní explozivité s jejím udržováním, tedy inhibováním. U celé řady osob s hysterií se tak nesetkáme s výraznými afektivními výbuchy, ale s víceméně kontinuálními drobnými emočními vzplanutími, ‘spasmy’. Myšlení hysterických osob je svou povahou spíše globální, difuzní, postrádá přesnost, detailnost. Je to myšlení dojmové. Charakter takového myšlení podporuje zapomínání, vlastně je činí nevyhnutelným. S hystericností se spojuje výrazný rys fantazie. Nejde pouze o romantická denní snění, ale spíše o romantický, resp. romantizující postoj prostupující každodenními myšlenkami a názory. Ovšem fantazijní život těchto osob je spíš povrchní. Žijí v jakémsi předivu nostalgických a idealizujících představ a vzpomínek, postrádajících faktické detaily. Dalším hysterickým rysem je teatrálnost, jisté přehrávání a afektovanost chování. Hovoříme o histrionství hysterických osob. Fakticky jde o přehnanou nebo nepřesvědčivou emocionalitu, jako když hysterický člověk popisuje bolesti a muka lásky, kterými právě prochází. Přitom nejde o nějaké přehánění a dramatizování prožitků s cílem dosáhnout zvláštního efektu. Vlastně si tyto osoby nejsou vůbec jasně vědomé, že přehrávají. Tendence hysteriků být jen omezeně sami

¹⁷ Ale také se s tím můžeme setkat právě u herce při tvorbě herecké postavy, kde jde o jev výrazné distance, nikoliv o hysterií.

sebou, skuteční, opravdoví, aniž si toho jsou vědomi, je velmi nápadná a odráží podstatu jejich vztahů k realitě a obecně k faktům života kolem. To je také důvod, proč hysterické osoby paradoxně nebývají dobrými herci.

Již výše jsme se zmínili, že jedině možné je chápat poznávání i emoce ve vzájemné vazbě. Pokračujme v tom ještě dále (viz také Šípek / Vostrý 2005). Srozumitelně to můžeme demonstrovat na příkladu prožitku smutku, anebo jeho opaku, radosti. Jaké myšlenky a představy můžeme sami na sobě registrovat, když jsme smutní, veselí? A jaké motorické, pohybové vzorce jsou pro nás v takových chvílích typické? Odpověď není těžká. Že však nejde o náhodné spojení, to poznáme, až když opravdu smutného (depresivního) člověka v rámci terapeutické intervence požádáme, aby mírně změnil např. svoji chůzi, aby se narovnal, díval se do očí, mluvil zněle a na světě kolem si všímal i pozitivních momentů. Půjde mu to velice těžko a patrně to odmítne. Proč? Protože (jak opět připomínáme) prožívání, kognice i chování tvoří propojený systém se snahou udržovat se v daném, vytvořeném nebo naučeném stavu.

Emoce jsou v těsnější souvislosti s tělesnými jevy, než je tomu u ostatních psychologických funkcí, jako je myšlení či vnímání. Tím se také celá tato oblast logicky stává předmětem silného zájmu umění. Kratina (1947) píše, že výrazové pohyby nejsou ani příčinami, ani účinky citů, jsou jejich průvodními jevy. Kauzální vztah se mezi nimi nedá podle něho prokázat, ale také neprobíhají nahodile vedle sebe.

K psychologickému vývoji herectví

Za skutečného psychologa herecké tvorby považujeme Jiřího Frejku. Svědčí o tom jak jeho dílo, tak svědectví jeho spolupracovníků. Frejka sám své studie

označoval jako „psychologicko-estetické“ a konstatoval, že (k jeho lítosti) nic podobného nenachází ani v české, ani v zahraniční odborné literatuře. Snad nejpodstatnější jsou Frejkovy publikace *Člověk, který se stal hercem* (1929), *Deník Jarmily Horákové* (1940) a také drobnější studie zařazené dnes do sborníku *Divadlo je vesmír* (2004).

Frejka byl dialektik v pravém slova smyslu. V teorii i v praxi zkoumal význam napětí protichůdných sil a hledal v nich dynamiku prožitku a sílu vedoucí k rozvoji divadelní akce. Hledal dramatickosti v nitru umělce i vně v podobě a ve vztazích jednotlivých částí scény, prostoru, výtvarného řešení apod. Ve své analýze vývoje herce sledoval jednotlivé etapy, vážil podíl emocí a kognice, vnitřních impulsů a jejich inhibice. Svoje závěry podpíral také názory jiných autorů, i když nejsou přímo zaměřené na herectví. Zajímavý podnět tak Frejka našel u W. H. Prescottta (1922), který analyzuje básnický akt. Prescott to formuluje tak, že přání, která nelze v životě uskutečnit pro fyzické překážky nebo pro nátlak společnosti a srážku s konvencí, sestupují do podvědomí. Ale ani v podvědomí nepřestávají na sebe tyto dvě síly působit: impuls, tj. ona přání, a kontrola, tj. povinnost a svědomí. Z tohoto napjatého stavu se podle Prescottta uniká uměleckým symbolem. Nesplněné tendence a přání vytvoří si díky symbolu své fiktivní uskutečnění, „ale přitom se podrobují kázní společnosti, nalézajíce svoje ukojení ve vzdálených asociacích původních deziderat, asociacích stejného s nimi citového zbarvení. Tím v symbolech nalézá básník možnost vyjádřit potlačovanou tužbu i potlačení tužby, jíž churaví jeho osobnost, aniž tím trpí vkus společnosti. Impuls dá tedy látku, kterou kázeň v tomto smyslu formuje, jsouc sociálním elementem umění.“ To dodává Frejka (2004: 427).

Herec potřebuje mít silný vnitřní impuls, ale potřebuje také inhibici. Tím je

podle Frejky založeno na vznik *touhy*, která, dodejme, jde ruku v ruce s imaginací, obrazností. To je jeden z prvních dramatických konfliktů, který v sobě nastávající (ale i ten již rozvinutý) herec nachází: konflikt mezi impulzem a potřebou jeho inhibice. Je to první zdroj napětí. Ale inhibici potřebuje také divák. A herec mu ji vytváří, resp. spoluvytváří tím, jakým způsobem scénuje, tím, jak brzdí divákovu příliš rychlé vybití napětí a ‘rozbití’ obsahu formou (viz Vygotského pojetí katarze). Divák ve své obrazivosti a za spolupůsobení vnitřně hmatového vnímání sice ‘předbíhá’ hereckou akci, ale je v tom inhibován a výsledkem je jakési držené napětí, očekávání, tušení, snad jisté ‘toužení’. Tedy sumárně: impuls a inhibice jsou jak na straně umělce, tak na straně diváka. Podle Frejkovy představy u herce nejdříve dochází k *vyhrávání* vnitřního tlaku. Následuje rozvíjení dynamiky impuls-inhibice, která je překonávána žádostí, touhou a přetvářením herce. Frejka (2004: 423) se dále zajímá o rozvíjení sociálního já u herců – díky přítomnosti diváků (jakési předvádění před jinými) a díky přítomnosti spoluhráčů (viz dále). „*Postava znamená únik z onoho podivného a zneklidňujícího stavu nekoordinovanosti [...] u celého tohoto podvojného charakteru a je to patrně způsobeno tím, že herci chybí nejzákladnější existenční podmínky pro vznik vůle. [...] období, ve kterém se herec do značné míry podobá bytosti krajně kapriciózní, ne-li hysterické. Činy rozumové ani jiné nemohou v této půdě vyrůst. [...] i když vyrůstají, neukájejí svého nositele a nedávají mu pocit uspokojivého řešení osobnosti, každý rozumový poznatek zůstává pouhým pojmem, jemuž se nedostává oné víry (belief), osobitého přitakání celého jáství, které jediné má možnost dát sankci pravdivosti (do té doby jen) objektivně správnému (každému) soudu.*“

Podle Frejky (1929) spočívá základ hereckého naturelu v přeskočení „z jedné

série úkolů do série druhé“. Jinak řečeno, je běžné a normální snažit se realizovat své představy a zmocňovat se světa kolem, dosahovat prožitků s tím spojených. Ale protože to není vždy možné, nastupuje inhibice, a původní silný impuls je převeden, přeskočí do oblasti („série“) pouhé iluze těch hodnot. V této výsledné oblasti *iluzivní* nabude individuům nové a výrazné citlivosti pro práci s formou. Původní praktické řešení („*pod tíhou varovného hlasu inhibice*“) ztrácí na průbojnosti a vhodná půda pro vyžití je nacházena v iluzi, tedy v jistém 'nereálnu' vůči běžnému světu.¹⁸ Frejka obsírně rozvádí představu přesunu původního silného impulsu do realizace v oblasti iluzivní, tedy v oblasti imaginace, v oblasti *jako*.¹⁹ Jev inhibice původního směřování impulsu do oblasti přirozeného vybití, realizování si můžeme představit v mnoha podobách, které se de facto inhibici ani nemusí podobat, ale spíše může jít o odklonění, rozrůznění apod. A zcela konkrétně můžeme hovořit o zadržení, zpomalení, zjednodušení, minimalizaci, ale také naopak obohacení, zmnožení, zrychlení apod. S vývojem společnosti, podob komunikace a realizace životních cílů lidí se také může obměňovat i nabídka oněch „*jiných sérií*“, jiných asociací, fantazií obohacujících, ozvlášťujících konvenční podoby životních forem. V době, kdy upadá kultura jazyka a uplatňování rozumu, může být i správná mluva a disciplinované myšlení na jevišti provokující asociací, 'obohacováním', jinou možností bytí a fungování ve světě. Že se v umění jedná také o kultivaci, může být právě na

18 Tedy jediné to „*celé, díky umění rozvinuté jáství má šanci upozornit na pochybnou objektivitu běžného světa*“ (Frejka 2004: 423), resp. na jeho jednostrannost.

19 Důsledkem je ovšem *psychická distance*. Do podobné pozice *inhibice* se však dostává také divák. Jeho tělesné pohyby a exprese jsou omezené, vázané nepsanou smlouvou. Sedí na svém místě a fyzicky, prakticky se děje neúčastní. Přesahuje díky své obrazivosti a účastní se pouze svým vnitřně hmatovým vnímáním.

takovém příkladu zjevné. To všechno na scéně zvyšuje tlak k přesahu významu jevů.²⁰ Podobá se to kontaktu se symbolem, kdy ten odkazuje za sebe sama, aktivizuje naše hledání, aniž však umožňuje nalezení přesného významu.²¹ Umělecká práce je vlastně stálou tvorbou symbolična, symbolů, které nejsou vždy kulturně zakotvené (jako je to např. u kříže apod.), ale které přesto odkazují, aktivizují hledání, tušení rozšířeného spektra významů, způsobují jakési nové vibrování vztahu obsahu a formy.²² Frejka (2004: 448–449) nám dává za pravdu: „*Herec jako kterýkoliv jiný umělec pracuje s asociativními standardy divákově vědomí. Standardem označujeme například ono spojování otevřených dveří s očekávaným člověkem nebo opilé vrávorání u silně opilého člověka. [...] na jevišti jsou některé z nich [tj. z těchto standardů, jš] vybírány, z nich umělec buduje nový svět. 'Alogismus' uměleckého díla může spočívat buď v novém sestavení těchto kamenů, nebo v jejich zcela novém, symbolickém výkladu, ale standard je vždycky něco, čím je zachycena vnímavost diváka.*“

20 Celá situace je jistě ještě složitější. Divák je v kontaktu současně s několika rovinami dění. Je zde nadosobní tah celkového charakteru příběhu, dále postav v něm, ale i konkrétní (psychofyzická) podoba daná způsobem mluvy, pohybu – vždy jde o napětí obsahu a formy, kognice a exprese.

21 „*Symbol je smysl [...] pro básníka prostředek, abychom mohli jeho dílem vidět a tušit život, takže dílo pak jest duševním analogem ke skutečnosti. Svět usměrněný člověkem [...] osobou herce, který vyvolává širokou řadu asociací, jež jsou pro diváka zhmotněny hercovým gestem nebo novou rekvizitou, a tak se indukuje široký proud poezie [...] Celá scéna je symbol. Scéna jasně viděná zejména dynamicky*“ (Frejka 2004: 447).

22 Zde bychom měli být opatrní. Nemůžeme vyloučit, že jevištní, resp. scénická, scénovaná podoba, forma se dotýká nějakých hlubších, archetypálních způsobů, aniž si toho je vědom herec anebo divák. A v této souvislosti se nabízí ještě další otázka: Frejka se odvolává na „*standards*“ běžného života, se kterými pracuje herec (umělec) jako se základním materiálem a hledá pro něj zvláštní formu – musí být tyto „*standards*“ vždy jen vědomé? Anebo se mohou z hloubi psychiky vynořovat prastaré (tedy archetypální) *standards*, které nejsou obvyklými a vědomě zažívanými jevy našeho života?

Důležité v umělecké práci je, že se z člověka nestane jen pasivní snílek kapitulující, resp. i utíkající před realitou, kterou nemůže získat.

Frejka také navrhuje na koncepty „jáství“, jak je rozpracovával William James. Zvláště tzv. „sociální jáství“ považuje u (především začínajícího) herce za mimořádně důležité, kdy realizace v oblasti iluze je diváky a celou atmosférou divadla posilována, utvářena. Podstatná část hercova ‘já’ se stále pevněji váže na zvláštní způsob existence.²³ Hercovo sociální já je upevňováno také osvojováním si zvláštního způsobu zacházení s výrazovými, tedy komunikačními prostředky. Je to realizování sociálních kontaktů přes dynamiku exprese, resp. s podobou ‘sociální’ jako dynamické expresivity. Slova i pohyby získávají zvláštní charakteristiku, která nabývá plastičnosti, rozvíjí se citění dynamiky dialogu a specifického časového odstupňování. Naše sociální já je spoluurčované také způsobem komunikace.

Frejkova práce teoretická i praktická pomáhá řešit podstatnou otázku herecké tvorby, totiž jaké je místo emocí, resp. práce s emoční pamětí a odvozováním herecké akce z emočních paměťových stop. Zde si připomeňme Frejkovy (2004: 429) myšlenky týkající se „převtělení herce“: „Základ hereckého převtělení najdeme ve výkladu, jakou cestou navodí si herec určité motorické organické reakce, jimž pak odpoví příslušné stavy vědomí. [...] navozením určité reakce organismu dostáváme víceméně libovolnou emoci. A tato emoce se pak kryje v účinku herce na diváka [...] s emoci ne uměle vyvolanou, ale se zvýrazněnou emoci životní, na kterou nahrává“. A ještě dále: „jinými slovy základem pře-

vtělení je organická změna. [...] prostor je v něm pouhým symbolem, pouhým ukazatelem a znamením pro zrod emocí [...] (herce) je tvůrcem života, ne tvůrcem myšlení.“ A Frejka (2004: 431, 432) se zde také odvolává na Emila Ermatingera (z roku 1921), že „Idea není základní myšlenkou [...] musí působiti plně jako citová síla [...] jako obraz [...] Prius celé herecké práce jest jednání, aktivnost, čin.“ Výrazné teoretické zázemí Frejka (1929: 59) nachází v Williama Jamese, zde konkrétně v jeho vyjádření: „Vyhleďte své čelo, dodejte živého výrazu svému pohledu, držte se spíš přímo než ohnutě, mluvejte ‘velkopanský’, číňte žertovné poklony: bude třeba, aby vaše srdce bylo opravdu z ledu, jestliže tím vším pomalu neroztaje.“ James nás tak přivádí k základní otázce hercova převtělení. Je naivní myslet si, píše Frejka (1929: 59–60), že „ideálem herce je herec bez oné jevištní přetvářky, to jest bez možnosti převtělení“ a polemizuje s teoriemi, „které pokládají herce za jednoznačného a netvárného člověka, jenž přišel na jeviště, aby zde zůstal sám sebou, ne aby se převtělil [...] Tito teoretikové (jako u nás Honzl), kteří mají výborný postřeh, ale kteří zřídka postřehnou pravdu, zapomínají [...], že právě toto převtělení a uniknutí do jiného a fiktivního světa je právě podmínkou pro nadživotní a hereckou práci; že ono je vlastně předpokladem pro nadřazení nadživotního herectví životní skutečnosti, že je předpokladem jevištní diference a zvláštní zvýrazňující retuše života, jež odděluje jeviště od hlediště.“ Frejka zdůrazňuje: „Základ hereckého převtělení najdeme ve výkladu, jakou cestou navodí si herec určité organické reakce, jimž pak odpoví příslušné stavy vědomí.“ Dále (na s. 61) píše: „Figura, jevištní postava vstupuje před herce jako námět, který má být zpracován jeho tělem. A stačí [...] grimasa, charakteristický pohyb, slovní kadence, aby herec počal hledat uvnitř sebe ve svém vlastním organismu organické doplňky k těmto několika pilířovým představám.“ A (na s. 65) pokračuje:

23 U umělce však může být ohrožující nedbat o svůj civilní život, protože se může stát, že mu vlastně vybledne ve srovnání s ‘drogou’ emocí v oblasti umění. Z psychologického hlediska můžeme dodat, že herecké povolání (zvláště je-li vykonáváno dlouhodobě, resp. celoživotně) je mimořádně zatěžující.

čuje: „Prius celé herecké práce jest jednání, aktivnost, čin. Herec hraje, aby uskutečnil sebe sama.“ Tato poměrně dlouhá citace Frejkových myšlenek se zdá být důležitá i tímto připomenutím, že výchozím momentem ovládnání herecké postavy je akce, nikoliv emoční hnutí.

Kognice a exprese je vždy spojená s příslušným emočním doprovodem, děje se v emočním prostředí.²⁴ Také to není náhodné a odpovídá poznávaným obsahům a podobě, formě vyjádření. Prožívaná umělecká, ale i běžná životní situace je tedy vždy definovaná konfigurací obsahů, jejich vyjádření a emočního zabarvení. Realizace, konstruování, resp. znovuvybavování je spolehlivější tehdy, když vycházíme nikoliv primárně z emocí, ale právě z kognitivních obsahů a jejich forem. Fixování této vazby obsahu a formy výhradně přes emoce není příliš spolehlivé a je to i důvod, proč se nemohla udržet původní Stanislavského představa o emočním, afektivním podkladu herecké tvorby. Stanislavskij to také nahlédl a svoji teorii upravil. A opět Frejka (2004: 447): „Každý charakterizační prvek vyvolá určitou představu. Ale vzápětí a ve svém rozvoji vyvolá i plno dalších asociací k představě. [...] Tyto asociativní prvky, které jsou podtrženy, jsou mnohem podstatnější pro hercovu práci a divákovu vnímání než první dojem a první představa, neboť ne představa červené látky, ale její symbolický, asociativní smysl nás dojal. Asociace jsou spoluzákladem emocionál-

24 Zdá se, že to, co vyznačuje (jistě mimo jiné) život v tzv. západní kultuře, je jistá rozpojenost prožitku, chování a myšlení. Anebo jinými slovy, jakási jejich chronická nepropojenost, nesladěnost, disharmonie. Díky tomu lidé zhusta prožívají spoustu emocí, které nemají expresivní, tedy motorické, pohybové (a u řeči prozodické) ladné polohy, vyjádření, koreláty. Neumí také náležitě verbalizovat své prožitky. Harmonie mezi těmito póly lidské psychiky je ovšem nutná. Přesněji řečeno, nejde pouze o existenci či kvalitu návaznosti emocí, expresí a kognice; jde souběžně o vnitřní kvalitu a zralost těch jednotlivých instancí, tedy kvalitu a zralost emocí samých, o zdatnost pohybovou (nikoliv nutně sportovní) i o rozvinutost poznávacích, kognitivních procesů.

ního myšlení uměleckého, jimi je určována jevištní symbolika.“

Frejka (2004: 433) dobře ví, že herecká práce je vázaná také na ideje, na tzv. vyšší city a jejich komunikování vůči divákovi. Nicméně je přesvědčený, že i taková ideová poselství musí být vystavěna na hercově bytostném zakotvení. „A praví-li Winds s Langem, že mezi city, které mají organické fyzické podněty, a mezi city ideálního původu nelze vésti žádné absolutní dělítko, je to správné potud, že obojí, nižší i vyšší tyto funkce mají jediný společný základ a kořen, totiž jediný a nedílný lidský organismus hercův. [...] je to celá hercova bytost, [...] kdo je na sto procent zúčastněn v hereckém projevu. Herec, který nevychází z biomechanické reakce, nemůže ani dát uspokojení diváku, ani sám sobě“. Pro nás to znamená, že i ty nejvyšší ideály sdělované hercem by měly být doprovázené kontaktem (diváka s hercem) na podkladě vnitřně hmatového vnímání, resp. uchopení.²⁵

Herectví kultury Západu

Celý náš dosavadní text směřuje ke zdůraznění významu hereckého umění v rámci komplexu umění dramatického. Kromě toho se nám však herectví jeví nejen jako jedna podoba lidské tvůrčí činnosti, ale jako živé hledání možného přesahu lidské činnosti směrem k jejím horizontům, hranicím, zdrojům. Ještě jinými slovy vyjádřeno, herec na jevišti a divák v hledišti společně zkoumají rozpětí našeho přebývání ve světě. Je to jistě výrazně filozoficky (a snad až pateticky) vyjádřeno, ale jinak lze jen obtížně postihnout smysl hercova doslovného

25 „Idea je doplněk. Je výklad někoho druhého v herci o jeho vlastní práci, jež byla vykonána v myšlení emotivním, názorném. Kognitivní myšlení je regulativem, něčím dohlížejícím“ (Frejka 2004: 452).

testování prostoru za pomoci vlastního těla a v reakcích k ostatním danostem okolí – jiných osob, předmětů, neviditelných vztahů, hodnot apod. Hercův způsob uchopování světa se děje v závislosti na kultuře, zvycích, hodnotách, na způsobu bytí nás všech v prostoru světa, na tom, jak se v něm pohybujeme, jak jej cítíme. V tomto smyslu tedy můžeme vyslovit výše uvedenou formulaci: jde o herectví určité kultury, tedy i kultury Západu. V té souvislosti se samozřejmě klade otázka, co je, ev. co není kulturou Západu. Zvláště v dnešní době, kdy západní kultura expandovala a expanduje do všech koutů naší planety a není snad koutu, kde bychom stopy západní civilizace a její kultury nenacházeli. Přesné definování se vzpírá uchopení a hrozí nebezpečí povrchních, až plytkých rozborů.

Jistou pomocí by mohlo být hledání opaku, tedy herectví kultury Východu. Hiroši Itó (2008) v krátkém komentáři ke stavu současného japonského divadla upozornil na výraznou vlnu přebírání západních her a jejich představování v co možná nejvěrnějším západním stylu (včetně prodlužování nosů apod.). Naštěstí se jako reakce objevila jiná vlna (Hiroši Itó o ní hovořil jako o „undergroundovém“ divadle přelomu 60. a 70. let 20. století) využívající sice západních podnětů, včetně klasického dramatu, ale na podkladě japonských tradic, především divadla nó. Pro nás zde není až tak podstatné, jakým způsobem navazuje na tradice např. proslulý režisér Tadaši Suzuki. Psychologicky zajímavější je řada jiných momentů; konkrétně podoba pohybových forem a jejich návaznost na charakter prostoru. Profesor Itó to výstižně označil jako ukázkou významu typického prostoru dané kultury a herecké práce. Nezřídka jsou obyvatelé Západu nadšeni pečlivým a detailním strukturováním prostoru japonských zahrad a obydlí. V komentářích můžeme slyšet úžas nad harmonií, naprostým využitím

všech prostorových možností, kombinací přírodních a umělých komponent prostředí. Umění Feng-šuej, tedy umění žití harmonicky s prostředím také ne náhodou pochází z Východu. Umění detailní práce s prostorem a využívání jeho potencialit by tedy mohlo být jedním z rysů východní kultury a herectví, tedy specifickou podobou ožívování prostoru. Kultura Západu se v práci s prostorem vyznačuje ne sice naprostým opakem, ale přece jen značně odlišnými tendencemi. Rozsáhlejší plochy a území, podoba jejich silového dobývání a hájení jako by snižovaly úctu k detailům. Podobně i scénování takového prostoru včetně běžných způsobů pohybů, gest má volnější podobu a je svým způsobem (opět v relaci k Východu) jakoby ležérnější, méně spořivé a méně spočívá na detailu. Pokud jde o japonské cítění prostoru, je ovšem třeba je brát jako mnohdy už jen naznačené kulturní tendence, zanikající v běžném životě např. japonských rodin, které přebírají až agresivní rysy západního způsobu života.²⁶ Nicméně tradice divadla nó je stále živá a stojí za to si jí všimnout.

Západního diváka zaujme divadlo nó hned v několika momentech. Především je to opět ona téměř 'hodinářská' práce s každým detailem pohybu těla v prostoru. Zvláštní způsob chůze vycházející z níže posazených boků, vymizení zvedání a klesání hlavy a úrovně ramen a dále téměř nezvedání chodidel, které²⁷ způsobuje dojem, jako by herec plul prostorem. Herectví Západu se vyznačuje výraznějším experimentováním, men-

26 Vyrovnávání se s prostorem je psychologicky zajímavým problémem. Patologický strach z prostoru (tzv. agorafobie) je patrně také kulturně podmíněný naším způsobem života, kdy scénování prostoru je málo pěstovanou dovedností. Vedle této praktické dovednosti jde ale jistě také o důležitost pěstování citu pro strukturovanost a scéničnost.

27 Prof. Itó komentuje, že tzv. Suzukiho metoda v příslušném zjednodušení znamená, že nohama vše začíná i končí. V tom je podstata hereckého tréninku.

ším lpěním na tradicích, resp. na pestrosti tradic. Východní filozofie jakoby více zůstávala součástí života,²⁸ především v jeho tradičních formách, kdy se ještě s takovou silou neprojevoval euroamerický vliv. Jako příklad soužití umění a života můžeme opět uvést japonské zahrady, pečlivě strukturovaní prostoru bydlení, včetně rituálů pohybu v domech, rituálů stolování apod. Západní filozofie i západní umění vytvářejí jakoby umělý svět, samostatnou rovinu, ze které se na svět dívají; ale ten vlastní, 'skutečný' svět zůstává jinde... To může být velkou výhodou co do prostoru pro reflexi, ale současně zde může být ukrytá nevýhoda ztracení se v planém dumání a samoúčelném mudrování, v unikání před světem každodennosti.

Co platí o západní filozofii, platí do značné míry i o umění. Také ono nabízí možnost reflektování, zrcadlení, až vytváření samostatných sfér, kde lze pobývat prakticky bez dotyku se světem 'hmatatelným'. Deník Jarmily Horákové je až tragicky bolestným dokladem prožívané neslučitelnosti světa umění a světa emočně zakotveného v realitě vztahů mezi lidmi. Jarčino téměř hamletovské schizma lásky lidského srdce toužící po partnerství a zakotvenosti, a lásky k umělecké metarovině nahlížení na svět jako by skutečně a vážně formulovalo otázku: je možné stát jednou nohou na pevné zemi a druhou ve výši (či vzdálenosti) umělecké distance? Jiří Frejka (1940: 111) o Jarmile Horákové píše: „*Nikdo líp než ona neví, kolik touhy je v té za-*

28 Vzpomeňme například na zajímavou knihu evropského filozofa Eugena Herrigela (2005): *Zen a umění lukostřelby*. Vtipnou formou autor vypráví, jak nemohl najít u svých japonských přátel pochopení pro své „evropské filozofování“. Přátelé se stále ptali, k čemu jen může být takové od života odtržené mudrování, vytváření nějaké samostatné roviny možných výkladů světa. Herrigel naopak nechápal propojování zenu s činnostmi, jako je ikebana, podávání čaje anebo např. lukostřelba. V knize vypráví, jak se sám pokoušel tu zvláštní 'filozofii' objevit ve vlastním nácviku a praktikování lukostřelby.

vřené Mimi a jak mnoho je vlastně potřeba říci těmi několika slovy k vzdalujícímu se muži. – Ale Jarce dali Fanku! – Vychutnat večer a ráno lásky s Mimi, milovat svou lásku v postavě Loupežníka – proč musí hrát Jarka právě Fanku?“ Několika slovy se jistě dá říci mnohé a dobrý herec také na tom staví své umění. Jinde (viz Frejka 1940: 117) sama Horáková v deníku poznává k postavě Salome: „*Nejhorší je, když ji úplně cítím a ve škole mi řeknou, že to k ničemu nevypadalo. Cožpak nikdy nic nebudu umět vyslovit a zahrát tak – jak cítím? Hrozně mne to mate!*“

I na tom ale spočívá jedna výrazná tradice herectví kultury Západu: totiž na hledání silného hereckého prožitku, který jako katapult vystřelí skrze expresi významové poselství k divákovi. To nebývá spolehlivé. Divadlo nó je pěknou ukázkou vyhnutí se takovému niternému hercovu zpracování: cizeluje detaily pohybů, práci s kostýmem, se světlem, s recitací textu chórem. Divák je veden tradičně domluvenými cestami od přesného znaku k významu, který je důležitý a přesahuje naši každodennost. Ovšem čím větší je ona vzdálenost našeho světa k cílovým (mnohdy mytickým) významům, tím větší je nebezpečí, že se nepřesným zaměřením, nejasným výrazem cíl mine. Proto i ona jakoby až fanatická přesnost a rigidita průběhu tradičního (orientálního) divadelního představení. Přes skutečnost, že i v tradici divadla nó existuje několik škol a směrů, jsou rozdíly z našeho pohledu téměř neznatelné a vyniká neměnnost, která se udržuje po staletí. Naše západní pojetí umění je ve srovnání s tím charakteristické ohromnou varietou a hloubkou impresionistické a expresionistické stylové škály. Celé moderní divadlo 20. století se vyznačuje bouřlivým hledáním vlastních a zavrhováním cizích způsobů exprese (viz jedinečná Hyvnarova publikace z roku 2000). Výrazně se liší styly, divadla i jednotliví herci ve stejných rolích.

Vratme se však ještě jednou k poznám-
kám Jarmily Horákové. Přes prožívání
vlastní rozpolcenosti a přes snahu ucho-
pit postavu vlastní ohromnou citovostí
formuluje herečka téměř nenápadně vý-
znamnou myšlenku (Frejka 1940: 116–
117): „*Nejdříve jsem si myslela, že je nejdů-
ležitější cítit se do Salome, vžít se do slov,
která se věčně opakují (jako v lásce), když
volám Jochanaana. Ale když ho budu jen
milovat, nebudu hrát Salome, a proto si
musím říci, jaká vlastně ona jest. Až ji budu
dost jasně před sebou vidět, tak ji zahraju.*“
Je to pochopení a jasné formulování myš-
lenky *distance* herce od herecké postavy,
jak ji ve své pozdější práci tušil Stani-
slavskij, jak ji lze odvodit z Bulloughovy
představy psychologické *distance* (viz
i Hanfling 2000, Šípek 2006 a přípravo-
vanou studii na téma ‘cítění a *distance*’)
a jak se vlastně také upevňuje i v herec-
tví české kultury.

A využijme ještě jiné podněty. „Da-
leko od domova“ nazval Fjodor Šaljapin
poslední kapitolu své biografie. Vyrovná-
vá se v ní také s tématem rozdílnosti
ruského a západního kulturního světa.
Ze Šaljapinových úvah vyznívá přesvěd-
čení o hluboké, resp. široké emociona-
litě ‘ruské duše’ a jakéhosi spíše racionál-
ního sevření jejího západního protějšku.
Šaljapin píše (2007: 259–260): „V západní
hudbě sice podle mého názoru chybí
ruská složitost a pevná intimní sukovi-
tost, má však v sobě jiné, neméně vysoké
hodnoty [...]. Zdá se mi, že západní herci
mají jednu cennou vlastnost, kterou ne-
jsou vždy obdařeni ruští, totiž velký smysl
pro míru a velkou plastickou volnost.
Předstupují před publikum, řekl bych,
v ušlechtlejším hávu. [...] Ruští herci jsou
zase vybaveni daleko větší bezprostřed-
ností a výraznějšími temperamenty. [...] Onu
‘intonaci vzdechu’, kterou jsem po-
važoval za nutnou pro interpretaci ruské
hudby, potřebuje i hudba západní, i když
je v ní méně psychologické vibrace než
v hudbě ruské.“

Pro českou kulturu je vztah západ-
ních a východních vlivů jistou výzvou
k reflexím vlastní pozice a vlastní úlohy.
Geografická pozice a historické souvis-
losti k tomu vybízejí. Zmíněný Šaljapin,
který v tehdejší Československu něko-
likrát hostoval a pobýval, vnímal zdejší
kulturní atmosféru jako jemu srozumi-
telnou a přívětivou. Dokonce uvažoval,
že se po završení své kariéry do Česko-
slovenska přestěhuje. Pro naše scéno-
logicko-psychologické úvahy z toho vy-
plývá potřeba vracet se stále k otázkám
tvorby (a pro nás především dramatické
a scénické tvorby) z hlediska emocí, resp.
prožitků. Právě prožitky jsou ve všech
diskusích a rozkladech tvorby úhelným
pohledem, jednou zdůrazňované, jindy
naopak spíše zatlačované; tak jak se vá-
žou na lidskou přirozenost a identitu
umělce.

V oblasti naší divadelní tvorby je
k tomu mnoho materiálu a naši autoři
jsou si toho vědomi. V biografiích před-
ních českých herců (viz práce Sílové
a Vostrého) se emocionalitě věnuje velká
pozornost. Také Hyvnar se věnuje vý-
znamným momentům české dramatické
tvorby (např. jeho studie o dramatickém
herectví v divadle K. H. Hilara, viz *Disk 11*
z března 2005, dnes in Hyvnar 2008: 29–
54). Právě česká scéna jako by se vyrovná-
vala s otázkami hlubokých emočních
impulzů a zdrojů a současně s formální
a rozumovou korekcí. Konkrétních osob
a tvůrčích proudů bychom našli řadu.
V první řadě to byl J. K. Tyl (viz stejno-
jmenný sborník z roku 2007), který ur-
čoval styl tvůrčí dramatické práce. Ve
druhé polovině 19. století tvorbu ovliv-
nil emočně vypjatý monumentalismus
J. J. Kolára (herce, dramaturga, překlada-
tele a autora her). Moderní doba v české
scénické tvorbě je spojená především se
jménem K. H. Hilara, který obrací po-
zornost do hercova nitra, aby zde nachá-
zel silné zdroje pro budování postavy, se
kterou se však herec nemá zcela ztotož-

nit.²⁹ Hilarovo (snad někdy až drsné) hledání v hercově nitru, v jeho prožitcích a obecně emocionálně tvoří základ moderní herecké tvorby, která se v českém divadelním herectví specifickým způsobem výrazně projevila a prosadila v éře Činoherního klubu 60. a 70. let (viz podrobně Vostrý 1996). Vedle Hilara byl vpravdě psychologem herecké tvorby Frejka. Jeho styl byl lyričtější a jeho práce s emocemi ještě prvoplánovější, především ve výuce budoucích herců. Jak Hilar, tak i Frejka ve své práci nezaprou širší filozoficko-psychologické pojetí. Však také Hilar prošel přípravou studia klasické filologie a Frejka studoval filozofii. Společně s Honzlem představovali a vytvářeli neopakovatelnou tvůrčí atmosféru české avantgardy, která sama sebe zvláště ve 20. letech vnímala jako revoluční. Scénickou tvorbu a specifické herectví české kultury by bylo třeba zohledňovat v celé řadě dalších hledisek. Meziválečná avantgarda vyrovnávající se s vlivy francouzské kultury hlavně v oblasti výtvarné, s historickými kořeny kultury německé, geografické blízkosti kultury ruské pod vlajkou slovanství i komunismu, a potom poválečný vývoj, to všechno se jistě projevovalo i na způsobech a stylech exprese, na hledání a formování motivické práce. 60. léta přinesla herecké projevy opět poznamenané atmosférou doby; v oblibě byly malé scény s intimní vaz-

29 Velkých postav bylo jistě více. Vedle 'expresionisty' Hilara to byl bezpochyby 'impresionista' Kvapil s důrazem na tvůrčí niterné soustředění. Zajímavá je v této souvislosti poznámka Donnellana (2007) o potřebě většího důrazu na hercovu *pozornost* ve srovnání se *soustředěním*. Právě zvýrazněné soustředění jako by snižovalo pružnost kontaktu s okolím a reagováním na ně. Tvorba herecké postavy ve smyslu kontaktu s ní a současně její pozorování jakoby zevnějšku vyžaduje jiné psychologické postupy než jen soustředění, zaměření do nitra by snižovalo tam. Z našich předběžných analýz výsledků psychologických dat vyplývá, že je snad možné hovořit o dvou druzích tendence v reagování na okolní podněty. Jedna z nich je spíše soustředěné držení vlastního stálého postoje ('vlastního já') při vstupování do měničeho se prostředí (v divadle i v životě např. do jednotlivých scénických uspořádání, obrazů, výjevů) a druhá je více ve znamení měničeho se reagování na průběh situací.

bou umělců a diváků, s vlivem privátních osobností herců, recitátorů, s druhem vtípů a reflexe společenské situace. Za samostatnou studii by jistě stálo i zpracování způsobů psychologického vyrovnavání se se společenskou atmosférou, perspektivou, s druhem žertů apod. Je to však téma natolik obsáhlé a samostatné, že není možné se mu zde věnovat.

Vraťme se místo toho ještě k Horákové. Může takové osobní trápení, takové hledání a nenacházení nějak výrazněji pomáhat uměleckému tvoření? Jarmila Horáková si to po rozpadu dalšího vztahu formuluje následovně (Frejka 1940: 164): „*Nedělám si nic z rozchodu, vlastně z toho zase mohu čerpat pro divadlo. Čím víc mne život potrápí, tím lepší budu na jevišti.*“ Jarmila to tak jistě cítila. Kdo by také chtěl zpochybnit lidskou snahu vidět vlastní bolest spojenou s nějakým smyslem? Z chladného pohledu psychologie dramatické tvorby však musíme pochybovat o spolehlivosti takové teze. Však také i sama herečka dospívá k závěru (Frejka 1940: 170–171, 178): „*Neplatí stará rovnice, že umění = umění a život = život. Chci překlenout ty dva světy, které jsem dřív oddělovala. Samo o sobě nepostačí umění, sám o sobě ani život. Spojení obou je vlastně největší věcí všeho. To spojení je osobnost. Osobnost, která se dovede vyžít v životě i v umění, k jejímuž uskutečnění slouží obojí. Je nesmysl křičet, že budu osobností, jenom vím, že obě cesty jsou přístupné zároveň. Být dobrou herečkou znamená být člověkem i herečkou. Herectví přirovnávám k falešnému penízku. Pokud máš nejen ten, ale i dobrý peníz, jsi-li totiž člověk, můžeš propašovat i ten falešný. Ale máš-li naposled jen ten falešný, chytí tě ve chvíli, kdy budeš za něj chtít koupit kousek chleba.*“

To už není jen úvaha o potřebnosti spojení herecké a osobní identity, to je krédo o potřebě kultivace hercovy osobnosti, o nutné mravní a lidské základně umělecké tvorby. Už i tím prokazuje Jarmila

Horáková svoji uměleckou a lidskou velikost.³⁰ Nicméně její zralost se ukazuje i v jiném drobném poznamenání: „*Patřit jenom sobě je hrozně málo a starat se jen o sebe není nic*“ (178). Vedle nepochybného morálního kréda je zde přítomno tušení ještě čehosi dalšího. Že totiž tvorba, hra a sebezpřesah patří do samé lidské podstaty. Jsme současně reálné i 'jakoby', vnímáme i sníme, jsme zde i nekonečně daleko. Je to vlastnost našeho lidského vědomí. Je-li tomu tak, potom právě umění je oblast, která je neodmyslitelná od našeho života. Vcelku není tak podstatné dělení na umělce a diváky; všichni jsou do tvorby zapojeni.

Literatura:

- DONNELLAN, D. *Herec a jeho cíl*, Praha 2007
 FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929
 FREJKA, J. *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1940
 FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004
 HANFLING, O. „Five kinds of distance“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40., No. 1, January 2000
 HERRIGEL, E. *Zen a umění lukostřelby*, Praha 2005
 ITÓ, H. „Postavení tvorby režiséra Tadaši Suzukio v moderním japonském divadle“, přednáška pronesená v rámci *symposia o japonském a čínském tradičním divadle*, pořádaného Centrem základního výzkumu AMU a MU na DAMU 10. 3. 2008
 HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
 HYVNAR, J. „Dramatické hře v divadle K. H. Hilara“, *Disk 11* (březen 2005)
 HYVNAR, J. „Herec v divadle Jiřího Frejky: od hra-

30 Však i F. X. Šalda píše (sv. 8: 243): „Velikou ztrátou pro nové divadlo byla smrt mladistvé Horákové, která s uměním horečně prolínavém a výbušném byla práva mladému, virnému, dobyvačnému ženství nebo lépe dívčství.“

- vosti k osobnostnímu herectví“, *Disk 15* (březen 2006)
 HYVNAR, J. „Herectví jako antropologický experiment“, *Disk 24* (červen 2008)
 HYVNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008
 JIRÁSEK, I. *Prožitě a možné světy*, Olomouc 2001
 KRATINA, F. *Psychologie*, Brno 1947
 PATOČKA, J. *Úvod do fenomenologické filosofie*, Praha 1993
 PING XIN, „From Psychology Distance tutors to Dance Psychology“, *Journal of Beijing Dance Academy*, 2004, No 1, 9–21
 PLESSNER, H. „K antropologii herce“ (1948), *Disk 24* (červen 2008)
 SHAPIRO, D. *Neurotic styles*, New York / London 1965
 STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Praha 2005
 ŠALDA, F. X. *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*, Praha 1937; ev. in *Soubor díla F. X. Šaldy*, sv. 8 (Studie z české literatury), Praha 1961, s. 219–246
 ŠALDA, F. X. „Moskevští“, in: (týž) *O věcech divadelních*, Praha 1987; ev. *Soubor díla F. X. Šaldy*, sv. 15 (Kritické projevy 6), s. 106–110
 [ŠALDA, F. X.] *Soubor díla F. X. Šaldy viz také: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/soubory/FXS>*
 ŠALJAPIN, F. *Maska a duše*, Praha 2007
 ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk 20* (červen 2007)
 ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk 14* (prosinec 2005)
 VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
 VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004[a])
 VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (od Berniniho k dnešku)“, *Disk 10* (prosinec 2004[b])
 VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972. Dramaturgie v praxi*, Praha 1996
 VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. (red.) *J. K. Tyl*, Praha 2007
 VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1968
 ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 (pův. 1931)

Mezi mimesis a performativitou

Július Gajdoš

Snaha o vysvobození herce i diváka z divadla, divadla z područí autora či textu, příběhu z literatury a nakonec umění z umění vůbec, to jsou převažující tendence modernismu a postmoderny 20. století. Záměry vše vrátit do života, mezi živé posluchače, diváky a mezi 'přítomné lidi' tak, aby naplno zažili vyprávění, představení či vlastní provedení v aktuálním dotyku s pulzací současného života, jsou považovány za to, čemu má umění sloužit. Dovolávání se živého umění a neutuchající potřeba oživit jsou průvodním jevem těchto uměleckých projevů juxtapozičně se vymezujících vůči tomu, co už 'nežije' nebo odumírá, a inklinujících k novému, živému a rodícímu se. Jsme součástí tohoto velkého příběhu v dějinách umění, ve kterém to současné, zítra již nasycené a měnící se v minulé, vyvolává touhu po novém. Jenomže 20. století se v této své naléhavé proklamaci 'živého umění' od předešlých období přece jen odlišuje. Právě tento, pro naši nedávnou minulost a současnost jeden z charakteristických projevů, mě nutí opakovaně si položit otázku týkající se tolik zdůrazňované živosti/vitality v performančním umění a pokusit se dobrat určitých souvislostí a vysvětlení.

Když řekneme o někom/něčem, že je živý/živé, máme na mysli vitálnost, která se projevuje v chování a jednání. Vyzařuje a zasahuje nás svou energií. Výsledkem takového působení je účinek. Jsou to síly, které vycházejí z obrazu, objektu nebo od protagonisty a uchvátí účastníky, diváky nebo pouhé pozorovatele. Tento proces lze vtěsnat do klasického komunikačního modelu (vysílatel – zpráva – příjemce) s tím rozdílem, že účinek uměleckého díla se nedá zredukovat na pouhou zprávu. Účinek jako jeden z výsledných efektů je tak důležitým esteticko-emocionálním aktem. Vyvolává totiž stav prožitku, pocit autentičnosti a určitého souznění s uměleckým dílem nebo jeho částí, např. s obrazem v galerii, hercem či performerem ve scénickém prostoru. Přitom bychom neměli dělat rozdíly mezi tím, jestli takový prožitek 'způsobí' dílo české barokní gotiky nebo představitel současného performančního umění, i když naše osobní zkušenost a inklinace k nějakému druhu umění a určitému stylu se na tom jistě nezastupitelně podílejí. To je ale problematika, která patří k psychologickým a sociologickým aspektům vnímání. Zajímá mě spíše okamžik prožitku a neopakovatelnost pocitu autentičnosti. Znamé prohlášení Franze Kafky, že při psaní držel své postavy sotva za šosy, napovídá, že prožitek, který se týká jak pisatele, tak čtenáře, je (efemérní) pocitový stav týkající se krátkého okamžiku, a ten pokud chceme déle prožívat, je třeba opakovaně vyvolávat. Toto opakování však neumožňuje vyvolat stejný prožitek, ale spíš určité jeho rozvíjení ve stopách paměti a jí uchovávaných pocitů a v touze po autentičnosti přímého působení. A právě proto, aby se mohla rozvíjet určitá míra neopakovatelnosti, musí docházet k opakování některých podnětů, které se stávají součástí nového



◀ Italský umělec Luigi Ontani podnikal cesty do dějin a vytvářel živé obrazy (tableaux vivants) různých historických osobností (Hindu, Šivy a Krišny, Danta, Viléma Tella, Dona Quijota a jiných). Na fotografii představuje *Kryštofa Kolumba* na cestě z Itálie do New Yorku (1976).

▶ Yasumasa Morimura vytváří autoportréty podle slavných osobností (Marilyn Monroeové, Marlene Dietrichové, Brigitte Bardotové a jiných). Na fotografii představuje autoportrét podle Vivien Leighové s názvem *Nemoc až do krásy* (1996).

(neopakovatelného) prožitku. Nemožnost opakování některých podnětů by totiž zamezila dalšímu rozvíjení kontextuálního prožitku. Kafka by tak nevytvořil celistvou postavu a čtenář by ztratil spojitosti a souvislosti a každý prožitek by pociťoval jako nový bez kontextu s předešlým.

Při charakterizaci performance a performančního umění se Laura Carlosová v úvodu knihy RoseLee Goldbergové *Performance* odvolává na fotografa Richarda Avedona, který portréty výtvarného umění považuje také za performanční, a jako příklad uvádí Rembrandta. „Musel hrát, když dělal svůj autoportrét. [...] Nejenom se tvářit, ale vždy, celým svým životem pracovat zcela v tradici performance“ (Carlos 2004: 10). Předpokládám, že Avedon nepovažuje Rembrandtův výraz tváře za výsledek hereckého hraní rolí, ale spíše za součást jeho životního stylu a uměleckého postoje, ukrytou ve výrazu autoportrétu. Jsou to ale slova, která vypovídají o posunu v myšlení teoretiků a představitelů performančního umění v průběhu druhé poloviny 20. století a naznačují pohyb jiným směrem. Tyto projevy, zcela odlišné od těch, které známe ze 60. a 70. let. minulého století,¹ znamenají změnu postoje, a to od určitého ikonoklasmu k větší toleranci vůči klasickému umění. Co to ale znamená *pracovat zcela v tradici performance*? Stalo se tou tradicí *živé umění*, jak ho označili futuristé na začátku minulého století? Avedonova slova totiž pou-

¹ Esej Richarda Avedona „Borrowed Dogs“ vyšla v roce 1989 in *Performance and Reality: Essays from Grand Street* (ed. Ben Sonnenberg), London and New Brunswick 1989.



kazují na to, že nositelem podobné vitální síly mohou být i klasická díla, zdánlivě neodpovídající hodnocení performativity z hlediska představitelů performančního umění, a že tuto jejich vnitřní vyzářující sílu lze odhalit prostřednictvím samotného hotového díla. Slovo *performativní* pro Carlosovu znamená „stav neutuchajícího nadšení“ a svoji generaci zaměřenou na performanční umění vidí následovně: „všichni jsme aktivisti, už nikdy pasivní příjemci materiální kultury; jsme kinetičtí spolupracovníci v budování idejí“ (ibid). V této aktivitě, která má podněcovat vnitřní nadšení, reflektované ve fyzické činnosti a v idejích konfrontovaných přímo s divákem, lze vidět charakteristické znaky performativity. Na místo ‘pasivního’ návštěvníka, který se dívá na obraz, je tak postaven aktivní účastník, který se přímo podílí na určité činnosti (tvorbě) nebo je umístěn do středu akce, aby byl v ní a jí plně zasažený. Zkusme vedle těchto znaků performanční aktivity postavit Zichovo pojetí *vnitřně hmatového vnímání*.² Když vezmu v potaz, že prožitek vyvolaný uměleckým dílem může vyvolávat různé fyziologicky zachytitelné vnitřní pocity včetně aktivních fyzických projevů (k nimž patří změna výrazu, sdělování pocitů, gestikulace apod.), uvědomuji si, že při takovém srovnání nepůsobí tradiční návštěvník galerií příliš pasivně. K jeho obhajobě jistě přispívá i to, že jeho aktivita bývá v prostorách muzeí a galerií spíše zdrženlivá, jednak proto, že respektuje konvence, jednak proto, že aktivněji se raději projevuje na místech, kde jsou k těmto projevům dané vhodnější podmínky. Tímto srovnáváním nemíním jakýmkoliv

2 V této souvislosti se Jaroslav Vostrý ptá: „Nepředstavují právě odchylky od realistického zobrazení plačící ženy na Picassově stejnojmenném obraze důsledek toho obratu od pouhého vidění k vnitřně hmatovému vnímání, tj. od vizuální podoby (od toho, jak se co jeví) k přímo fyziologickému pocítění tvořícímu základ celistvého prožitku (vlastně prožitku jakési vnitřní podstaty) zobrazeného?“ (Podrobněji viz Vostrý 2007: 7–18.)

způsobem zpochybňovat ideje performančního umění, ale chci poukázat na to, že proklamace, které byly stěžejní při zrodu jistého hnutí, mohou v průběhu jeho vývoje ztratit na své síle a aktuálnosti. K takovým jistě patří i *autentičnost*. Když jsem v souvislosti s prožitkem použil adjektivum 'efemérní', měl jsem na mysli především jeho nestálost. Nutkání vracet se a vyvolávat v mysli pocit, který zachvátí i tělo, je jeden z důvodů tento pocit opakovaně navozovat. Idea konceptualistů *čisté přítomnosti* nepředstavovala nic jiného než záměr dosáhnout za určitých okolností podobného prožitku vlastní aktivní činností. S tím souviselo i uvědomění si pomíjivosti a nemožnosti přivodit si dvakrát stejný prožitek. Z tohoto postoje vyplynula také programová hlediska konceptualistů, vycházející z přesvědčení, že každá událost je jedinečná a jako takovou, tj. neopakovatelnou, je třeba ji prožívat.

Snad už první performance Laurie Andersonové *Dueta v ledu* (*Duets in Ice*, 1974), uvedená v newyorském klubu „The Kitchen“, zřetelně poukazuje na tyto programové postoje *čisté přítomnosti*. Brusle, na kterých Andersonová stála, byly zapuštěné do ledu, který se rozpouštěl, housle, na které hrála, vydávaly díky zvláštnímu technickému uzpůsobení různé zvuky podobné lidské řeči a dueta zněla jako kontrapunktické vyprávění performerera. Pomíjející přítomnost této performance byla symbolizovaná právě ledem, který před očima diváků nevratně měnil skupenství pevné v kapalné. Tato proměna současně určovala délku performance a zdůrazňovala čas jako nevratnou dimenzi. Jakákoliv představa opakování této akce by byla v rozporu s její autentičností a znamenala by také popření okamžiku *čisté přítomnosti*. To vše se v průběhu doby stalo součástí konvence performanční tvorby, uplatňované v různých performancích včetně tzv. *monologických performancí*.³ Tím, že každá performance je považována za autentickou, performeré mohou kombinovat již uvedené části performance s nově vytvořenými a opakovaně používat starší materiály k novým projevům, protože z jejich pohledu a v rámci performančního dění vždy dochází k nové neopakovatelné situaci. Určitý rozpor v pojetí neopakovatelnosti performance aktualizovala záznamová média. Zpočátku performeré odmítali záznamy svých performancí především proto, že byly přímým útokem na proklamovanou autenticitu. Pro performerera i jeho diváka byl autentický prožitek ve scénickém prostoru tím hybným okamžikem *čisté přítomnosti*, který nebylo možné ničím nahradit. Po každém takovém prožitku trvajícím nějakou dobu ale nastupuje pocit pomíjivosti v souvislosti s jeho odezněním. S odstupem doby se ukázalo, že i když tato autentičnost je důležitou okamžitou hodnotou performance, bez záznamu je pro budoucnost navždy ztracená. Změna postojů tak byla zcela v kontextu požadavku uchování a Laurie Andersonová mohla prohlásit: „Změnila jsem názor ohledně záznamu událostí proto, že lidé to takto komentovali: *hodně se mi líbil ten oranžový pes, kterého jste měla v tom představení. Ale já jsem žádného oranžového psa v představení nikdy neměla. Tak jsem si začala nahrávat věci. Nechtěla jsem jenom, aby se ztratily*“ (Anderson 2004: 7).

Nespokojenost Andersonové s tím, že diváci viděli v její performanci oranžového psa, který v ní nikdy nebyl a který ji nakonec dovedl k tomu, aby si začala pořizovat záznamy svých performancí, je spíš metaforická. Pozoruhodné je, že na rozdíl od Roberta Wilsona, který volný proud divácké imaginace svým

³ Pro termín *monologická performance* jsem zvolil překlad z angličtiny (*Monologue Performance*) kvůli jeho srozumitelnosti. Performer-vypravěč v ní scénickým způsobem vypráví různé epizody, popisuje situace, události, příběhy jako například Dan Graham, Julia Heyward, Ann Magnuson, Laure Anderson, Spalding Gray, Erik Bogosian a další.

stylem *slow motion* podněcoval, je pro ni zcela nepřijatelný. Pro Andersonovou jsou takové představy mimo obraz a vyprávění, které scénicky představuje. Kromě různorodosti projevů performance a performančního umění to svědčí také o tom, že naše imaginace je ovlivňována nejenom tím, co vidí na scéně, ale i obecným a individuálním vědomím o světě. Tento svět sice není v dané chvíli přítomný možná tak, jak bychom si přáli, protože v přání může být určitý rozpor mezi představou a skutečností, ale ovlivňuje vnímání. Přítomnost se tak může jevit poněkud jinak, mimo očekávání, a my jsme nuceni se s ní vyrovnat, a to bez ohledu na to, jestli předčí naše očekávání, nebo je to deziluze. Záleží jenom na míře našeho přijetí nebo odmítnutí. Proto nelze lidskou imaginaci beze zbytku vtěsnat do okamžiku přítomnosti, protože vědomí vždy protéká mezi tím, co bylo, je, není, bude, co je tady i tam a co by mohlo být. Jenom stěží lze tento tok ovlivnit. Současně to vypovídá o nezachytitelných proměnách lidské imaginace, která různým způsobem reaguje na podněty uměleckého díla, tzn. nejenom na to, co vidí, ale i na jeho potenciální možnosti, a tedy na jeho referenční rovinu. Tendence performance a performančního umění tento proces nějakým způsobem ustálit vedl nakonec ke konkretizaci a zpředmětnění. Tím konkrétním a předmětným se stalo právě tělo performerů, ale i účastníka, jako vstupní brána, přes kterou se lze k autentickým a neopakovatelným okamžikům dopracovat. A to jeho popřením či destrukcí. Pomíjivý účinek obrazu byl nahrazen tělem, protože se v něm vše odehrává, v domnění, že tímto zkonkrétněním lze dosáhnout *presentness* představující symbol postmoderní touhy po věčné přítomnosti, ve které nevratnost času nemá sílu narušovat bezmezné trvání.

Ladislav Kesner, editor *Vizuální teorie* (vyšla už ve druhém vydání v Praze 2005), uveřejnil kromě jiných podnětných článků i studii Davida Summerse, který na základě psychologického přístupu rozlišuje umění *perceptuální*, tj. popisné, imitativní a iluzionistické, a *konceptuální*, tj. nepopisné a neimitativní. Podle této teorie „*konceptuální obrazy vznikají nikoliv díváním se na věci vnímané, nýbrž díváním se na nějaký vnitřní obraz, na obraz paměti, nebo na obraz, který si mysl sama vytvořila na základě mnohých svých zkušeností.*“ Dochází tak k názoru, že „*percepce je pak prostředkem, jímž přijímáme vnější svět, a koncepce prostředkem, jímž se vnější svět stává světem myslí.*“ U konceptuálního umění jsou obrazy spíš „*před okem myslí*“ než „*před fyzickými očima v prostoru a čase*“ (Summers 2005: 122), jak je to u perceptuálního umění. Autor těchto myšlenek sám chápe problematičnost takového dělení a uvědomuje si, že v případě dvou kategorií „*se musí to, co nelze umístit do jedné, vejít do druhé*“ (Summers 2005: 125). Z těchto důvodů uvádí Gombrichovo pojetí, který považuje všechny obrazy za konceptuální, protože jsou výsledkem předešlé percepce, tj. jsou produktem předešlých obrazů zachycených naší percepcí.⁴ Při pokusu reflektovat toto pojetí ve scénickém umění nemohu se ubránit otázce, jak je to u nevidomých, u kterých nedochází k vizuálnímu, ale k pocitovému a hmatovému vnímání. Jak se tvoří obraz ‘před myslí’, když předtím nemohl být vizuálně vnímaný? Když budu parafrázovat Helmutha Plessnera (2008), mohl bych ve scénickém umění vedle jeho perceptuálních (imitativních, iluzionistických) druhů postavit stínohru s obrysy předmětu, loutky jako reprezentanty a zástupce takového pojetí. Šlo

4 Viz Gombrich, E. H. *Umění a iluze*, Praha 1985.



by přece o pouhou imitativní reprezentaci, dokonce i s její dostatečnou distancí. Jenomže nejde v tomto případě o víc? Nejde také o *překlenutí* distance, která na jedné straně vzniká díváním se na obraz, umělecký předmět a hereckou postavu v jejich odlišnosti od reality, aby se tento obraz právě skrze reprezentaci a vnímání nakonec stal tím světem naší mysli, o kterém mluví Summers v souvislosti s konceptuálním uměním? To, co Plessner nazývá *zmenšováním* distance a může vést až k identifikaci s postavou, to vše se může přece díť přes obraz, scénu, příběh, performanci, kdy vjem vnějšího světa se stává světem naší mysli. Vždycky je to ten svět i není, je to průsečík světa vnějšího a světa vnitřně tvořeného. To nejsou totožné světy, ale jeden svět složený z několika. Je to podobné, jako když se po letech vrátíme do prostředí, které nám zůstalo v paměti, a zjišťujeme odlišnosti od představy živěné přesvědčením, jak dobře si to pamatujeme. Nejde mi ani tak o rozřešení této složité otázky, spíš chci poukázat na omezený prostor, který Summersovo rozlišení vytváří.

Summersova studie právě proto, že vyvolává řadu otázek, přináší také několik významných podnětů, včetně citovaného vymezení perceptuálního a konceptuálního umění, které ovšem může být plodné ani ne tak z obecného hlediska, u kterého zůstává Summers, ale v kontextu konkrétních tendencí performančního umění, jak se deklarovalo v druhé polovině 20. století. Přehodnocování a pokusy o novou definici funkce a významu umění započaté koncem 60. let vedly k odmítnutí tvorby objektu považovaného za předmět trhu a komerce. Nová východiska byla shledána v konceptuálním pojetí idejí jako základního materiálu pro tvorbu. *Umění idejí*, jak bylo v té době označováno, vycházelo právě z konceptu. Performance se ukázala ideálním výrazem pro toto pojetí, protože představovala konkrétní souhru těchto idejí, dostatečně vzdálenou tržním ma-

◀ Suzanne Lacy a Kathleen Chang, *Doba a život Donaldiny Kamerové* (1977). Performance-instalace se odehrávala na lodi a na Andělském ostrově, který byl historickou branou pro vstup emigrantů z Asie do Spojených států.

▶ Faith Wilding, *Čekání* (1971). Monotónní monolog performerky, feministicky orientovaný na roli ženy ve společnosti a její čekání na štěstí, trval patnáct minut.



nipulacím. Jeden z důvodů odmítání klasického umění neboli podle modernistů 'umění objektu', tj. takového umění, jehož výsledkem je obraz, socha nebo jiné výtvarné dílo, spočíval – kromě hostilního postoje utvářeného vlivem tehdejší společenské situace – v názoru, že se takové umění považovalo především za umění iluzivní a imitativní.⁵ Modernistické nahlížení na klasické umění se tak velice přibližuje hledisku, které Summers označuje slovem perceptuální. Pro tzv. druhé modernisty tento druh umění postrádá performativní složku. Přitom základní ideou performance je právě rozvíjení performativity. Summers při svém rozlišování umění sice mluví o mimesis, ale jenom v souvislosti s vlastním vymezením konceptuálního umění, když uvádí: „Je zjevné, že idea konceptuálního umění se hluboce a dialekticky vymezuje nejen vůči vnímání, ale i vůči klasickému pojetí mimesis, již psychologicky naturalizuje“ (Summers 2005: 125).

Kontext předešlých úvah vede k úvaze nad modernistickým pojetím performativity a průnikem mimesis do jejího obsahu. V průběhu půl století získala performativita v různých oborech mnoho významů, zvláště ve Velké Británii a Spojených státech. Ponechám stranou lingvistické koncepce, otázky identity nebo sociálních rolí (Austin, Searle, Butlerová) a zmíním se o dvou projevech z oblasti

⁵ Součástí konceptuálního umění, tedy umění zaměřeného místo na tvorbu objektu na samotný koncept, je také útok na iluzi. Koncept je často nahrazen znakem. To, že Duchampova *Fontána* není nic jiného než záchodová mušle, má za následek, že nás nezbavuje asociace na to, čemu předmět praktický sloužil, tedy jeho reference. Jiné asociace se ale vážou k mušli jako k něčemu na této funkci nezávislému i k dalším představám čehosi, co není přítomné a k čemu nás tato substituce odkazuje. Přitom se samotnou mušlí se nic nestalo, zůstala tu 'jako taková': neproměnila se v nic jiného, jenom ukázala svoji symbolickou potencialitu, když ztratila praktickou funkci. Je to potenciální nový smysl, který získala současně se ztrátou svého původního účelu.

performančního umění. V pojetí performativity u Carlosové, zaměřeném na performance a performanční umění, shledávám dvě roviny. V té první převládá *stav nadšení, energie a vitality*, tedy to, co z hlediska své generace označuje slovy *kinetičnost a spolupráce při tvorbě idejí*, a v druhé rovině je to *vztah a vzájemný závazek performerů a diváka*. Zatímco v první rovině jde o motivovanou osobní účast, ve druhé rovině jde o performerovo představení/provádění a divákovo/účastníkovu vcítění. Tento vztah je založený na vzájemném závazku, za který mají oba nést zodpovědnost. Výsledkem tohoto aktivního vztahu má být určitý mimetický výtvar – performance. To, co se odehrává v mezích performativity, je vlastně vytváření možného, potenciálního světa, jeho konceptu (i když jsem přesvědčený, že obraz z toho nelze vyloučit). Otázku, jak blízko má tato performativita k tvorbě básníka, který vytváří obraz možného světa (v duchu Aristotelovy mimesis), a nakolik se přibližuje světu platonských idejí nebo nějaké jiné umělecké realitě, ponechám k zodpovězení laskavému čtenáři.

Andersonová chápe performativitu šířeji, jako „*jazykovou hru budoucnosti, do které jsme vtahováni prostřednictvím modemů, faxů a satelitů*“. Dovolím si dodat, že také přes mobilní telefony, iPody, weby apod., které sice v současnosti vytvářejí umělý virtuální svět, ale s přírodním/přirozeným světem jsou výrazně propojené. V jejím sloganu „*Hrej, nebo jinak – jsi Nikdo*“⁶ (Anderson, www.voyagerco.com/LA/VgerLa.html.1995) nabývá performativita společenský rozměr. Vystupuje totiž z performance, z její umělecké roviny, a vstupuje do života a naznačuje důsledek toho, co může pro jednotlivce znamenat, když se neúčastní této 'hry', tj. neúčastní se příslušných způsobů prožívání života a (svého) světa. V tomto kontextu nabývá anglické *No-Body* dokonce více významů. V určitém smyslu představuje ztrátu těla (identity), která tak úzce souvisí se ztrátou role, bez které (podobně jako bez kterého) se člověk stává ve společnosti nikým/ničím, tj. ztrácí význam. Jde o přesah performativity do společenské roviny podobný transgresi mimesis do performativity v performančním umění, tj. o proces vedoucí od scéničnosti k scénovanosti. Míra tohoto přesahu kolísá od případu k případu a od performance k performanci.

Literatura:

- ANDERSON, L. „Foreword“, in: GOLDBERG, R. (ed.) *Performance. Live Art since the 60s*, New York 2004: 6–7
CARLOS, L. „Introduction“, in: GOLDBERG, R. (ed.) *Performance. Live Art since the 60s*, New York 2004: 9–35
GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, Brno 2001
GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze*, Praha 1985
PLESSNER, H. „K antropologii herce“, *Disk 24* (červen 2008): 21–28
SUMMERS, D. „Reálná metafora: pokus o novou definici 'konceptuálního' zobrazení“, in: KESNER, L. (ed.) *Vizuální teorie*, Jinočany 2005: 121–154
VOSTRÝ, J. „Divadlo neboli kouzlo proměny“, *Disk 24* (červen 2008): 52–70
VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007): 7–18
www.voyagerco.com/LA/VgerLa.html.1995

Obrazový materiál je citovaný z publikace Rose-Lee Goldberg (ed.) *Performance. Live Art since the 60s*, New York: Thames & Hudson 2004.

⁶ Anglicky „*Perform or else – you're No Body!*“

Sekera jako měsíční kámen

(Úvaha o fikci reality a realitě fikce)

Milan Šotek

Na počátku této úvahy se nacházím v Prezidentském salonku Národního památníku na Vítkově. Pokud zdejší architekturu čtu jako chrám – a vybídl mě k tomu již vstup do Slavnostní síně, hlavní lodi Památníku s kruchtou a oltářem „Pravda vítězí“ –, stojím přímo vprostřed sakristie. (Pode mnou leží krypta, jež se v letech 1954–1962 stala ještě osobitějším ‘salonkem’ prvního dělnického prezidenta.) Tato místnost představuje pozoruhodný historický palimpsest a sukus vítkovské stylové zvrácenosti: prvorepublikový art deco nábytek, vůkol modré tapety, jejichž vzorek kopíruje pohřební roucho Karla IV., ale také průhled do sálu dodatečně pobitého hvězdami s pěti cípy. Jednou se otočím na podpatku, a zhlédnu koláž hned tří epoch.

Na ‘lucemburském nebi’ skví se pak obraz malíře Vincence Beneše *Pohled na Tábor*, který věrně zachycuje pohled na Tábor. Nekonfliktní obraz, řeklo by se. Přesto zde objevuji fenomén, který z Benešovy veduty činí malbu socialistického realismu. Překvapivě to není ani úderník s kladivem (sekerou) ani dojička s krajáčem čerstvého mléka, ale – strom. Takové malířské invence bych si jistě nepovšiml, kdyby zde mohutný rozkošatělý strom nepřebýval proto, aby zakryl kostel Proměnění Páně na hoře Tábor. Malíř se narušením akademické kompozice nevyrovnával s odkazem barbizonské školy, nýbrž chránil zraky komunistických pohlavárů před děkanským kostelem z po-

čátku 16. století. Prostředek, jímž tak učinil, považuji za rafinovaně nevinný: kdo dnes může umělci zazlívát, že na obraz přidá trochu zeleně. Výsledný dojem je přesto rudý, jak jen může být!¹

Odtud není tak daleko k majstrštyku českého komunistického propagandistického scénování, jak jej zachytil také Milan Kundera v první části *Knihy smíchu a zapomnění*:

„V únoru 1948 vystoupil komunistický vůdce Klement Gottwald na balkon pražského barokního paláce, aby promluvil ke statisícům občanů zaplnivším Staroměstské náměstí. To byla historická chvíle v dějinách Čech. Osudová chvíle, jaké přicházejí jednou, dvakrát za tisíciletí.

Gottwald byl obklopen svými soudruhy a těsně vedle něho stál Clementis. Poletoval sníh, bylo chladno a Gottwald byl prostovlasý. Starostlivý Clementis sundal svou kožešinovou čepici a posadil ji Gottwaldovi na hlavu.

Propagační oddělení rozmnožilo ve statisících exemplářích fotografii balkonu, na němž Gottwald, s beranicí na hlavě a soudruhy po boku, mluví k národu. Na tom balkoně začaly

1 Vincenc Beneš (1883–1979), člen Osmy, SVU Mánes a významný představitel avantgardní generace (kubismus). Na počátku 1. světové války se přiklonil k modernímu realismu, dále však rozvíjel např. podněty kolorismu P. Bonnarda (podle encyklopedie *Diderot*). Pro divadelníky nebude bez zajímavosti Benešovo vrcholné dílo, a sice cyklus krajin ve foyer druhého balkonu Národního divadla z let 1952–59. Sluší se zkrátka dodat, že služební gesto vůči režimu na inkriminovaném obraze patří v kontextu jeho díla ke zcela výjimečným. Šlo patrně o malbu na objednávku, jak o tom svědčí i barevné sladění s interiérem salonku.

dějiny komunistických Čech. Tu fotografii znalo z plakátů, učebnic a muzeí každé dítě.

O čtyři roky později Clementise obžalovali ze zrady a pověsili. Propagační oddělení ho okamžitě vyškráblo z dějin a ovšem i ze všech fotografií. Od té doby stojí už Gottwald na balkóně sám. Tam, kde býval Clementis, je jen prázdná zeď paláce. Z Clementise zbyla jen čepice na Gottwaldově hlavě.“

Spojitosť citovaných odstavců s opusem Orwellovým, který vznikne přesmyčkou roku 1948, snad ani není třeba rozvádět.² Za šťastný považuji detail balkonu paláce Kinských, na němž začínají dějiny komunistických Čech. Doba temna je přeznačena (tak jako ‘masarykovský’ salonek) světlými zítřky, navíc na náměstí, které každé události (včetně hokejového vítězství) dodá historickou váhu. Scéna byla vzhledem k účelu zvolena správně: Gottwaldovu projevu tak pochvalně přikyvuje i mistr Jan Hus na Šalounově pomníku.³ Jak by se asi scénograf Gottwald vyrovnal s mariánským sloupem, kdyby jej v listopadu roku 1918 nestrhl Franta Sauer, žižkovský anarchista z okruhu Jaroslava Haška?

Tatáž svérázná bohémská dvojice nás přivádí zpět na Vítkov. U příležitosti pětistého výročí bitvy na Vítkově, 14. července 1920, uspořádají rekonstrukci slavného Žižkova vítězství. „Tentokrát dopadla zcela jinak. Vojsko Zikmunda Lucemburského, vyhecované diváky a posílené alkoholem, zcela rozprášilo husitské vojsko. ‘Novodobá bitva na Vítkově’ tak

2 Pokud jde o zmíněný druh scénování ve fotografii s dokumentárním základem, využívané státní propagandou ve všech částech světa a v rámci různých ideologií, pojednal o něm na řadě příkladů v tomto časopise podrobněji už Miroslav Vojtěchovský v článku „Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?“, *Disk 8* (červen 2004).

3 Kázání Jana Husa propojí s Lidovými milicemi z února 1948 také sochař Josef Malejovský na vstupních vratech vítkovského Památníku. Svým zpracováním připomenou Ghibertioho *Rajskou bránu* do baptisteria San Giovanni ve Florencii, a podtrhnou tak status chrámu. Nemluvě o tom, že vítkovské mauzoleum v roce 1990 vysvětil biskup Lebeda. Na Vítkově se vymítal dábel!

vzbudila mnoho emocí a měla svoji dohru i u soudu,“ dočteme se na oficiálních stránkách Památníku, jež spravuje – tak jako celý objekt – Národní muzeum.⁴ Ze scénologického hlediska nelze pominout ani fakt, že křižákům ‘z žižkovských putyk’ tentokrát nahrál uhlažený, kultivovaný terén žižkovského kopce. Roku 1420 popadalo vojsko, zaskočené posilou od Prahy, se strmého srázu. Jako by tehdy zvítězila především hora Vítkov!

Vracím se však k obrazu z Prezidentského salonku a pro další přemítání jej chci zbavit všech politických konotací. Představme si zkrátka, že realistický malíř zachytí konkrétní krajinu, ale v zájmu estetické funkce či prostě proto, že to tak onu srpnovou neděli cítí, jeden ze stromů nenamaluje (abych se ještě více vzdálil vítkovskému plátnu). Přetvoří konkrétní skutečnost, ale ani v nejmenším s ní neztratí kontakt. Obraz se proslaví. Revoluční práce se štětcem mu zajistí významné místo ve sbírce Musée d'Orsay. Několik nadšenců pátrá v umělcově vlasti po místu, na němž malíř rozložil svůj stojan. Stařenka – bydlí u zákrutu řeky Lužnice – na obraze rozpozná zákrut řeky Lužnice. Výprava konečně stane u cíle. V knize *Nebyla jen Mona Lisa* nalisťují kvalitní reprodukcii – a ejhle! Jsme tu, ale není to tak docela ono. I tak rozbijí informační stan, navozí upomínkové předměty (bumerang ve tvaru lužnického zákrutu) a do Tábořské pahorkatiny začnou proudit první autobusy. Obchodům se daří slušně, bumerangy nabízejí již ve třech barvách. Průvodci nicméně stále čelí otázkám, proč malíř nezachytil také stoletý dub. Uchýlí se dokonce k podvodu: zkropí trávník olejem a opatří jej cedulkou „*Zde malíři ukáplo nebe*“. Pochybnosti o autentičnosti místa trvají, dokud propagační oddělení nevezme sekeru a strom neporazí. S rýpaly je konec. Dokonce i ti, kteří zde již jednou před mý-

4 <http://pamatnik.nm.cz>.

cením byli, hýří nadšením a na dub (od-
růda *clementis*) rádi zapomínají.

Vyvstává tak přece jen otázka, zda se také nelze setkat s případy, jež se na první pohled mohou jevit jako 'mimesis postavená na hlavu', totiž s případy, kdy realitou napodobujeme fikci. 'Seškrábnutí' části obrazu jako příčina a ne důsledek změny v reálu. Jak významný může být vliv fikčního světa na prožívání světa skutečného?

Plavu si v Lake Powell, jezeře na hranici Arizony a Utahu, když tu zahlédnu ceduli na stěně kaňonu. Zrychlím prsa, to abych zvěděl, co mi v zemi neomezených možností zakazují, případně kdo slavný se zde utopil. A vskutku, čeká na mě pamětní deska s tímto upozorněním: „Zde v roce 1968 havarovala kosmická loď na planetě opic“. Rozhlížím se kolem sebe, po červeně zbarvených skalách, a poznávám měsíční krajinu ze slavného snímku. Anž bych to tušil, ocitl jsem se v kulisách!

Nebylo to ostatně ve Spojených státech poprvé. Kulisou v mých vzpomínkách nepochybně zůstane Las Vegas. Jak jinak pojmenovat město, kde se budovy (tak jako jevištní výprava) pravidelně bou-
rají. Jen zlomek se udrží déle než deset sezon. Vždyť k největším pamětihodnostem patří hotel Excalibur z roku 1990. To v USA není ani plnoletost! Zachází se dokonce tak daleko, že soutěžní projekty obsahují návrh na efektivní likvidaci (řekněme, snadnou přestavbu). Stavba ještě nezačala, ale architekt-masochista své dílo na papíře dávno odstřelil. K dojmu kulisovitosti notně přispívá také fakt, že Las Vegas je městem jedné ulice. Opustíte-li Las Vegas Boulevard, ocitnete se na okraji Mohavské pouště. Na Las Vegas lze tedy pohlížet jako na město věčně průchozí, i proto zde nemá smysl stavět jiné budovy než hotely. Strip, jak se hotelový úsek nazývá, tak trochu připomíná městečko na Divokém západě, základní topos americké mytologie (je jistě jen úsměv-

nou náhodou, že se zde hracím automatům přezdívá 'jednoručí bandité'). Největšímu nevadskému městu-ulici však chybí vlastní tvář, stojí zde zmenšené verze Paříže a Monte Carla – evropské rekvizity poházené vprostřed pouště.

Lehce pobavený úsměv mi zmizel z tváře ve chvíli, kdy jsem stanul před dokonalou kopií benátského kanálu. Tehdy, v hotelu Venetian, jsem poprvé spatřil mimezi, jak o ní hovořil Platon. Prostá nápodoba (nelišila se ani měřítkem jako lasvegaská Eiffelka), jež nenesla žádné téma. To neznamená, že se pro mě nemohla stát realizovanou metaforou celého města: 'můžeme mít, nač si vzpomeneme'. Rozlišuji však schopnost 'téma' vyvolat a úmysl 'téma' *doslova* materializovat. Jako bych navštívil muzeum na planetě opic a pozoroval jedinou dochovanou část Benátek z 21. století. (Světelný kužel vycházející z pyramidy hotelu Luxor patří k nepočetným lidským výtvorům viditelným z vesmíru.) Takové scénické umění či spíše umění scénovat přímo děsí.

Zchladme se tedy znovu v Lake Powell. V osmašedesátém tu opravdu režisér Franklin J. Schaffner natočil jednu z úvodních scén. Vesmírný modul však ve filmu, a samozřejmě v předloze Pierra Boulle, kde se ovšem „měkce snese do prostředí planiny a dosedne do zelené trávy“, ⁵ přistává až po roce 3000. Formulace, jíž jsem byl v plavkách vystaven, rozdílnost těchto faktů pomíjí, jedná se o absolutní prolnutí fikce a reality. Tak jako herec Charlton Heston (zemřel před několika měsíci, na počátku dubna 2008) je ve filmu astronautem Georgem Taylorem, tak také Glen Canyon je krajinou planety

5 Na tomto příkladu (Boulle 1983: 138) mohou skvěle dokládat, v čem spočívá „hollywoodská dramaturgie“: měkké přistání a všudypřítomnou zeleň nahradí roztráštěním lodí o vodní hladinu a nehostinnými skalisky. Zatímco na počátku knihy se planeta Soror jeví zdánlivě přátelsky, ve filmu staví posádce překážky od první chvíle. Co však je skutečně dramatictější?

opic. Přečtením tabulky se zcela proměnilo mé zakoušení krajiny. Přičemž nelze říct, že by mé vnímání tyto dvě polohy střídalo, bylo dvojjediné.

Když na to vzpomínám dnes, vidím vše z nadhledu, vznáším se vysoko nad pískovcovým kaňonem. Vidím slavný filmový záběr! A to děsí. Krajinou jsem dlouze procházel (po boku své rodiny!), jezero zakusil doslova na vlastní tělo – přesto mé vzpomínky nahradil švenk kamery pořízený sedmnáct let před mým narozením. Bylo toho dne opravdu stejné počasí jako ve filmu? Dvanáct hodin letu a tři dny cesty autem, abych navštívil Glen Canyon – v mé mysli však stále dominuje obraz, který jsem si uměl vybavit kdykoliv před výpravou. A děším se dále: patří mé vzpomínky na první Vánoce v novém domě skutečně autentickému prožitku, nebo je během let postupně nahradil film v domácí videotéce, který si čas od času pustím? Kolik chvil si vybavím ‘navíc’ a z jiného pohledu? Co když se do výpovědí očitých (!) svědků 11. září pletou záběry ruční kamery, jež obletěly celý svět? Jak se asi Antonínu Panenkovi zdává o slavné penaltě na ME 1976? Pokud vlastní zážitek může nahradit realita zprostředkovaná, neplatí to také obráceně? Zdá se, že získání zkušenosti již není vázáno na kontakt s realitou. A není potom jedno, zda žiji ve večerních zprávách či v hollywoodském filmu? Řečeno s prof. Vostrým, nejsou *Události* jen další položkou v řadě seriálů? Prozatím k tomu umím říct jen tolik: toho dne jsem se koupal na planetě opic. (A důsledně tak naplnil pointu filmu, nikoliv ovšem knihy: planeta Soror je ve skutečnosti planetou Zemí!)

Není se čemu divit, vždyť Arizona sousedí se státem, jehož guvernérem je Terminátor. Arnoldu Schwarzeneggerovi jsem při své cestě po Státech vděčil za mnohé. Spolu se Sylvesterem Stallonem a Bruceem Willisem stál u zrodu sítě restaurací *Planet Hollywood*, a tak jsem si pochutnal

na sendviči *Clark Gable* a spláchl jej koktejlem *Interview s upírem* (klasická *Bloody Mary*!). Odcházím z této démonické restaurace a prohlížím si předměty na stěnách. Jedná se o dary herců, režisérů, vždy s popiskou, ve kterém filmu jste je mohli zahlédnout. Vtom mě ale upoutá sekera, jíž se v Kubrickově hororu *Osvícení* dobýval Jack Torrance (Nicholson) do koupelny ke své ženě. Vybaví se mi obraz z dávno zašlých dní, kdy jako dítě na pražském Výstavišti fascinovaně hledím na měsíční kámen. Šutr jako každý jiný, a přece jiný! Z Měsíce. Tak zírám na sekeru pod plexisklem, kterou američtí producenti (tak jako američtí kosmonauti) snesli z vesmíru Kubrickova filmu. Tak lze v době všeobecné scénovanosti učinit ze sekery měsíční kámen!⁶ (Či třeba z prostého lodního kufru – pokud se pro něj ovšem vypravíme opačným směrem, do hlubin oceánu, jako v případě výstavy artefaktů *Titanic*, jež byla v létě ke zhlédnutí ve Velkém sále pražské Lucerny.)

Pokusím se ‘americké inspirace’ přenést do divadla: Závěrečná děkovačka v plném proudu – představitel Raskolnikova právě nechal hledištěm kolovat sekeru. Publikum si může potěžkat předmět, který mělo po celou dobu na očích. Ocení to? Domnívám se, že oba předchozí případy těžily z touhy po zhmotnění, zmocnění se obrazu. Vjem noční oblohy zdá se mi stejně plochý jako filmové plátno.

Vnímání plátna jako něčeho plochého (a to nejen filmového, ale také malířského – viz nový realismus, který jej zvýrazní rovnoměrným monochromním nátěrem či rovnou protrhne) není samozřejmostí a bylo třeba se mu naučit. Vzpomeňme zde legendárních reakcí diváků prvních filmů, kteří uskakovali před blížícím se vlakem. Jestli se dnes obdivujeme vlaku, který ‘hrál ve filmu’,

6 Poznámka astronomická: přímo na planetu opic navazuje v Arizoně krajina Kubrickovy *Vesmírné odysey*! Je dokonce velmi pravděpodobné, že se v některých místech tyto dva fikční světy protínají.

pak víme o plochosti plátna. Jak jinak by nás totiž mohl zaujmout předmět, který je tím, čím byl i ve filmu, než že nebyl v kině hmotně přítomný? (Reálný předmět slouží pak coby relikvie, důkaz, že se fikce skutečně udála.) A je příznačné, že dnes, uvyklí na filmové médium, bychom před vlakem zase rádi uskakovali. Mám na mysli všechna ta 3D kina IMAX, případně přímo virtuální realitu. S důrazem na zapojení celého těla (kompenzujícím soustavné podceňování vnitřně hmatového vnímání) se však z těchto filmů vytrácí příběh.

Snaha vstoupit do obrazu, být uvnitř kulis jako by sílila s přelomem 19. a 20. století. U nás našla svůj výraz v dioramatu petřínského Bludiště⁷ (1891), o sedm let později pak v Maroldově panoramatu. Po prvním okouzlení však divák zjistí, že je mu jasně vymezeno (omezeno) místo a že tedy spíše než aby on vstoupil do obrazu, vystoupilo několik předmětů z obrazu. A ty mu zůstaly stejně vzdálené jako malba sama. Tím, že odepřu přístup 'k přilbám', učiním z reálných předmětů jen další (třebaže plastickou) součást obrazu! Do obrazu nás vtáhl až film.

Pokud bych měl ve foyer divadla scénovat sekeru, pak jedině proto, že ji třímal např. herec Zdeněk Štěpánek. Na stěnách Švandova divadla také najdeme pouze osobní předměty umělců (to už se ale dostáváme na půdu čirého fetišismu). Divadelní rekvizity, zbaveny svého metaforického významu, vypadají na stěnách pustě. To jevištní prostor je vynese zpět na Měsíc.

Fenomén, který pomalu obnažují, týká se často spíše komerčního potenciálu umění. Nic nebrání knihkupci Fišerovi,

7 *Boj pražských studentů se Švédy na Karlově mostě v roce 1648* je společným dílem Adolfa a Karla Liebscherových. Než však bylo diorama přeneseno z *Jubilejní výstavy* na Petřín, přední místnosti pavilonu, tj. ty, kde se dnes nachází zrcadlové bludiště, zabíralo kruhové panorama s dvaceti průzory na 100 střídajících se stereoskopických diapozitivů pražských lokalit (podle Pražské informační služby). Bludiště tedy původně vůbec bludištěm nebylo!

aby obnovil vchod ze Žatecké ulice a do vitríny umístil brýle brigádnice Douchové z filmu *Vrchní, prchni!* (A tak porazil dub, který by mohl rušit turistický výhled.) Pokud se nepletu, Smoljakův snímek ještě tuto pobídku k vyšším tržbám neobsahuje. Dnes jako by s ní měl scenárista počítat, a tak nelze pominout vliv na samotné psaní. Paříž má Kunderu, ale také *Planet Hollywood* (Praha pozbyla obojí). Kochám se představou, že Kundera zasadí část svého příštího románu do americké restaurace. Takový *Planet Hollywood* by se jistě stal významnější než jeho londýnský či newyorský bratříček. Pokud chce spisovatel zničit atmosféru své oblíbené kavárny, umístí do ní svůj příběh (v kavárničce *Les Deux Moulins* dnes kvůli filmu *Amélie z Montmartru* najdeme zejména turisty).

V době všeobecné scénovanosti mohou do Paříže vyrazit s průvodcem, který časoprostor města zredukuje na časoprostor knihy Dana Browna *Šifra mistra Leonarda*.⁸ Ba dokonce město se začne přizpůsobovat knize. Průvodce utváří město! Správa kostela St. Sulpice se 'své šance' jako jedna z mála nechopila a vyvěsila ceduli, na níž upozorňuje, že neexistuje sebemenší spojitost s událostmi popisovanými v *Šifře*. Jedná se o ceduli zcela opačnou, než na jakou jsem narazil na Lake Powell! Brownovi nikdy neodpustím, že si vybral zrovna Paříž. Mohu jeho knihou opovrhovat, ale už navěky uvidím pod louverskou pyramidou hrob Máří Magdalény. I takovou moc má umění: nakazit člověka nesmyslným obrazem!

Ježíš Kristus měl s Máří Magdalénou dítě, jehož potomci dosud žijí. Tuto

8 Napadá mne, že pro většinu příkladů sahám k filmu (vizuální vjem zřejmě bývá spojován s pravdivostí). Výjimku tvoří právě Brownův bestseller – i ten byl ale natočen. Stephen King, chrlíč 'literárních hamburgerů' a mj. autor *Osvícení*, přiznává, že při psaní počítá s tím, že román bude zfilmován. Naopak hlavní postava Kunderova románu *Nesmrtelnost* chce napsat román, který by zfilmovat nešel.

hypotézu zmiňuje také Umberto Eco v románu *Foucaultovo kyvadlo*. Láká mě scénologická komparace těchto dvou románů, dvou románových Paříží: s jakými realiiemi pracují, proč má jeden tendenci umísťovat děje do turisticky exponovaných míst?⁹ „Jedna z nejčastějších otázek, kterou mi čtenáři kladou, je, kde mohou zhlédnout všechna ta umělecká díla, architekturu, místa a symboly, jež ve své knize popisují,“ říká Dan Brown (Caine 2006: 7).

Ve hře Woodyho Allena *Nepijte vodu* navštíví Paříž americký turista ve strakaté košili. „*On Evropu vůbec nedokáže ocenit. [...] V Louvru si zapálil sirku o Van Gogha. Já myslela, že mě odnesou,*“ posteskuje si manželka (Allen 1992: 15). Skutečnost, že louvreské sbírky nedisponují ani jediným plátnem Vincenta van Gogha, posouvá (aniž by to snad byl autorský záměr) standardní gag do roviny Címrmanových anekdot pro odborníky. Allen zkrátka volil realie tak, aby byly známé broadwayskému publiku. S trochou nadšázky lze tvrdit, že Brown rozvedl Allenův vtip do románové šíře. I tak se před námi otvírá další rovina problému skutečnosti v životě a skutečnosti v umění. I kdyby za to mohla autorova neznalost, ve fikčním světě hry *Nepijte vodu* zkrátka Goghovy obrazy visí v Louvru! No a co?

Od otázek týkajících se komerční stránky umění a všeho, co je na ni nabaleno, jsem dospěl k aspektům, které úzce souvisejí s přístupem k uměleckému dílu, s intencemi textu, čtenáře a autora. Zahrnuje dnes empirie do čtení více než kdy jindy? Problém s veronským balkonem, který neodpovídá Shakespearovu

9 Poutě po stopách literárního díla nejsou rozhodně fenoménem pouze posledních let. Stejný kult spustil už Victor Hugo, když v úvodu *Chrám Matky Boží v Paříži* zmínil řecký nápis vyrytý v temném zákoutí jedné z věží. Musím ale upozornit, že Notre Dame byl na počátku 19. století značně zchátralý (viz kapitolu „Chrám Matky Boží“) a román z něj ‘atrakci’ teprve vytvořil (pověstné sbírky na opravu). Naproti tomu *Mona Lisa* byla atrakcí dávno před Brownem.

popisu, má až dnešní čtenář? Blíží se dnes psaní vytváření obrazů pro film? Zakoušejí dnes turisté krajinu a města na základě uměleckých děl? Takové případy nechápu nutně v pejorativním smyslu. Naopak, ‘moudrost románu’ nám může předat zkušenost v průvodci nesdělitelnou. Jde spíš o fenomén fikce vytlačující historii z průvodců. Narkomani, kteří se dnes zdržují na ‘stanici Zoo’, dopřejí turistům větší zážitek než Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

Na chvíli se přidřím Umberta Eca. V roce 1993 proslvil na Harvardu dnes již klasický cyklus přednášek, který vyšel pod názvem *Šest procházek literárními lesy*. V části „Pravděpodobné lesy“, jež je mj. reflexí *Foucaultova kyvadla*, jsem narazil na dvě pasáže, které mohou doplnit mé úvahy (cituji podle verze „Autor a jeho interpreti“ ze sborníku *Mysl a smysl*):

„Ve 115. kapitole mého Foucaultova kyvadla postava zvaná Casaubon v noci z 23. na 24. června 1984 po okultistickém obřadu v Conservatoire des Arts et Métiers v Paříži kráčí jako posedlá celou rue Saint-Martin, přechází rue aux Ours, dostává se k Centre Beaubourg, a pak ke kostelu Saint-Merri. Poté bloudí různými ulicemi, které jsou všechny vyjmenovány, až se dostane na Place des Vosges. Musím vám říct, že k tomu, abych tuto kapitolu napsal, jsem po několika nocích procházel touž cestou, měl jsem s sebou magnetofon a nahrával si poznámky o tom, co jsem viděl a jaké dojmy jsem měl.

Protože mám počítačový program, který mi může ukázat, jak vypadala obloha v kteroukoli roční dobu a na kterékoli zeměpisné délce a šířce, zašel jsem dokonce tak daleko, že jsem zjišťoval, zda bylo té noci vidět Měsíc a v jaké poloze jej bylo možno vidět v různých časech. Nedělal jsem to proto, abych napodoboval realismus Emila Zoly, ale proto, že mám rád scénu, kterou popisují, před sebou. Důvěrněji se tak seznamuji s tím, co se děje, a pomáhá mi to vcítit se do postav.

Po vydání románu jsem dostal dopis od jednoho člověka, který si zjevně zašel do Biblio-

thèque Nationale, aby si tam přečetl všechny noviny z 24. června 1984. Objevil, že na rohu rue Réaumur, kterou jsem sice nejmenoval, ale která na jednom místě protíná rue Saint-Martin, vypukl po půlnoci, tedy zhruba v té době, kdy tudy šel Casaubon, požár – a musel to být velký požár, když o něm psaly noviny. A tento čtenář se mne ptal, jak je možné, že si toho Casaubon nevšiml.

Odpověděl jsem mu, že Casaubon pravděpodobně požár viděl, ale z nějakých tajemných důvodů, které mi nejsou známy, ho nezmínil, což je v příběhu plném pravdivých i nepravdivých mysterií docela pravděpodobné. Myslím si, že tento čtenář se stále pokouší zjistit, proč Casaubon o požáru mlčel, a pravděpodobně má podezření na další templářské spiknutí.“

Zaujalo mě, že si autor tak výrazně intelektuálního typu de facto přehrává situace, takže při psaní vychází z jejich (vlastně scénického) zakoušení na svém těle. Zde hledíme i důvod, proč časoprostor (či možná přesněji – temporytmus) románu odpovídá, na rozdíl od Browna, skutečné Paříži, a proč vůbec umísťuje fiktivní děj na reálnou scénu, jak je to příznačné pro film, který místo natáčení v ateliéru využívá reálné (byť ovšem často upravené) prostředí i v interiéru. Právě východisko v zakoušení situace na reálné scéně přibližuje Ecovy romány filmovému vyprávění.¹⁰ Neříká si ovšem spisovatel, který na svém počítači kontroluje dráhu Měsíce, o čtenáře, který navštíví listárnu Národní knihovny?

10 „Prvním filmovým režisérem, který mne požádal o zfilmování *Jména růže*, byl můj přítel Marco Ferreri. Mezi mnohým hezkým řekl také: 'Navíc nemusím přepisovat dialogy, protože ty vypadají tak, jako by byly psány pro film.' Překvapilo mne to a trochu zneklidnilo, protože jsem určitě nemyslel na psaní filmového scénáře. Náhle jsem si však uvědomil, že při psaní jsem měl před očima mapu opatství (před psaním jsem si totiž pečlivě nakreslil svět, v němž se má můj příběh odehrávat), a je jasné, že když dvě postavy kráčely přes dvůr opatství, nechal jsem je mluvit asi tak tu dobu, kterou na cestu potřebovaly. To nebyl ani tak problém reality, jako spíše otázka kontroly rytmu“ (Eco 2000). Všimněte si zvláště Ecova strachu, že napsal 'snadno zfilmovatelnou' knihu, a vyvázání se z tendencí naturalismu.

„Dovolte mi, abych vám vyprávěl příběh jiný, týkající se téže noci. Nedávno za mnou přišli dva studenti pařížské Ecole des Beaux Arts a ukázali mi album fotografií, na nichž rekonstruovali celou cestu mé postavy, přičemž postupně fotografovali místa, která jsem zmínil, a to v téže noční době. Na konci kapitoly Casaubon vystoupí z městských kanálů a sklepem se dostane do orientálního baru plného potících se hostů, sklenic s pivem a masných rožňů. Těmto studentům se tento bar podařilo nalézt a vyfotografovat ho. Je jasné, že jsem si tento bar vymyslel, i když jsem při tom myslel na mnoho podobných barů této oblasti, ale ti dva hoši nepochybně našli bar popsany v mé knize. Zde tomu není tak, že by tito studenti nadřadili nad svou povinnost modelových čtenářů zájmy čtenáře empirického, který si chtěl ověřit, zda můj román popisuje skutečnou Paříž. Oni naopak chtěli přeměnit 'reálnou' Paříž na Paříž mé knihy, a fakticky si z toho, co mohli nalézt v Paříži, vybrali jen ty aspekty, které odpovídaly mým popisům – nebo lépe: popisům poskytovaným mým textem.“

Jedná se o dvě tendence, byť v extrémní podobě, přístupu k uměleckému dílu – od reality k fikci, od fikce k realitě. V prvním případě se ptáme, proč malíř nezachytil strom, když žádný jiný výrazný detail nepominul, v tom druhém nacházíme místo, které obrazu odpovídá, jenže stojíme u zákrutu řeky Svratky. Vrací se snad (v době takzvaných *reality show*) povrchní vnímání realismu v umění jako objektivního zachycení reality?¹¹

Úvaha, jež začala v Prezidentském salonku na Vítkově, se snažila ukázat, jak těžké je v době všeobecné scénovnosti (spjaté s masmédií) rozlišovat mezi

11 Realismem rozumím přece jen výraznou interpretaci reality, a to především redukcí faktů (pominutí požáru v rue Réaumur). Taková redukce zdá se mi být bezpodmínečně nutná, neboť ve chvíli, kdy se pokusím zachytit všechna fakta, ztratím paradoxně časoprostorový kontakt se skutečností (u Prousta či Joyce záměrně). Redukce je cestou ke smyslu díla. Pozitivismus, právě pro svou nesoudnost v oblasti faktů, nemá nic společného s uměleckým zachycením reality.

skutečným a fiktivním (či přirozeným a umělým). Fikce bývá čtena jako realita a obráceně. V souvislosti s již zmíněnou výstavou *Titanic* upoutá především nadužívání výrazu 'tragédie'. Když zaoceánský parník narazí do plouvoucí kry, jedná se o nehodu, havárii, rozhodně však (z odborného hlediska) ne o tragédii (jak budou tvrdit ve zprávách). Neštěstí přitom není o nic menší! Tragédie je umělý, estetizovaný žánr dramatický – v životě pro ni můžeme hledat jen předpoklady. Na to však zapomínáme, neboť dramatikové již dávno nepiší o člověku, který zatoužil postavit největší loď světa a svou zpupností se dotkl skutečného Pána moří.

Nepřízeň přírody (a tedy nebeských sfér) stíhá s železnou pravidelností lodě Shakespearovy. V *Othellovi* rozehnala turecké loďstvo a zdržela Maurův příjezd na Kypr. O tom se dozvíme od Cassia a tří Pánů na suchu, nedaleko přístaviště. *Bouře* naproti tomu začíná vprostřed bouře. Proč nám Shakespeare, který „jedním slovem stvoří nejen hradby, ale celé město“ (že by si v postavě Gonzala nestřílel pouze z Michela de Montaigne?), tentokrát troskotání přímo předvádí? Proč se v pokřících Lodmistrových rozhodl realisticky vylíčit lodní manévry? Jak se ukáže v druhém obraze, jednalo se o bouři inscenovanou (loď tedy na rozdíl od *Titanicu* neztroskotala). Bouře na začátku *Bouře* se tak s odstupem stává hrou ve hře. Navíc jsme na vlastní kůži zkusili to, co se italské posádce rozptýlené po ostrově bude dít v průběhu celé hry. My budeme nadále vždy o krok napřed! Na této 'skutečné ne-skutečnosti' zdá se být založena Shakespearova romance: o skutečném stačí (nejlépe snově) vyprávět; to neskutečné se reálně předvede.

Shakespearova hra bouří na moři nevrcholí, naopak – autor si ji 'vyplývá' hned prvním obrazem! To je pro hollywoodskou dramaturgii nemyslitelné. Jakmile bouře ve filmech typu *The Perfect Storm* není s to propůjčit významnou metaforu dalšímu dění, můžeme se opřít pouze o její prosté předvedení a téma nahradit podívanou. Velké oblíbené se těší filmy 'podle skutečné události'. Tímto titulkem v úvodu filmu scenáristé nezřídka rezignují na hledání tématu – tím je prý život sám. Potom však není divu, že divák na film uplatňuje stejné nároky jako na běžnou skutečnost, a všimne-li si chybného detailu, cítí se být podveden (ač si je vědom, že sleduje fikci) a příběh nepřijme. Kult reality patří neoddělitelně k západní společnosti, dnes se k němu přidává víra či nedůvěra v média, jež realitu zprostředkovávají. Prcháme před rozhlasovou hrou *Válka světů*, a pak nedůvěřujeme záběrům z přistání na Měsíci (abych uchoval motivickou linii a připomněl výrazné mediální causy 20. století). Život již dávno není snem, život je scénická fikce.

Literatura:

- ALLEN, W. *Nepijte vodu*, Praha: Dilia 1992
BOULLE, P. *Most přes řeku Kwai*. *Planeta opic*, Praha: Odeon 1983
CAINE, P. *Toulky Paříží. Průvodce po stopách Šifry mistra Leonarda*, Praha: Metafora 2006
ECO, U. *Mysl a smysl*, Praha: Moraviapress 2000
KUNDERA, M. *Kniha smíchu a zapomnění*, Toronto: '68 Publishers 1981
VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?“ *Disk 8* (červen 2004): 14–28
<http://pamatinik.nm.cz>

Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie?

Miroslav Vojtěchovský

Muž s plátnem na stojanu je neúprosný. Brutální jako spalující slunce porétreuje podivný opuštěný a nemotorný dům, který je zahanben sám sebou, svou předimenzovanou mansardovou střechou, svou gotizující verandou, svými rameny, stejně jako svými ošklivými pažemi. Malíř podezřívá dům, že musel učinit cosi zlého lidem, kteří v něm bydleli, a proto, zůstává tak zoufale prázdný. Podezřívá dům, že musel učinit cosi zlého obloze, protože i ona je naprosto vyprázdněná a bez významu. Nikde není ani stopa po stromech či keřích. Dům se musel čímsi provinít i proti zemi, neboť jediné, co ho obklopuje, jsou vyprázdněné koleje natažené do dále. Muž se vrací k domu každý den, až dům začne být podezřívavý, že muž je stejně jako on opuštěný a zahanbený, a pohlížeje na něj upřímně a s pochopením, pozdraví ho sem tam mrknutím sluncem vypálenými roletami jako někdo, kdo ztratil kuráž a kdo zadržuje dech pod vodou. A najednou muž s plátnem na stojanu zmizí jako poslední odpolední stín razící si cestu podél trati k rozsáhlým polím temné noci. Muž bude dále malovat opuštěná sídla, výlohy kaváren a mizerně pomalovaná průčelí obchodů na nárožích venkovských měst a bude je malovat stále se stejným výrazem kohosi totálně nahého, americky nemotorného, opuštěného a vyprázdněného tak, že nemá proč dále žít...

Básník, kritik a profesor tvůrčího psaní na houstonské univerzitě Edward Hirsch, nositel celé řady literárních cen, z nichž asi nejvýznamnější je prestižní americká národní cena knižních kritiků, popsal ve čtyřiceti řádečkách naprosto citlivě a výstižně nejenom jeden z nejslavnějších obrazů Edwarda Hoppera *Dům u trati*, ale de facto celou jeho tvorbu, pevně vrostlou do okruhu Hooperových generačních soupeřů, a přesto z něho výrazně vyčnívající.

Pár jeho podmanivých, ale věcně neobyčejně přesných veršů, které tlučím v prvním odstavci, mi dalo mnohem lépe nahlédnout do tajů uměleckého snažení generace tvůrců pracujících po 1. světové válce než tlusté folianty umělecko-historických knih. Na těch pár řádcích jsem mohl poznat a procítit to podstatné z Nové věčnosti, amerického regionalismu, respektive sociálního realismu, hledajících odpověď na neodbytné otázky, jak učinit svět lepším místem pro lidské bytí a pro sociální spravedlnost: uměleckých stylů ještě nezdeformovaných žádnou víceméně skrývanou nebo naopak spíše více než méně proklamovanou politickou doktrínou.

Dlouho jsem si vyčítal, že jsem si nechal proběhnout rukama a nekoupil, nebo alespoň nepořídil kopie Hirschem editované publikace,¹ kterou tvoří soubor textů, básní a esejů napsaných prominentními americkými spisovateli a vznikla jako reakce na Hirschovu výzvu, aby navštívili Art Institute v Chicagu a napsali na základě jakéhokoliv exponátu – lhostejno zda obrazu, sochy, grafiky či fotografie –, který je osloví, libovolný literární útvar. Naštěstí v čase pavoučí informační sítě obepínající glóbus už není problém sehnat prakticky cokoli, takže se lze potěšit i tímto neobyčejným dílem, kde – stejně jako v případě zmíněné básně vyvolané setkáním s Hopperovým obrazem – dostávají zpracovávaná špičková díla vizuálního umění další a mnohdy zcela nečekaný rozměr autorské imaginace transformované do jazyka literárního díla. Moudrý učitel kreativního psaní při iniciování této akce počítal s tím, co zkušený učitel režijní i herecké propedeutiky dobře ví: že schopnost transformovat výraz vizuálního díla do jazyka literatury, stejně jako do řeči tělesné či pohybové exprese, je neobyčejně efektivní cestou kultivace talentu.

Čím déle jsem si prohlížel výstavu fotografií Gregory Crewdsona v pražské Galerii Rudolfinum, tím více se mi vracel tísnivý pocit znejistění nikoli nepodobný pocitu, jaký se pravidelně dostává právě při vnímání existenciální samotou čišících Hopperových obrazů a svým způsobem ale i prací některých jeho současníků, např. Granta Wooda. Co ovšem především spojuje Crewdsona s Hopperem, je právě onen zneklidňující pocit, se kterým se po svém vypořádává básníková imaginace a který nám nedovoluje stát se pouhým pasivním divákem a nezúčastněně pohlížet na privátní dramata na obraze. V čem spočívá tajemná přitažlivost Hopperových obrazů i Crewdsonových fotografií? Malíř ani fotograf nám ovšem příliš nepomohou k rozšířování oné záhadné a tajemné sklíčenosti. Jsou-li však požádání o jakési vysvětlení, celkem shodně oba celou věc spíše zašmodrchávají, než že by pomohli záhadu svých obrazů rozšířovat, takže nám nezbývá než dát se na tuto nelehkou, jakkoliv dráždivě lákavou cestu vlastními silami.

Zdánlivě jednodušší jeví se pátrání v Hopperových obrazech, nejspíše proto, že jsme přeplněni komentáři, analýzami a názory vstřebávanými chťe nechtě z velkého množství literatury. Těmi jsme manipulováni k tomu, abychom viděli, jak Hopper opakovaně používá přímé linie horizontálních linií cest nebo železničních kolejí, aby oddělil prostor v obraze od 'hlediště' divákova světa; že maloval 'od stínu k světlu' postupným vnášením svítivých tónů do temného podkladu, přičemž ale nepoužíval příliš mnoho nebo vůbec žádnou černou při míchání tónů na paletě, jak praví například všeznalá Wikipedia. Máme hledat klíč oné záhadnosti v sociálním realismu pramenícím u Hoppera kdesi v díle jeho učitele Roberta Henriho, zakladatele ashcanské školy? Máme spatřovat v Hopperových obrazech přímý vliv mocného kouzla tajemných Chiricových metafyzických pláten, vyzařujících navzdory teplým barvám děsivě mrazivou atmosféru? Nebo Hopper přetavuje spíše magii nereálného realismu Reného Magritta či Paula Delvauxe? Máme si snad myslet, že malíř Hopperova kalibru je podobný postmodernímu kvazi-umělci zoufale listujícímu stránkami katalogů a uměleckých časopisů ve snaze najít cosi, co bude 'originální' a současně 'in'? To snad ne. Hovoříme přece stále o epoše, kdy umělci platili za svou touhu i potřebu

¹ Hirsch, Eric: *Transforming Vision: Writers on Art*, Chicago a Boston 1994.



**Edward Hopper: House
by the Railroad, 1925**

vyjádřit se opravdově a poctivě ke světu, ve kterém žili, mnohdy až tu nejvyšší možnou cenu. Nechceme tím říci, že by obklopeni uměleckým snažením svých současníků nevstřebávali do své práce atmosféru a trendy dění, ale rozumíme tím, že vkládali do rámce svých formotvorných postupů cosi mnohem hlubšího, co se snad dá pojmenovat bytostnou touhou sdělit se s okolním světem o obsah svého přemýšlení, svých obav a úzkostí, stejně jako svých doufání a nadějí.

Klíč k záhadnosti Crewdsonových obrazů bychom mohli najít pomocí odkazů k sociálně fotografickému dokumentu Jacoba A. Riise, Lewise Hinea, nebo tvůrců seskupených okolo Farm Security Administration – Walkera Evanse, Dorothei Langeové, Arthura Rothsteina, Marion Post Wolcottové, Behn Shalna a dalších? Je Crewdson ovlivněn spíše humanisticky orientovaným dokumentem časopiseckého střihu Margaret Bourke-Whiteové, W. E. Smithe či Gordona Parkse? Nebo se v jeho fotografiích obráží mnohem méně temperované obrazy tzv. Nové topografie Williama Egglestona, Roberta Adamse, Stephena Shora či Lewise Baltze? Můžeme hovořit v souvislosti s Crewdsonem o ovlivnění drsným stylem newyorské školy fotografie, konkrétně Dianou Arbusovou? Jsou snad jeho inscenované fotografie, tvářící se jako dokument, ovlivněny Cindy Shermanovou, Jeffem Wallem, stejně jako filmy Davida Lynche a Stevena Spielberga? Jistě, tak trochu tím vším, o čem také postupně hovoří v katalogu Crewdsonovy výstavy² Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel, Martin Hochleitner a Katy Siegel, ale je tady, stejně jako u Hoppera, nepochybně ještě něco mnohem zásadnějšího, co odlišuje Crewdsonovu tvorbu od tvorby jeho současníků a co oba tvůrce

² Gregory Crewdson 1985–2005. Galerie Rudolfinum Praha, 20. 3.–25. 5. 2008.



▲▲ Lewis Hine: Noclehárna pro dělníky pracující na stavbě kanálu pro vlečné čluny, stát New York, 1909

▲ Walker Evans: Atlanta, Georgia, 1936

► Joel Sternfeld: American Prospects, 1987



propojuje. Pokus o analýzu tohoto vztahu však nemůže obejít rozbor – byť co možná nejstručněji – všech zmíněných zdrojů Crewdsonovy inspirace.

Humanisticky orientovaný dokument se v Americe odvíjí od téměř detektivní fotografické práce Jacoba Augusta Riise. Policejní důstojník Riis vybavený fotografickým aparátem na stativu a magneziovým bleskem vtrhával bez ohlášení do nuzných ubytoven přistěhovalců zejména na Dolním Manhattanu a dříve než se obyvatelé stačili vzpamatovat, pořizoval usvědčující dokumenty, snesené v roce 1890 do obžalující publikace *Jak žije druhá polovina*, nekompromisně poukazující na odvrácenou stranu amerického hospodářského zázraku. Práci s magneziovým práškem si ještě ze svých fotografických začátků pamatují a vím dobře, jak ta malá exploze ve ztemnělém prostoru dokázala člověka vyděsit, a několi-krát jsem se mohl přesvědčit i o tom, jak byla manipulace s takovou ‘technikou’ nebezpečná. Riis nemohl počítat se spoluprací vystrašených přistěhovalců, kteří se mohli právem obávat o svůj osud v případě, že by byla ‘landlordy’ odhalena jejich spolupráce při pořizování usvědčující dokumentace, ale věřil v sílu fotografického dokumentu. Přestože se mu podařilo zapálit ne úplně zvládnutým bleskem tři objekty, dosáhl svého a přivedl největší pronajímatele oněch ponižujících prostor, jejichž kvalita neměla nic společného ani s elementární lidskou důstojností, před soud.

Svým zájmem o problematiku přistěhovalců procházejících imigračním filtrem na ostrově Ellis navazuje tematicky na Riisovu práci přímo Lewis Wickes

Hine, který se ovšem proslavil především jinou svou dokumentaristickou 'obsesí' – dokumentací zneužívání dětské práce v průmyslových továrnách. Sociologizující přístup k tomuto námětu kulminoval v Hineově knize *Děti v práci*, která také pomohla otevřít celonárodní diskusi o této závažné problematice do té míry, že vláda vydala striktní zákony omezující dětskou práci velmi výrazně. Hine se věnoval nejenom kritice neutěšených sociálních poměrů,³ ale se stejnou intenzitou pořizoval i fotografie oslavující lidskou práci. Zavěšený v jakési drátěné kleci pouštěné z jeřábu zachytil dělníky balancující na železných traverzách vysoko nad Manhattanem při stavbě slavného Empire State Building, aby poukázal na to, že stavby oněch architektonických skvostů stojí na tvrdé a odvážné práci lidských rukou.

Výrazným úhelným kamenem vývoje humanistického sociologizujícího dokumentu je práce fotografů sdružených okolo tzv. Resettlement Administration a Farm Security Administration (FSA), institucí vytvořených v letech 1935, respektive 1937 Rooseveltovou vládou za účelem zmapování životních podmínek, zejména v rurálních oblastech Ameriky, v období velké hospodářské krize, vyvolané krachem newyorské burzy a prohloubené neobyčejně nepříznivými podmínkami několikaletého suchého a větrného počasí, které proměnilo původně velmi úrodnou půdu amerického středozápadu v mrtvou zemi a donutilo téměř 11 milionů Američanů k migraci na západní pobřeží Spojených států. Zejména Farm Security Administration – řízená citlivým Roy Stryckerem, který nebyl ani sociologem, ani fotografem, ale byl vybaven neobyčejným smyslem pro sociální spravedlnost, stejně jako vírou v účinnou sílu veristického fotografického dokumentu působit na lidské vnímání – přispěla svým důsledně systematickým sociologizujícím přístupem k hledání politického a společenského řešení svízelné situace česačů bavlny, majitelů malých farem, stejně jako nájemných farmářů.⁴ K práci pro FSA se sešli skvělí fotografové, jako Arthur Rothstein, Ben Shahn, Marion Post Wolcottová, Walker Evans a Dorothea Langeová. Posledně jmenovaná měla při své dokumentaristické práci teoretickou podporu nejenom Roy Strykera, ale také svého manžela Paula Schustera Taylora, profesora agrární ekonomie na kalifornské univerzitě v Berkley, s nímž vytvořila neobyčejně silnou knihu *Americký exodus – záznam rozpadu lidství*.⁵ Walkera Evanse vedla při práci jeho neomylná intuice a neobyčejně citlivý intelekt, který ho stále držel v ostražitě nedůvěře opírající se o vnitřní přesvědčení, že dobře míněná práce FSA by mohla být zneužita v politickém boji. Dorothea Langeová, která vstoupila do dějin vizuálního umění jako autorka novodobých interpretací motivu madony, glorifikovala svou práci prosté ženy – farmářky, hospodyně, migrující česačky bavlny, stejně jako ženy, které prošly peklem otroctví. Ve své retrospektivní publikaci *Pohled na ženu amerického venkova* doslova říká: „Toto jsou ženy vrostlé do americké půdy. Představují velmi odolnou odrůdu vyrůstající z kořenů naší země. Tyto ženy osídlovaly naše planiny, naše prerie, naše pouště, naše hory, naše údolí i naše venkovská města. To nejsou naše propago-

3 Hineova fotografie *Noclehárna přistěhovaných dělníků, pracovní tábor budovatelů kanálu pro vlečné čluny státu New York* z roku 1909 je doslova otřesná už také proto, že velmi silně připomíná 'ubytovací' podmínky v Terezíně...

4 Farm Security Administration fungovala do roku 1942. Během jejího působení vzniklo celkem 270 000 negativů, které byly dlouhá léta bezúplatně a dnes za symbolickou cenu jednoho dolaru k dispozici v Knihovně kongresu.

5 Lange, Dorothea / Taylor, Paul S.: *An American Exodus – a record of human erosion*, 1939.



Gregory Crewdson: Bez názvu, 1998–2002

vané a reklamou vychvalované krásné a módní ženy, ani nejsou součástí dobře propagovaného velkého amerického stylu života. Tyto ženy představují odlišný způsob života, ale jsou jako takové představitelkami velikosti amerického životního stylu, neboť žijí kurážným, účelným životem, směřujícím k jasně určeným horizontům. Tyto ženy jsou součástí naší tradice...“

Pro uvažování o souvislostech obrazů Gregoryho Crewdsona se sociálním dokumentem produkovaným fotografy FSA je snad ještě významnější práce Walkera Evanse. Přestože patrně svou historicky nejvýznamnější publikaci *Let Us Now Praise Famous Man* vytvořil spolu s Jamesem Ageem v době neplacené tvůrčí dovolené, je jeho tvorba patrně nejlepším naplněním nepovinných, avšak inspirujících směrnic, které měly sloužit především možné komparaci životních podmínek v oblastech, kde se prováděl vizuálně-sociologický výzkum. Vypracovány Strykerem po dohodě se spolupracujícími fotografy, jak uvádí ve svých memoárech Arthur Rothstein, směřovaly autory FSA k sledování srovnatelných znaků určujících charakteristické rysy života v jednotlivých obcích a oblastech označovaných souhrně jako Dust Bowl. Zejména v těch fotografiích, kde pracoval Evans v intencích Strykerova programu a používal velkoformátovou kameru ke 'statickému dokumentu', aby zachytil prostředí interiérů obydlí, obchodů, společenských zařízení, stejně jako interiérů ulic chudých čtvrtí a průmyslových distriktů, exteriérů fabrik, výkladů obchodů ve městech a při dálnicích, plakátových ploch atd. – tam všude propojoval angažovaný fotografický dokument s fotografií Nové věčnosti (New Objectivity) tak, jak ji na sklonku první světové války uvedl poprvé na stránkách Stieglitzova časopisu *Camera Work* Paul Strand a představoval v závěru první poloviny 20. let v Německu pod názvem Neue

Sachlichkeit na jedné straně Albert Renger Patzsch a Karl Blossfeldt a na druhé straně portrétista August Sander.

Nová věcnost ve fotografii má de facto mnohem ortodoxnější podobu než v obrazech Käthe Kolwitzové, Maxe Beckmanna, Otto Dixe nebo Georga Grosze a dalších malířů, kteří se hlásili k volnému sdružení umělců soustředěných kolem ideálu realistického stylu neidealizované a společensky angažované malby. Nová věcnost jako výraz obecně pocífované potřeby návratu k řádu po otřesu hodnot vyvolaných první válkou s přívlastkem světová i po deziluzi pramenící z poznání, že svět se z předešlé katastrofy příliš nepoučil, jak konstatuje Amy Dempseyová,⁶ propojila evropskou malbu s 'americkým regionalismem' a 'sociálním realismem', odstartovala ve fotografii vývojový trend označovaný jako 'přímá fotografie' (Straight photography): Svou nekompromisní zásadou respektování čistoty fotografického procesu a odmítání jakýchkoliv dodatečných manuálních zásahů i speciálních technik, manipulujících procesem pořizování výsledné kopie, ovlivnil vývoj fotografie na příštího půl století. Pokud tedy konstatujeme, že pro Gregory Crewdsona je Walker Evans jedním ze zdrojů obsahové i stylistické inspirace, potom můžeme také prohlásit, že kořeny jeho práce vyrůstají ze stejné živné půdy, z jaké bral sílu pro svá nejvýraznější plátina i Edward Hopper.

Linie inspiračních zdrojů Gregoryho Crewdsona má zcela logické pokračování v dílech umělců poprvé představených jako skupina na výstavě pořádané Georgem Eastmanem v jeho muzeu pod názvem *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Gilles Mora⁷ zdůrazňuje, že „název byl uvážně zvolený tak, aby zvýraznil rozdíl proti práci raných fotografických krajinářů v čistotě technického, téměř vědeckého, nebo lépe kartografického přístupu k realitě, neseného sociálními a zejména ekologickými aspekty. V Rochesteru tehdy (v roce 1975) vystavovali Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd a Hilla Becherovi, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, Stephen Shore a další fotografové, kteří zpracovávali problematiku zhooubného působení civilizace na přírodu, respektive životní prostředí, inženýrských změn topografie krajiny, brutální urbanizace atd. Proti lyrice a monumentalizaci krajiny v dílech velikánů krajinářské fotografie, jako byl Ansel Adams nebo Edward Weston, stavěli tito autoři cosi jako klinickou čistotu technického přístupu k zachycovanému objektu, umožňujícího téměř vědecké studium typologie zobrazovaných objektů a proti heroickým námětům krajinné mimořádnosti stavěli promyšleně banalitu snímaného objektu.

Názorově splývá s těmito autory i okruh tvůrců patřících do vývojové řady tzv. luminismu, jako např. William Eggleston, známý svými banálními krajinami amerického venkova a předměstských lokalit, opět Stephen Shore, dále Neal Slavin, Joel Sternfeld a autor nekonečně se opakujících a přitom vždy nových obrazů mořského pobřeží Joel Meyerowitz. Nelze tady nevidět nápadnou příbuznost fotografií Gregoryho Crewdsona právě s Egglestonovými a Sternfeldovými obrazy. Dlužno poznamenat, že se v průběhu let stal z Nové topografie jeden z nejfrekventovanějších směrů postmoderní fotografie a že zejména žáci profesora Bernda Bechera z düsseldorfské akademie, jako Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff a další, doslova zaplavují světová muzea a prestižní galerie stále většími fotografickými obrazy v onom klinicky sterilním stylu, jak

6 Dempseyová, Amy: *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha 2002.

7 Mora, Gilles: *Photo Speak*, New York, Londýn, Paříž 1989.



Gregory Crewdson: Bez názvu, 1998–2002

koliv dnes – proti původnímu duchu Nové topografie – umocňovaného digitálními manipulacemi.

Zbývá nám ovšem vysvětlit, jak se všechn ten ideový realismus i realismus v přístupu k inspiračním zdrojům Crewdsonovy tvorby vztahuje k jeho inscenovaným fotografiím, plným záhadných momentů a reálně-nereálných výjevů. Cesta k tomu ovšem nevede přes hledání vazeb k filmu. Nemyslím, že Crewdsonovo ovlivnění filmem by bylo významnější než třeba ovlivnění literaturou a stavem společenského diskurzu, ale jsem hluboce přesvědčený, že neodmyslitelný vliv na Crewdsonovo myšlení, na jeho postoj k životu i na jeho osobní neurózy měla především psychiatrická praxe jeho vlastního otce. Mladý Crewdson voyeuricky sledoval a naslouchal tomu, co se dělo v ordinaci jeho otce, otvory ve stropě a tyto zážitky z dětství a mládí formulovaly jeho zásadní názory. Do světa fotografické tvorby vstupuje Crewdson plný příběhů, které z větší části vnímal z otcovy ordinace, ale ke kterým se pak dostal studiem odborné literatury a zejména Sigmunda Freuda. O jeho studii *Něco tísnivého*⁸ se také zjevně metodologicky opírá.

⁸ Freud, Sigmund: *Něco tísnivého*, in: (týž) *Spisy z let 1917–1920*, Sebrané spisy Sigmunda Freuda, kniha dvanáctá, Praha 2003. Celý spis je mimo jiné malou studií o významu a překladu slov 'heimlich' a 'unheimlich'. Ve snaze explikovat proces proměny určitého 'heimlich' jevu v jev, který je vnímán jako 'unheimlich' a opačně, porovnává Freud překlady do latiny, řečtiny, francouzštiny a španělštiny... Jako malý příklad problému jazykové transformace lze použít to, že český překlad původního anglického textu katalogu používá pro anglický název Freudovy stati 'Uncanny' odkaz k původnímu německému 'das Unheimliche' a překládá ho jako 'Esej o zlověstném'. Vzhledem ke smyslu celé eseje lze ovšem považovat překlad 'Něco tísnivého' ze souborného vydání Freudových spisů za přesnější, protože citlivější...

Jestliže Freud v této úvaze, trochu příliš stručně řečeno, tvrdí, že tísnivě na nás působí mimo jiné to, co se nám podařilo vytěsnit z mysli, respektive paměti, a najednou jsme s tím v nějaké podobě konfrontováni, potom Crewdson staví strategii svých výjevů právě na tomto poznatku.

Dále Freud prohlašuje, že „v básnictví nepůsobí tísnivě mnohé, co by tísnivý účinek mělo, kdyby se to odehrálo v životě“, a že „v básnictví existuje mnoho možností, jak dosáhnout tísnivého účinku, které v životě odpadají“, avšak na jiném místě své studie konstatuje: „Jinak je tomu ale, když se básník, jak se zdá, postavil na půdu běžné reality. Pak přijímá i on všechny podmínky, jež platí pro vznik tísnivého pocitu při prožitcích, a všechno, co působí tísnivě v životě, tak působí i v básnictví. Ale v tomto případě může básník také vystupňovat a zmnohonásobit tísnivý účinek v daleko větší míře, než je to možné při zážitcích, tím, že nechává přihodit se takové události, které by se ve skutečnosti předmětem naší zkušenosti nestaly anebo se jím staly jen velmi zřídka“. Potom musíme rozumět tomu, že Crewdson využívá fotografii a navíc fotografii postavenou tak, že i to zdánlivě nereálné působí zcela reálně, jako by se jednalo o nezúčastněný policejní dokument z mimořádné události pořízený pro účely pozdějšího vyšetřování – třeba ve stylu *Evidence* Mikea Mandela a Larryho Sultana⁹ – a o to je účinek jeho fotografií tísnivější. Právě proto Crewdson používá velmi náročně koncipovanou inscenaci tak, aby byla vnímána jako dokumentární fotografie Jacoba Riise, Lewise Hinea, Walkera Evanse, či jako klinicky technicistní obraz z okruhu autorů Nové topografie, třeba Joela Sternfelda. Tím se odlišuje od hlavního proudu současné inscenované fotografie, která se nesnaží zakrýt a někdy dokonce ostentativně deklaruje – například Yasumasa Morimura nebo Sandy Skoglundová –, že se jedná o záměrnou inscenaci pro objektiv fotografického přístroje. Z toho důvodu bych Crewdsonovu tvorbu nijak zvlášť nespojoval ani se Cindy Shermanovou, ani s Jeffem Wallem, jak to činí v katalogu kurátorky rudolfínské výstavy.

Crawdsonovy scény vypadají jako vystřižené z filmů Stevena Spielberga či Davida Lynche a jsou také budovány v součinnosti tvůrčího štábu, který je mnohdy rozsáhlý tak, jako by šlo o produkci nikoliv nízkorozpočtového, ale naopak vysokorozpočtového blockbustera. Jenomže posun je právě v tom, že ve výsledku nemají působit jako záběry z výpravné pohádky, a tím méně ze sci-fi.

V tomto směru, domnívám se, došlo u Crewdsona samotného, možná pod vlivem názoru kurátorů výstavy, k evidentní proměně názoru, když v případě série *Twilight*¹⁰ zmizely z výstavy ony nejfantasknější scény. Není tajemstvím, že instalace jakékoliv profilové výstavy současnosti v sobě nese závažný problém ‘zředění’ dopadu tím více, čím více chce vyhovět dobovým trendům hodnocení úspěšnosti výstavy z hlediska návštěvnosti. Když ve snaze sestavit výstavu, na kterou by se sjížděly desetitisíce diváků z velké dálky, kurátorky přexponují hustotu obrazů na čtvereční decimetr výstavní plochy, nemá už divák možnost nechat na sebe působit energii každého obrazu soliterně. V případě výstavy obrazů

9 Mandel, Mike a Sultan, Larry: *Evidence*, California, Claworthy Colorvues 1977. Mandel a Sultan prošli tisíce fotografií z policejních archivů, z archivů vládních institucí, z výzkumných a vývojových ústavů ať už z oblasti techniky nebo medicíny, například z výzkumného institutu stanfordské univerzity, a s vybranými 50 fotografiemi – které měly původně sloužit utilitárním cílům – nakládali tak, jako by se jednalo o díla umělecké fotografie pro výstavu či autorskou publikaci. Efekt této manipulace je ve výsledku fascinující.

10 *Twilight: Photographs by Gregory Crewdson*, Harry N. Abrams, Inc. 2002.



Gregory Crewdson: Bez názvu, 1998–2002

typu Gregoryho Crewdsona se navíc jedná o jev neobyčejně kontraproduktivní: divák nemůže poměrně brzo neodhalit, že se nejedná o náhodu, že obrazy jsou inscenované, a v tu chvíli jejich kouzlo tak trochu mizí – obrazy na sebe vzájemně ‘žalují’, efekt hry stojící na předstírání, že se jedná o dokument, se setře.¹¹ Ani výstava v pražském Rudolfinu se nemohla tomuto problému vyhnout.

Minuciózní precizností, s jakou inscenuje své výjevy, připomíná Crewdson Viscontiho, pracuje od počátku s velkoformátovou kamerou (v rozměru negativu či diapozitivu 8×10" – 20×25 cm) a v poslední době využívá i nesporných výhod digitální postprodukce tak, aby dosáhl hyperrealistického efektu: To vše proto, aby v intencích Freudových názorů vytvořil co nejméně pravděpodobný obraz reality, ve kterém se odehrávají scény oživující potlačovanou přírodu na spořádaném a učeném americkém předměstí nebo venkově. Scény, které bychom raději neviděli, protože si nechceme připustit, že by se mohly přihodit, scény, které možná vybočují z rámce prezentované reality, ale které by se mohly odehrát a konec konců se odehrávají čas od času na různých místech nejenom v Americe, ale třeba – jak bychom rádi věřili – v usudlejší, uspořádanější a méně bláznivé ‘staré dobré’ Evropě. Stejně jako Hopper, i Crewdson velmi dobře ví o oné látvě, která vře pod povrchem hrabíčkami zákonů uhlazené a květinkami osázené maloměstské

¹¹ Odstrašujícím příkladem tady může být gigantická výstava obrazů ve stylu Trompe l'Oeil, kde po třetím nebo možná pátém obraze už nemůže přijít nic, co by člověka překvapilo...



▲ ► Gregory Crewdson: Bez názvu, 1998–2002

společnosti konzumního světa, a snaží se nás o stavu onoho vřícího kotle informovat. Čím více se jeho scény podobají realitě, tím je jejich účinnost agresivnější, protože tím neodbytněji se vrací do naší mysli to, co jsme z ní už celkem úspěšně

vytěsnili, pokud jsme se ještě úspěšněji před tím neuzavřeli a vůbec to k sobě nepustili.

Často se Crewdson ptají, proč netočí filmy. Odpověď by nejspíš byla velmi jednoduchá, kdyby Crewdson nechtěl věci okolo svého díla spíše zamlčovat než objasňovat: Film to být nemůže prostě proto, že by se chtě nechtě v určité fázi dějového vývoje odhalilo to, že se jedná o fabulaci, že příběh setkání 'třetího druhu' s jinými civilizacemi stejně jako prezenze mimozemšťana na Zemi je smyšlenkou, konstrukcí, v nejlepším případě pohádkou pro dospělé. Ovšem situace, kdy nad územím naplněným předměstskými domky v zahrádkách přelétává policejní vrtulník a nasvětluje ostrým kuzelem světla krajinu pod sebou – v případě, kdy je hledán třeba sériový vrah – taková situace je představitelná (protože ve Státech celkem běžně viditelná), jakkoliv tísnivá. Cosi tísnivého je i na situaci, kdy starší dcera vychází v negližé z domku, před nímž právě zastavila matka s mladší dcerou. Co se asi v době nepřítomnosti matky přihodilo, že objemný papírový sáček s nákupem letí na zem a dcera 'vítá' matku ve velmi provinilém postoji? V podstatě všechno je na těchto dvou namátkově vybraných fotografiích téměř normální. Onen posun je snad několik centimetrů, možná milimetrů od reality běžné každodennosti, ale to už samo o sobě stačí, abychom se posunuli k realitě mimořádnosti, která šmahem ruinuje náš těžce chráněný poklid, a my jsme znejistěni.

Co je na první pohled nenormálního na domě, který stojí kdesi na opuštěném místě u trati? A přesto je vše v obraze uděláno tak, že se nemůžeme zbavit neodbytně tísnivého pocitu čehosi katastrofického...

Obrazový materiál je citovaný z těchto publikací:

Ferrier, J.-L. (ed.) *Art of the 20th Century*, Paris 1999 (s. 73); Sternfeld, J. *American Prospects*, Times Book with Museum of Fine Arts, New York / Houston 1987 (s. 74); *Twilight: Photographs by Gregory Crewdson*, Harry N. Abrams, Inc. 2002 (s. 77, 79, 81, 82).

Avignonský festival 2008

Jitka Pelechová

Před několika měsíci jsem na stránkách tohoto časopisu referovala o jedné ze dvou hlavních událostí, které udávají tón a rytmus francouzskému divadelnímu, ale také všeobecně uměleckému a kulturnímu dění – o Podzimním festivalu. Bylo pro mě tehdy nemožné neodvolávat se pravidelně k jeho letnímu protějšku, tomu Avignonskému. Stejně tak by tedy obraz francouzského festivalového dění zůstal neúplný, pokud by po prvním článku nenásledoval příspěvek o festivalu papežského města. Velkou část svého textu věnuji obecnému představení festivalu v Avignonu, jeho dějinám a struktuře: tato událost má totiž mnoho zvláštností a charakteristik, které zaslouží nejen být zmíněny, ale především uvedeny do souvislostí. Avignonský festival s sebou nese své dnes již více jak šedesátileté dějiny víc než kterákoliv jiná evropská událost tohoto významu; nechat je stranou a soustředit se výhradně na jeden ročník by znamenalo připravit se o velké estetické a ideologické bohatství, které skýtá historie...

Dějiny festivalu: od pohádky k legendě

Stručně shrnout příběh zrodu festivalu se mi vždy zdálo jako tvrdý oříšek, protože je téměř nemožné oddělit historická fakta od legendy, kterou je opředen. To je koneckonců pravděpodobně první věc, kterou je třeba o Avignonském festivalu říct: pro mnoho francouzských divadel-

níků nabývá vskutku legendárních, ne-li doslova pohádkových rozměrů. Mnozí autoři začínají své spisy o festivalu dnes již slavnou banální frází: „Žili byli jednou jeden muž a jedno město, kteří se setkali, zamilovali se, vzali se a měli spolu dítě jménem festival,“¹ aby posléze oznámili, že oni ve své knize nahlédnou pod roušku tajemství a strhnou festivalu jeho zázračnou auru. Avšak kouzlo, kterým festival působí na francouzské divadelníky, je natolik silné, že málokterý se z něj dokáže doopravdy vymanit a nabídnout racionální popis podmínek jeho vzniku, dějin, struktury a fungování. Protože Avignonský festival je pro Francouze „náboženství, které má svého boha – Jeana Vilara; svého spasitele – Gérarda Philipa; své blažorečené apoštoly – Marii Casarès nebo Alaina Cuny, Michela Bouqueta, Maurice Bėjarta či Carolyn Carlson; i svou madonu – Jeanne Laurent. Má dokonce i své strážce hrobu...“² Já se ovšem přesto pokusím, s co možná největší objektivitou, v několika hlavních bodech shrnout jeho dějiny.

Příběh Avignonského festivalu začíná dávno před příběhem festivalu Podzimního, už v roce 1947, a zprvu s nepříliš di-

1 Například Antoine de Barcqve ve své knize *Avignon, Le Royaume du théâtre* (Paříž: Gallimard 1996), nebo Bruno Tackels v první části své dvacetidílné rozhlasové „ságy“ o dějinách Avignonského festivalu, *Le Feuilletton d'Avignon*, kterou v červenci 2006 (k 60. výročí festivalu) vysílala rozhlasová stanice France Culture a která o rok později (opět těsně před začátkem festivalu) vyšla také knižně: *Les Voix d'Avignon*, Paříž: Seuil 2007.

2 Bruno Tackels, op. cit., 1. díl.

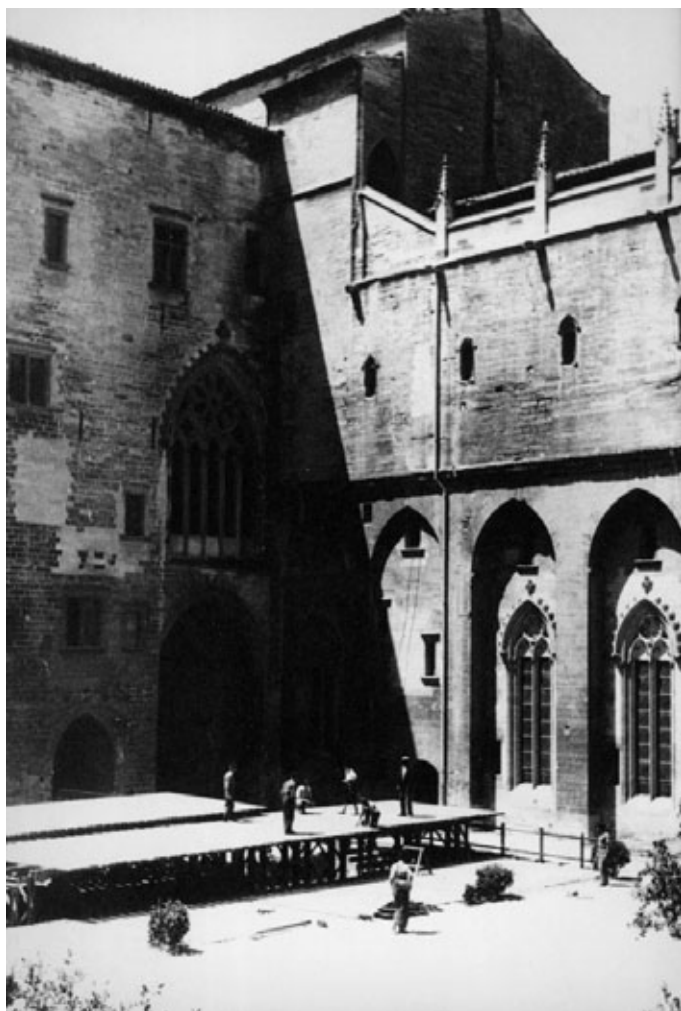


vadelními ambicemi. Básník René Char a jeho přátelé Christian a Yvonne Zervosovi, velcí milovníci a sběratelé umění, chtějí ve velké kapli papežského paláce uspořádat výstavu současného malířství.³ A jelikož chtějí rozšířit dimenze projektu a prohloubit jeho dopad, obracejí se na mladého a slibného herce a reži-

3 Výtěžek z výstavy má být věnován avignonským občanům v nouzi a vystavena mají být díla velkých současných malířů (Picasso, Miró, Klee, Braque, Léger, Matisse...) spjatá s utrpením pod různými evropskými diktaturami první poloviny 20. století.

séra Jeana Vilara, aby při této příležitosti uvedl také jednu ze svých pařížských divadelních inscenací.⁴ Vilar nejdříve odmítá, v zápětí však přichází s protinávěrem: místo aby pod širým nebem a v tak

4 Vilar už má tou dobou za sebou pár let působení v putovním divadle La Roulotte (hlavně za války), poté několik inscenací v miniaturním pařížském divadélku Le Théâtre de Poche. V roce 1946 se dočkal prvního velkého úspěchu díky své režii Eliotovy *Vraždy v katedrále* v divadle Vieux-Colombier, v níž také hrál hlavní roli Thomase Becketta. Podle původního přání a návrhu René Chara a manželů Zervosových měl Vilar v Avignonu uvést právě tuto inscenaci, na hlavním nádvoří papežského paláce.



◀ Příprava jeviště na nádvoří papežského paláce při prvním ročníku festivalu v roce 1947

▶ W. Shakespeare: *Richard II.*, Avignon 1947. Jeanne Moreau, Léone Nogarède a Jean-Paul Moulinée (nahore), Anne Pagliery a Jean Vilar (dole)

neobyčejném prostoru, jakým je hlavní nádvoří papežského paláce, reprízoval inscenaci tvořenou pro zcela jiné podmínky, zrežíruje přímo pro tuto příležitost a pro hlavní nádvoří tři hry.⁵

Avignonský týden umění se nakonec konal od 4. do 10. září 1947 jako událost, kterou bychom dnešním slovníkem nazvali interdisciplinární: k malířské a sochařské výstavě se přidaly koncerty a divadelní představení. Poslední dva vsadily

⁵ Shakespearova *Richarda II.*, Claudelovu *Histoire de Tobie et Sara* a *La terrasse de Midi* Maurice Clavela.

především na konfrontaci minulého se současným; konfrontaci, která zůstala v centru budoucího Avignonského festivalu jako jeden z jeho základních pojmů.⁶

A právě na úspěchu *Avignonského týdne umění* staví Jean Vilar základy každoročního divadelního festivalu, který v Avignonu pořádá od následujícího roku (1948) – už ne v září, ale na konci července, aby umožnil co největšímu po-

⁶ Tři divadelní inscenace jsem již zmínila; koncerty pak uvedly na jednu stranu staré mistry jako Machauta a Couperina, na stranu druhou soudobé skladatele Milhauda, Poulenca, Stravinského.

čtu diváků do papežského města přijet.⁷ Avignonský festival se rychle stává kulturním bodem francouzského divadelního života, jakousi tečkou za minulou sezonou a otevřením té nadcházející zároveň. Základ programu prvních ročníků tvoří především inscenace Jeana Vilara, který v rámci této události nepůsobí pouze jako ředitel, ale zároveň jako režisér a herec. V duchu své divadelní filozofie (často prodchnuté didaktickými snahami) předkládá Vilar divákům velké hry světového repertoáru, aniž by se však jednalo o „cestu nejmenšího odporu“: v roce 1947 uvádí Shakespearova *Richarda II.*, který je tehdejší Francii na-prosto neznámý. Se Shakespearem pokračuje i v následujících letech (*Jindřich IV.*, *Macbeth...*), zároveň však volí také další ‘velká sousta’. Hned v roce 1948, tedy pouhé tři roky po konci druhé světové války, se Vilar ‘odvažuje’ uvést v srdci sladké Francie a na posvátné půdě papežského paláce německého autora, když inscenuje *Dantonovu smrt* Georga Büchnera (jenž se sám ‘odvažuje’ komentovat Velkou francouzskou revoluci ze svého německého úhlu pohledu). O tři roky později pak například inscenuje *Prince Humburského* Heinricha von Kleista...

Do své předčasné smrti v roce 1971 stihl Vilar mnohonásobně rozšířit dimenze festivalu a prosadit jej jako uměleckou událost první kategorie, především tím, že mu umožnil překonat hned dvoje hranice. Nejdříve ty francouzské, když do programu zařadil i zahraniční inscenace, a potom hranice uměleckých disciplín, hlavně směrem k tanci a filmu, když k předním osobnostem festivalu přidružil choreografa Maurice Béjarta

⁷ Shrnutí celou kulturní a uměleckou ideologii Jeana Vilara není předmětem tohoto článku a vyžadovalo by prostor, který zde nemám k dispozici. Prozatím tedy alespoň nastíním jeho základní myšlenku rovnostářského divadla přístupného všem (finančně, časově, estetickou atd.) – Vilar tento ideál přivedl do praxe především během svého působení v čele Théâtre National Populaire (TNP) od konce 40. do začátku 60. let minulého století.



a filmového tvůrce Jean-Luca Godarda. Po Vilarovi přebírá vedení festivalu jeden z jeho blízkých a dlouholetých spolupracovníků, Paul Puaux (do roku 1979), potom Bernard Faivre d'Arcier (1980 až 1984, pak znovu od 1993 do 2003) a nakonec Alain Crombecque (od 1985 do 1992). V roce 2004 byl do vedení jmenován mladý tandem Vincent Baudriller a Hortense Archambault.

Dnes festival každoročně uvede 35 až 40 inscenací francouzských a zahraničních divadelníků (některé z nich také produkuje) během asi tří set představení ve



dvaceti různých prostorách. Každý rok prodá mezi 100 a 150 tisíce vstupenek a navíc uvítá na 40 tisíc návštěvníků na bezplatném programu, který doprovází uváděné inscenace (čtení, setkání, debaty atd.).

Prostor pro spor...

Za více než šedesát let své existence se Avignonský festival, a to jej odlišuje od toho Podzimního, prosadil jako lakmuskový papírek, který vypovídá o vnitřním zdraví francouzské kultury a kulturní politiky obecně. Mnoho nemocí a frustrací nahromaděných během uplynulé sezony vyjde na povrch či recidivuje v červenci ve městě papežů. Francouzům tak drahý duch sporů a revolty neustále s větší či

menší intenzitou bdí nad Avignonem. Většinou je pro něj přínosem, ale může být také nebezpečím. Rozepře se skutečně někdy ukazují jako dvojsečné a mohou dokonce ohrozit samotné konání festivalu. Za zmínku v tomto ohledu stojí především dva ročníky – dva notoricky známé momenty nedávné francouzské kulturní historie. Nejdříve tedy rok 1968, kdy se obecný duch revolty, který naplno vypukl v květnu v Paříži, přesunul na jih země a jako terč si paradoxně vybral establishment Avignonského festivalu a především postavu jeho ředitele, Jeana Vilara. Jeden z pozdějších ředitelů, Bernard Faivre d'Arcier, s lehkou kousavou ironií shrnuje despotickou svěvůli, s jakou se květnem frustrovaná veřejnost, vybuzená navíc přítomností a sklony ke skandálu amerického Living Theater, vrhla na celou událost a de facto ji použila jako rukojmí:

„Je podivuhodné, že muž, který do programu zařadil Godarda a Bějarta, se v roce 1968 stal terčem revolty. Místo, aby Avignonem znělo 'Ať žije Bějart! Ať žije Vilar! Ať žije Godard!' ozývalo se tam 'Bějart! Vilar! Salazar!' Tento směšný slogan, který velmi popudil Vilara i jeho společníky, vlastně neměl skoro žádnou logiku. Koneckonců, kdo si dnes vzpomene na Salazara, jakéhosi portugalského frankistického fašistu své doby; co má on co společného s Vilarem kromě toho, že jejich jména končí na 'ar', jako 'art', umění? Myslím, že kdyby se Vilar jmenoval Vilaro, křičeli by na něj Franko.“⁸

V tom roce se festivalu neúčastnila ani jedna francouzská inscenace, jelikož všemožné a neustálé stávkové z jara '68 nedovolily žádnému souboru, aby došel až do konce zkoušek. Celý program tedy sestával z představení zahraničních souborů, především Living Theater a Baletu

⁸ Bernard Faivre d'Arcier, *Histoire du Festival d'Avignon*, 4. část. Současně s Tackelsovým *Feuilleton d'Avignon* vysílala stanice France Culture v červenci 2006 také tuto dvacetidílnou verzi dějin Avignonského festivalu. I ta vyšla o rok později knižně pod názvem *60 ans du Festival d'Avignon, Vue du pont* (Paříž: Actes Sud 2007).

◀ **Gérard Philipe**
v titulní roli **Kleistova**
Prince Homburského,
Avignon 1951

▶ **Gérard Philipe,**
Jean Vilar a Léon
Gischia při zkoušce,
Cour d'honneur 1952



20. století Maurice Béharta, který tou dobou působil v Belgii.

V roce 1968 je tedy konání festivalu hluboce narušeno, hrozí mu zrušení, ale nakonec se přece jenom 'jede dál'. Jinak tomu bylo o 35 let později, kdy se tato 'hereze' opravdu udála: v roce 2003. Tentokrát jsou rozepře a spory rozdmýchány změnami v režimu a statutu tzv. intermittentů,⁹ pod které ve Francii spadá naprostá většina osob činných v divadelní

⁹ Už jsem na stránkách tohoto časopisu několikrát připomínala, že francouzský divadelní systém je naprosto odlišný od toho našeho, který kopíruje německý model a je tedy organizován do sítě divadelních institucí, z nichž každá udržuje trvalý soubor uměleckých, technických a administrativních zaměstnanců (na jak dlouho ještě...?). Ve Francii však pro tyto profese neexistují téměř žádné formy stálého angažmá a jako náhrada jim za to má sloužit systém intermitence, jakýsi zvláštní režim sociálního pojištění a dávek. Pro více informací v češtině o této problematice viz článek Reginy Letelie, „Intermittenti kontra Avignon“, in *Svět a divadlo* 5/2003, s. 140–142.

branži. Bojovná nálada, navíc hluboce podceněná tehdejšími politiky, se zvedá už od června a čím dál tím více uměleckých osobností (jako Ariane Mnouchkine nebo Patrice Chéreau) vyjadřuje svou solidaritu a podporu protestnímu hnutí. A konečně, několik málo dní po oficiálním začátku festivalu se k „rebelům“ přidává i ředitel Bernard Faivre d'Arcier a ruší konání 57. ročníku. Toto rozhodnutí rozpoutalo okamžitý efekt domina a většina velkých letních francouzských festivalů (v Aix, Marseille či Montpellier...) byla v roce 2003 zrušena.

...i pro diskusi

Debaty a diskuse v Avignonu se přirozeně nevěnují pouze ideologickým,

politickým či sociálním problematikám, ale také otázkám estetickým. Debata je odkáživa klíčovým pojmem festivalu a diváci ani divadelníci nenechají žádnou příležitost ležet ladem. „Diváci sem přicházejí nejen dívat se na divadlo, ale také o něm diskutovat a na něj reagovat – a často velmi vášnivě. Každý návštěvník je dříve či později konfrontován s názory, hodnotami a zážitky těch druhých,“ říká současný ředitel Vincent Baudriller.¹⁰ Někdy se ovšem do vášnivých debat zapojuje čím dál tím více lidí, otázky nabývají čím dál tím větší váhy a nakonec přerostou za hradby města papežů – jako například v roce 2005. Program, který během tohoto ročníku sázel především na vlámské umělce (v čele s Janem Fabrem), většinou původně výtvarníky s výraznou provokující estetikou, uvedl do rozpaků velkou část návštěvnictva festivalu. Zoufalý výkřik, který jedna divačka vyslala během představení směrem k jevišti: „Co jsme vám proboha provedli, že nás tu necháváte už hodiny takhle trpět?!“ byl jakýmsi startovním výstřelem pro média, která se na celou aféru lačně vrhla a, jako třeba *Le Figaro*, tiskla na první straně titulky o „umělecké a morální katastrofě“. Francouzský umělecký a intelektuální svět se rozdělil do dvou táborů: na ty, kteří obhajovali obraznou estetiku vlámských divadelníků, proti těm, kteří volali po návratu básníků na divadelní prkna. Z této ‘polemiky obrazného divadla proti divadlu slova’, nebo také ‘polemiky 2005’, jak je nazývána, vzešel velký počet mediálních rozepří a debat, stejně jako několik teatrologických a filozofických spisů.¹¹ Na prvním místě je jistě třeba zmínit knihu *Le Cas Avignon (Případ Avignon)* Georgese Banu

10 In Antoine de Barceque (dir.), *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, Paříž: P.O.L. 2008, s. 18.

11 Dopadu této polemiky jsem se již částečně dotkla ve svém článku o Podzimním festivalu 2007 ve 23. čísle tohoto časopisu.

a Bruna Tackelse, která shrnuje hlavní debaty a jež se prodala v tisících exemplářů. Je zajímavé, že její přípravy začaly už dávno před samotným festivalem a tudíž i propuknutím sporů, což dokazuje, že tento konflikt se dal očekávat, nebyl-li přímo vyprovokován...

Tandem v čele festivalu

Od roku 2004 spočívá zodpovědnost za festival v rukou dvou mladých ředitelů, Vincenta Baudrillera a Hortense Archambault. Jejich nominace (podle návrhu předchozího ředitele Bernarda Faivre d'Arcier)¹² je zajímavá hned ze dvou úhlů pohledu. Z jedné strany následuje obecnou evropskou tendenci, především na začátku třetího tisíciletí, která spočívá ve jmenování tandemů do čela velkých evropských institucí, na znamení jakéhosi jejich obrození a nového začátku.¹³ Ze strany druhé pak Bernard Faivre d'Arcier nominací osob, které již po léta působí ve vedení festivalu,¹⁴ navazuje na jmenování Paula Puaux po Vilarově smrti v roce 1971, protože i ten se ‘zaučil’ přímo u svého předchůdce, Vilara. (Následující ředitelé, Alain Crombecque a B. Faivre d'Arcier, pocházeli z vnějšího prostředí.)¹⁵ Faivre d'Arcier tak zajistil pokračování svým snahám a hlavním směrům, které prosazoval v programech svých ročníků a jež spočívaly především v otevření festivalu nejenom nefrancouzským, ale především mimoevropským kulturám.

12 Jehož mandát měl v každém případě skončit rokem 2003, nezávisle na zrušení konání festivalu z toho roku.

13 Jako notoricky známý příklad uvedme berlínskou Schaubühne am Lehniner Platz, kterou v letech 2000 až 2003 vedl Thomas Ostermeier spolu se Sashou Waltz.

14 Archambault i Baudriller byli před svým jmenováním řediteli zástupci vedení festivalu.

15 I když Alain Crombecque už měl zkušenosti jako ředitel Podzimního festivalu.

Víc hlav víc dá: přizvaný umělecký ředitel

Tak se také stalo. Jako svůj první počín oznámil mladý tandem projekt, který spočívá v oslovení jednoho divadelníka evropského formátu při každém ročníku. Tento 'přizvaný' umělecký ředitel má pak záštitu nad programem a konáním daného festivalu, je jakýmsi jeho kmotrem.

„Společná práce s jedním nebo více umělci je hlavní osou našeho projektu. Umožňuje nám postavit do středu zájmu vlastní scénickou tvorbu a její potřeby, a to z úhlu pohledu jedné nebo dvou osobností. Tím, že nám přizvaný ředitel otevře dveře na své jeviště, do svého výsostného území, nám také pomáhá proniknout k hlubšímu poznání divadla. Na druhé straně tím, že my s tímto umělcem sdílíme své otázky o vztahu díla k divákovi, své úvahy o zakotvení díla v konkrétním prostoru, o různých formách a námětech, vyhrazuje přizvanému řediteli centrální pozici v rámci celého festivalu. Od těchto osobností očekáváme, že nám otevřou cesty k novým estetikám, že nám pomohou dívat se na různé problematiky novým způsobem – zkrátka, že budou stále znovu probouzet vynalézavost naši a našeho povolání. Dialog, jenž je tak neustále v centru našeho konání, nám přináší nejenom obohacení v mnoha směrech, ale umožňuje nám také rok od roku měnit těžiště festivalu.“¹⁶

Prvním přizvaným umělcem byl v roce 2004 Thomas Ostermeier, ředitel slavné Schaubühne am Lehniner Platz, jedné z největších berlínských divadelních institucí. Není tedy překvapením, že v programu daného ročníku silně převažovala německá tvorba: jen Ostermeier uvedl čtyři ze svých inscenací.¹⁷ Avignonský festival 2004 znamenal velký úspěch, který posvětil nejen úmysly a činy nových ře-

¹⁶ Vincent Baudriller in *Conversation...*, op. cit., s. 8.

¹⁷ Büchnerova *Wojcka* na hlavním nádvoří papežského paláce, Ibsenovu *Noru*, *Koncert na přání* Franze Xavera Kroetze a *Disco Pigs* Endy Walsche.



Beckettovo *Čekání na Godota* v režii Otomara Krejčí, Avignon 1978. Georges Wilson a Rufus

ditelů, ale také samotnou funkci přizvaného ředitele. V tomto úspěchu jistě sehrál hlavní roli především Thomas Ostermeier osobně, jelikož odpověděl na danou výzvu relativně globálně. Nepozval totiž pouze svou uměleckou a estetickou 'rodinu' a 'satelity' své Schaubühne, ale podařilo se mu po dobu jednoho měsíce přenést do Avignonu divadelní 'bobtnání', které je pro Berlín charakteristické. Do papežského města tehdy přijelo mnoho berlínských divadelních osobností (samozřejmě Sasha Waltz, pak Frank Castorf, René Pollesch, Christoph Marthaler atd.), ale také umělci z jiných koutů světa, jako třeba Rodrigo García, Pippo Delbono, Jan Lauwers nebo Jan Fabre.

Posledně jmenovaný byl přizvaným uměleckým ředitelem následující rok, rok zmiňované 'polemiky 2005', k jejímuž

rozdmychání ostatně ochotně přispěl svými notně provokativními inscenacemi a performancemi. Zatímco Thomas Ostermeier dal do středu festivalu 2004 hlavně politickou, ideologickou a sociální problematiku, Jan Fabre se soustředil především na otázky estetiky, na otázky nové definice hranic mezi scénickým a výtvarným uměním, mezi slovy a obrazy. Pronikání disciplín a kultur bylo také v centru následujícího ročníku 2006, kdy festival oslavil šedesát let svého konání. Přizvaným umělcem byl maďarsko-jugoslávský choreograf Josef Nadj, který pro tuto příležitost spolupracoval se španělským výtvarníkem Miguélem Barceló. Konečně v roce 2007 bylo na Frédéricu Fisbachovi, aby se podílel na skladbě programu festivalu. Za cíl si tento francouzský režisér vytyčil návrat básníků do Avignonu a začal s hlavní osobností avignonského básnictví, René Charem. Tento poslední ročník byl ve výsledku poněkud atypický. Fisbach sám totiž zůstal relativně v ústraní a dokonce se i vzdal hlavního nádvoří papežského paláce, které přenechal Valèru Novarinovi, všestrannému a velmi talentovanému umělci, jenž ostatně dokázal tohoto prostoru naplno využít.

Různé prostory festivalu

V srdci Vilarova projektu bylo od roku 1947 hlavní nádvoří slavného avignonského papežského paláce, obrovský prostor pod širým nebem, hluboký dojem zanechávající náboženská stavba ze 14. století, která dokáže pojmout až 2000 diváků. Festival zůstal výlučně na této scéně až do poloviny šedesátých let, kdy se z iniciativy Jeana Vilara doslova vyrojil do celého města. Dnes disponuje téměř dvaceti různými prostory, někdy divadelními, jindy ne, často náboženskými, v Avignonu intra muros nebo za jeho

hradbami, pod širým nebem stejně jako v interiéru. Hlavní nádvoří papežského paláce zůstává i nadále přední scénou festivalu, na které jsou uváděny hlavní inscenace, ale rok co rok se k němu přidávají nová místa, která se mohou přízpůsobit konkrétním představením, čtením, setkáním, debatám atd. Historicky byl první prostorem, o kterou se festival v roce 1967 rozrostl, karmelitánský klášter, jenž nabízí už o trochu intimnější atmosféru, i když je stále relativně rozlehlý: divadlo pod širým nebem, které se táhne pod klášterním podloubím, může pojmout až na pět stovek diváků. Vedle celé řady dalších náboženských prostor (klášterů, kaplí atd.), kterých se ve městě papežů najde víc než dost, a tradičních divadelních míst (jako třeba avignonské Městské divadlo – italianizující scéna z 19. století) se festivalový program odehrává také po celém okolním regionu. Nejpodivuhodnějším a zcela jistě nejpůsobivějším místem je lom v Boulbonu, vysekaný do bílého kamene, který se nachází v nádherné přírodě asi deset kilometrů za městem: první inscenací, která se zde uváděla, byla Brookova památná *Mahábhárata* v roce 1985. A konečně, ne všechny festivalové prostory jsou určeny divadelním inscenacím. Například v Domě Jeana Vilara (Maison Jean Vilar), pobožce Francouzské národní knihovny, kde jsou také uloženy archivy festivalu, se každoročně pořádají výstavy spjaté s festivalovým děním; zahrady Muzea Calvet jsou zase vyhrazeny francouzské rozhlasové stanici France Culture, která z nich v přímém přenosu přenáší čtení, diskuse i celé inscenace.

Doprovodný program

Kromě divadelních představení, a ve vztahu s nimi, pořádá Avignonský festival také bohatý program doprovod-

ných akcí, které mají divákům pomoci lépe proniknout do inscenací festivalových umělců a pohlédnout na ně z nových úhlů. Čtení nevydaných textů, promítání filmů, výstavy, setkání s umělci nebo veřejné debaty tak po celou dobu konání festivalu obohacují každodenní program. Na prvním místě je třeba zmínit cyklus veřejných diskusí *Théâtre des Idées*, který jeho pořadatelé přirovnávají k avignonské lidové univerzitě. Odehrává se po několik dní odpoledne v tělocvičně avignonského Lycea sv. Josefa a jsou k němu přizváni filozofové, historici, lingvisté atd., kteří se zabývají problematikami vycházejícími z umělecké části programu. Cílem je pak vytvoření veřejného fóra a kritického prostoru na základě otázek položených divadelními inscenacemi nebo obecným zaměřením toho kterého ročníku.¹⁸

Další neopominutelnou částí festivalového programu jsou výstavy, které se konají v Domě Jeana Vilara. Většinou jsou úzce spjaty s festivalovou aktualitou (za téma mají například dráhu daného přizvaného uměleckého ředitele), ale mohou se také týkat obecnější kulturní a politické aktuality. Letos je jedna z nich poctou Maurici Bějartovi, legendárnímu francouzskému choreografovi, který zesnul loni v listopadu a jenž byl především jednou ze stěžejních postav dějin festivalu: už v šedesátých letech dokázal na hlavním nádvoří prosadit taneční divadlo jako přirozený a nutný estetický protějšek a doplněk divadla hraného, jako by předvídal současné tendence. Druhá výstava má za téma odkaz roku 1968, který zůstal hluboce vrytý jako přelomový (nejen) do historie festivalu a jehož 40. výročí letos Francouzi připomínají snad při všech příležitostech.

¹⁸ Sborník obsahující debaty z let 2004 až 2007 pod vedením Nicolase Truonga letos vydalo pařížské nakladatelství Flammarion pod názvem *Le Théâtre des Idées; 50 penseurs pour comprendre le XXIe siècle*.

Nakonec je třeba zmínit také program, který organizuje rozhlasová stanice France Culture, jež je už několik let pravidelným partnerem festivalu. Nejen že festivalovému dění věnuje velké množství speciálních pořadů, ale také v přímém přenosu přenáší řadu inscenací, čtení, setkání nebo diskusí. Tyto pořady umožňují na dálku sledovat hlavní festivalové události, ale zároveň svědčí o celkové tendenci ve francouzských médiích: během červenecové okurkové sezony je dění na Avignonském festivalu (spolu s Tour de France) pravidelně na prvních stránkách novin.

Off program: od divadelního svátku k divadelnímu trhu

Revoluční rok 1968 zanechal na festivalu také stopu, o které jsem se ještě nezmiňovala. Od tohoto roku se totiž začíná organizovat a (často hlučně) projevovat jakási „festivalová proti-kultura“¹⁹ v čele s režisérem a hercem André Benedettem. Divadelní režiséři totiž stále ve větším množství přicházejí v červenci do Avignonu uvádět své inscenace přesto, že nefigurují na oficiálním programu festivalu. Francouzská média postupně začnou pro tuto paralelní akci užívat výrazu off festival – ve spojení s off Broadway. Tato událost se každoročně rozrůstá tak, že dnes hravě zastíní, alespoň co do velikosti, festival in: jen letos bylo v rámci off programu uvedeno 957 inscenací od 818 souborů na 110 místech. Počet diváků na off dvojnásobně, ne-li trojnásobně předčí festival in. A přestože se oficiální program, jak jsem již uvedla, odehrává v mnoha prostorech ve městě i za jeho branami, je to právě festival off, který dělá z Avignonu

¹⁹ A. de Barcq, *Avignon, Le Royaume du théâtre*, op. cit., s. 72.

opravdové divadelní město: soubory totiž ke svým představením hojně využívají ulice a další veřejná místa, čímž se divadlo stává vskutku všudyprítomným.

Ročník 2008: mezi dvěma póly

Hortense Archambault a Vincent Baudriller se letošním 62. ročníkem přehoupí do svého druhého čtyřletého mandátu v čele této instituce. A jako by je prodloužení mandátu ujistilo, že obecný cíl, který si vytyčili, se setkal s dobrou odezvou, zvýšili sázku hned ve dvou směrech. Zaprvé tím, že přehodnotili funkci přizvaného uměleckého ředitele a svěřili ji letos hned dvěma osobnostem: francouzské herečce Valérii Dréville a italskému divadelníkovi Romeovi Castelluccimu. Druhou letošní novinkou je pak vydání knížky s názvem *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008 (Konverzace pro Avignonský festival 2008)*.²⁰ Čtyři hlavní osobnosti tohoto ročníku, Vincent Baudriller, Hortense Archambault, Valérie Dréville a Romeo Castellucci, v ní srovnávají své vnímání jeden druhého a své pohledy na Avignonský festival, na postavení diváka, na uměleckou zodpovědnost, na tvůrčí proces, na divadelní vzdělávání a mnoho dalších témat.

Valérie Dréville: škola a paměť

Valérie Dréville je jednou z předních hereček současného francouzského divadla a filmu. Ale jedná se především o originální osobnost, která má za sebou naprosto jedinečnou a neobyčejnou životní

²⁰ Pod vedením Antoina de Barcque, nakladatelství P.O.L., 2008. Knižka byla k dostání zdarma v Avignonu během festivalu a je také možné ji bezplatně stáhnout na jeho internetových stránkách.

a uměleckou dráhu. Od ostatních herců její generace ji odlišuje hlavně místo, které v jejích aktivitách zaujímá divadelní vzdělávání. Samotnou hereckou praxi označuje za „sterilní“²¹ a za hlavní motto své práce považuje „učit se a předávat dál“.²² Jako by se Valérie Dréville svým hlubokým zájmem o školu snažila vyplnit mezeru ve francouzském kulturním prostředí, které vnímá divadelní vzdělávání zcela odlišně od toho, co známe u nás nebo v zemích jako je Německo či Rusko.

„Je to paradoxní, protože ve Francii sice existují divadelní školy, ale zároveň jsou tu hluboce zakořeněné pochyby o divadle jako o vědě. Lidé se před divadelními školami mají často na pozoru, nedůvěřují jim a o to více věří teoriím o spontánnosti a instinktivním poznání. Jako by znalosti člověka vysoušely, ničily jeho spontánnost a jeho instinkt. Herec je sám sobě pracovním náčiním. A to komplikuje situaci. Tři roky divadelní školy nestačí k odhalení možnosti a potenciálu herce. Proto si raději myslím, že školu ještě nemám za sebou, že mě teprve čeká. Je to místo, kde se člověk může vrátit k sobě samému.“²³

Valérie Dréville získala své vzdělání (nebo spíše *svá* vzdělání, jak sama říká) v několika institucích a od několika osobností. Nejdříve, na začátku 80. let, vstoupila do školy při pařížském Théâtre National de Chaillot, kterou založil a (stejně jako celé divadlo) řídil Antoine Vitez, jeden z největších francouzských myslitelů a teoretiků divadelního vzdělávání. Pod jeho vedením pak hrála například v jedné z jeho tří inscenací Sofoklovy *Elektry*, v *Saténovém střevíčku* Paula Claudela nebo v Brechtově *Životě Galileiho*. Nedlouho po ukončení tohoto vzdělání vstupuje do další školy, tentokrát hlavní instituce hereckého vzdě-

²¹ Valérie Dréville v *A voix nue*, rozhovor s Odile Quirot, který vysílala France Culture od 30. června do 4. července 2008.

²² Tamtéž.

²³ In *Conversation...*, op. cit., s. 72–73.

**Polední úděl Paula Claudela
v kolektivní režii Valérie
Dréville, Jean-Françoise
Sivadiera, Nicolase
Bouchauda, Gaëla Barona
a Charlotte Clamens
v boubonském lomu,
Avignon 2008**



lání ve Francii – do Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Tam se setkává s další výraznou osobností, s režisérem Claudem Régy. Druhé vzdělání pro ni není pouze navázáním na to první. Valérie Dréville mezi nimi podle svých slov vidí spíš jakési pokračování, jedno je doplněním a obohacením druhého. Antoine Vitez ji učil „hledat venku, mimo sebe,“²⁴ zatímco Claude Régy ji ponoukal především „ponořit se co nejlouběji do sebe samé a dát tak svému podvědomí možnost vyjádřit se.“²⁵

Na konci 80. let, kdy se Antoine Vitez stal intendantem Comédie-Française, následuje Dréville svého ‘učitele’ do francouzské zlaté kapličky a v letech 1989 až 1993 zůstává v tamním souboru. Právě tam na ni čeká třetí zásadní setkání jejího uměleckého života – tentokrát s ruským režisérem Anatolijem Vasiljevem, který v Comédie-Française inscenuje Lermontovu *Maškarádu*. Začíná tak plodná spolupráce, která trvá až do dnešních dnů, a Valérie Dréville se po boku Vasil-

jeva vrací zpátky k hereckému vzdělávání. Několikrát odjíždí do Moskvy na stáž do Vasiljevovy divadelní školy (dokonce se za tímto účelem prý i naučila rusky) a objevuje tam vzdělání založené na Stanislavského tradici v celé jeho šíři a hloubce. S Vasiljevem pak spolupracuje na mnoha inscenacích, z nichž je třeba zmínit především *Materiál k Medee* Heinerja Müllera z roku 2002, která je dodnes uváděna v mnoha evropských zemích.

„Pro Viteze, Vasiljeva a Régyho bylo a je jednoduše nemyslitelné přemýšlet o divadle a pro divadlo a nepředávat to dál, nepodělit se o své poznání s ostatními. To je jasné. Protože v podstatě předávání jsou vlastně dva rozměry jednoho gesta: od toho, kdo předává, k tomu, jenž přijímá, ale také naopak. Ten, kdo vyučuje, se tím sám učí. A právě tento koloběh energie pomáhá nacházet nové formy divadla. Člověk se předáváním mění. A já sama nemohu zjistit, kolik jsem se naučila, pokud nebudu své vědění předávat dál. Je to řetězec ve službách jeviště.“²⁶

Valérie Dréville není na Avignonském festivalu žádným nováčkem. Poprvé tam

²⁴ Valérie Dréville v programu 62. ročníku Avignonského festivalu, 2008.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ In *Conversation...*, op. cit., s. 70–71.

vystupovala už v roce 1987, kdy na hlavním nádvoří papežského paláce hrála ve zmíněné inscenaci *Saténového střevíčku* Paula Claudela v režii Antoina Viteze. Za dvacet let, které od té doby uběhly, se na festival jako herečka vrátila patnáctkrát, jak v rámci oficiálního programu, tak na off.

„Když přemýšlím o Avignonském festivalu, vybaví se mi dvojí paměť – paměť dějin a paměť divadla. Je to místo se zdvojenou pamětí, už jenom tím je festival obrovský. A pro herce to platí snad ještě víc: herec má k paměti instinktivní vztah, je to jeho hlavní materiál. Když ztvárňuji nějakou roli, nesu v sobě paměť všech ostatních herců, kteří tu roli hráli přede mnou, i když jsem je třeba ani neviděla. To je pro herce prvotní otázka: jak se postavím k této paměti dané postavy, v rámci obecného divadelního vývoje a tady navíc v rámci dějin festivalu? [...] Paměť se nedá přerušit, právě naopak. A je na herci, aby vzal její pokračování na svá bedra. Je to část jeho role na jevišti i v rámci divadelního společenství. A Avignonský festival to vše zesiluje: je to prostor pro paměť v pravém slova smyslu. [...] Tady přežívají duchové. Hrát v těchto místech, která poznala velké momenty divadla, je něco úplně jiného než otvírat zcela nový sál. [...] A proto se do Avignonu stále vracím, protože jsem jej vlastně nikdy úplně neopustila. Je to jako mé dětství.“²⁷

Dréville vnímá svou roli přizvaného umělce po boku Vincenta Baudrillera a Hortense Archambault jako přínosnou ne tak pro sestavení programu, jako spíš ve smyslu nové inspirace.²⁸ Přesto jsou však stopy, které zanechala ve festivalovém programu, velmi znatelné. Aktivita Dréville na letošním festivalu se odvíjí od tří hlavních os, úzce spjatých s její osobní a uměleckou dráhou. Tou první je inscenace *Poledního údělu* Paula Claudela v ko-

27 In *Conversation...*, op. cit., s. 19–21.

28 V. Dréville in „Un festival rêvé comme une carte du ciel“, rozhovor s Catherine Robert, in *La Terrasse*, červen–červenec 2008.

lektivní režii pěti herců (kromě Dréville se na ní podílí Jean-François Sivadier, Nicolas Bouchaud, Gaël Baron a Charlotte Clamens).²⁹ Byla uváděna po téměř celou dobu festivalu v již zmíněném boulbonském lomu – budu se jí ještě věnovat detailněji. Další festivalovou inscenací, na níž Dréville spolupracovala – tentokrát jako herečka – je *Thérèse Philosophe* v režii Anatolije Vasiljeva, která byla uvedena již loni v pařížském Odéonu. A konečně: pro Valérie Dréville bylo nemožné být součástí tohoto velkého francouzského divadelního organismu a nevěnovat část jeho programu vzpomínce na Antoina Viteze. Jako poctu tomuto přednímu divadelníkovi tak pod titulem *Nostalgie de l'avenir, Stýskání po budoucnosti* zorganizovala cyklus setkání a diskusí s bývalými Vitezovými spolupracovníky, žáky či přáteli. Cílem cyklu mělo být připomenutí a oživení odkazu tohoto všestranného umělce (režiséra, pedagoga, básníka, překladatele...).

Claudelův Polední úděl

Fakt, že Valérie Dréville zvolila pro svou avignonskou inscenaci právě Claudelovu hru, není zrovna překvapivý. Vždyť za moderní tradicí uvádění her Paula Claudela (kterého francouzští divadelníci často považují za největšího dramatika minulého století, a to především díky jeho jazyku, jehož šarm je pro ne-Francouze těžko ohodnotitelný) stojí právě Antoine Vitez, který inscenoval mimo jiné také *Polední úděl*.³⁰ A když Valérie Dréville vystupovala na Avignon-

29 Většina těchto herců se už sešla při inscenaci Shakespeareova *Krále Leara* v režii jednoho z nich, Jean-François Sivadiera, která byla velkou událostí loňského ročníku Avignonského festivalu.

30 Bylo to v roce 1975 v pařížském Théâtre de Marigny; scénografii podepsal Vitezův pravidelný spolupracovník Yannis Kokkos.



Peklo podle Danta Alighieriho v inscenaci Romea Castellucciho na hlavním nádvoří papežského paláce v Avignonu, 2008

ském festivalu poprvé, v roce 1987, bylo to koneckonců v další hře tohoto významného francouzského dramatika první poloviny minulého století, *Saténovém střevíčku*.

„Avignon je pro mne také svým způsobem místo iniciace. *Saténový střevíček* v režii Antoina Viteze na hlavním nádvoří papežského paláce v roce 1987 pro mne byl jako zjevení, jako znovuzrození divadla, znovuzrození Antoina Viteze, Paula Claudela; pro mne stejně jako pro ostatní herce a diváky. Festival 1987 zůstává mým rokem jedna: byl to šok, který dozníval po dlouhé roky. A ten plamen stále žhne, i po dvaceti letech.“³¹

V *Poledním údělu* zakomponoval dramatik do příběhu Ysé, vdané ženy zmínané mezi třemi muži, mnoho autobiografických prvků. Postava, se kterou

se ztotožnil nejvíce, je mladý muž jménem Mesa, jehož doslova přepadne vášnivá láska k Ysé ve chvíli, kdy chtěl zasvětit svůj život službě Bohu. Vstupuje tak ne do milostného trojúhelníku, ale do milostného čtyřúhelníku, ve kterém jsou dalšími postavami De Ciz, manžel Ysé a otec jejích dětí, a Amalric – muž, kterého Ysé milovala před svatbou. Příběh začíná na palubě parníku směřujícího do Číny, kde Mesa později pošle De Cize na smrt, a Ysé, která čeká Mesovo dítě, uteče za Amalricem. Konec se odehrává na pozadí bouřlivého lidového povstání v Číně, během kterého se Ysé znovu setkává s Mesou a oba umírají.

Avignonská inscenace se vyznačuje hned dvěma zvláštnostmi. Tou první není nic menšího než absence režiséra: Valérie Dréville totiž hru inscenovala společně se čtyřmi dalšími herci. „To ovšem

31 In *Conversation...*, op. cit., s. 20.

neznamená, že nemáme režii!“³² brání se Dréville a dodává, že jejich hlavním záměrem bylo postavit hereckou osobnost každého z nich do středu tvůrčího procesu a zároveň se jako herci postavit čelem plné zodpovědnosti za konečný výsledek. Druhá zvláštnost se pak týká samotného textu. Kolektiv totiž necházel z pozdní a pro scénu obvyklejší verze Claudelovy hry z konce 40. let,³³ ale z verze první, kterou dramatik dokončil již v roce 1906, pár měsíců po prožití událostí, jež mu sloužily za námět. Valérii Dréville a její ‘komplíce’ na tomto textu lákala právě bezprostřednost vášni, kterou Claudel v pozdějším přepracování nahradil hlubší poeticko-filozofickou dimenzí.

Představení se tedy konala, jak již řečeno, pod širým nebem boubonského lomu, několik kilometrů za Avignonem. Hercům sloužila jen velmi jednoduchá výprava: lehce vyzdvžený čtvercový praktikábl ze světlého dřeva, na kterém se odehrávala většina scén a z něhož do dálí, směrem k ostrým útesům lomu, vedly čtyři páry křížících se železničních kolejnic – životní dráhy čtyř hlavních postav. Dřevěný praktikábl v průběhu inscenace prošel několika proměnami, které vždy prováděli herci sami. Ve druhém jednání, které se odehrává na hřbitově, například Nicolas Bouchaud, představitel De Cize, vylámal několik prken z podlahy a vytvořil tak vskutku hřbitovní prostředí; v posledním jednání pak další prkna odjela po kolejnicích a z praktikáblu zůstalo už jen torzo, metaforicky „zaminovaný dům“³⁴ Ysé. Takto prázdné jeviště obývali herci sami, s jen nepatrným množstvím rekvizit: staříčkým tranzistorem, ze kterého čas od času znělo

32 In *A voix nue*, op. cit.

33 Její premiérovou inscenaci režíroval, také v Théâtre de Marigny, Jean-Louis Barrault.

34 Brigitte Salino, „Un *Partage de midi* désincarné en ouverture du Festival d’Avignon“, in *Le Monde* 6. června 2008.

tesklivé blues, potrhaným dámským slunečníkem či vratkou židlí. Stejně jednoduché byly i kostýmy v matných nevýrazných barvách: znázorňovaly běžné oděvy ze začátku minulého století a nepoukazyvaly na žádnou aktualizaci.

Inscenace tedy spočívala především na bedrech herců. Ti se skutečně zaměřili hlavně na text a z patosu jejich recitace byl nezřídka cítit příliš malý odstup od literární předlohy. V několika momentech byly však nekonečně dlouhé a chvílemi až unylé dialogy přerušeny téměř choreografickými sekvencemi, ve kterých jako by se kolektiv tvůrců osvobodil od odříkávání textu a soustředil se spíš na obecnou atmosféru hry. Například v prvním dějství, na palubě zámožského parníku plujícího pod žhnoucím sluncem ve vodách Indického oceánu, se děj na chvíli přeruší a herců se zmocní jakési kolektivní blouznění: Valérie Dréville jako Ysé se rychle otáčí kolem své vlastní osy a hystericky se přitom směje; Jean-François Sivadier, Mesa, pobíhá pár kroků vpřed a vzad, jako by ve velkém napodoboval nekonečný kývavý pohyb autisty, a přitom vydává ostré a krátké křiky podobné těm, kterými se hlásí rackové nad lodí; Amalric Gaëla Barona se válí po zemi jako smyslů zbavený a napodobuje přitom dunivý hukot lodní sířény; a konečně Nicolas Bouchaud jako De Ciz zběsile obíhá kolem ostatních a imituje přitom zvuk větru na širém moři. Vzácně silná chvíle.

Celkově se ovšem inscenaci dostalo velmi vlažného ohlasu. Kritika sváděla nedostatek odstupu od textu na nepřítomnost režiséra³⁵ (Francouzům je koneckonců vždy zatěžko se jej vzdát) a dále inscenaci vytýkala, že zůstala na úrovni

35 Brigitte Salino dokonce ve své kritice pro deník *Le Monde* (op. cit.) píše, že čistě herecký projekt je pouze nouzové řešení potom, co režisér, kterého ovšem nejmene, od inscenace odstoupil... Podtitulek jejího článku ostatně lapidárně shrnuje celý jeho obsah: „Cílená absence režiséra neumožnila hře Paula Claudela dosáhnout úrovně dokončeného díla.“

projektu, který potřebuje ještě hodně času, aby dosáhl nějakého konečného výsledku.³⁶ K tomu je možné dodat snad jen to, že inscenace bude skutečně mít možnost zrát během celé příští sezóny, na kterou je naplánováno turné po celé Francii.

Dante podle Romea Castellucciho

Stejně jako Valérie Dréville, ani druhý přizvaný umělecký ředitel, Romeo Castellucci, není na Avignonském festivalu poprvé. Právě naopak: jeho jméno figuruje na festivalovém programu posledních deset let každoročně a je skutečně možné říct, že jeho inscenace jsou pravidelně nutným a osvěžujícím kontrapunktem k někdy až příliš tradičním a opakujícím se uměleckým formám.

„Avignon je neoddělitelnou součástí mé historie. Je pro mě nemožné si na Avignon nevzpomenout, když mluvím o své umělecké dráze. Dochází tady pravidelně k naprosto zásadní konfrontaci divadelní tvorby s publikem. To, co je pro mne vždy nejpřekvapivější, je setkat se s divákem, který nezná mou práci, který vlastně ani nezná divadlo, který do sálu vstoupil úplně náhodou. To je pro mne ideální divák. A v Avignonu se tato zkouška nevinnosti může odehrát víc než kde jinde.“³⁷

Tak jako velká část současných evropských divadelníků, kteří praktikují silně estetizující a často provokativní divadelní formy, je i Castellucci původně výtvarný umělec. Setkání s velkým italským drásovým mágem divadla Carmelem Bene

³⁶ Pro srovnání: O pozoruhodné inscenaci této Claudelovy hry, kterou před časem uváděla Comédie-Française v promyšlené, precizně minimalistické režii Yvese Beaunessa a scénografii Damiena Caille-Perreta s vynikajícími výkony Érica Rufa (Mesa), Mariny Hands (Ysé), Hervé Pierra (Amalric) a Christiana Gonona (De Ciz), jsme psali v „Pařížských scénologických inspiracích“, viz *Disk 21* (září 2007), s. 39–41. Pozn. red.

³⁷ In *Conversation...*, op. cit., s. 15.



Dantův Očistec podle Castellucciho, Avignon 2008

mu však otevřelo nové obzory, a tak Castellucci v roce 1981 založil spolu se svou manželkou a sestrou divadelní společnost Societas Raffaello Sanzio, v jejímž rámci pracuje dodnes.

Oba přizvaní umělci si rozdělili dvě hlavní scény Avignonského festivalu: zatímco Dréville uváděla svůj *Polední úděl* v boubonském lomu, Castellucci se s první a hlavní částí své (spíše než Dantovy) *Božské komedie* usídlil na hlavním nádvoří papežského paláce, jehož architekturu dokázal pro svou inscenaci vskutku skvostně využít:

„Zdi papežského paláce jsou jako další postava, jako čísi totožnost. Udělat z nich pouhý scénografický prvek by bylo redukuující. To není

jen hezká kulisa, to *vůbec* není hezká kulisa. Je to příšerné místo, místo moci...“³⁸

Castellucciho *Peklo* je vskutku děsivá a temná inscenace, ve které hraje vysoká zed' papežského paláce, která slouží jako zadní prospekt jeviště, jednu z hlavních rolí. Režisér říká, že Dantovy verše pro něj od malička byly synonymem absolutní hrůzy. Jeho inscenace, jen volně inspirovaná Dantovou předlohou, je opravdu sledem vizí vystoupivších z hlubokého podvědomí. Na pozadí pronikavých a řezavých zvuků z dílny hudebníka Scotta Gibbonse a zneklidňujícího tance světél a stínů, v obecné atmosféře stísněnosti (navzdory obrovskému a vzdušnému prostoru hlavního nádvoří) a šerosvitu, se odehrává téměř nemá inscenace, kterou bychom spíš mohli nazvat sledem performancí. V těch vystupují koně a psy, vrak ohořelého auta a klavír v plamenech, skupina dvouletých dětí a Andy Warhol. Za zmínku stojí především dva momenty. Ten první je vstupní scénou celé inscenace. Režisér přijde na předscénu a představí se publiku jednoduchým „Je m'appelle Roméo Castellucci“, „Jmenuji se Romeo Castellucci“. Poté na přední část vstoupí sedm psovodů s velkými vlčáky, které uvážou na řetězy připevněné k podlaze. Psi se navzájem hecují, jejich agresivita držaná na řetězu neustále roste, zatímco Castellucci v pozadí si přes své každodenní šaty obléká vystlaný ochranný oblek. Psovodi na něj posléze vypustí tři psy, kteří jím zuřivě vláčí a zmítají jej po zemi. Po nekonečně dlouhé době na pouhé písknutí odběhnou do kulis a divák si až v tento okamžik uvědomí, že Castellucci na sobě sice měl ochranný oblek, ale ty nejzranitelnější části těla – hlava, ruce, nohy – zůstaly během celého zápasu odhalené... Druhým esteticky silným momentem se

38 R. Castellucci v rozhovoru s Gustavem Hoferem, který vysílala stanice Arte 11. července 2008.

pak stane zjevení pavoučího muže, který bez jakéhokoliv jištění a náčiní, a za prostého ticha, šplhá po pozdně gotické zdi papežského paláce. Když zdolá její pětaticet metrů vysoký vrchol, hodí na jeviště červený basketbalový míč, který se jako jednotící prvek potáhne většinou následujících scén. Inscenace ale čítá řadu dalších esteticky i emotivně silných momentů, například když diváci za zvuků jednoduché, ale působivé hudby bezmocně pozorují hořící klavír na scéně, nebo když se nad hlavy publika snese obrovské bílé plátno za tónů gotického chorálu.

Castellucci umístil druhou část své *Božské komedie, Očistec*, do prostoru, který je pro jeho divadlo více než nezvyklý: na scéně (už ne na hlavním nádvoří, ale v avignonském lyceu sv. Josefa) pečlivě zrekonstruoval obyčejný obývací pokoj obyčejné rodiny. Očistec je podle Castellucciho v naší každodennosti – i když ta jeho se nakonec ukáže přece jenom jako velmi brutální: to když dospívající syn utěšuje svého otce, který jej právě znásilnil. Třetí část pak už není samostatnou inscenací, ale výtvarnou instalací v celestinské kapli. Diváci tam malým okénkem pozorují Castellucciho rajskou vizi: klavír, který v *Peklu* lehl popelem, zde stojí uprostřed hypnotizujícího prostředí vodních par a potůčků. Pohled do nepřístupného prostoru za sklem z části zastiňují křídla černých ptáků (andělů?).

Všechny tři Castellucciho počiny se setkaly s naprosto nadšeným přijetím jak kritiky,³⁹ tak diváků, kteří pod avignonským sluncem stáli několikahodinové fronty, aby mohli vstoupit do celestinské kapele a prohlédnout si jeho *Ráj*. Z dalších inscenací, které po letoš-

39 Fabienne Darge dokonce ve svém článku nazvala *Očistec* Castellucciho „vrcholným dílem“, in „Avec Purgatorio, Roméo Castellucci signe son chef-d'œuvre“, in *Le Monde* 16. července 2008.

ním festivalu jistě zůstanou v paměti, je třeba určitě zmínit *Another sleepy dusty delta day* z dílny Jana Fabra, na kterou média pěla ódy a označovala ji za jakousi odplatu za odmítání, jež si Fabre musel vytrpět během ročníku 2005. Jinou událostí byl *Hamlet* v režii Thomase Ostermeiera, miláčka francouzského (a ještě víc avignonského) publika. Premiéra této druhé konfrontace⁴⁰ bývalého enfant terrible německého divadla se Shakespearem proběhla už na začátku července v Aténách během tamního festivalu a ve Francii se od ní čekalo mnoho. Inscenace však nakonec ona očekávání neuspokojila: dostalo se jí sice vřelého přijetí (to má, zdá se, Ostermeier v Avignonu vždy zaručené), ale už ne tak jednoznačného nadšení jako u dřívějších inscenací – do budoucna jistě zajímavé téma.



Lars Eidinger v titulní roli Shakespearova Hamleta, Schaubühne Berlin, režie Thomas Ostermeier. Avignon 2008

Konfrontace a umění

Letošní ročník Avignonského festivalu stavěl především na konfrontaci dvou umělců pocházejících z naprosto odlišných kulturních obzorů. Zároveň se tak ale znovu vrátil k 'polemice 2005', jež byla bezesporu tou největší a nejpodstatnější, kterou Vincent Baudriller a Hortense Archambault po dobu svého působení ve vedení festivalu rozpoutali. Valérie Dréville totiž jako herečka zastává „myšlenkové divadlo, které se soustředí především na práci se slovem“, ⁴¹ zatímco Romeo Castellucci klade mnohem větší důraz na obrazivost a spíše než text rozvíjí na jevišti své osobní vize. Volba těchto dvou odlišných přístupů se dá vnímat jako emblematická pro přání obou ředitelů křížit a konfrontovat divadlo slova s divadlem obrazu. Letos se tedy nejed-

nalo o to, aby se jeden umělec podílel na tvorbě festivalového programu a zaštitil jej svou estetikou. Cílem bylo spíše sestavit program na bázi konfrontace dvou odlišných osobností; vepsat samotný pojem a myšlenku konfrontace do středu tohoto ročníku.

Oproti mediálně velmi přítomné Valérie Dréville zůstal Romeo Castellucci relativně v ústraní: v mnoha ohledech se dá říci, že zatímco Dréville používala velká slova (a někdy i že „skutek utek“), za Castellucciho mluvily během jeho působení ve funkci přizvaného uměleckého ředitele především činy. A to jak ve smyslu mediálním, kdy počet interview a setkání, která stihla Dréville, je nesrovnatelný s těmi, která udělal její italský protějšek, tak ve smyslu obecné estetiky jejich inscenací: zatímco v *Poledním údělu* se hodně mluvilo, v Castellucciho *Božské komedii* podle Danta se

⁴⁰ Tou první je volná inscenace *Snu noci svatojánské* z roku 2006: i ta měla mimochodem premiéru v Sofoklově městě...

⁴¹ In *Conversation...*, op. cit., s. 79.

hlavně jednalo. Italský režisér se ostatně dokázal povznést i nad tu během festivalu tolik omílanou francouzskou polemiku mezi divadlem slova a divadlem obrazu:

„Myslím, že ten problém ve své podstatě neexistuje. Řekl bych, že Valérie pracuje se slovy, jako ostatní mohou pracovat třeba se světlem. I já jsem už zpracoval hodně textů, jako *Cestu do hlubin noci* od Ferdinanda Céline, nebo Aischyla a Shakespeara. A nezdálo se mi, že bych dělal jinou práci: zůstal jsem tím samým režisérem, stejně jako jeviště zůstalo tím samým, nezměnilo se ani samo hledání prožitku a zkušenosti. Myslím, že je mnohem důležitější naučit se křížit různé divadelní zkušenosti a dovednosti. Magnetismus, který vzniká během divadelního představení, je mnohem subtilnější než pouhý protiklad mezi divadlem slova a divadlem obrazu. Je třeba to překonat, jako je třeba překonat umění, divadlo, sebe sama: potřebujeme žít a to je předmět veškerého našeho hledání. Umění je především odpověď na nedostatek života: tam, kde je život, není třeba umění. To proto u nás, v západní civilizaci, tolik potřebujeme umění – protože nám chybí život! Dusíme se nedostatkem života a vyslovit nám to může pomoci jedině umění.“⁴²

42 In *Conversation...*, op. cit., s. 54–55.

Ze základní bibliografie k Avignonskému festivalu:

- BANU, G. / TACKELS, B. *Le Cas Avignon 2005*, Vic la Gardiole 2005
- DAVID, C. *Avignon, 50 festivals*, Paříž 1996
- DE BARCQUE, A. *Avignon, Le Royaume du théâtre*, Paříž 1996
- DE BARCQUE, A. / LOYER, E. *Histoire du Festival d'Avignon*, Paříž 2007
- DE BARCQUE, A. (dir.) *Conversation pour le Festival d'Avignon 2008*, Paříž 2008
- DÉBRAY, R. *Sur le pont d'Avignon*, Paříž 2005
- ETHIS, E. / FABIANI, J.-L. / MALINAS, D. *Avignon ou Le Public participant, Une sociologie du spectateur réinventée*, Vic la Gardiole 2008
- FAIVRE D'ARCIER, B. *60 ans du Festival d'Avignon, Vue du pont*, Paříž 2007
- GODARD, C. (dir.) *L'Album du Festival d'Avignon*, Paříž 1993
- LANG, N. *Les Publics du Festival d'Avignon, La documentation française / Ministerstvo kultury* FR 1982
- TACKELS, B. *Les voix d'Avignon*, Paříž 2007

K velkému množství článků v denním tisku je třeba přidat také speciální číslo, které Avignonskému festivalu posledních několik let pravidelně věnuje belgická revue *Alternatives théâtrales*. To letošní má výstižný titul „Créer et Transmettre“, „Tvořit a předávat“.

Obrazový materiál na s. 86–88 a 91 citujeme z publikace Antoina de Barcque *L'Avignon. Le royaume du théâtre*, Gallimard, Paris 1996.

Epilog Jiřího Frejky 1950–1952

(*Hudební komedie
a hry se zpěvy v karlínském divadle*)

Pavel Bár

„Být pět let vedoucím významného uměleckého tělesa je pro každého umělce, a dovolíte-li i pro mne – víc než společenské postavení, víc než přivyknutí lidem a prostředí. Je to velký kus života a těžká pracovní zkouška. Je to poslání. Ukázalo se, že není tak obtížné zbavit někoho smyslu jeho práce, nevšímat si umělce ani člověka, smazat na čas to, co bylo vykonáno. Ti, kdo se o to zasloužili, učinili tak bezpochyby s lehčími pocity, než při odchodu prožívám já, který jsem svým úkolům dával sebe celého. Proto nebudu zastírat dojetí. Ale nebudu také nad sebou dělat kříž. Zním potřeby a poslání divadla v naší lidové demokratické republice a budu z nejlepších sil pracovat tam, kde strana shledá, že je mne třeba.“¹

Těmito slovy se hodlal režisér Jiří Frejka rozloučit s vinohradským divadlem při svém vynuceném odchodu. Svůj projev však nakonec nikdy neprosl. Místem, kde mu komunistická strana umožnila nadále uplatňovat umělecké vize, se od podzimu 1950 stalo divadlo v Karlíně.

Divadelní budovu, kterou více než půl století znali Pražané jako varieté a v dobách válečných sloužila za druhou scénu Národního divadla, zabral během 'divadelní revoluce' v létě 1945 Emil František Burian se záměrem vybudovat v ní operetní divadlo plně vyhovující novým ideologickým požadavkům. Již první in-

scenace Frimlova *Krále tuláků* však propadla² a Burian práci na tomto poli přenechal jiným. V následujících pěti letech do Frejkova příchodu prošlo karlínské divadlo bouřlivým vývojem: střídali se ředitelé, provozovatelé, názvy. Horečné změny souvisejí se složitým poválečným vývojem kulturněpolitického názoru na operetu a rozpaky nad většinou tehdejších zábavněhudebních inscenací. Opereta byla považována za buržoazní přežitek, pro 'novou společnost' naprosto nepotřebný. Tehdejší neutěšený stav Karlína je symbolem marného hledání nové podoby klasické operety podle ideologických požadavků a nových estetických měřítek.

Od srpna 1950 patřilo karlínské divadlo pod správu Československého státního filmu, který jej spojil se svou dosavadní scénou – Divadlem filmového studia v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici. Ředitelem byl jmenován režisér Tadeáš Šerínský, uměleckými šefy Karlína Jan Werich a Jindřich Plachta, kterého však po měsíci na jeho vlastní žádost nahradil dramaturg František Rachlík. Patnáctičlenný pěvecký sbor a 23 tanečníků doplňovalo herecký soubor tvořený 19 sólisty, kteří pocházeli z několika rozpuštěných ansámbľů. S přeneseným muzikálem *Divotvorný hrnec* do Karlína přešli umělci zrušeného Divadla V+W (Rudolf

1 Dvořák, Antonín: *Trojice nejodvážnějších*, Praha 1988, s. 228.

2 Více o této inscenaci viz: Herman, Josef: „E. F. Burian – Karlín – Opereta“, *Scéna* 10, 1985, č. 20, s. 7.

Cortés, František Černý, Soňa Červená, Ljuba Hermanová, Martin Raus, Václav Trégl ad.), dále zde působila skupina několika členů původního operetního souboru, angažovaného E. F. Burianem (Věra Náchodská, Valja Petrová, Gabriela Třešňáková, Valerie Vašáková, František Voborský ad.), pravidelně účinkovali někteří členové 57členného činoherního souboru sesterské scény DSF ve Vodičkově ulici, kteří později nastoupili v Karlíně do stálého angažmá (Karel Effa, Marie Kautská, Marie Nademlejnská). Vedle těchto tří skupin byl od 1. srpna 1950 angažován po pětiletém zákazu účinkování Vlasta Burian.

Zatímco scéna DSF U Nováků uváděla budovatelské, protikapitalistické a ideologicky zaujaté hry, repertoár Karlína se měl zaměřovat na veselohry. Dramaturg Rachlík ve svých pamětech³ dále konkretizoval zadání pro karlínskou scénu: vytvořit velkou, lidovou divadelní podívanou s hudbou, zpěvy a tanci.

Do tohoto divadla přišel na podzim 1950 Jiří Frejka, aby zde režíroval novou úpravu hry Voskovce a Wericha *Nebe na zemi*.

Nabízí se otázka, proč byl Frejka umístěn právě do Karlína. Bohužel se dochovalo jen málo dokumentů, které by tuto otázku pomohly s určitostí objasnit. Můžeme se však pokusit odpověď naznačit na základě nepřímých dokladů. Ladislava Petišková⁴ uvádí, že v létě 1950 bylo rozhodnuto, že Frejka nesmí být zaměstnaný ani v armádním (vinohradském) divadle, ani v žádném jiném divadle v Praze. Tehdejší tajemnice karlínského divadla Františka Nováková potvrdila,⁵ že příchod Frejky do Karlína byl výsledkem úsilí

jeho přítele a vedoucího kulturní správy ÚNV hl. města Prahy Václava Jaroše. Zároveň dodala, že k uskutečnění této akce přispěl i další Frejkův přítel, básník Vítězslav Nezval, v letech 1945–1949 přednosta filmového odboru ministerstva informací a osvěty a 1949–1951 osobní poradce ministra Václava Kopeckého pro záležitosti filmu (Karlín byl tehdy divadlem ve správě filmového podniku). Herečka Jaroslava Adamová se domnívá,⁶ že na Frejkově karlínském angažmá měl svůj podíl i Jan Werich, tehdejší umělecký šéf divadla. Byl to ostatně právě Werich, který podle dochovaných oficiálních dokumentů⁷ předjednal s Frejkou možnost v Karlíně pohostinsky režírovat. Předcházela-li však této nabídce nějaká další přímá či 'zákulisní' jednání, nevíme.

Nebe na zemi

Uvedení *Nebe na zemi* v režii Jiřího Frejky a v hlavní roli s Vlastou Burianem schválil v polovině září 1950 osobně ministr Kopecký.⁸

Vzhledem ke změněným společensko-politickým okolnostem bylo nutné Werichovu a Voskovcovu hru před znovuvvedením adaptovat. Na nové podobě spolupracoval dramaturg František Rachlík s Janem Werichem, který byl zároveň autorem textů písní. Přetvořili celou strukturu hry: před prolog připsali předzpěv, mnohých úprav se text dočkal v souvislosti s panujícími politickými poměry (například byl odstraněn vtípek vyzývající k řežbě bolševika), zásadní změny a aktualizace se projeví zejména v po-

3 Rachlík, František: *O přetvářce a domněnce – Divadelní zápisník* [Praha], rkp. 1977 uložený v knihovně DÚ Praha.

4 Petišková, Ladislava: „Ze zákulisí jedné štvanice“, *Divadelní revue X*, 1999, č. 1, s. 36–37.

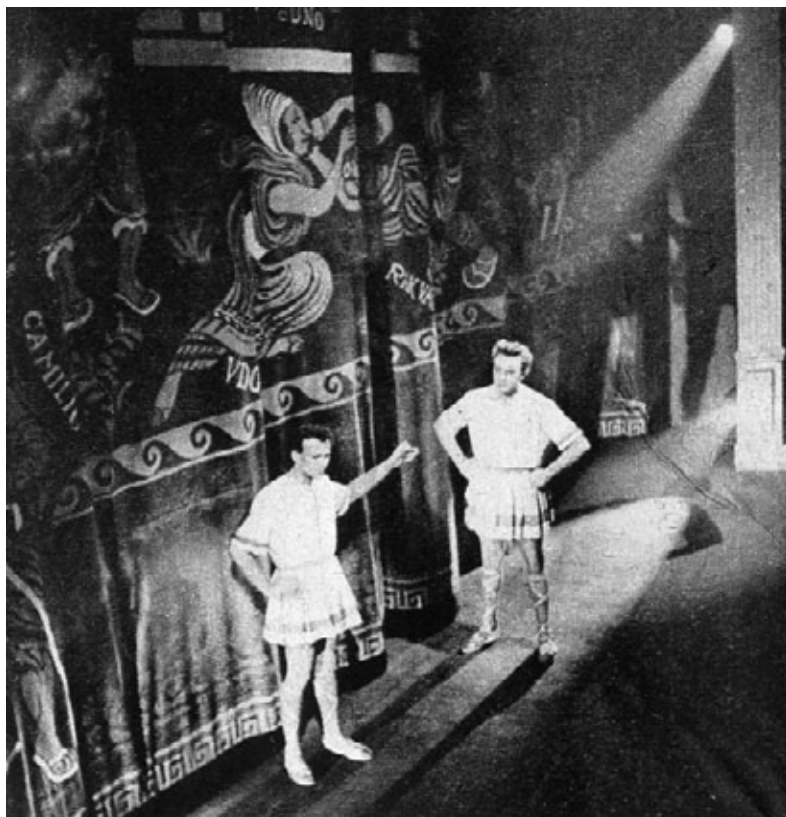
5 Osobní rozhovor Ivany Vadlejchové s Františkou Novákovou, tajemnicí divadla 1945–1973, ze dne 17. 2. 1993, kopie přepisu archiv autora.

6 Osobní rozhovor autora s Jaroslavou Adamovou ze dne 24. 1. 2008, záznam v archivu autora.

7 Dopis ČSF Jiřímu Frejkovi, uloženo v NMD, A-14596/Č-11101.

8 *Věstník čsl. filmu*, uloženo ve složce Divadlo Státního filmu v IDO DÚ, s. 30.

Trojan, Ježek, Voskovec, Werich, Rachlík: *Nebe na zemi*, DSF v Karlíně 1950. Na reprodukci z dobového tisku scéna před malovanou oponou od Jiřího Trnky: Vladimír Ráž (Jupiter) a Rudolf Cortés (Camilio)



slední třetině hry a v závěru. Původní konec s proměnou Scipia a Horacia v kentauru a politickou verzí písně *Nebe na zemi* včetně závěrečné parodie Hitlerova projevu úpravci radikálně přepracovali ve velké hudební finále v budovatelském duchu, připomínajícím styl tehdy natáčeného filmu *Císařův pekař*. Finálová píseň sdělovala Werichovým textem publiku, že naše budoucnost nyní záleží jen na každém z nás: pokud se zbavíme vykořisťovatelů a budeme usilovně pracovat, čeká nás nebe na zemi již brzy.

Původní Ježkovu hudbu upravil a doplnil skladatel Václav Trojan, Frejkův někdejší spolupracovník z Národního divadla. Před prolog připsal úvodní předzpěv s písní poutníka Camilia. Hudebně velkolepé číslo, stylově evokující muzikálové melodie americké Broadwaye a Hol-

lywoodu let třicátých a čtyřicátých, doplnil jednoduchý Werichův text *Kdybych já uměl psát básně* v duchu venkovské idylky. Z Ježkovy hudby zůstala tři hudební čísla, Trojan připsal čtyři čísla zcela nová, včetně velkého závěrečného finále. Celkový rozsah hudebních čísel se měl podle prvotních plánů navýšit,⁹ nakonec však není větší než v původní hře.

Do inscenačního týmu byli přizváni výtvarník Jiří Trnka a choreograf Saša Machov.¹⁰ Oba dříve spolupracovali i s Werichem a Voskovcem na jejich veleúspěšně

9 Viz textová kniha *Nebe na zemi*, 1950, archiv HDK.

10 S Trnkou pracoval Jiří Frejka za války v Národním divadle, naposledy v roce 1944 na inscenaci *Císařův mim* (shodou okolností uvedené v Prozatímním, tedy karlínském divadle). S Machovem spolupracoval pouze jednou – v roce 1928, kdy Machov vytvořil choreografii k revue *Bim-Bam*, uvedené ve Frejkově režii v Dada.

inscenaci amerického muzikálu *Divotvorný hrnec* v roce 1948, což mělo jistě vliv i na podobu *Nebe na zemi*, které lze ve výsledku považovat za skutečnou muzikálovou inscenaci. Během prvního Frejkova karlínského zkoušení se ovšem objevily nejrůznější komplikace od zpoždění dodávek dekorací a kostýmů přes problémy s docházkou herců na zkoušky až po nedostatek vhodných zkušebních prostor pro všechny umělecké složky divadla (zkoušení totiž probíhalo během přehlídky Divadelní žatva, pořádané v Karlíně).¹¹ Zároveň se Frejka poprvé setkal s vážným problémem, jenž následně řešil během celého svého karlínského angažmá – schopnostmi a pracovní morálkou účinkujících a především pak různorodými hereckými styly, danými typy herců, jejich školením, pěveckými a hereckými vlohami. V souboru měl k dispozici nezpívající činoherce, činoherce schopné zpěvu, zpěváka populární hudby, pěvce operetní i operní. V jeho čele pak nevyzpytatelnou hereckou osobnost Vlastu Buriana, velkého hereckého individualistu, který se teprve nyní pod Frejkovým vedením s obtížemi učil přispůsobovat ansámblovému hraní. Pestrost souboru sice umožnila režisérovi obsazení rolí podle osobnostních a profesních dispozic jednotlivých herců a zpěváků, zároveň však velmi ztěžovala práci a komplikovala výslednou hereckou souhru. Přesto se Frejka snažil s herci intenzivně pracovat: žádá je o dobrovolnou návštěvu zkoušek alternací, domácí přípravu, pokouší se probudit v nich zájem o společnou práci a její výsledek, a to i u sborů a techniky.¹² Jak pamětníci dosvědčují (a ostatně píše i sám Frejka v dopise Nezvalovi),¹³ ne všichni jeho snahu

11 Viz zápisy z porad vedení divadla, in: režijní kniha inscenace *Nebe na zemi*, NMD, Č-10976.

12 Režijní kniha inscenace *Nebe na zemi*, NMD, Č-10976.

13 „Karlín čili kamarádké praktiky“, in: Träger, Josef (ed.): *K nedožitým šedesátinám*, Praha, 1964, s. 46–47.

respektovali. Naopak si Frejka svými vysokými nároky získal mnoho nepřátel. Slovy Jaroslavy Adamové: „Chtěl po nich, aby makali, a to se jim nelíbilo.“¹⁴

S blížící se premiérou stoupala nervozita – režie ‘problémového’ Frejky, uvedení hry Wericha a Voskovce, který byl čerstvě v americké emigraci, návrat Buriana po pětiletém zákazu, obavy z reakce diváků... Po návštěvě generální zkoušky ministrem Kopeckým a schválení inscenace proběhla 21. prosince 1950 premiéra. Odezva publika byla vynikající. Vlasta Burian se v roli Horácia Dardy, velekněze chrámu Jupiterova, vítězoslavně vrátil na pražská divadelní prkna. Během následujícího období byla představení, sériově uváděná až sedmkrát týdně, dlouho beznadějně vyprodaná. Celkem inscenace během dvou let dosáhla počtu 264 odehraných představení.

Je logické, že si při každém novém poválečném uvedení hry z repertoáru Osvobozeného divadla recenzenti všimli především stylu a podoby úpravy, popř. aktualizace původní hry Voskovce a Wericha. Podle většiny trpěla nová verze nedostatkem dramatičnosti, satiričnosti a útočnosti; slovy jednoho z nich nebyla dostatečně „stranická a bojově tendenční“.¹⁵ Alena Urbanová prohlašuje, že nová úprava je „bezzubá, krotká, nebojovná“.¹⁶ Je ovšem zřejmé, že kritika v tomto bodě kladla na autory nespelnitelné požadavky, neboť svobodomyšlná satira byla v této době okamžitě cenzurována s možnými neblahými důsledky pro skutečně kritické tvůrce.¹⁷ Recen-

14 Osobní rozhovor autora s Jaroslavou Adamovou ze dne 24. 1. 2008, záznam v archivu autora.

15 bs: „Premiéra Nebe na zemi“, *Lidová demokracie* 23. 12. 1950.

16 Urbanová, Alena: „Olympské podobenství“, *Svobodné noviny* 26. 1. 1951, výstřížek uložen v knize výstřížků č. II – Divadlo Státního filmu, archiv HDK.

17 Pro příklad vzpomeňme kauzu zrušení Divadla satiry po uvedení revue Vratislava Blažka *Kde je Kuták?* pouhé dva roky před premiérou *Nebe na zemi*.

zenti chválili blahodárný vliv režisérova „činoherního přístupu“ k hercům, ale vytýkali mu, že nedokázal vybudovat dokonalou ansámblovou souhru a vytvořit jednotný styl.

V souvislosti s problémem nedosta- tečné ansámblové souhry, o němž Frejka dobře věděl a s nímž bojoval, ale který ho pronásledoval i u všech dalších insce- nací, byl nejvíce kritizovaný Vlasta Bu- rian, vždy zvyklý hrát individualisticky. Stavěl na svém velkém improvizacním talentu a excentrickém komediálním he- rectví, díky filmu všem známém a popu- lárním dodnes, tehdy však jeho způsob hraní značná část kritiky jednoznačně za- vrhla. Hodnocení recenzentů souvisela i s dobovými estetickými požadavky, pře- devším s tehdejší výkladem tzv. Stani- slavského systému a s vyžadovanou me- todou realistického, popisného zobrazení postavy. Jeden z recenzentů dospěl k ná- zoru, že ho Burian „nepřesvědčil o tom, že je třeba využít jeho služeb při budování nového divadla, a záleží jen na něm, aby se oprostil od balastu minulosti a sply- nul s kolektivem.“¹⁸ Navíc existoval poža- davek kolektivní organizace socialistické práce na jevišti a kritika „star-systému“ ze strany Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní propagační komise, obáva- jící se vytvoření souboru hvězd v karlín- ském divadle.¹⁹ I když se podle svědků Burian skutečně snažil řídit Frejkovými požadavky, jeho základní herecké dispo- zice pochopitelně zcela eliminovat ne- šlo. Frejka jich ovšem uměl také obratně využít. Je zřejmé, že osobnost Vlasty Bu- riana byla jedním z hlavních diváckých lákadél karlínského divadla této doby.

Poté, co inscenace *Nebe na zemi* do- sáhla diváckého úspěchu, mohl Frejka

18 vbe: „Nebe na zemi v novém pojetí“, *Svobodné slovo* 28. 12. 1950, pražské vydání.

19 Zápis o dvacátémprvním zasedání, s. 13–21, in: *Zápis o dvacátémprvním zasedání DDR při mšvu a DPK při mío*, konaném 28. 4. 1950 [Praha]. Uloženo v knihovně DÚ, MB 1263/3.

nastoupit do stálého angažmá. Stalo se tak v březnu 1951, kdy se zpětnou plat- ností od 1. 2. 1951 podepsal smlouvu o pracovním poměru v karlínském umě- leckém souboru.²⁰ Ihned po nástupu si vytvořil vlastní vizi divadla, které chtěl z Karlína vybudovat: divadlo hudební komedie a her se zpěvy a tanci vysokých uměleckých kvalit.

Frejkův karlínský program

Frejka během celého života využíval svých poměrně velkých hudebních zna- lostí a měl také jakýsi ‘hudebně-rytmický cit’ inscenování. Součástí jeho pozná- mek k textu v režijních knihách jsou italské hudební značky, např. u *Scho- vávané na schodech* – acc. (accelerando, zrychlovat), fortissimo ad. Na mnoha inscenacích spolupracoval s hudebníky, hudbu využíval i při svých vrcholných režiích jak v Národním, tak ve vinohrad- ském divadle. Jak píše Ladislava Petiš- ková: „hudba vždy tvořila integrální sou- část jeho básnického režijního stylu, [...] vždyť Frejka vlastně prosadil scénickou hudbu na velké činoherní scéně jako sa- mozřejmou složku moderního režijního rukopisu.“²¹ Se scénickou hudbou pra- coval i jako s „akustickou scénografií“ – hudba, zvuky a hluky „komentovaly“ si- tuaci.²² Pro tvorbu v oblasti hudebního divadla byl tedy Frejka velmi dobře vy- bavený a připravený.

Za podklad své koncepce karlínského divadla využil tehdy neotřesitelný sově- tský vzor. Tato volba se sice může jevit

20 Pracovní smlouva Jiřího Frejky, personální archiv HDK, kopie archiv autora.

21 Petišková, Ladislava: „Jiří Frejka, básník jeviště“, in: Frejka, Jiří: *Divadlo je vesmír*, Praha, 2004, s. 71.

22 Více o této tezi (scénická hudba je akustická scénogra- fie), zastávané i Miroslavem Poncem, viz: Paclt, Jaromír: *Miroslav Ponec*, Praha, 1990.



Kovner, Adujev: *Akulina*, DSF v Karlíně 1951. Soňa Červená (Líza) a Rudolf Cortés (Alexej)

jako vychytralé nadbíhání tehdejšímu režimu, ovšem Frejku úvahy sovětských divadelníků upoutaly mnohem dříve, již v dobách jeho divadelních začátků. Do deníku *Národní osvobození* tehdy přispíval mimo jiné kritikami na revue Karla Hašlera v karlínském Divadle Variété. V roce 1928 uveřejnil hodnocení revue *My jsme my*. Bystře posoudil vývoj zábavněhudebního divadla, který následující léta pouze potvrdila – vnímal štěpení tohoto divadelního druhu na menší kabaretní formy a větší, směřující k „operetě v její americké formě“, která „už je pevný útvar, útvar téměř tradiční přes všechnu lehkost, s níž od námětu přechází ke způsobu čísel a od děje ke scénám“.²³ Mluví

23 Frejka, Jiří: „Revue ve Variété“, *Národní osvobození* 14. 3. 1928, s. 5.

tedy o takovém divadle, z něhož se v téže době vytvářel původní americký muzikál. Napadlo ho, že „bude třeba přílivu herců-zpěváků, vybíraných a vychovávaných po způsobu Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, když kdysi zakládali operetní studio. [...] Je na čase hledat plnější a dokonalejší formu.“²⁴ Obloukem se k těmto východiskům vrátil po příchodu do Karlína.

Stanislavskij ve své knize *Můj život v umění* uvádí požadavky na operní herce: „operní zpěvák má co činit ne s jedním, ale hned se třemi druhy umění – s vokálním, hudebním a jevištním. V tom tkví na jedné straně obtížnost a na druhé přednost jeho tvůrčí práce. Obtížný je sám proces studia trojího umění, ale jakmile je zvládne, získává tak velké a různorodé možnosti působení na diváka, jaké my, činoherci, nemáme. Všechny tři druhy umění, jimiž zpěvák disponuje, musí být vzájemně prolnuty a zaměřeny ke společnému cíli. Jestliže jedno umění bude na diváka účinkovat a ostatní budou tomuto účinku bránit, dojde k nežádoucímu výsledku. Jedno umění smaže to, co druhé vytvoří.“²⁵ Dále zmiňuje snahy zpěváků pouze efektivně předvést hlas, přičemž ignorují ostatní vyjadřovací prostředky jevištního projevu. Všechny tyto prostředky však podle něj musí být v naprosté jednotě vnitřního temporytmu, jenž se pak vnějškově projevuje v celém umělcově díle.

K podobným závěrům došel přibližně v téže době i Vladimír Němirovič-Dančenko. V roce 1919 založil Moskevské umělecké hudební studio (též Hudební studio MCHAT), kde režíroval opery i operety. Využil Stanislavského myšlenek a vytvořil ideál herce tohoto druhu divadla, jenž označil pojmem „zpívající herec“. U takového herce nemá být možné rozeznat, které prvky jeho jevišt-

24 Tamtéž.

25 Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1983, s. 362.



Výprava Františka Trösterera pro scénu Tugilevského háje v listopadu ve 2. dějství Akuliny. Na snímku František Černý (Pětuškov), Václav Trégl (Bujanov), Ota Motyčka (Muromskij) a Vlasta Burian (Berestov)

ních vyjadřovacích prostředků jsou prvotní: „*Zpívající herec*’, *mistr hudebního divadla, vytvářející jedinečný a živý scénický obraz, je činoherní herec, který je zároveň zpěvákem i tanečníkem. [...] Herec hudebního divadla Němiroviče-Dančenka neoperuje různorodou technikou, ale je to vyloženě ‘zpívající herec’ přinášející vokální, plastické a dramatické prostředky k vytvoření obrazu.*“²⁶

Frejka přijal tyto úvahy za své a s jejich pomocí tak promítl do specifických poměrů hudebního divadla svůj celoživotní přístup k hercům, požadující detailní a precizní hereckou práci. Využitím těchto úvah zároveň složil daň oficiál-

ním dobovým požadavkům na herectví v socialistickém divadle. Uvedené zásady jsou ovšem velmi blízké nárokům na klasické muzikálové herectví i dnes.

Klasickou operetu, obzvláště vídeňskou tvorbu, neměl Frejka příliš v oblibě. Nesnášel operetní klišé a manýry operetních zpěváků. Hledal proto formu vyhovující jak dobovým ideologickým a estetickým požadavkům, tak vlastní snaze po tvorbě hodnotného umění. Tyto předpoklady splňoval nejen Němirovičův ideál zpívajícího herce, ale také východiska sovětské hudební komedie. Ve stejné době, kdy se formovaly Němirovičovy teorie, objevila se v Sovětském svazu nová náplň žánru ‘hudební komedie’. Starému a celosvětově používanému pojmenování byl dodán nový význam, jenž měl

²⁶ Frejka, Jiří: „Nové úkoly hudební komedie“, in: *Program k inscenaci Akulina*, archiv HDK, s. 14.



Trösterův návrh a realizace scény 2. oddělení Frejkovy inscenace *Paní Marjánka, matka pluku*, DHMP v Karlíně 1951



Trojan, Tyl, Rachlík: Paní Marjánka, matka pluku, DHMP v Karlíně 1951

▲ Ljuba Hermanová (Paní Marjánka) a Martin Raus (Vorlický)

► Bedřich Ulrych (Kilián), Jaroslava Adamová (Liduška) a Vladimír Ráž (Vojtěch)



především nahradit pojem 'opereta'. Ten se stejně jako jeho obsah stal ideologicky nepřijatelným.

Pojmenování 'hudební komedie' – chápané v tomto novém smyslu – se používalo zejména v době mezi ranými 30. a pozdními 70. léty 20. století v tehdejší Sovětskému svazu a v poválečném období také v zemích, které spadaly pod jeho vliv, tedy i v Československu. Jednalo se však pouze o specifickou odrůdu operety, v níž typická sentimentální zápletka často zůstávala, avšak byla propracována tak, aby byla politicky přijatelná pro socialistický režim. Místo postav knížat, baronů, hraběnek a dalších velmožů se v hudební komedii objevují zemědělci, námořníci, vojáci a podobné postavy nižších, pracujících tříd. Nejen libreto, ale i hudební stránka této tvorby měla svá specifika. Například hudbu prvního představitele hudební komedie Isaaka Dunajevského popisuje anglický muzikolog McBurney jako „chytrý mix vídeňské klasiky, předválečného broadwayského muzikálu a válečných hollywoodských filmů, smí-

chaných se sovětskou 'masovou písní' v úžasný celek."²⁷ Dodnes hraným dílem hudební komedie je kromě tvorby Dunajevského i Šostakovičova *Moskva-Střemšinky* (*Москва-Черемухинки*).

Ač měla sovětská 'obrodná' forma s americkým muzikálem společné kořeny v evropské operetě a vyvíjela se vlastně paralelně, její výsledná podoba byla zcela rozdílná. Zatímco americký muzikál vyrostl na americké populární hudbě a komerci, sovětská hudební komedie na hudbě budovatelské a socialistické ideologii.

Již v době první republiky můžeme i v českém prostředí postřehnout obrodné impulzy, které ovšem zdatně zesílily až po válce, a to zejména z ideologických pozic. Bezprostředním poválečným projevem těchto snah o vytvoření 'hodnotné' operety byl zmíněný programový pokus E. F. Buriana s Frimlovým *Králem tuláků* nebo Radokova inscenace vlastní

27 McBurney, Gerard: „Dmitri Shostakovich: *Moskva, Cheremushki*“, in: CD *Moskva, Cheremushki*, Colchester 1997, s. 14, překlad citátu Pavel Bár.



◀ Obálka programu ke hře *Paní Marjánka, matka pluku* – podle kresby Františka Trösterera byla vytvořena i malovaná opona k inscenaci

▶ *Trojan, Tyl, Rachlík: Paní Marjánka, matka pluku, DHMP v Karlíně 1951. Václav Trégl (Kvasnička) a Vlasta Burian (Sekáček)*

radikální úpravy klasické Lehárovovy operety pod názvem *Veselá vdova?* v Opeře Divadla 5. května.

Po příchodu do Karlína vytvořil i Frejka vlastní program: přejal východiska hudební komedie, adaptoval je pro místní podmínky a především je doplnil o typicky české hry se zpěvy a tanci (zejména tvorbu Josefa Kajetána Tyla). Zásadní ideje svého programu shrnul do článku „Nové úkoly hudební komedie“ uveřejněném v programu k inscenaci *Akulina*. Ve stejné době vytkla 5. celostátní konference divadelníků v Praze za jeden ze základních úkolů československého divadelnictví pro následující období vybudovat právě hudební komedii,²⁸ Frejkova východiska a snahy tak plně vyhovovaly i stranické kulturní politice.

28 Viz projevy, pronesené v březnu 1951 na této konferenci: Feldstein, Valter: „Cílevědomým prováděním divadelní politiky k novým úspěchům našeho divadla“, in: Popp, O. (red.), Šafránek, Ota (red.), Urbanová, Alena (red.): *Divadlo II* (1951), Praha, 1951, s. 266–267; Pelikán, Jiří: „Učinit z divadla významného pomocníka budování socialismu“, tamtéž, s. 249–250.

Dochovalo se několik dramaturgických plánů,²⁹ na jejichž obsahu se vedle Frejky podílel i František Rachlík. Záměr vybudovat v Karlíně repertoár reprezentativní scény hudební komedie a hry se zpěvy a tanci je z nich zřejmý, klasická opereta byla upozaděna. V plánech sice figuruje několik sovětských titulů, základem jsou ovšem hry české, a to jak úpravy klasických her, tak značné množství novinek, především ze soudobého života. Politická poptávka po vzniku nových děl odpovídajících dobovým ideologickým a estetickým požadavkům byla značná. Ani po šesti letech volání po nové podobě domácí operety se totiž nepodařilo vytvořit dílo, které by plně vyhovovalo ideologickým nárokům a zároveň uspokojilo zájmy publika.

Ze zhruba dvou desítek navrhovaných titulů se však uvedení dočkaly pouze dva.³⁰ Dramaturgické plány nejčastěji

29 Součást pozůstalosti F. Novákové, uložené v archivu HDK, kopie dokumentů archiv autora.

30 Nestroyův *Lumpacivagabundus* a Tylova *Fidlovačka*.



obsahují rozpracovaná díla či tematické návrhy ke zpracování. Jejich náměty zahrnují téměř všechny průmyslové obory (hry ze života lesních dělníků, stavebníků, mládeže v loděnicích...), historické revoluční hry, životopisnou hru o Jindřichu Mošnovi nebo dramaturgickou Bassova *Cirkusu Humberto* (anoncovanou jako „hra se zpěvy a tanci ze života českých cirkusových dělníků“). – Žádný z těchto rozpracovaných titulů nebyl v karlínském divadle nikdy uveden.

Akulina

Aby vedení divadla uspokojilo dobové ideologické požadavky, uvedlo hru ze sovětského repertoáru – hudební komedii *Akulina* skladatele Nikolaje Kovnera na námět Puškinovy povídky *Slečna selka*, dříve již mnohokrát upravené do



různých scénických podob. Dílo má typické operetní schéma dvou mileneckých párů a dvojice starokomiků, milostný happyend je konvenčně završený svatbou (v tomto případě dokonce dvojitou). Hudební komedie má však jasné ideologické odkazy – paroduje životní styl ruských boháčů, zesměšňuje anglickou vychovatelku, mladý šlechtic Alexej chová odmítavý postoj k panským slečnám a mnohem raději se zamiluje do prosté venkovanky. V tom, že se bohatá slečna Líza záměrně vydává za chudou kovářovu dceru Akulinu, tkví také zápleтка hry.

Na přípravu inscenace, uvedené jako dar ke třicetiletému jubileu KSČ, bylo vynaloženo velké úsilí a značné prostředky. Došlo k rozšíření pěveckého i tanečního sboru, technického personálu i orchestru (především o smyčcové nástroje, a to vzhledem k vyhraněnému charakteru obsazení Orchestru Karla Vlacha, který byl jeho základem).

Frejkův asistent a žák Jiří Bělka popsal práci na inscenaci jako velmi intenzivní:



„Ale on [Frejka] nastupoval na každou zkoušku připraven jako do bitvy. Několikrát mi opakoval, že režisér je jako kapitán na lodi, nesmí nikdy ztratit rovnováhu a loď vždycky opustit až poslední. A i když se dostane do tísnivé situace, nikdo na něm nesmí nic poznat.“³¹ Na každou zkoušku Frejka chodil pečlivě přichystán, a aby vytvořil atmosféru, nechával před jejím začátkem pouštět hudbu z gramofonových desek. Bělka pokračuje: „Nepřipouštěl si, že se dostal

31 Bělka, Jiří: „Vzpomínky na profesora“, in: Träger 1964: 45.

na prkna, pod kterými se občas ještě najde trus z dob ‘Varieté’, dělal i tady své divadlo a herci se pod jeho rukama měnili k nepoznání. [...] Ale i při studiu slabé operety se nedal svést ze své cesty. Obklopil se hromadami materiálu, neúnavně studoval nejmenší detaily v kostýmu, nebo literární náznaky v libretu.“³² Frejka tedy ani v této době nepodléhal nepříznivým okolnostem a pocitu vyhnání (minimálně je na sobě při práci nedával znát), ale usilovně a s velkou pílí

32 Tamtéž.



▲ Dolidze, Muradeli, Sikorská, Bolotin: Keto a Kote (Konstantin a Kateřina), DHMP v Karlíně 1952 – scéna na tífliském tržišti (3. jednání): Ota Motyčka (Makar), Vítězslav Boček (Sako), František Černý (Siko), Ljuba Hermanová (Daredžan Bambachanadze) a sbor karlínského divadla

◀ Trojan, Tyl, Rachlík: Paní Marjánka, matka pluku, DHMP v Karlíně 1951 – scéna komediantů, finále 1. oddělení

pracoval na co nejlepším výsledku inscenace. Opět se však potýkal s problémy: s herci, jejich špatnou souhrou a hereckými klišé. Pokoušel se je odstraňovat nejen během zkoušek, ale i během repríz, jež pravidelně dozoroval a na jejichž kvalitní úroveň dbal.

Do inscenačního týmu Frejka přizval výtvarníka Františka Tröстера, přítele, dlouholetého spolupracovníka z Národního i vinohradského divadla, který s ním v Karlíně tvořil až do jeho smrti. Scénografie *Akuliny* plně odpovídá dobovým estetickým požadavkům realismu, jeví se až jako fotografie skutečnosti. Zejména obě scény Tugilevského háje z 2. dějství však vypadají velmi suggestivně. Přes tuto působivost se scéna vývojově vrací o mnoho let nazpět, před

všechny pokusy a scénografické výboje avantgardních Frejkových i Hilarových inscenací, k malovaným dekoracím. Zadní malovaný prospekt a několik velkých i menších trojrozměrných dekorací společně zaplňují celý prostor jeviště a jsou typické pro všechny další Trösterovy karlínské práce z tohoto období. Stejně jako scéna jsou v realistickém duchu do detailů propracované kostýmy – ruské folklorní kroje doplněné nezbytnými copy a čelenkami. Ne náhodou byla do příprav inscenace zapojena i „lidopisná poradkyně“, dnešním slovníkem folkloristka.

Pestrost souboru Frejkovi umožnila obsadit i tuto inscenaci podle specifických potřeb. Pěvecky nejnáročnější role ztvárnili zpěváci – hlavní role Alexeje

a Lízy Rudolf Cortés (v alternaci Františka Kříže) a Soňa Červená, druhý pár, Štěpána a Nasťu, František Voborský a Ljuba Hermanová, roli Miss Jackson Gabriela Třešňáková. Pro role pěvecky méně náročné či nezpívané zvolil spíše činoherce (Berestov – Vlasta Burian/Jindřich Doležal, Pefuškov – František Černý/František Marek, Akulina – Jaroslava Adamová³³/Milica Kolofíková apod.).

Je pro tuto dobu typické, že karlínské inscenace měly v tisku minimální ohlas. Několik málo recenzentů³⁴ se k inscenaci *Akuliny* vyjádřilo spíše pochvalně, především ocenili repertoárový výběr sovětského díla (což mělo samo o sobě zásadní vliv na kladné a vlídné přijetí kritikou). Hodnocení se dočkalo zejména pojetí postav některými herci, do značné míry opět nahlížené pouze ideologickými aspekty. Frejka podle recenzenta Zelenky vytvořil „pevně ucelené představení“ a kritik dodává: „celek působil v uvedení karlínského divadla dojmem znovuzrození lidové scény a ozdravení operetního divadla“. Role byly sólisty „přesně propracované“, avšak „některé osoby byly ještě vzdáleny realistickému pojetí hry“. Zejména kárá Ljubu Hermanovou, jejíž Nasťa byla „příliš vulgární v pohybu i slovech“.³⁵ Naopak oceňuje kvalitní pěvecké podání hlavní role Lízy Soňou Červenou.

Jindřich Černý zpětně po letech hodnotí herce slovy: „Z nevyrovnaného he-

33 Na karlínském jevišti se objevila opora Frejkových vinohradských inscenací poprvé. K talentované mladé herečce, s níž výrazně pracoval již na Vinohradech, jej vázal úzký osobní vztah. I přes tuto okolnost však karlínské angažmá Adamové nenásledovalo automaticky a bezprostředně po jejím vyhazovu z Komorního divadla, kde se ocitla po rozdělení vinohradského souboru. Frejka ji přijal do Karlína až poté, co se jí nepodařilo nalézt práci v jiném divadle.

34 Zelenka, Jan: „Zápas o novou hudební komedii pokračuje“, *Svobodné noviny* 9. 6. 1951. + bs: „Hudební veselohra ‘Akulina’, *Lidová demokracie* 1951, výstřižek uložen v knize výstřižků č. II – Divadlo Státního filmu, archiv HDK.

35 Zelenka, Jan: „Zápas o novou hudební komedii pokračuje“, *Svobodné noviny* 9. 6. 1951.

reckého souboru pěvecky i herecky vynikly Soňa Červená jako slečna Líza a Ljuba Hermanová jako její komorná, malou roli nevolnice Akuliny vytvořila Jaroslava Adamová, do postavy Lízina statkářského otce se ukázněně vevrál Vlasta Burian.³⁶

Ocenění z hlediska vysokých kvalit se dočkala choreografie Saši Machova v tanečních číslech sborových i sólových a její bezchybné provedení karlínským baletním souborem. Jednalo se o jednu z posledních Machovových prací – měsíc po premiéře *Akuliny* spáchal Saša Machov sebevraždu.

Paní Marjánka, matka pluku

V srpnu 1951 přebral divadlo v Karlíně od Státního filmu pražský Ústřední národní výbor a změnil jeho název na Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně. V souvislosti s touto reorganizací nedošlo k žádným zásadním změnám, naopak byla opětovně oficiálně potvrzena úloha karlínského divadla jako zábavněhudební scény. Frejka tak mohl kontinuálně pokračovat ve snaze vybudovat z Karlína divadlo hudební komedie, neboť se osvědčil jako velmi schopný režisér tohoto druhu divadla, dokázal si specificky přizpůsobit koncept hudební komedie a zpívajícího herce, importovaný ze Sovětského svazu. Nyní byl navíc jmenován uměleckým šéfem,³⁷ čímž získal možnost i nadále a ještě intenzivněji uskutečňovat ideu moderního zábavněhudebního divadla s nejvyššími uměleckými nároky.

Divadelní a dramaturgická rada staronovému divadlu schválila záměr uvést v nové sezoně 1951/1952 úpravu Tylovy

36 Černý 2007: 299.

37 Zpráva o činnosti divadla za sezonu 1951/52, 16. 9. 1952, archiv HDK (pozůstalost F. Novákové).

Paní Marjánky, matky pluku a pěvecký náročnou gruzínskou hudební komedií *Keto a Kote*.³⁸ Soubor byl z tohoto důvodu posílen o nové kvalitní zpěváky (Milota Holcman, Stanislava Součková), naopak několik činoherců se dočkalo propuštění.

Uvedení Tylovy hry plně odpovídá Frejkově programové koncepci. Výběr titulu byl patrně jeho svobodnou volbou, se svými spolupracovníky ji upravil podle vlastních představ.³⁹ Nelze však zároveň opomenout skutečnost, že výběrem Tylovy hry dostál i dobovému vyzdvihování Josefa Kajetána Tyla coby předchůdce „revolučních snah socialistického realismu“. Díky dosavadním zkušenostem s karlínským souborem také dokázal hru adekvátně obsadit, lze tedy vyslovit domněnku, že se *Paní Marjánka* měla stát jakýmsi ideálním prototypem jeho představ o zábavněhudebním divadle.

Frejka s Rachlíkem hru podrobili revizi, odstranili z textu dobové narážky, upravili ho a doplnili. Především byla značně a zcela původně rozšířena hudební složka – ta nyní tvořila přibližně tři pětiny inscenace. Trojanovi se podařilo nalézt dva vynikající motivy, o něž byla hra obohacena a které zároveň nikterak nenarušily děj: motiv posvícení probíhajícího v městečku, navíc za přítomnosti komediantů, a motiv vojenské kapely putující s vracejícími se českými vojáky. Nová hudební čísla tak přirozeně zapadla do původního textu. Řadu z nich psal skladatel ‘na míru’ karlínským interpretům,⁴⁰ zejména pak Vlastovi Bu-

38 Zpráva o činnosti divadla za sezonu 1951/52, 16. 9. 1952, archiv HDK (požůstalost F. Novákové).

39 Ač se jako autor úpravy uvádí pouze Rachlík, je zřejmé, že nová verze byla výsledkem spolupráce mezi ním, Frejkou a Trojanem.

40 Ačkoliv byla hudba psána přímo na míru představitelům, během zkoušek docházelo k menším změnám; z důvodů nedostatečných pěveckých dispozic V. Ráže (Vojtěch) a J. Adamové (Liduška) tak byl například odstraněn jejich milostný duet *Měsíček svítí*.



Jiří Frejka gratuluje Vítězslavu Bočkov k 50. narozeninám a k 30. výročí Bočkovy divadelní činnosti: po představení *Paní Marjánky, matky pluku* 15. 2. 1952, v pozadí Vlasta Burian

rianovi, který hrál jednu z hlavních postav, šikovatele Sekáčka. Mnoho prostoru bylo věnováno velkým sborovým a tanečním scénám – řazení vojáků, komediantské scéně nebo vesnické tancovačce.

Studium *Paní Marjánky* probíhalo již v duchu závazného systému Stanislavského, praktikovalo se rozkrývání textu, vytyčení vedoucí ideje a hlavního úkolu hry, stanovení dějových celků a zavedení drobných etud. Od herců Frejka požadoval sepsání životopisů svých postav, což potvrzuje Jaroslava Adamová a dodává: „Myslím, že tehdy už se chytal rukama nohama všeho, co bylo pro komunisty módní. Nechce se mi o tom mluvit,



Dolidze, Muradeli, Sikorská, Bolotin: Keto a Kote, DHMP v Karlíně 1952

▲ František Černý (Siko) a Vítězslav Boček (Sako)

◀ Gabriela Třešňáková (kněžna Maro), Rudolf Cortés nebo Xaver Lukeš (kníže Levan Palavandešvili)

► Soňa Červená (Keto), František Voborský (Kote)

ale domníval se, že se tím zachrání, skutečně. Jenomže asi zapomněl, proč ho vyhodili z Národního divadla – už tenkrát o něm věděli, že s nimi nebude držet basu.⁴¹

Na rozdíl od předchozích inscenací, v případě *Paní Marjánky* nenalézáme zřejmé rozdělení rolí mezi herce a zpěváky. Titulní roli Marjánky sice obsadil dvěma zpěvačkami, Gabrielou Třešňákovou a Ljubou Hermanovou, roli Lidušky ovšem alternovaly Jaroslava Adamová, Marie Kautská a Věra Náchodská, v roli Vojtěcha pak dokonce Vladimír Ráž a čerstvá pěvecká posila souboru Milota Holcman.

Roli šikovatele Sekáčka Vlasta Buriana podle Rachlíka⁴² zprvu odmítal při-

41 Síllová, Zuzana: „Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka – Rozhovor s Jaroslavou Adamovou“, in: *Disk 1* (červen 2002), s. 95.

42 Rachlík, František: *O přetvářce a domněnce – Divadelní zápisník*, [Praha], rkp. 1977, uložen v knihovně DÚ Praha, s. 343.

jmout – bál se její příliš vážné polohy. Frejka jej ale nakonec přesvědčil, aby právě z toho důvodu roli přijal a dokázal tak své herecké schopnosti. Nešťastně zamilovaný voják se poté podle pamětníků stal jedním z nejpozoruhodnějších výkonů Vlasty Buriana v jeho životě. Především díky novým hudebním číslům se posunula poloha postavy Sekáčka z bodrého a humorného neúspěšného donchuána do polohy citovější, ovšem vnitřně dramatičtější, a sice celoživotně nešťastně zamilovaného muže, který je však pro blaho své milé schopný obětovat vlastní štěstí.

„Na hereckých výkonech v karlínské *Paní Marjánce* je potěšitelný blahodárny vliv pevné režijní ruky Jiřího Frejky,⁴³ píše se v jedné z několika málo kritik,

43 aj: „Paní Marjánka, matka pluku“, [Kino], výstřižek uložen ve výstřižkové knize č. II – Divadlo hlavního města Prahy, archiv HDK.



kteří na inscenaci vyšly a jsou na adresu režisérovy práce velmi stručné: „provedení ve Frejkově režii dává úctyhodnou úroveň Tylově hře a lidové hře se zpěvy a tanci vůbec...“⁴⁴ Z dostupných materiálů a svědectví je patrné, že se Frejkovi podařilo vytvořit kvalitní hudební veseloherní inscenaci, prosáklou citovostí a patosem tradic, domova a vlastenectví. Z audio i fotozáznamů dodnes prýští romantická až pohádkově kouzelná atmosféra.

Dobová realita byla ovšem jiná – premiéra se konala v prosinci roku 1951, všech funkcí byl zbaven Rudolf Slánský a jeho nejbližší spolupracovníci, začala vlna zatýkání a dalšího politického teroru. Stále silnější obavy o svůj osud měl i režisér Jiří Frejka, přesto i nadále pokračoval v usilovné práci.

Keto a Kote

Z repertoáru Moskevského státního hudebního divadla převzal Frejka tradiční

44 Jtg: „Paní Marjánka, matka pluku jako hra se zpěvy a tanci“, *Svět v obrazech* VIII, 1953, č. 2.

gruzínskou komickou operu *Keto a Kote*. Pro moskevské uvedení byl tento titul, v zemi svého původu hraný dodnes, podroben úpravě poplatné hlediskům sovětského režimu. Tím, co dodalo libretu dostatečný ideologický potenciál, je zesměšnění šlechty, bohatých obchodníků a policie carského režimu. Jasně ideově zabarvené jsou i plány hlavního hrdiny hry Koteho, mladého člena šlechtického rodu: část své půdy chce věnovat rolníkům, kteří na ní pracují; vzdává se svého dědictví po bohatém knížecím strýčkovi; nechce žít životem šlechty, naopak touží pracovat a živit se vlastními rukama. Pokud bychom odmysleli ideologické prvky, libreto se drží konvenčních žánrových postupů, kde i přes některé originální motivy zůstává ve středu dění tradiční milostná zápletka.

Vzhledem k náročné povaze partitury je logické obsazení hlavních rolí zpěváky: roli Keto nastudovaly Stanislava Součková a Soňa Červená,⁴⁵ partnery jim v roli Koteho byli František Voborský a Milota Holcman. Komickou

45 Brzy poté odešla z osobních a profesních důvodů do operního souboru v Brně, kde započala její cesta na světová jeviště.

dvojici Saka a Sika vytvořili František Černý a Vítězslav Boček. Vlasta Burian nebyl do této inscenace obsazený, což je jediná výjimka z pětice Frejkových karlínských režii.

Přes veškerou péči, kterou vedení divadla a tvůrčí tým připravám věnovalo, podrobně realisticky vyvedená inscenace u publika narazila na hluboký nezájem, diváci měli titulů ze sovětského kulturního okruhu dostatek. Silné gruzínské reálie, jichž je hra plná (včetně složitých místních jmen typu Ortodželah či vlastních jmen Bambachanadze nebo Palavandevšvili) a jež podtrhovaly kostýmy a líčení, na zájmu o hru jistě nepřidaly. Již po čtyřech měsících od premiéry klesla návštěvnost na méně než polovinu a po pouhých 24 reprízách stáhli titul z repertoáru. Ve srovnání s ostatními Frejkovými inscenacemi se jednalo o velký neúspěch.

Schovávaná na schodech

Dva měsíce po premiéře *Keto a Kote* uvedl Jiří Frejka *Schovávanou na schodech*, veršovanou hru Vítězslava Nezvala. Básník ji vytvořil na popud dramaturga Národního divadla Františka Götze v roce 1930 podle hry Pedra Calderóna de la Barca *Schovaný muž a maskovaná žena*. Poprvé bylo Nezvalovo přebásnění uvedeno následujícího roku ve Frejkově režii ve Stavovském divadle v hlavních rolích s Bedřichem Karenem, Jiřinou Šejbalovou a Hugo Haasem. Pro nové uvedení v roce 1952 básník a skladatel v jedné osobě rozšířil počet hudebních čísel z původních tří na patnáct. Na výsledné hudební podobě karlínské *Schovávané* se však do značné míry podílel zdejší dirigent a sbormistr Dalibor Brázda, který Nezvalovu jednoduchou a průměrnou hudbu instrumentoval. Její výsledný charakter je tesklivě žalostivý, temně ro-

mantizující a obsahuje mnohé španělské motivy; plně tak odpovídá charakteru hry. Také text hry podrobil Nezval revizi, některé verše změnil, jiné přidal či vypustil. Je pravděpodobné, že Frejka s Nezvalem na nové verzi koncepčně spolupracoval.

Obsazení bylo vzhledem k jiným karlínským titulům poměrně malé, účinkovalo pouze 14 sólistů. Frejka si pro inscenaci, ve které hodlal plně realizovat svou vizi hudebního básnického a uměleckého divadla, vybral do hlavních rolí nejschopnější karlínské herce: Jaroslavu Adamovou, Vladimíra Ráže, Vítězslava Bočka, Vlastu Buriana. Hra jako by jim byla šita přímo na tělo – Adamová hrála postavu tragické milostné hrdinky, Ráž charismatického svůdce, Burian měl opět možnost využít svůj talent v komické postavě, tentokrát sluhu Mosquita.

Studium inscenace trvalo pouhých šest týdnů. Práci během zkoušek značně ztěžovaly verše, se kterými se mnozí herci ve své umělecké praxi na jevišti dosud nesetkali. K tomu se také váže velká část Frejkových poznámek v režijní knize: dbal na správný přednes a dodržování veršového metra a rytmu. Podobně jako již u *Paní Marjánky* jsou levé stránky knihy rozděleny do sloupců, v tomto případě dvou, do nichž Frejka zapisoval aranžmá a režijní vedení herců, často s důrazem na verš („zpěv slov ve verši, vtělení motoru rytmického – rytmické čtení pod textem, pod myšlenkou, nesmí to přeházet v myšlení, naopak ho rozbíhat“⁴⁶). Veršovaný text dělal problémy zejména Rudolfovi Cortésovi a především Vlastovi Burianovi. Frejka s oběma na rolích velmi tvrdě pracoval a podle svědků⁴⁷ se tato píle skutečně vyplatila. Burian ne-

46 Režijní kniha inscenace *Schovávaná na schodech*, NMD, Č-11005/A-14062.

47 Potvrzuje např. Františka Nováková, viz osobní rozhovor Ivany Vadlejchové s Františkou Novákovou, tajemnicí divadla 1945–1973, ze dne 17. 2. 1993, kopie přepisu archiv autora.



chtěl Frejku zklamat, ctil jej a respektoval, Frejkovi se tak dařilo jeho vrozenou touhu po extempore a improvizacích alespoň částečně usměrnit.

Tröster vytvořil scénu ve stejném stylu jako předchozí karlínské práce. Pro první obraz navrhl zadní malovaný prospekt se španělskou krajinou a siluetou Granady, před který umístil dekoraci letohrádku se dvěma pavilony, spojenými mostkem. V dalších obrazech pak postavil (tentokrát bez malovaného prospektu) část španělského paláce, nalevo se salo- nem, napravo s kabinetem s tajným točitým schodištěm. Kostýmy jsou ve stylu dobového španělského oblečení bohatších vrstev, doplněné šperky, líčením, parukami a u některých mužských postav umělými vousy.



V. Nezval: Schovávaná na schodech, DHMP v Karlíně 1952

◀ **Jaroslava Adamová (Lisarda) a Vladimír Ráž (Don Cesar)**

▲ **Vlasta Burian (Mosquito) a Gabriela Třešňáková (Beatrice)**

Inscenaci *Schovávané na schodech* hodnotil ve své recenzi Josef Träger: „Frejkova režie konkrétně charakterizuje jednotlivé postavy, dává jim realistické obrysy, vyostřuje podmínky jejich společenského zařazení, ale nikdy neztrácí z dohledu básníka a jeho slovo.“ Několikrát také zdůraznil výsledky Frejkovy dlouhodobé práce se souborem: „Je nedoceněnou zásluhou Frejkovou, že zajišťuje technické školení a umělecký růst takového nesourodého hereckého tělesa nekompromisně náročnými uměleckými úkoly, před jaké staví svůj herecký soubor.“ Herci se „semkli v zákazněný pracovní kolektiv“.⁴⁸ Druhou výraznou součástí Trägerovy recenze je obhajoba herectví Vlasty Buriana. V roli Mosquita: „ovládá verš čím dál tím bezpečněji: o premiéře bylo ještě znát úsilnou snahu nezpronevěřit se verši, a proto připadal jeho Mosquito sevřený, tuhý a spoutaný; o reprisách je už Burianův Mosquito

⁴⁸ Träger, Josef. „Nové vítězství Nezvalovy poezie“, *Literární noviny* 1, 1952, č. 32 (13. 9. 1952), s. 4.

živá lidská postava vesele lehkomyšlného a vtipně prostorekého sluhy.“ Burian hraje „nejjemnějšími komickými prostředky, nepitvoří se, nepřehání, ne vulgarizuje [...],“ nezneužívá své popularity a snaží se nalézt nový, zkázněný herecký, resp. komický projev. Träger konstatuje pokrok Burianova herectví pod Frejkovým režijním vedením. Zároveň uznává velký talent mladé představitelky Lisardy, Jaroslavy Adamové: „Lisarda J. Adamové rozžhavlí Nezvalův verš do dramatického žáru, nevyzpívává jen svou citovou tragédií, ale prožívá ji s vášnivostí milující ženy; [...] Lisardino utrpení nese jako osobní vnitřní osud tragické krásy a dozrála v ní v tragickou heroinu, jejíž Lisarda patří k nejslavnějším vítězstvím našeho mladého hereckého pokolení.“⁴⁹ Zmiňuje se i o dalších hercích, Rážovi, který nebyl Adamové rovnocenným partnerem, Bočkovi, Kautské či Cortésovi, u nějž zaznamenal značný herecký pokrok.

Širší kritický ohlas inscenace byl minimální. Výjimku tvořila aféra kolem citované recenze Josefa Trägera v *Literárních novinách* – v sérii článků a reakcí se rozhořel boj o to, zda má na jevišti místo neideová hra. Protesty, které se kolem inscenace Nezvalovy básnické hry vynořily, jako by symbolizovaly konec tvůrčí etapy Jiřího Frejky, který se v noci z 16. na 17. října ve své karlínské pracovně smrtelně postřelil.

Dělat divadlo pro diváky, jaké si přejeme mít

I přes zrůdnost doby si Frejka uchoval uměleckou integritu a nedal se vmani-pulovat do vulgárních služeb komunistického zřízení, přestože se snažil vyjít s požadavky strany – aby mohl nadále po-

⁴⁹ Tamtéž.

kračovat ve své umělecké práci. Za svoji vizi divadla byl ochotný zápasit v podmínkách krajně nepříznivých na půdě karlínského divadla. Odešel, jak sám napsal,⁵⁰ zcela vysílený a uštvaný, po urputném boji za své ideály. Jeho smrt znamenala konec jedné dramaturgické a umělecké koncepce.

Repertoár karlínského divadla se stal brzy eklektickým – vedle Nezvalových *Tří mušketýrů* se hrála soudobá kolektivizační opereta *Zavinil to Ferkl?* či dokonce balet *Coppélia* a *Louskáček*. Později jasně převážila tendence ke klasické operetě (Hervého *Mam'zelle Nitouche*, Straussova *Tisíc a jedna noc*) – její návrat byl 'umožněn' zejména usnesením Divadelní a dramaturgické rady z ledna 1953,⁵¹ která odsoudila pokusy o potlačování a likvidaci operety jako buržoazního žánru a direktivním způsobem požadovala další rozvoj jejího inscenování. Vedení karlínského divadla doporučila (rozuměj nařídila) vytvořit z Karlína vzorové operetní divadlo a tomuto účelu také přizpůsobit složení souboru.

Postupně také zanikal okruh blízkých Frejkových spolupracovníků – z Karlína odešel František Rachlík, herci Vladimír Ráž, Jaroslava Adamová, Rudolf Cortés, Vítězslav Boček, dočasně i Karel Vlach se svým orchestrem. S divadlem již nikdy nespolupracoval Václav Trojan a po uvedení *Tří mušketýrů* ani Vítězslav Nezval, František Tröster pouze sporadicky. Věrný Karlínu zůstal Bedřich Füsseger – choreograf, původně tanečník, jemuž dal Frejka příležitost k první samostatné choreografii a který později, v polovině 60. let, spolupracoval s karlínským souborem na prvních inscenacích amerických muzikálů. Stal se nejvýznamnějším čes-

⁵⁰ Poslední dopis straně, in: Národní archiv, archiv ÚV KSČ, fond 100/4 – Václav Kopecký (1897–1961), číslo fondu: 1261/0/36, archivní pomůcka č. 1519.

⁵¹ Zápis ze zasedání DDR v roce 1953, in: Popp, O. (red.), Šafránek, Ota (red.), Urbanová, Alena (red.): *Divadlo IV*, Praha 1953, s. 109–110.

kým choreografem zábavněhudebního divadla své doby a mnohokrát se uplatnil i v zahraničí. Samostatnou kapitolou by mohl být další osud Vlasty Buriana – ač jeho poslední rolí byl Ferkl v neúspěšné veršované folklorní operetě o kolektivizaci vesnice *Zavinil to Ferkl?* v roce 1953 a nadále již v divadle neúčinkoval, v angažmá zůstal až do roku 1957, kdy mu byl přiznán starobní důchod.⁵²

Poslední část Frejkovy tvorby, spojenou s karlínským divadlem, je nutné posuzovat v kontextu velmi těžkých okolností, zejména pak problémů zdravotních, osobních a politických. Divadelní orgány striktně dbaly na dodržování oficiálních ideologických a estetických dogmat a postulátů, které Frejka odmítal přijmout za své. Nadále zůstal věrný vlastním ideám, které uplatňoval po celý život, i když se je v tomto období často snažil obrátit do přijatelného ideologického hávu a frázi.

Z hlediska celoživotní tvorby je karlínská epizoda jen 'labutí písní' Jiřího Frejky. Přestože Karlín považoval za vyhnanství na periferii divadelního života, s velkým úsilím se pokoušel rozvíjet specifický program, díky němuž toto velmi krátké období v historii existence karlínského hudebního divadla patří mezi nejvýznamnější. Svými velkými uměleckými nároky vytkl Jiří Frejka tomuto divadlu i jiný cíl než pouhou zábavu, třebaže odvedenou profesionálně. Odmítal schémata, rutinu a kliše, tehdy reprezentované operetou. Jeho karlínský program byl pokusem o založení moderního hudebního divadla, které se vymezuje vůči klasické operetě a s pomocí východisek hudební komedie a zpívajícího herce hledá cestu od her se zpěvy a tanci k – vyjádřeno dnešním slovníkem – muzikálu. Tři z pěti Frejkových inscenací dosáhly více než 100 repríz, což je v dlouhodobém srovnání nutně brát jako velký úspěch.

Z dnešní perspektivy se Frejkovo období, zejména inscenacemi *Nebe na zemi* a *Paní Marjánka, matka pluku*, jeví jako zakladatelské období poválečného vývoje původního domácího muzikálu, jeho smrti přerušené. Frejkův specifický program syntézy zábavního a vysoce uměleckého divadla byl velkým přínosem českému zábavněhudebnímu divadlu. Ve většině vyspělého světa je obvyklé, že na inscenacích tohoto druhu divadla, zejména muzikálů, pracují ti nejlepší divadelní umělci. Situace v naší zemi byla a je jiná, zábavněhudebním divadlem se v odborných i uměleckých kruzích tradičně pohrdá. Pro některé producenty je mnohem důležitější návštěvnost jejich 'produktu' než jakákoliv umělecká kvalita. Frejka se to během svého kratičkého působení v Karlíně pokoušel změnit.

V dobové divadelní kultuře se Frejkova karlínská tvorba vymykala tím, že nebyla ani schematickým návodným vzorem, ani výchovným příkladem pro životní praxi člověka socialistické společnosti, nezobrazovala nepřítel ani škůdce, nebyla agitační troubou režimu. Na začátku 50. let představovala jeden z mála ostrůvků skutečně tvořivé umělecké práce nepodléhající diktatuře režimu. Jeho tvorbu nakonec nelze považovat ani za postulovaný realismus, i když při práci využíval některé postupy unifikované Stanislavského metody. V rámci možných kompromisů i v Karlíně, stejně jako po celý život, kladl důraz na precizní hereckou práci omezující manýry a kliše. Jiří Frejka se v karlínském divadle i přes nepříznivé okolnosti pokoušel „*dělat divadlo pro diváka, jakého si přál mít*“.

Frejkovy karlínské inscenace:

Trojan, Ježek, Voskovec, Werich, Rachlík: *Nebe na zemi*. Premiéra 21. 12. 1950, derniéra 29. 4. 1952, 264 představení. Dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy Jiří Trnka, choreografie Saša Machov.

52 Dokumenty Vlasty Buriana v personálním archivu HDK.

Kovner, Adujev: *Akulina*. Premiéra 23. 5. 1951, derniéra 16. 3. 1952, 105 představení. Dirigent Karel Vlach, scéna František Tröster, kostýmy František Tröster a Vladimír Tesař, choreografie Saša Machov.

Trojan, Tyl, Rachlík: *Paní Marjánka, matka pluku*. Premiéra 7. 12. 1951, derniéra 4. 2. 1953, 137 představení. Dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Ruda Macharovský.

Dolidze, Muradeli, Sikorská, Bolotin: *Keto a Kote (Konstantin a Kateřina)*. Premiéra 4. 4. 1952, derniéra 28. 9. 1952, 25 představení. Dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Bedřich Füsseger.

Nezval: *Schovávaná na schodech*. Premiéra 4. 6. 1952, derniéra 22. 3. 1953, 81 představení. Dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Manon Chafour.

Literatura:

- BÁR, P. *Jiří Frejka v karlínském divadle*, diplomová práce, KDV FF UK Praha, 2007
- ČERNÝ, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, Praha 2007
- ČERVENÁ, S. *Stýskání zakázáno*, Brno 1999
- DORUŽKA, L. / DUCHÁČ, M. *Karel Vlach – 50 let života s hudbou*, Praha 2003
- HEDBÁVNÝ, Z. *Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994
- JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995

KNAPÍK, J. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha 2002

KNAPÍK, J. *Únor a kultura*, Praha 2004

KREJČA, O. *Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky*, Disk 6 (prosinec 2003), s. 83–105

KUSÁK, A. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998

PACLT, J. *Miroslav Ponc*, Praha 1990

PETIŠKOVÁ, L. „Jiří Frejka v Městských divadlech pražských v letech 1945–1948“, in: Srba, Bořivoj (hl. red.): *O nové divadlo*, Praha 1988

PETIŠKOVÁ, L. „Jiří Frejka, básník jeviště (Život a dílo)“, in: FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004

PETIŠKOVÁ, L. „Ze zákulisí jedné štvanice (Konec režiséra Jiřího Frejky)“, in: *Divadelní revue X*, 1999, č. 1, s. 31–45 + Sílová, Zuzana: „Ad: Ze zákulisí jedné štvanice“, in: *Divadelní revue X*, 1999, č. 2, s. 67–69 + Petišková, Ladislava: „Ad: Zuzana Sílová“, in: *Divadelní revue X*, 1999, č. 2, s. 69–71

RACHLÍK, F. *O přetvářce a domněnce – Divadelní zápisník*, [Praha], rkp. 1977, uložen v knihovně DÚ Praha

SÍLOVÁ, Z. *DISK a generace 1945 – O Jaroslavě Adamově a Jaromíru Pleskotovi*, Praha 2006

SÍLOVÁ, Z. „Jaroslava Adamová a divadlo Jana Wericha“, *Disk 9* (září 2004), s. 118–143

STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*, Praha 1983

SUCHÝ, O. / CORTÉSOVÁ, D. *Rudolf Cortés – Milovaný i zatracovaný*, Praha 2004

ŠULC, M. *Česká operetní kronika 1863–1948*, Praha 2002

TRÄGER, J. (ed.) *Jiří Frejka – K nedožitém šedesátinám*, Praha 1964

VAŠÁK, V. / MACKŮ, G. *Z operety do operety*, Praha 1996

Karel Hugo Hilar a jevištní řeč

Jaromír Kazda

Jan Port připomněl ve své přednášce v Národním muzeu roku 1966, že pro Hilara byla východiskem k vytvoření inscenace hudba. Hilar měl pro komponování inscenace i jejích jednotlivých částí potřebnou hudební vloh i vzdělání.¹

Nejnápadnějším rysem Hilarových inscenací byl rytmus a tempo odpovídající nervnosti a vzrušenosti doby (první Hilarova výraznější režie, *Penthesilea*, spadá do roku 1914). Už impresionismus pracoval s hudební stylizací (Kvapil), ale šlo mu spíš o celek, o intonační ilustraci nálad v dur či v moll – srv. nahrávku prologu k *Radúzovi a Mahuleně* v podání Leopoldy Dostalové nebo její recitace nahrané Českou akademií. U Hilara nešlo o intonaci, náladové barvení slov. V jeho pojetí se inscenace podobala symfonii. Hilar pracoval s kontrapunktem. Tvrdil, že „smysl nové režie pro tempo a rytmus je vlastně vědomím vztahů jednotlivých výstupů k celému aktu, ba celku hry“ (Hilar 1927: 37), a Pešek doplňuje, že u Hilara „Na scéně má každý výstup svůj specifický rytmus. Nový, přesně odlišený, vymyšlený, aby zachytil ne vnějšek skutečnosti, ale její vnitřní smysl“ (Pešek 1976: 26). Honzl tvrdí, že i užívání dynamiky, dynamické vzruchy vyplývají u Hilara spíš ze zákonů kontrapunktu, než aby byly mírou emocionálního napětí – ve srovnání s Vojanem, který šetřil své forte pro nejvypjatější místo hry (Honzl 1956: 205). Lze však dokázat, že např. výšková a dynamická gradace u Hilarových herců byla provázena režijní mobilizací hercova prožitku, vydáním se ze všech citových rezerv.

Hilar dosahoval emocionálního napětí řeči někdy pomocí ryze fyzických prostředků – např. když Kohoutova Hamleta nechal říkat Být či nebýt s dýkou nasazenou na srdce nebo když poradil herečce, aby partnerovi v objetí zarýla nehty do masa, aby výkřik bolesti byl dost opravdový (Kohout 1975: 97; 1946: 53). Tempo a dynamiku sólistů staré deklamační školy mohl v *Coriolanu* ovlivnit tím, že proti nim postavil rytmicky křičící mohutný kompars.

Přestože měl Hilar předem připravenou režijní knihu, sloužila pro něj i pro herce jen jako odrazový můstek pro společné úsilí na zkouškách. Nejznámější případ, kdy svou režijní koncepci podrídil pojetí herce, je Vydrův Edgar ve Strindbergově *Tanci smrti* nebo Chrobačka Marie Hübnerové ve hře bratří Čapků *Ze života hmyzu*. Ohlasem rytmizace Hübnerové je ukázka jejího partnera Karla Kolára:

¹ Hilar pocházel z rodiny spřízněné se skladatelem Karlem Komzákem. Hilarův otec ovládal hru na trubku, Hilar sám hrál výborně na housle, violoncello a klavír. Hudební terminologii najdeme v jeho teoretických spisech i v požadavcích jeho režijních knih. Hilar režíroval vedle činohry též operu (byl zakladatelem naší moderní operní režie před Pujmanem), operetu i melodram.



Ku - ku - ku - ku - lí - čko, mi - lá - čku, zla - to na - še, ať se ti nic
ne sta ne, po - po - po - po - po - zor!

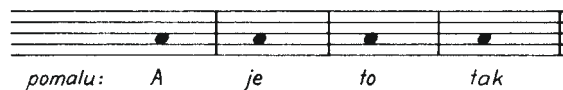
Právě proto, že Hilar používal metody vrstvených impulzů, provokoval a inspiroval, dával nesplnitelné požadavky nebo neuměle předváděl svou představu, nutil herce, aby se tvořivě zapojili do hledání tvaru, aby v naznačeném směru pokračovali. Nenechal je nikdy v klidu. Pokud herec pouze napodobil Hilarovo předehrávání (a on proto předehrával výjimečně), nebo se snažil doslova splnit jeho někdy nelogické pokyny, byl ztracen. To je i případ ukázky Jana Porta, který neuspěl, když zkusil prostě imitovat Hilarem předvedený rytmus v *Husitech*:



Že - na kně - ze Pro - ko - pa ko - jí je - ho
dí - tě. Mluv - te ti - še - jí!

Podobně nepomohlo, když si někteří herci, jak tvrdí Tetauer (1947: 73), psali nad slova role noty, aby zachytili ladění inscenace do určité tóniny. V této fázi to bylo zpravidla předčasné. Ani oni nepochopili princip Hilarových zkoušek – že totiž mají k předvedené stylizaci najít svou vlastní vnitřní motivaci a fixace konečného řešení je možná až teprve nakonec.

Jarmila Kronbauerová o tom vypověděla: „Nebylo to mechanické. Ten podnět, který Hilar ventiloval, byl zevnitř.“ Protože to pochopila, dokázala se vyrovnat i s nezvyklým Hilarovým požadavkem přesné rytmizace památné věty v *Coriolanovi*, s níž ji Hilar tak dlouho trápil (pro zjednodušení neuvádím intonaci, ale pouze zachycení rytmu):



pomalů: A je to tak

Ladislav Pešek zaznamenal Hilarovo přiznání: „První pojetí každé scény, to je režijní nápad, ale až získám váš souhlas, až zareagujete na moje provokace, pak teprv je scéna platná a zdůvodněná.“² Hilar věděl, že bez prožitku vyzní i z empirie odvozená stylizace prázdně. Výšková i dynamická gradace recitace Hilarova herce Romana Tумы, jak ji v notách zachytil E. F. Burian (1933: 531),³

2 Srv. Pešek 1976: 26.

3 Týž gradační princip najdeme na desce z Hilarovy inscenace *Krále Oidípa* (závěrečný chór) či v E. F. Burianově voicebandu (Erinyje v *Evženu Oněginovi*), oba v gramoaľbu k *Dějínám českého divadla* nebo v rozhlasě na fólii s Poeovými Zvony.

při přesné, ale nezaujaté realizaci notového záznamu pamětníkům Tumů tůměř nepřipomíná. Zato volná, ale emocionálně naplněná parafráze téže předlohy v podání Ludka Munzara nebo obdobná gradace Moissiho v monologu markýze Posy z *Dona Carlose* vyvolávají tumovské asociace přesně.

Ostatně tutéž skutečnost lze doložit rekonstrukcemi Janáčkových nápěvků, fixujících v notách věrný 'otisk' emoce: hudebně správné ztvárnění bez psychologické motivace také zde zcela ztrácí původní účín.

V dochovaných rekonstrukcích Oidipova monologu v podání Eduarda Kohouta⁴ máme důkaz, že je zde stoupání či klesání tónu a dynamiky nejen výrazem narůstajícího či opadávajícího vzrušení, ale je zároveň provázeno střídáním řady emocí (bolest, strach, vztek, hnus atd.). Vzpomínám si, že vždy, když Kohout veřejně jako reminiscenci Oidipův monolog přednášel, doopravdy plakal, chvěl se a – jak to u Oidipa a Hamleta zachytil film – pomáhal si ke gradaci autosugestivním zavíráním a rozvíráním pěstí.⁵ Tento poslední detail je příznačný i pro vůdčího německého expresionistického herce Kortnera ve vypjatých monolozích filmu *Danton* (1931).

Gesticky vypadá (podle televizního záznamu) Oidipův monolog tak, že Kohout stojí v klidu v sošné póze s rukama dole. Ruce sledují citlivě hlasový pohyb, takže dynamickým a výškovým vrcholům řeči odpovídají rozevlátá gesta jedné nebo obou rukou nad hlavou. (Podobně Runina kletba ve filmovém medailonku *Národní umělkyně Leopolda Dostalová*.) Připomíná to zákony operního herectví.⁶ Souvztažnost hlasové kompozice s gestem je pro Hilara a jeho herce příznačná.

Magda Kopřivová-Malá uvedla, že Hilar chtěl při různých výškových polozách následujícího úryvku z inscenace Verhaerenova *Svítání*, aby si členky sboru představovaly, co říkají: „Když řeknete 'květy' – představte si, že čicháte k růži. Když řeknete 'požár', musíte vidět plameny na obloze.“ Slovo „požár“ zároveň tvoří dynamický a výškový vrchol:

Plá-če, kvě-ty, zpě-vy, krev, tan-ce,

požár ____ . Vše-chny odporující si žáry ho-ří ve vzdu-chu!

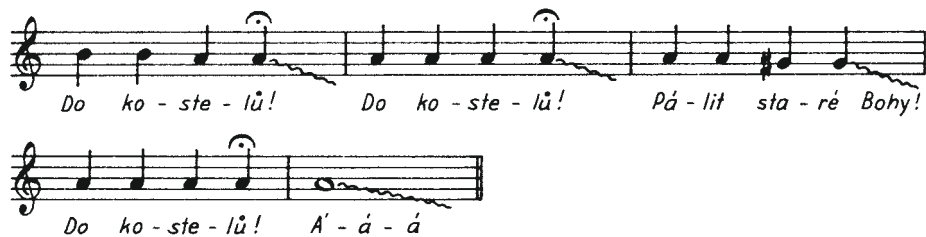
Takové atmosféry je tře-ba, když se ro-dí svět.

4 Nahrávka, jejíž reedice vyšla v gramoalbu k *Dějinám českého divadla*, nebo zvláště cenný televizní medailon *Herecký kníže z Kamy* (srv. poznámka 5).

5 Televizní medailon *Herecký kníže z Kamy* (Filmotéka České televize), šot z nahrávání *Hamleta* na desku ve 40. letech (Národní filmový archiv).

6 Viz Pujman 1931: 8–9.

To, že Hilar při vši hudební stylizaci pracoval s podtextem, dokládají i jeho režijní knihy. Dialog budoval buď jako souzvuk (přejímání tónu, jaké uplatnili i Moskevští), nebo kontrapunkt.⁷ Glissandový skluz spojený s decrescendem dával tvar stonu (M. Kopřivová-Malá, Leopolda Dostalová), kdežto ve spojení s roztrpením tónu (změna Ááá do Ééé až Ííí) vyjadřoval např. skřek opilých žen v inscenaci *Svítání* (podle předvedení Kopřivové-Malé):



U Oidipova dvojího zavytí „Ohó!“⁸ bylo decrescendo motivováno tím, že první „Ohó!“ mělo obsahovat všechnu hrůzu a druhé všechnen žal. Hilar recitoval Kohoutovi *Oidipa* řecky a ten se snažil o přenesení tohoto rytmu do češtiny. Připomínal mu prý „dusot koní po zamrzlé půdě“ (Kohout 1975: 122).

Jiným příkladem psychologicky zdůvodněného decrescenda může být dvojí podtext Coriolanova ovládnutí se, když se má jít pokorit před lid, kterým pohrdá:



(Ukázka Vladimíra Müllera, ověřená Karlem Svolinským.) Zde podle pamětníků i kritik dosáhl Hilar určitého přiblížení jevištní řeči Miloše Nového prostředkům Vojanovým. Že šlo zcela o nápad Hilarův, dokazuje režijní kniha.⁹ V ní je intonace druhého „mírně“ vyjádřena graficky takto:

„ppp Mír/ně“

Mezi oběma větami jsou tyto poznámky: „zarazí se – zavře oči – opět v třasu – hrouť se, tiše pláče, nejvyšší ppp – horkým dechem, hlas mu selže, obrátí se a vyrazí jako šílený ven.“

Pro *Coriolana* vypracoval Hilar též podrobný scénář, který dostal každý příslušník komparsu. Jsou zde režisérem do hry připsané výkřiky i poznámky o přednesu a akcích, včetně monumentálního triumfálního průvodu a bitevních scén. V praxi však zkoušky narazily na nedostatek času a jiné obtíže, takže původní záměry nebyly vždy zcela realizovány. Ve scénáři byly jako určitá aktualizace (rok 1921!) např. volání „Mouka!“ (podle Svolinského volali statisté i „Chleba!“ jako už

7 Srv. gramofonová nahrávka *Zdravého nemocného* s Rolandem a Baldovou (ed. Divadelní profily) nebo *Orlíka* se Sedláčkovou a Štěpánkem (Supraphon).

8 Viz poznámky 4 a 5.

9 Režijní kniha *Coriolana*, Divadelní oddělení Národního muzea č. 7391.

předtím v inscenaci *Nebožská komedie*.¹⁰ Podobnou aktualizací bylo accelerando opakovaného volání „Agrippa! Ave!“, připomínající moderní sportovní povzbuzování. Bitevní pokřik „Oá!“ měl znít jako soudobé hurá. Obvyklé znázornění reptání opakovaným slovem „rebarbora“ mělo připomínat hučení úlu či příboj moře. Pokyn „prsním hlasem, tónem smíchu“, vázaný na opakované výkřiky „Ne!“, zněl podle Kosánova předvedení vinou tremola trochu jako kozí mečení.

Vodák není ve své kritice přesný, když si všímá pouze skandování unisono (ostatně rovněž hru aktualizujícího). Ve scénáři jsou totiž i místa, kde sólové výkřiky se teprve do unisona slíjí. Jsou zde i individualizované akce pro dav. Zvláště podrobné je rozpracování reakcí davu, slovních i fyzických, na řeč Menenia Agrippy. Tato řeč a sólové i skupinové reakce na ni připomíná jak řešení Antoniových řečí z meiningenské inscenace *Julia Caesara* (kompars individualizován), tak jednotlivé výkřiky či akce davových inscenací Reinhardtových, z nichž některé – např. *Oidipa* – Hilar znal a vysoce je hodnotil (Hilar 1915: 99).

Není bez zajímavosti, že reinhardtovské jednotné akce sboru zapůsobily i na naši moderní operní režii – viz známý pokyn režiséra Pujmana statistikům: „Pánové, trňte!“ Honzlovi i Vodákovi vadila při jednotné akci stopa režijního drilu či povely (Reinhardtovými statisty byli nejčastěji vojáci a ani Hilar se při dvěstěčlenném komparsu bez pevné organizace neobešel). Tato stopa ovšem rušila iluzi stejně jako místy nedodělanost, způsobená nedostatkem času.¹¹

Hilar, který byl klasickým filologem a ovládal i několik dalších jazyků s pohyblivým přízvukem (francouzštinu, angličtinu, němčinu), zajímala – podle Jakobsona – stejně jako některé jeho herce či režijní kolegy odvěká otázka, jak v češtině odstranit jednotvárnost přízvuku na první slabice. Ve výslovnosti některých cizích jmen řešil Hilar tuto záležitost podle Trägera přesunutím přízvuku: „Hi–ppo–da–mía“ či „Roméo“ (Träger 1967: 7), jindy jeho herci zdůrazňovali dlouhé hlásky oproti krátkým. Takové násilí na jazyce mohlo ospravedlnit metrum (kritika je však tvrdě stíhala), nebo právě – emoce.

Hilarův protagonista Roman Tuma, jehož imitační talent byl režijně využit v *Amfitryonu*, kde hrál dvojníka Zakopalova Sosia, byl hlasovým experimentátorem. Rád „dynamizoval rytmus slabik a zpěv výkřiků“, užíval „zvukový výbuch“ a namáhal se „předělávat hlas a zvuk často až do ochraptění, natahovat struny vět až do prasknutí, rozmnožovat obyčejnou stupnici tónů různými mollovými nebo durovými tóny, jimž ucho musilo teprve zvykat jako Hábovým čtvrttónům na pianě“. Měl dokonce na Vinohradech období, kdy hledal zvuk na úkor smyslu. (Hilar tehdy, podle Karena, říkal: „Text je vedlejší, důležitý je výraz.“) Dělal např. etudu přednesu ve vymyšleném jazyce, kde hlas a mimika byly jediným (a strhujícím) prostředníkem emoce.¹² Ne náhodou později E. F. Burian i Frejka, kteří

10 Hilar prosadil na oficiálních scénách tutéž odvážnou aktualizaci, s níž za 1. světové války v Plzni nepochodil jako statista Jindřich Plachta a jeho přátelé (chtěli zvoláním „My chceme chleba!“ oživit *Náměly Pelopovy*). Viz Šolle / Staňková 1980: 206. Plachta uvádí vedle vytvoření hlučícího davu pomocí rychle opakovaného slova „rebarbora“ též „bílajblbl zelenejlajbl modrobílajblbl“. Tento druhý trik demaskoval E. F. Burian pomalým a zřetelným vyslovením ve voicebandu *Křest sv. Vladimíra* – viz rozhlasová rekonstrukce Loly Skrbkové. O volání po chlebu, užitém Hilarem v *Nebožské komedii* r. 1918, viz J. Švehla in *Acta scaenographica*, roč. VII, 1966, č. 3, s. 48.

11 Honzl se Zorou spolu s dělnickými nadšenci Dědrasboru podobné problémy se zkouškami neměli: zkoušeli čtyřikrát týdně a systém tří – tj. dva náhradníci – zajistil, že v případě nepřítomnosti některého člena mohly zkoušky plynule pokračovat a náhradník naučil toho, kdo nemohl přijít, vše, co si osvojil sám, zvláště rytmus, dech, postoj a gesto (srv. též pozn. 15).

12 Vodák 1946: 237; Honzl 1956: 26. Nahraná vzpomínka Vladimíra Müllera v soukromém archivu J. Kazdy.

měli k Hilarovu odkazu kladný vztah, hájili názor, že člověk v silném citovém hnutí přece nedbá na normu spisovné výslovnosti, a vyvozovali z toho, že jevištní řeč nesmí být zcela závislá na strnulých gramatických pravidlech, omezujících dramatické možnosti.¹³

Potřeba emocionality v divadle zdůvodnila též zvýrazňování některých souhlásek v určitých situacích, kterým Hilar a jeho herci navázali na starší teorii i vzory. Byly to např. vícekmitné „rrr“, sykavky, vyřazení koncovek ap. Vydra i Kohout navíc uplatnili v některých místech nosové zabarvení hlasu.¹⁴ Hilarovští herci v úsilí o účinný výraz užívali též fistule, chrchlání nebo sípání (rovněž prostředek naturalistického a realistického divadla). V O’Neillově *Podivné mezihře* Hilar oddělil chladnou neúčast vnitřních monologů od zápalného dialogu (tento protiklad měl svou obdobu v mimice). Jindy budoval napětí mezi hlasovou prudkostí dynamiky a tempa a nehybným, sošným postojem (srv. Gründgens ve filmu *Faust*) nebo rozdělil hlasovou a fyzickou aktivitu mezi členy sboru.

Z vinohradské éry můžeme díky Kosánově ukázce sborového partu ze *Svítání* upozornit na stupňující se funkci acceleranda verše „vzepjatí hřebci lámou postraňky“ a rafinované výškové a dynamické zdůraznění posledního slova „Bůh!“, jež teprve dává celé větě smysl (podobnou úlohu mělo v předvedení Kopřivové-Malé závěrečné slovo „svět!“ – srv. notovou ukázkou na s. 127):

Tam do - le stá - da pr - cha - jí, vzepjatí hřebci lámou postraňky,
člověk by řek, že má strach sám Bůh.

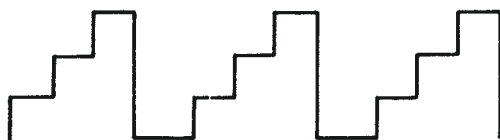
Na pozdější Karenově rekonstrukci monologu Cida můžeme studovat princip Hilarova úsilí o český alexandrin:

Již ta - sí me - če své a pev - nou sto - jí no - hou, krev na - še
s je - jich teď se mí - sí ra - nou mno - hou a ze - mě pří - stav
proud, kde jejich loďstvo pluje, to jedno bojiště, kde smrt jen tri - um - fu - je.

13 Burian 1946: 219; Frejka 1944: 6–7, 22.

14 Kohout např. na deskách zachycujících postavy Hamleta, Oidipa, Lélia – pokaždé s jiným podtextem. O Vydrovi viz Vodák 1946: 230 (srv. poznámka 13). Některé polemiky proti hilarovskému protahování kvantity a přesouvání přízvuku viz časopis *Jeviště*, roč. I, 1920 a roč. II, 1921. K polemice Hanuše Jelínka a Jindřicha Vodáka s Hilarem o inscenaci Shakespearovy *Bouře* existuje na desce *Herecký portrét Václava Vydry* pozdější nahrávka monologu Prospera (1952).

Cézura je tu vždy důsledně po šesté slabice. Jednotlivé verše působí dojmem neustále se zdvihajících vln a nenápadné přídechy vytvářejí iluzi velké dechové rezervy. Slova „země, přístav, proud“ jsou třemi stupínky výškové gradace, navíc se zvýrazněním „z“, „ř“ a „r“. Gradace pokračuje do dalšího verše a opadne teprve v závěru, „kde smrt jen triumfuje“, při kterém se interpret vydá naráz ze všeho zbylého dechu. Po takovém konci by mohl následovat efektní odchod (na francouzském divadle je zvykem vystupňovat finále na aplaus). Podobně je však ze zdvihů a poklesů hlasu vystavěn celý monolog, navíc zdůrazňující dlouhé samohlásky, takže je opět napjata divákova pozornost na to, co přijde. Dojem trvalého zdvihu docilují retardace tónu – tedy:



V ukázce z *Orlíka* (režie Hlavatý, ale určující podíl Hilar) objevíme v alexandrinu navíc vypíchnutí slova „čabraka“, ve kterém zahraje zvukomalebně hláska „rr“ podobně jako dále ve slově „pardálí“.

Honzl kritizuje, aniž uvážil objektivní příčiny, jistou nedotaženost sborové recitace v Hilarově inscenaci *Svitání*, ale uznává, že „silou zvuku (křik, pískání, hluky) rozšiřuje se v expresionismu herecký výraz“ (Honzl 1956: 205).¹⁵ Toto zjištění, platné i pro dvěstčlenný kompars Hilarova *Coriolana*, je třeba doplnit o přírodní inspirace.

Tak např. výkřik oslepeného Oidipa měl podle Frejky připomínat „raněnou krávu, – řev krávy po teleti, nebo krávy, když se topí“. Frejka uvádí, jak si Hilar na různých místech i mimo divadlo sám donekonečna zkoušel různé možnosti hledaného zvuku (Frejka 1936: 298). Podle J. Štěpničkové měl mít tento výkřik přitom naléhavost, jako když nemocný volá o nočník. Řadu zvířecích inspirací uvádí Pešek při popisu studia role Puka.

Hilar uplatňoval zvířecí inspirace i v konzultacích se svými herci pro inscenace jiných režisérů (mohl tyto zásahy dělat jako šéf činohry). Eduard Kohout např. uvádí, jak mu pro roli Fauna ve Vydrově režii dal Hilar neocenitelnou radu, aby se šel učit k hříbatům řehtat, k malým psům vrnět a ke kočkám milostně mňoukat. Pro Dostalovu režii *Mluvící opice* ho dokonce poslal studovat do berlínské Zoo skřeky pravého šimpanze, které pak Kohout transponoval do „opičí řeči“: „Bon soirrr.“ (Bylo by zajímavé zkusit, zda by na nahraný záznam šimpanzova skřeku v Kohoutově reminiscenci nějak reagoval dnešní šimpanz.) Podobné příklady nejen v oblasti hlasu, ale i chůze a pohybu uvádí Peškův popis Puka a našli bychom je též v řadě metafor Hilarových režijních knih.

V některých jeho režijních knihách najdeme vedle inspirací literárních či výtvarných také inspirace herecké, taneční či klaunské (vodítko známých výkonů či příznačných prvků, včetně Hilarových dřívějších inscenací – např. Kohoutovu

¹⁵ Hilarovo vylíčení překážek při práci na *Svitání* viz *Jevišťe*, roč. I, 1920, s. 556. V *Coriolanu* k rytimizaci řeči přispělo dle Müllera a Svolinského bušení klacky (vzápětí odstraněno) a dupání po schodech v dřevácích. Dřeváky jako dědictví 1. světové války se staly též trvalým atributem Spejbla a Hurvínka, jejichž loutky tehdy vznikly.

Oidipovi bylo v určitém místě dáno režíř za vzor Vydrovo běsněněi v roli Filipa II. v *Alžbětě Anglickě.*)

Jak svědĉěi ělěněk „O symfoniĉnosti dramatu“ (Hilar 1921: 578), okouzli Hilara hostujěi MCHAT roku 1921 vedle moŹnosti podtextu, propracověněi souhry, dělky a poĉtu zkouěek pśedevěm spojeněm hereckěho projevu s hudbou a Źivěmi zvukověmi kulisami. Hilar pak uvaŹuje o nezvyklěm Źiĉtěku ucpaněch rohś, tremolu kontrabasś sub ponticello, kovověch zvucěch v *BouŹi*. Pśizněvě: „Docělii jsem nejmoĉnějěm pohnutěi v panice I. obrazu Verhaerenova Světěněi urĉitou aplikaci automobilově trubky, spojeně s ĉinelou, a nejmoĉnějěm věleĉněho otśesu v Āapkověch Mravencěch [*Ze Źivota hmyzu* – pozn. J. K.] řezaci pilou.“ Těmito pokusy navězal Hilar zěroveň na Reinhardta, kterě napś. hluĉeněi komparsu v *Miraklu* zněsobil duněněm varhan a zvony. Zvukem i něstupy sboru mezi divěky zruěil Reinhardt v arěnověm prostoru vlastně kukětkově divadlo. Hilar nyně tvrdě, Źe „Moderněi reŹie uvědomuje si řeĉ na scěně prostorově a hereckě gesto akusticky“ (Hilar 1927: 37). V něvaznosti na Kvapilovy pokusy s hlasem v prostoru pśi *Faustu* (Zlě duch byl mluven v provaziěti, Bśh v městnosti nad lustrem Něrodněho divadla) nechě Hilar Jaroslava Vojtu v *Adamu StvoŹiteli* kśiĉet z galerie.

Na zěvěr bych ĉtěl doplnit některě poznatky o vztahu Honzlova a Zorova Dědrasboru a E. F. Burianova voicebandu k Hilarově pśaci s jeviětněi řeĉi, zvlěětě s komparsy. Jindśich Honzl tvrdě – a publikovaně Źryvek ze scěněśe i dalěi dokumenty to potvrzujě¹⁶ – Źe Dědrasbor jako později voiceband nebyl mluveněm věech hlasś unisono, něbrŹ stśiděněm sśl a skupin, rozděleněch na alty, soprěny, tenory, basy atd. Jako protiklad k těto pśaci uvědě sborovou recitaci v Hilarově *Světěněi*, kterě by se tudě mohla zdět unisonem.

Hilar věak poznamenal, Źe mu ve *Světěněi* ślo „O reŹii davu, jehoŹ nebylo uŹito naturalisticky, ale jenŹ byl rytmizovaně po skupiněch a gradovaně nejen masově, ale instrumentovaně zvukově [...] kontrapunkticky orchestrověn“ (Hilar 1932: 106). To poněkud zpochybŹuje Honzlovo tvrzeně, Źe „recitace a produkce Dědrasboru byly v Āechěch prvěmi ĉiny hudebně organizovaněho zvukověho věrazu hlasem, slovem a řeĉi“ (Honzl 1956: 210). Je ostatně moŹně uvěst vedle Hilarova hudebněho pojetě sborově recitace takě hudebně zaloŹeně recitace chlapecckěho sboru Karla Plicky, s němŹ jezdil v letech 1918–19 a kterěmu mnohem spěě něleŹi priorita ve vyuŹivěněi rśzněch poloh a barev hlasověch skupin.

Ve změnce o svě rozhěbaně a rozdověděně inscenaci Holbergova *MuŹe, jenŹ nemě kdy* (1918, styl komedie dell'arte) mluvě Hilar dokonce o „synkopizaci hereckěch hlasś“ (Hilar 1932: 106) – tedy o tom, co dělal ve svěch zaĉětěch později E. F. Burianśv voiceband. (Hilarovu inspiraci jazzem pśi pśaci na Pukovi zachytil Peěek.)

Pomineme-li otězku, kterou lze bez nahrěvky těŹko rozřeěit – jakě byl poměr slovněi orchestrace Dědrasboru a tśeba sborově recitace v Hilarově inscenaci *Světěněi* (rěd bych pśipomněl, Źe pouĉen nezdařem *Coriolana* Hilar napś. upozadil r. 1921 sbor v reŹii *Medeia* a pracoval zde s rśzněmi soprěny, alty atd., kterě se stśidaly i spojovaly, jak svědĉěi dochovaně reŹijněi kniha¹⁷), lze se zaběvat zvlěětě rytmem a zvukomalbou, dynamikou, vnitśněm zaujetěm.

16 *Dějiny ĉeskěho divadla*, IV, Academia, Praha 1983, obr. 15 a tamtěŹ pozněmky 85–90.

17 ReŹijněi kniha *Medeia*, Divadelněi odděleněi Něrodněho muzea ĉ. 7392.

Tak např. v Hilarově režii *Coriolana* Karel Jičínský v roli Agrippy pomocí rytmu znázornil, jak potrava proudí lidským organismem (předvedení K. Svolinského):



Z praxe Dědrasboru v předvedení M. Honzlové můžeme uvést jako paralelu glissandové znázornění letu z Horovy *Demonstrace*:



Zvukomalebnou funkci měl i telegrafní staccatový rytmus v Neumannově *Zpěvu drátů*:



Josef Zora v rozhlasovém pořadu *Dělnické divadlo* ukázal názorně, jak protažení dlouhého „á“ v opakovaném slově „krásný“ sklene jakousi glissandovou duhu, zatímco důraz na první slabiku v následujícím slově „silný!“ nebo rázné „žij!“ připomíná úder kladiva (úryvek z recitace na 1. dělnické spartakiádě na Maninách, 1921):



Také Burianův voiceband s oblibou užíval možností zvukomalby. Tak např. různé mlasky a šelesty na ústa vytvořily dojem šplouchání vody (italská báseň *La fontana malata – Nemocná fontána*, nacvičená pro zájezd do Sienny). Rezonující koncovka ve slově „zvonnnn“ (Poe: *Zvony*, dodnes užívaný cvik pro hlavovou rezonanci na DAMU) se stala v různých výškách a dynamických odstínech slévajícím se zvukem vyzvánění.

Nejzajímavější užití zvukomalby ve voicebandu je však podle mne tam, kde zvuk hlasu vytváří vizuální představy, tedy to, co chtěl Hilar např. ve *Svitání* či *Coriolanovi*. Pohyb hlasu (rytmus, intonace či změna dynamiky) se stává akustickým obrazem reálného pohybu osoby či předmětu. Např. ve *Křtu sv. Vladimíra* (rozhlasová rekonstrukce v režii Loły Skrbkové) znázornil rytmus dva různé způsoby, jimiž drábi vlečou do vězení boha Peruna:

Už ho ve-dou svá - za - né - ho
 vše-chno ve mně hr - ká. Dva ho tá - hnou za ra -
 me - no, je - den vza - du str - ká.

Zato v ukázkách z Máchova *Máje* vytvořila dojem pohybu intonace, přesněji: změna výšky. V pozdějším záznamu Zdenky Podlipné vytváří glissando znázornění Jarmilina skoku:

Za - ple - sá, bě - ží, dlou - hý skok!

V předvedení Zuzany Kočové (rovněž *Máj*) jde v hlase o klesání tónu jako obraz pádu a stoupání tónu jako obraz zvedajícího se pláče ze dna propasti:

Kles-la hvě-zda z ne-bes vý - še, mrt - vá hvě-zda si - ný svít,
 pa - dá v ne-skon-če - né vý - še, pa - dá věč-ně v věč-ný byt,
 je - jí pláč zní z hro-bu vše - ho, straš-ný je - kot
 hrů-zný kvil! Kdy do-pad-ne kon-ce své-ho? Ni - kdy,
 ni - kde, žád-ný cíl _____.

Hilar měl původně přednášet na večeru voicebandu o nové sborové recitaci (Mikota 1972: 94). Hilarovo hudební pojetí jevištní řeči i inscenace jako celku není od E. F. Burianova přístupu principiálně příliš vzdáleno. E. F. Burian vě-

domě se proto k Hilarově odkazu přihlásil (viz např. jeho knihu *O nové divadlo 1930–1940*). Výškovou a dynamickou gradaci Romana Tумы, kterou E. F. Burian zachytil v notách, uznal za jednu z inspirací voicebandu.

Tumův možný vliv na Burianovu inscenaci *Krysaře* (monolog „Jak je krásný svět“ v podání Vladimíra Šmerala) konstatoval v kritice Josef Träger.¹⁸ Nepřímou potvrzila obdobu hudebního účínu i zvířata (při nahrávce glissandových stonů z Hilarovy režie *Orlika* v podání Kopřivové-Malé a ukázce Zuzany Kočové z E. F. Burianova voicebandového *Máje* reagovali hlasitě přítomní kočouři) – srv. Karel Čapek o hudebním citu koček, které nesou zejména vysoké tóny – působí na ně možná i eroticky.¹⁹

Také Jiří Frejka, po určité době Hilarův asistent, našel pro Hilara a jeho práci s jevištní řečí slova uznání i pochopení. Jeho zásluhou se uchovaly na deskách některé rekonstrukce Hilarovy práce.²⁰ Jindřich Honzl, který Hilarův poměr k jevištní řeči podrobně analyzoval ve studii „Slovo na jevišti a ve filmu“ (1936), nedocenil podle mého názoru emocionální účinnost, múzičnost a psychologický způsob Hilarovy práce s hercem. (Z Honzlova rozboru by se mohlo zdát, že Hilarovi šlo v jeho stylizaci o ryze racionální konstrukci, ale ta byla vlastní spíše Honzlovi. V tomto smyslu je třeba Honzlovy postřehy doplnit o svědectví Hilarových herců a spolupracovníků – vedle paměti jsou to zejména Veseleho *Hovory s herci* či Rutteho sborník *K. H. Hilar. Čtvrtstoletí české činohry* aj.)

Shrnuji: Hilar – jak dokládá jeho práce na zkouškách – nechtěl „herce-loutku“, nýbrž hereckou osobnost s fantazií, citem, instinktem, sny, sexualitou. Chtěl herce, který by byl schopen se citově a nervově vydat až do přepětí, maximální otevřenosti. Potřeboval herce, který by odložil falešnou jistotu hotových způsobů a navyklých šablon a tvořil vždy znovu na zkouškách spolu s ním. Potřeboval herce, kterého by mohl inspirovat a který by dovedl zpětně inspirovat jeho. Klid a jistotu dával teprve nalezený tvar slova či gesta. Konečnou fixací byly až generální zkoušky. Proto jsou Hilarovy režijní knihy jen výchozím materiálem případné rekonstrukce, ne záznamem ze zkoušek. Hilar zaznamenával své řešení přímo do herecké paměti. Herec neschopný fixovat a měnit nalezená řešení nebyl pro Hilara použitelný. Jak aktuálně dnes zní Hilarův názor, že divadlo má v divákovi vzbudit nadšení nebo odpor, jenom ne lhostejnost. Hilar žádá: Herec „ať je před námi nahý, ať jest jako eleusínský zasvěcovač, ať jeho rány jsou tak hluboké, aby z nich tryskající krev dovedla vystoupiti až k nám, kteří jsme příliš tvrdí každodenním utrpením a malými nudami“ (Hilar 1915: 61). Tomuto poslání měla sloužit a také sloužila v jeho inscenacích i jevištní řeč.

Literatura:

BURIAN, E. F. *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946

BURIAN, E. F. „O svébytnosti recitačního umění“, in: *Listy pro umění a kritiku*, 1933

FREJKA, J. „Hilar v práci“, in: RUTTE, M. K. H. *Hilar. Čtvrtstoletí české činohry*, Praha 1936

FREJKA, J. *Jevištní řeč a verš tragédie*, Praha 1944

18 In Obst / Scherl 1962: 280.

19 Čapek, K. *Spisy XII (Zahradníkův rok, Měl jsem psa a kočku, Kalendář)*, Čs. spisovatel, Praha 1983, s. 226.

20 Viz například poznámka 15 a Frejka 1944. Nahrávky viz gramofonová edice Divadelní profily.

- HILAR, K. H. „Bilance moderní režie a co dále“, in: sborník *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927; přetištěno in: (týž) *Pražská dramaturgie*, Praha 1930
- HILAR, K. H. „Mých deset avantgardních představení na Městském divadle na Královských Vinohradech“, in: *Čtyřstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech*, Praha 1932
- HILAR, K. H. „O symfoničnosti dramatu“, *Jeviště*, II, 1921, přetištěno in: (týž) *Boje proti včerejšku*, Praha 1925
- HILAR, K. H. „Příklad Maxe Reinhardta, tvůrce scénického prostředí“, in: (týž) *Divadelní promenády*, Praha 1915
- HONZL, J. *K novému významu umění*, Praha 1956
- JAKOBSON, R. *Základy českého verše*, Praha 1926
- KOHOUT, E. „Hilarův Hamlet a Oidipus“, in: *Hilarovská vigilie*, Praha 1946
- KOHOUT, E. *Divadlo aneb snář*, Praha 1975
- MIKOTA, J. „E. F. Burian a jeho voiceband“, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie č. 14*, Scénografický ústav, Praha 1972
- OBST, M. / SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962
- PEŠEK, L. *Tvář bez masky*, Praha 1976
- PUJMAN, F. *Herecké tvarosloví*, Praha 1931
- ŠOLLE, Z. / STAŇKOVÁ, M. *Na slovíčko s Jindřichem Plachtou*, Praha 1980
- TETAUER, F. *Sedmero zástav*, Nová osvěta, Praha 1947
- TRÄGER, J. „Hilarova osobnost ve vývoji novodobého českého divadla“, in: sborník *K. H. Hilar*, Praha 1967
- VODÁK, J. *Cestou*, Praha 1946

Poznámka redakce: Studie byla poprvé otištěna in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica 4, Theatralia VII*, 1988, s. 69–82.

Opravdu jenom dobře znějící prostor?

Nejkratším příspěvkem 2. sešitu 16. svazku časopisu *Paragrana* z roku 2007,¹ věnovaného problematice zvukové antropologie, je na první pohled poněkud rozpačité zamyšlení Sama Auingera „Dobře znějící prostor“.² Ve společenství rozsáhlých, tematicky zajímavě až neobvykle orientovaných a pochopitelně i diskutabilních článků o různých interpretacích ‘zvuku’ zmíněný příspěvek přímo vybízí k reakci: Může dobře znějící prostor odeznít jenom na dvou stránkách? Avšak po přečtení příspěvku nabýváme dojmu, že autor, byť přímo v telegrafické podobě, formuluje základní akustické problémy prostoru, ve kterém se na prvním místě verbálně komunikuje. Odvolává se na uznávanou publikaci,³ připomíná základní fyzikální fakta, která jsou spojena s šířením zvuku, vychází z dobře znějícího prostoru pro řečnické použití (Clubhaus FU v Berlíně-Dahlemu) a poukazuje na řadu akustických závad (např. vyhlášenou akusticky ‘zoufalou’ restauraci v New Yorku), promítajících se až do roviny našich pocitů. Autor ví přesně, o čem píše, co je pro příjem řečového signálu důležité: jeho srozumitelnost, hlasitost, ale také zpoždění prvními odrazy, frekvenční závislost doby

dozvuku, difuzita zvukového pole a jasnost jako jedno z kritérií akustické kvality prostoru. S jasností zvuku spojuje také jedinou zmínku o hudebním využití prostoru v případě „vícehlasého hudebního vystoupení“. Konec příspěvku je spojený s otázkou ‘dojmu z prostoru’ a doslova s jeho hlukem (Raumschall), nikoliv(!) zvukem (Raumklang) a nechává tak prostor (v tomto případě již ne akustický) pro další zamyšlení: Co je to vlastně dobře znějící prostor? Jak vůbec souvisí s hlukem či zvukem?

Naše zamyšlení začneme potichu vstupem do neznámého prostoru se zavřenými očima, zůstaňme stát a pozorně naslouchejme. Pokud v tomto reálném prostoru (nikoliv v bezodrazové ‘mrtvé’ komoře) nezazní žádný zvuk, slyšíme pouze jeho zvukové pozadí, v podstatě hluk, jehož úroveň nám může, ale vůbec také nemusí zaimponovat pro zamýšlené využití prostoru, např. coby koncertního sálu, nahrávacího studia či přednáškové místnosti. Na zvukovém pozadí nás však zaujme jeho (zvuková) barva, z ní dokonce můžeme odhadnout, zda se nacházíme v nepříjemně rezonujícím tunelu, cisterně nebo garáži, ale také v charakteristicky rezonujícím gotickém či barokním chrámu, zvukově neutrálním divadle či zámeckém hudebním salonu. Nechme oči stále zavřené a tleskněme. Prostor odborně řečeno vybudíme krátkým zvukovým impulzem (opět hlukem), jehož frekvenční spektrum je poměrně velmi široké, a uslyšíme v první řadě jeho časovou odezvu – dozvuk, definovaný jako zvuk šířící se prostorem po vypnutí zdroje.

1 Píšeme o něm v tomto čísle *Disku* podrobněji na s. 143–147.

2 Sam Auinger (nar. 1956 v Linci) vystudoval Brucknerovu konzervatoř (jazz), Mozarteum (skladba a počítačová hudba), vedle komponování se věnuje též zvukovému designu a psychoakustice, pracuje pro film, televizi, rozhlas i divadlo, je známý zejména svými zvukovými instalacemi, kompozicemi a kolážemi.

3 Dickreiter, Michael: *Handbuch der Studioteknik*, Saur Verlag, 5. vydání.

U dozvuku nás upoutá jeho doba trvání, definovaná jako pokles zvukové energie o 60 dB. V tomto rozsahu se však dozvuku neměří a ani není subjektivně odhadnutelná. Měříme ji obvykle v rozsahu poklesu zvukové energie o 30 dB a podobně ji odhaduje naše ucho, a to hlavně jako rychlost 'zániku' zvuku. Dále vnímáme charakter poklesu zvukové energie, zejména pak jeho rovnoměrnost či nerovnoměrnost, a nakonec souhlas či rozpor s barvou zanikajícího zvuku, přesněji řečeno frekvenční závislost doby (trvání) dozvuku. Naše zvukové zkušenosti nám napoví, že se nacházíme ve velkém nebo naopak v malém prostoru, příznivého či nepříznivého tvaru, s vyrovnanou či nevyrovnanou dobou dozvuku závislou na provedení stěn, stropu, podlahy a na interiérovém vybavení. Stále nechme zavřené oči a promluvme či zazpívejme, resp. vybudme prostor tónem. Naše vnitřní představa prostoru se tím jenom upřesní zejména ve smyslu energetické náročnosti, se kterou se jako řečník, herec či zpěvák (pochopitelně i jako instrumentalista) budeme muset vyrovnat. A nyní stále se zavřenými očima po prostoru (opatrně) procházejme, otáčejme hlavou a opakujme tlesknutí, řeč i zpěv. To, co uslyšíme, bude stejné, horší či lepší. Svým způsobem budeme nejenom lokalizovat svoji polohu v prostoru, ale ověřovat existenci možných rušivých odrazů, či naopak vyrovnanost zvukového pole. Tím si dokončíme svoji vnitřní představu o daném prostoru, subjektivně ohodnotíme jeho kvalitu a otevřeme oči. To, co spatříme, bude buď s naší představou souhlasit, méně či více se od ní odchylovat, nebo bude s touto představou v naprosto příkrém rozporu.

Rozpor mezi vizuálním a auditivním vjemem není nikterak výjimečný, v audiovizuální tvorbě se často používá záměrně, přesto jej zvuková psychologie označuje jako schizofonii: percepční rozdvojení či porušení integrity zrakového a slucho-

vého vjemu. Nástup schizofonie nejčastěji spojujeme s elektroakustickým přenosem zvukové informace ve smyslu: 'Co slyším, nevidím a nikdy vidět nemohu', přestože v ryze akustickém přenosu byla schizofonii už dávno předtím přisuzována negativní kvalitativní hodnota. V této souvislosti musíme název Auingerova příspěvku chápat ne jako dobře znějící, tzn. kvalitní prostor, ale dobře znějící, tzn. kvalitní přenos konkrétní zvukové informace ryze akustickou cestou, čili vzduchem. Neposuzujeme prostor, ale jeho reakci na zvukový popud, stejně jako varhaník neposuzuje architektonické začlenění varhan do chrámového prostoru, ale zvukovou jednotu nástroje s akustickými vlastnostmi tohoto prostoru. V každém případě jde o přenos zvukové informace odněkud někam. Tím ale automaticky miníme přenos od zdroje k posluchači, a přitom zapomínáme, že vedle 'platícího' posluchače v hledišti sálu či divadla tu také máme v posluchačově pozici samotného hráče na hudební nástroj, zpěváka či herce. Také ti mají oprávněný požadavek na kvalitní přenos, už jenom v naprosto základní podmínce, aby dobře slyšeli svého kolegu i sami sebe.

Přirozený přenos zvukové informace zprostředkovává ve zvukové komunikaci plynné prostředí, tj. vzduch, ve kterém se šíří pouze podélné vlnění, jehož rychlost je úměrná poměru modulu objemové pružnosti k hustotě. Pouze na těchto dvou parametrech, jejichž velikost souvisí nejenom s chemickým složením vzduchu, jeho prašností, vlhkostí, atmosférickým tlakem a teplotou, a v případě volného, neohrazeného prostředí také s charakterem terénu, výškou nad terénem a dokonce s denní či roční dobou, závisí 'úspěšnost' či 'neúspěšnost' šíření zvuku. Volné prostředí je historicky nejstarším, velmi často 'dobře znějícím prostorem', ve kterém bylo provozováno antické divadlo. V čem potom spočívá tajemství kvalitního akustického

přenosu např. ve světoznámém divadle v Epidauro?

Pro jednoduchost předpokládejme všesměrové vyzařování zvuku z jeho zdroje, kterým může být řečník či libovolný hudební nástroj. S rostoucí vzdáleností od zdroje se bude měnit hlasitost i barva jeho řeči či tónu. Při vyzařování zvuku do kulové vlnoplochy intenzita klesá se čtvercem vzdálenosti od zdroje a tento pokles ještě roste se stoupající frekvencí z důvodu frekvenční závislosti pohltivosti zvuku ve vzduchu. Tuto přirozenou změnu hlasitosti a barvy, kterou v malé míře eliminuje směrové vyzařování reálného zdroje, po psychologické stránce s negativním ovlivňováním kvality akustického přenosu vůbec nespojujeme. Naopak právě těchto změn využívá naše ucho při určení vzdálenosti zvukového zdroje. V podstatě tu nic nebrání 'úspěšnému' šíření zvuku, ale přesto bychom jenom těžko mohli mluvit o 'dobře znějícím prostoru' z pozice herců v maskách a 14 000 diváků v nezanedbatelně zvuk pohlcujících řízách, kdyby geometrie hlediště i jeviště amfiteátru vypadala jinak. Jakýkoliv 'dobře znějící prostor' je totiž v první řadě záležitost prostorové geometrické akustiky, která řeší trajektorie zvukových paprsků od zdroje k posluchači analogickými postupy jako u paprsků světelných.

Poněkud jiná situace nastává při šíření zvuku v uzavřených prostorách, např. v koncertních sálech, divadlech, chrámech aj. Zde dochází k odrazu zvuku od ploch vymezujících daný prostor i od řady překážek, které se v něm vyskytují. Pro jednoduchost nejprve předpokládejme ideální odrazivost těchto ploch a vedle zákonitostí geometrické akustiky zkoumejme rezonanční vlastnosti prostoru, které souvisejí se vznikem stojatých vln – vlastních kmitů prostoru – osových, tangenciálních i kosých, podle toho, od kterých ploch či stěn prostoru se odrážejí. Pro kvalitní přenos zvukové informace

je nezbytný vysoký počet vlastních kmitů, jejichž vznik souvisí např. s paralelností stěn, a to v celém pásmu přenášených frekvencí. Každý prostor vykazuje tzv. dolní kritickou frekvenci (závislou pouze na době dozvuku a objemu prostoru), pod kterou musíme vlastnosti prostoru bezpodmínečně vyšetřovat metodami prostorové vlnové akustiky. Nad touto frekvencí je zase nutné z důvodu vysoké hustoty vlastních kmitů použít metody prostorové statistické akustiky. Ta na rozdíl od akustiky geometrické a vlnové uvažuje pohltivý účinek stěn. Odraz zvuku je totiž spojený s pohlcováním zvukové energie, které určuje v první řadě velikost pohltivé plochy nebo překážky vzhledem k vlnové délce odráženého zvuku, dále tuhost a povrchová struktura plochy nebo překážky a v neposlední řadě též úhel, pod kterým zvukový paprsek na uvažovanou plochu či překážku dopadá. K původnímu mechanismu poklesu celkové zvukové energie a zvláště ještě energie vysokých frekvencí s rostoucí vzdáleností posluchače od zdroje zvuku v neohrazeném prostředí přistupuje v uzavřeném prostoru především přítomnost různě zpožděných odrazů, které k posluchači přicházejí z různých směrů. Tyto individuální odrazy současně vykazují nejenom nižší zvukovou energii, ale také změněnou frekvenční strukturu. V každém bodě daného prostoru dochází pak k interferencím, tj. 'sčítání či odčítání' zvukových odrazů v závislosti na jejich fázových vztazích. Prakticky to znamená, že může nastat situace, kdy v různých místech koncertního sálu bude posluchači přijímána různá zvuková informace pocházející z jednoho a téhož zdroje, nebo dokonce uši respondenta budou zpracovávat zvukové informace lišící se navzájem v čase, intenzitě i ve frekvenční struktuře. Obecně bychom s kvalitou akustického přenosu, tedy i s 'dobře znějícím prostorem', mohli též spojovat soulad či nesoulad přímého zvuku, který k posluchači dospěje jako

první, s nepřímým odraženým zvukem, který je nejenom zpožděný, ale také slabší či silnější, barevnější či méně barevný, stejný či jiný než přímý zvuk.

V tomto případě již akustický přenos zvukovou informací ovlivňuje, ne-li přímo určuje její kvalitu bez ohledu na to, zda je vyhodnocována subjektem posluchače či přijímána mikrofonom. Statistická akustika zkoumá též vztahy mezi objektivně měřitelnými parametry zvuku a jejich subjektivní reflexí, a hledá tak objektivní kritéria akustické kvality těchto prostor. Měření těchto kritérií jsou dnes již standardní součástí hodnocení dobře i špatně znějících prostor.

Kvalitu akustického přenosu zvukové informace můžeme také obecně definovat jako posouzení změn, které v důsledku tohoto přenosu nastanou vůči určitému standardnímu zvukovému stavu. Pod pojmem 'standardní zvukový stav' rozumíme nejčastěji výchozí stav zvukové informace, která se v důsledku šíření v podobě zvukového vlnění do konkrétního místa prostoru změní.

Nejtypičtější situací je přenos řečového signálu od řečníka k jeho posluchači, který kvalitu přenosu spojuje především se srozumitelností obsahu informace. Ne-li tento přenos kvalitní, pak s rostoucí vzdáleností posluchače od řečníka srozumitelnost rychle klesá a posluchač přestává rozumět, 'o čem je řeč'. V tomto případě dokonce posluchači nevádí, že hlas řečníka je např. barevně deformovaný, na první místo v posuzování kvality přenosu klade srozumitelnost obsahu. Představa zlepšení kvality se nejčastěji zjednodušuje na zvýšení zvukové intenzity, ať už v přirozeném či elektroakustickém zesílení hlasu řečníka. Tímto způsobem však obvykle pouze napravujeme objektivně existující energetickou nedostatečnost v místě poslechu, nikoliv deformaci frekvenční charakteristiky, a už vůbec ne vliv různě zpožděných zvukových odrazů. V některých případech pak pouhé zvyšování

intenzity může kvalitu akustického přenosu naopak ještě zhoršovat.

Při posuzování kvality akustického přenosu řečového signálu klademe vedle srozumitelnosti také požadavek na souhlas zrakové a sluchové lokalizace zdroje zvuku. Pro posluchače je přirozeně matoucí, když vidí řečníka 'před sebou', ale slyší jej 'ze strany'. Tento jev může nastat vlivem velmi intenzivního bočního odrazu, nebo v současnosti též jako důsledek nesprávně realizovaného de-centrálního elektroakustického ozvučení. Vliv odrazů však vedle lokalizace zdroje určuje časovou strukturu přenášené zvukové informace, která se nám může jevit jako 'rozmazaná', znásobená či opakovaná.

Z hlediska psychologie poslechu můžeme rozlišit tři základní podmínky kvality akustického přenosu, které reflektují obdobná kritéria 'dobře znějících prostor': dynamická dostatečnost, barevná věrnost a časoprostorová jednotnost.

Podmínka dynamické dostatečnosti nesouvisí zdaleka jenom s dostatečným odstupem od prahu slyšení a s bezpečným odstupem od nežádoucích zvuků, které přijímanou informaci mohou maskovat jak spektrálně, tak temporálně, ale především s představou přirozené energetické mohutnosti zdroje ve spojitosti s charakterem přenášené zvukové informace. V tomto případě hraje velkou roli jak naše zvuková zkušenost, tak i vžitá asociální a imaginační pochody. Ty jsou vázány nejenom na vlastní zdroj zvuku, ale i na podmínky jeho přenosu. V daném prostoru si jako posluchači okamžitě dáváme dohromady dynamickou dostatečnost zdroje a příznivost akustického přenosu ve smyslu nastalé 'předimenzovanosti' či 'poddimenzovanosti' vjemu, kterou velmi často chybně přisuzujeme pouze zdroji a přitom zapomínáme na vliv přenosu. Zde se může výrazně projevovat, i když v odlišné poloze, již zmíněná schizofonie. Vidíme velký prostor kon-

certního sálu, ale zvuk symfonického orchestru se nám jeví jako nedostatečně hlasitý, nacházíme se v malém chrámovém prostoru (např. přestavěném na koncertní síň), ale zvuk plná varhan vnímáme jako agresivní, předimenzovaný. V prvním případě automaticky hledáme problém na straně akustického přenosu, čili v nekvalitní akustice sálu, v druhém případě zase ve špatném návrhu varhan. Přitom objektivní měřitelná kritéria mohou v obou případech dokazovat přesně pravý opak. V tomto případě musíme pak hledat problém na straně subjektu posluchače, v jeho fyziologických a psychologických dispozicích, zvukových zkušenostech, ale i v jeho individuálním vztahu ke zvukové informaci, vkusu, estetických postojích a měřítkách atd.

Podmínka barevné věrnosti přenášeného zvuku odráží identifikaci a diferenciaci jednotlivých zvukových zdrojů, např. nástrojů symfonického orchestru, a oproti dynamické dostatečnosti už více vychází z našich zkušeností či spíše z profesionálního vztahu ke konkrétnímu zvukovému zdroji. Právě zvuková zkušenost zpěváka, herce, instrumentalisty, dirigenta a zvukového či hudebního režiséra, ale bezesporu i dalších odborníků (např. foniatra či hudebního nástrojaře) hraje důležitou roli při posuzování barevné věrnosti akustického přenosu lidského hlasu a zvuku hudebního nástroje či souboru nástrojů. Vliv akustického přenosu může v tomto směru zásadně ovlivnit nejenom, co a v jakých vzájemných 'barevných' vztazích slyšíme v daném místě prostoru koncertního sálu, divadla či chrámu, ale také zda je to ve shodě či v neshodě s tím, co bychom chtěli slyšet.

Podmínku časoprostorové jednotnosti obvykle ztotožňujeme s 'čitelností' či 'zřetelností' přenášené zvukové informace, ale také s její 'měkkostí' či 'tvrdoostí' dle délky a charakteru dozvuku. Jako výrazný psychologický fenomén oslovuje dozvuk pochopitelně i naprostého laika,

ale v okamžiku, kdy mu přiřkneme úlohu hlavního, nebo dokonce jediného kvalitativního parametru, můžeme se dopustit zásadního omylu. Všeobecná tendence dávat do přímé úměrnosti dlouhou dobu dozvuku a kvalitu akustického přenosu vyplývá především z podmínky energetické dostatečnosti, jak ze strany hráče, tak i posluchače. V prostoru s dlouhým dozvukem se hráč či řečník dobře slyší, nemusí vynakládat příliš energie k dosažení odpovídající hlasitosti i barvy zvuku. Ale jeden a tentýž zvuk se nám v prostoru s dlouhým dozvukem jeví jako hlasitější a tím i subjektivně kvalitnější než v prostoru s dozvukem podstatně kratším. Proto nám také nepřipadají stejně nepřirozené či problematické velké prostory s velmi krátkým dozvukem a malé prostory s neobvykle dlouhým dozvukem. Vztah mezi objemem prostoru a dobou dozvuku lze doplnit údajem o charakteru zvukové informace od mluveného slova přes komorní, symfonickou a oratorní hudbu až po hudbu varhanní na známý nomogram optimální doby dozvuku. Z psychologického hlediska potvrzujeme v tomto směru pouze existenci 'pupeční šňůry' mezi zvukem a ohraničeným prostorem, mezi hudbou a architekturou. Doba dozvuku i její frekvenční závislost se dají poměrně snadno subjektivně odhadnout a na základě zkušeností jednoduše kvantifikovat. Už to, že i laický posluchač bezpečně rozezná nejenom krátkou a dlouhou dobu dozvuku, ale také spolehlivě slyší, že prostor 'duní, houká nebo syčí', určuje do jisté míry jeho upřesňující kvalitativní postoj k akustickému přenosu. V tomto okamžiku ale většinou laické hodnocení 'dobře znějícího prostoru' končí a další, nedefinovatelné problémy akustického přenosu jsou zjednodušeně a většinou nepodložené přičítány na vrub kvality zdroje zvuku.

Velký vliv na přenos zvukové informace v uzavřeném prostoru mají první odrazy, jejich intenzita, zpoždění a směr,

méně již jejich frekvenční struktura. Vliv prvních odrazů na kvalitu akustického přenosu dovede posoudit ale jenom velmi zkušený posluchač, protože jejich subjektivní odhad či dokonce přímo kvantifikace je (ve srovnání s vlivem dozvuku) velmi obtížná. Slyšíme problém, ale nedovedeme jej jednoduše a jednoznačně pojmenovat, pokud např. zpoždění odrazů nepřekročí hranici 100 msec., kdy začneme vnímat echo, resp. slyšíme tentýž zvuk 'dvakrát'. Subjektivně nejvýznamnější odrazy se vyskytují v horizontální rovině, k posluchači přicházejí z levé či pravé strany a on se za nimi podvědomě 'natačí', resp. lokalizuje fiktivní, neskutecnou polohu zdroje zvuku. Můžeme se jenom domnívat, že tohoto faktu si byli vědomi i stavitelé chrámů, zejména v období gotiky, a spolu s naplněním architektonické symboliky těchto sakrálních prostor vytvořili tak (cíleně nebo zcela bezděčně) model přenosu zvukové informace akceptující její formu i obsah.

Tento model, který současně též zohledňuje výše uvedené tři základní podmínky kvality, můžeme zjednodušit na tvarovou dispozici prostoru vysokého, dlouhého, úzkého a směrovou lokalizaci zdroje zvuku v řečové formě, převládající v horizontální rovině, a v hudební formě zase v mediální rovině posluchače. Pak se nám jeví jako naprostá samozřejmost umístění oltáře a zejména kazatelny, odkud se šířilo slovo s maximálním požadavkem srozumitelnosti, a umístění varhan na kůru, odkud se šířila hudba s maximálním požadavkem ambiofonie ve smyslu 'obklopení zvukem' či 'vtažení do zvuku'. Akustickou logičnost tohoto uspořádání si jednoduše můžeme ověřit už jenom pouhou záměnou lokality zdroje, např. přemístěním varhan na místo původního oltáře.

Vývoj architektury však postupně opouštěl původní tvarové dispozice prostoru nejenom z důvodů uměleckých, ale také ryze pragmatických, ne-li přímo ekonomických. Tak vznikaly prostory nízké,

ne příliš dlouhé a hlavně široké, které sice pojal velké množství posluchačů, ale současně zvýraznily nepříznivý vliv bočních odrazů. Akustika prostor přestala být i pro laického posluchače pouze jednoduchou 'dozvukovou' záležitostí a začala zahrnovat řadu dalších objektivních parametrů ve snaze dát je do souvislosti se subjektivním vjemem akustického přenosu zvukové informace.

Akustické vlastnosti prostor hudebního určení způsobují v první řadě kvalitu vjemu posluchače a samozřejmě i hráče. Každý z nich se sice nalézá v odlišných akustických podmínkách, posluchač v prostoru auditoria, hráč v prostoru pódia, resp. orchestrální mušle, či herec v prostoru jeviště, a také každý z nich přistupuje k hodnocení kvality z odlišného úhlu. Nejsou ale známy případy, kdy by jejich hodnocení bylo naprosto protichůdné. V druhé řadě akustické vlastnosti určují dramaturgické využití těchto prostor, a to nejenom pro 'živou' produkci, ale též pro pořízení zvukového záznamu této produkce, nebo pro zcela autonomní studiové nahrávání. Vrazení elektroakustického řetězce do původního akustického přenosu hudební informace v žádném případě neznamena omezení či potlačení vlivu autonomních akustických vlastností prostoru, ale naopak nabízí jejich novou prezentaci.

Kvalitu akustického přenosu nemůžeme zjednodušovat na pouhou rozlišitelnost 'na co se hraje' a 'co se hraje', či 'kdo mluví' a 'co mluví'. Musíme ji považovat za individuální a současně též obecně platný postoj k přenášené zvukové informaci, který zohledňuje jak objektivní vlastnosti přenosu, tak jejich subjektivní reflexi. Tuto reflexi bezesporu značně ovlivňuje nabízená a současně i požadovaná fyziologická jednota zrakového a sluchového vjemu, kterou bychom mohli shrnout do pojmu 'zvukové pohody' jako hlavního kvalitativního rysu akustického přenosu řečového i hudebního signálu.

Z hlediska objektivního přístupu k subjektivnímu hodnocení kvality akustického přenosu může být ale naopak představa uvedeného 'pohody' dokonce zavádějící. Metodika subjektivního testování totiž oddělení sluchového a zrakového vjemu velmi často přímo vyžaduje. Hodnotitel by neměl znát, tudíž ani vidět, co po zvukové stránce hodnotí. Proto se hudebně interpretační a nástrojové soutěže odbývají 'za plentou' a nejsou výjimečné ani případy, kdy se hráčům, kteří hodnotí konkrétní hudební nástroje, jejich původ v maximální možné míře zatajuje. Pokud bychom chtěli tuto žádoucí schizofonii dotáhnout ad absurdum, museli bychom např. odborné komisi, která hodnotí akustickou kvalitu daného prostoru, tento prostor po vizuální stránce 'zatajit'.

Najít dnes moderní 'dobře znějící prostor' není snadné, akustika většinou nepředstavuje obligátní součást zadání nových zvukově funkčních prostor. Obvyklý požadavek akustické univerzálnosti využití prostor je velmi obtížně řešitelný přirozenou cestou. V tomto směru existují dokonce experimentální prostory s proměnnou akustikou na základě změny jeho objemu a tvaru včetně proměnné

pohltivosti stěn, které se tak mohou působit charakteru zvukové informace, která v něm bude přenášena. Podstatně jednodušším a ekonomičtějším řešením je však elektroakustická podpora, která především prodlužuje dobu dozvuku a určuje jeho charakter. Posлуhač si existenci takové podpory vůbec neuvědomuje, naopak má pocit souladu vizuální a auditivní informace, jednoduše řečeno, 'prostor mu dobře zní'. Jsou dokonce známy případy elektroakustické podpory renomovaných koncertních sálů či divadel, z taktických důvodů nějakou dobu utajované před veřejností, která by mohla být proti 'nepřirozené' akustice neprávem zaujata. Podobnou situaci ostatně známe z oblasti elektronických hudebních nástrojů. Ale právě tak jako nehodnotíme zdroj zvuku, nýbrž jeho zvuk, přesněji 'pocit z jeho zvuku', tak bychom na závěr mohli i v tomto duchu přeformulovat název článku Sama Auingera. V akustice se přece nakonec vždy jedná o „Dobře znějící pocit“ ze zvuku šířícího se v daném prostoru, a to Auingerův 'minimalisticky' pojatý článek bezesporu plně vystihuje.

Václav Syrový

Paragrana k antropologii zvuku

Paragrana, „mezinárodní časopis pro historickou antropologii“, věnovala v roce 2007 2. sešit svého 16. svazku (každý rok vycházejí dva sešity o 250 i více stranách)¹ antropologii zvuku: „Klangan-

thropologie: Performativität – Imagination – Narration“, zní jeho podtitul. Píšeme „věnovala“, ale měli bychom správně místo jednotného čísla (navíc ženského rodu) použít množné číslo.

¹ Svazek tu reprezentuje vlastně ročník. Pokud jde o témata jednotlivých sešitů, tři z nich se například zabývaly performativním (upozorňujeme na ně na s. 160 v pozn. 6 Hynarova textu věnovaného Schechnerovu *Úvodu do performatiky*), námětem 2. sešitu 11. sv. (2002) byla např. Kantova antropologie, obou sešitů 12. sv. 'Rituální světy', 1. sešitu 14. sv.

(2005) 'Historická antropologie řeči', 1. sešitu 15. sv. (2006) 'Performance práva', 1. sešitu 16. sv. (2007) 'Volný čas', 1. přílohy (Beiheft) 'Ruka – písmo – obraz' (2005), 2. přílohy 'Imaginace a invence' (2006), 3. přílohy 'Inscenované vědění' atd. Sešit, o kterém bude řeč, navazuje svým způsobem na 2. svazek, jehož jediný sešit měl podtitul 'Ucho jako orgán poznání'.

Název časopisu upomíná totiž na latinské 'granum' (pl. grana), tj. zrnko či jádro (jádro myšlenky i její koření: viz *cum grano salis*) a s poukazem na Paracelsa prostředek k uzdravení či pročištění, spojené s řeckým 'para' čili 'vedle', které naznačuje, že taková zrnka jsou obvykle s něčím smíšena. Obojí dohromady v názvu časopisu to pak znamená vlastně výzvu: Za ta 'zrnka pravdy' si můžeme dosadit pojmy, obrazy a hlediska, jejichž pomocí se člověk vzhledem ke své historii i sobě samému jako takovému nahlížel a nahlíží a které také mají svou historii schopnou ukázat, jak se člověk mění nebo nemění, případně aspoň jak se mění jeho reflexe světa a sebe sama. A je důležité tato zrnka ověřovat kvůli nezbytné vnitřní i vnější orientaci, kterou člověk potřebuje k tomu, aby ještě nějakou další historii mohl mít. S tímto cílem vydává *Paragranu* (zůstaňme u tohoto familiárního způsobu skloňování) Interdisciplinární centrum historické antropologie berlínské Svobodné univerzity (Freie Universität Berlin); vedoucím editorem je prof. Christoph Wulf.² Na přípravě cito-

2 Christoph Wulf (1944) má od roku 1980 profesuru pro antropologii a pedagogiku v oboru pedagogických věd a psychologie na berlínské Svobodné univerzitě; těžiště jeho činnosti spočívá v historické a pedagogické antropologii, výzkumu mizeze a imaginace, performativity a rituálů spolu s oblastí estetické a interkulturní výchovy; je také zastupujícím předsedou Společnosti pro historickou antropologii a vydavatelem řady vědeckých edic ve jmenovaných oborech. Z knih, které vydal, je třeba připomenout aspoň *O člověku – Rukověť historické antropologie (Vom Menschen – Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim 1997); (s Günterem Gebauerem) *Hra, rituál, gesto (Spiel, Ritual, Geste*, Reinbeck 1998, fr. vydání 2004); (s Günterem Gebauerem) *Mimesis. Kultura – Umění – Společnost (Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, 2. Auflage Reinbeck 1998); *Úvod do antropologie výchovy (Einführung in die Anthropologie der Erziehung*, Weinheim 2001, angl. vydání 2002); *Antropologie. Filozofie, dějiny, kultura (Anthropologie. Philosophie, Geschichte, Kultur*, Reinbeck 2004); *Ke genezi sociální. Mimesis, performativita, rituál (Zur Genesis des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld 2005); (s Gabrielou Branstetter) *Tanec coby antropologie (Der Tanz als Anthropologie*, München 2007); (s Jörgem Zierfasem) *Pedagogika performativna. Teorie, metody, perspektivy (Pedagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*, Weinheim 2007) atd.

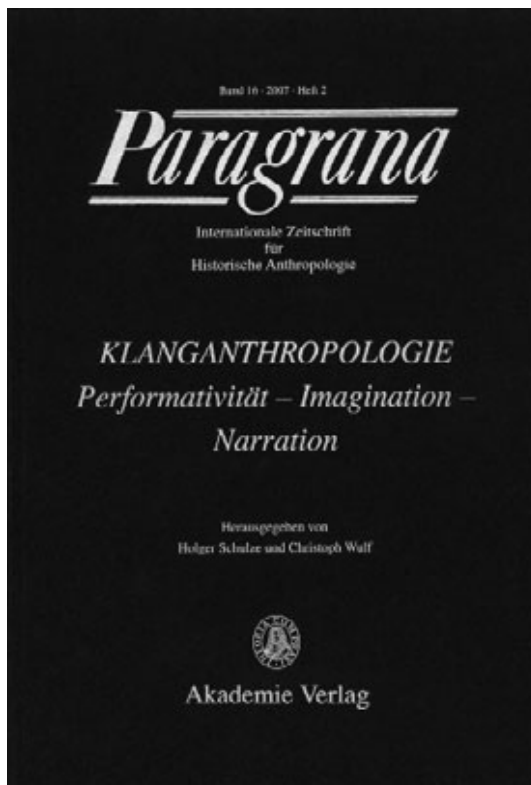
vaného svazku s prof. Wulfem spolupracoval Holger Schulze, hostující profesor antropologie a ekologie zvuku na berlínské Univerzitě umění: její studijní obor zvukové komunikace (Soundstudies) se spolu s jmenovaným Centrem a také se zvláštním výzkumným oborem *Kulturen des Performativen* Svobodné univerzity podílel v roce 2006 na uspořádání konference, která poskytla citovanému svazku materiál.

Citovaný sešit *Paragranu* má tři oddíly: 1. Příběhy zvuku, 2. Kultury zvuku, 3. Řeči o zvuku. První oddíl ('Geschichten des Klangs'), věnovaný (v celém sborníku hlavně německy, ale i anglicky psaným) příspěvkům z dějin hudby a hudební vědy, zaměřuje pozornost na nové směry zvukového umění a jeho nové pojetí, které spojuje rovinu zvuku, hudby a jejich (re)produkce, aniž opomíjí kulturní historii hlasu: Ve stati nazvané „Jak mluvit o zvuku“ („Wie über Klang Sprechen“) se Albrecht Riethmüller obrací k expozici tohoto 'mluvení' v antice. Franz Bauer vychází ve studii „Hlasití lidé. Od znění bláznů k ozvěně“ („Die stimmende Menschen. Vom Narrenklang zum Widerhall“) z poznatku, že zvuky vydávané středověkými bláznů předcházejí novověkou individuální hlasitostí a že tzv. antropologie srdce nazírá člověka jako *personu* (odvozeno z latinského 'persona', tj. znít skrz) a v jeho hlasitých projevech podle ní zní jeho duše. Název textu „Také poetika knihy k poslechu. Goethe doporučuje přednes“ („Auch eine Poetik des Hörbuchs – Goethes Empfehlung des Vorlesens“), kterým přispěl Reinhart Meyer-Kalkus, se odvolává na Goethovo rozlišování moci zraku a moci sluchu. Proti oku zprostředkovávajícímu nejnepříjemněji, je při předávání vnitřního smyslu podle něho přece jen nejpůsobivější slovo, ovšem slovo mluvené:³

3 Meyer-Kalkus je autorem ceněné monografie *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001.

v závěru života tak dlouholetý divadelní ředitel došel dokonce k přesvědčení, že není větší požitek než poslouchat se zavřenýma očima nikoli deklamovaného, ale recitovaného Shakespeara. Dlouhá tradice přednesu dramatických textů v Německu také předcházela nynější masové rozšíření knih k poslechu (hezky česky 'audioknih' podle 'audiozáznamů'), které se začaly vydávat i u nás. Možný důvod takové obliby poslechu literárních textů vyslovil také už Goethe: člověk je podle něho od přírody nikoli čtoucí („kein lesendes“), ale poslouchající bytost („ein hörendes Wesen“). Vývoji vztahu hudby a zvuku v německé estetice 19. století se ve stati „Zvuk bez vlastností?“ („Sound without Properties?“) věnuje Søren Møller Sørensen, zatímco Christa Brüstle se z hlediska zvukových spojení v 19. století zakázaných („Verbotene Klangbilder des 19. Jahrhundert“) zabývá přijatelností či nepřijatelností některých verzí Brucknerových kompozic, které ovlivnily jejich kritická vydání. Poslední dva příspěvky z prvního oddílu jsou věnovány ekologii zvuku (Helga de la Motte-Haber, „Experiment Kunst – Neue Klangökologie“) a vztahu vyprávění a poslechu v Cageově poetice (Hans-Friedrich Bormann, „Unterwegs zur Aufmerksamkeit: Erzählen und Zu-hören in John Cages *Indeterminacy* und *Variations VIII*“).

Předmětem pozornosti v druhém oddílu ('Klangkulturen') jsou mnohostranné způsoby zacházení se zvukem a jeho zakoušení v běžném životě: z těchto textů, z nichž k Bullovu se vrátíme v závěru této recenze, se Wolfgang Schild zabývá zvukem v souvislosti s právem („Klänge im Rechtsleben. Zu einer Rechts- als Klangwelt“), Frank Alvarez-Pereyre postavením etno-muzikologie („Ethno-Musikologie – um welche Art Wissenschaft des Klanglichen handelt es sich?“) a Marie-Cécil Bertau zužitkovává ve studii „Hlas: průzkum jednoho konceptu a jednoho fenoménu“



podněty M. M. Bachtina, V. N. Vološinova, L. S. Vygotského a dalších badatelů z doby porevolučního rozmachu sovětských humanitních věd před zahájením stalinistického ideologického teroru. Jde jí zejména o bachtinovský dialog vlastního i cizích hlasů, z něhož koneckonců pramení jednotlivcovo slovo; hlas se přitom jeví především vokálně-auditivní událostí v čase a prostoru a je samozřejmě neoddelitelný od těla, ze kterého vychází a které formuje kvalitu tohoto hlasu. Hlas, jevící se jako prostředek (tělesného) dotyku v prostoru, a tělo představují přitom jak sociální, tak individuální fenomény, v nichž se zračí vztahy a napětí mezi oběma rovinami. V tomto kontextu se i napodobování jeví jako výslovně dialogický proces. V podkapitole Performativita hlasu autorka zdůrazňuje, že

mnohostrannost použití hlasů nesouvisí jen s dialogicky chápanou řečí, ale i s dialogickým Selbst (Self), které dialogická psychologie staví proti karteziánské tradici monologicko-monolitického Já.⁴ Do stejného oddílu zařadili editoři stručnou stať Sama Auingera „Dobře znějící prostor“ („gut klingender raum“), který v tomto čísle *Disku* komentuje Václav Syrový, příspěvek Judit Frygiesi o zvukovém prostoru synagogy („The Sound of the Synagogue: Magic and Transcendence“), pojednání Johanna Bilsteina věnované belcantu („Die schöne Stimme. Zu einer Anthropologie des Wohlklanges“) a studii Jutty Wermke týkající se zvuku v městském prostoru („Stadttraum und Klang“).

V 3. oddílu s názvem ‘Sprechen über Klang’ se Walter Seitter věnuje spektru lidské produkce běžných zvuků („Das Spektrum des menschlichen Schallproduktionen“), Christian Thorau a Ingo Kottkamp pojmenování a popisu arteficiálních, hudebněuměleckých zvuků („The Sound itself – antimetaforisches Hören an den Grenzen von Kunst“ a „Umschalten beim Hören. Über das Wechseln der

4 Problematika hlasu nechybí ani v dalším (tj. 1.) sešitu 17. svazku *Paragrany* (2008) s podtitulem ‘Medien, Körper, Imagination’, které mezitím vyšlo. Alice Lagaay tu ve stati „Mezi zvukem a tichem. Myšlenky k filozofii hlasu“ („Zwischen Klang und Stille. Gedanken zur Philosophie der Stimme“) upozorňuje, že po období jistého ústupu (také filozofického) zájmu o hlas se právě v Německu (a v době mobilních telefonů a všudypřítomnosti reprodukováných hlasů moderátorů i zpěváků pochopitelně) projevilo jeho oživení doložené řadou monografií: vedle Meyera-Kalkuse, o kterém už byla řeč, jmenuje autorka sborníky *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme* (Berlin 2002) či *Medien-Stimmen* (Köln 2003) a knihy Anette Lange *Eine Mikrotheorie der Stimme* (München 2004), Doris Kolesch *Stimme* (Frankfurt/M. 2006) a Mladena Dolara *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme* (Frankfurt/M. 2007). V souvislosti s problematikou vztahu hlasu a těla, v němž nejde o totožnost, stejně tak jako vztahu hlasu a subjektu, hlasu a zvuku atd. se odvolává na známé eseje Rolanda Barthesa i na jistě ne tak světově proslulého, ale velmi inspirativního fenomenologa Bernharda Waldenfelse (viz např. jeho *Vielstimmigkeit der Rede*, Frankfurt/M. 1999).

auditiven Perspektive“) a Sabine Breitsameter teorii poslechu z oblasti radiofonie a radiofonních experimentů („Methoden des Zuhörens. Zur Aneignung audiomedialer Kunstformen“). Předposlední příspěvek zachycuje zvukovou performanci, jejímž dějištěm byl Clubhaus Svobodné univerzity („Lieder am Treppenhaus. Jetzt“), a závěrečná řeč Holgera Schulzeho („Hören des Hörens. Aporien und Utopien einer historischen Anthropologie des Klangs“) přináší shrnutí výsledků konference vzhledem k současnému stavu a perspektivám interdisciplinárního, historicky a antropologicky zaměřeného zkoumání zvuku.

Už citovaný Michael Bull přispěl do sborníku inspirativní a velmi aktuální studií „Souvislosti iPod kultury“ („The Seamlessness of iPod Culture“). Autor vychází – a není v tomto svazku *Paragrany* sám – z té pasáže Adornovy a Horkheimerovy *Dialektiky osvícenství*, ve které se analyzuje známá epizoda Odysseova návratu na Ithaku, kdy Odysseus, aby vzdoroval vábení zpěvu Sirén a předešel tak ztroskotání, zalepil námořníkům uši voskem a sám se nechal přivázat ke stěžni. Podle Adorna a Horkheimera je to první příklad popisu osobního prožitku zvuku v historii západní Evropy. Estetizovaný zvuk – zpěv Sirén – má za následek proměnu vztahu jednotlivce k prostoru, tento estetizovaný zvuk v rámci zmiňované příhody jednotlivce přímo rozvrací. Současně jde o manifestaci hluboké inklinace ke zvuku a hudbě v západní kultuře. Tento mytologický příklad slouží Bullovi k tomu, aby ukázal, jak důležitou roli hraje hudba jako forma estetického zážitku pro současnou euroamerickou civilizaci a jak její síla ovlivňuje posluchače při interakci a určování vlastního prostoru. Zvláště nové technologie, používání MP3 a Apple iPod tyto zážitky ještě prohlubují. Posluchač si vytváří jakousi směs své vybrané hudby, tzv. ‘shuffle’ (od ‘míchat’),

a vyplňuje si tím den a vlastní svět. Tento způsob používání hudby dokonce stírá rozdíly mezi prací a volným časem. Bull poukazuje na zvláštní způsob estetizace ulice a městského prostředí, na tempo-rytmus pohybu po ulici, který podněcuje hudba, ale také na sebestřednění dosa- hovanou tím, že soustředění na poslech hudby umožňuje řídit si svůj svět, orga- nizovat zážitky prostřednictvím techno- logie iPod a nastavovat náladu a myš- lení, ale i způsob interakce s druhými a s prostředím.

Důležitou součástí Bullova článku je jakási strategie důvodů, proč posluchači poslouchají hudbu prostřednictvím iPod a MP3. Ve stručném přetlumočení vypa- dají takto: Kromě reakce na nekontrolo- vatelnou povahu městského života je to také hudební doprovod, který je součástí pohybu. Vlastní výběr hudby vytváří po- cit zosobnění a přivlastnění a dává uživa- telům pocit zvláštnosti. Současně je to odpověď na to, jak vyžrát na městský chaos. Tato estetizace městských zážitků se projevuje i tím, že uživatelé popisují město ve filmových termínech. Jejich cesta po městě se tak stává audio-vizu- ální podívanou, ve které sami hrají roli tvůrců. Tím, že součástí jejich pohybu je hudba, kterou si sami vybrali, vypadá to, jako by se to, co vidí, odehrávalo podle jejich scénáře. Jsou to pro ně „mimetic- ko-estetické impulzy“, jak říká Bull. Tato podívaná estetizuje všednost každoden- ního pohybu a nenutí uživatele věnovat pozornost nezáživnému městskému pro- středí. Město se stává vizuální (my by- chom řekli scénické či scénované), je filmem, který jim probíhá před očima s pocitem, že ho sami mohou řídit - za- kládat filmový pás. V případě nepříjem- ných vizuálních projevů mají možnost

ponořit se do vlastního auditivního světa a hudba jim tak slouží jako vhodná mne- motechnická pomůcka, jejíž součástí je také určitý pocit senzace, vycházející z vlastní osobní narace (či spíše insne- nace) takto vytvořeného světa. Hudbou tak proměňují všední zážitky na osobně významné a příjemné. Poslechem před- cházejí pocitu izolace a samoty. Důleži- tou roli přitom hraje *playlist*, tj. seznam vybrané hudby. Tento vlastní výběr je ja- kýmsi scénářem, receptem nebo nástro- jem, jímž ovládají stav své mysli. Výběr tak představuje personalizaci hudby a je prostředkem, kterým si nastavují své myšlení a pocity. Je to také způsob ří- zení času a podílí se nejenom na stavu myšlení a pocitech, ale energizuje tělo při jízdě na kole, při běhu nebo cvičení. Tělo pak pracuje v rytmu hudby, mimo rytmus vnějšího svět. Sluchátka na uších symbolizují to, co Bull nazývá 'digitální šerpou'. Na jedné straně znamenají 'ne- rušit' a jsou výstrahou pro druhé. Zvlášt- ženy se tak v městském prostředí vý- razně chrání před cizími pohledy a kon- takty, a poslech hudby ze sluchátek proto představuje určitou interpersonální stra- tegii obrany. Na druhé straně jsou to osobní informace, které uživatel nosí v iPod všude s sebou. Součástí takového způsobu poslechu je i změna percepce hudby vytvářením 'shuffle', ze kterého si uživatel vybírá hudbu podle příleži- tosti, situace a nálady. I když používání iPod je, jak uvádí Bull, různorodé, lze podle něho konstatovat, že jeden z nejo- becnejších důvodů je poslouchat hudbu, kterou si uživatel sám vybere, aby určil svou náladu a ozvláštnil sám sebe i pro- středí kolem.

Jaroslav Vostrý a Július Gajdoš

Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou otevřela 28. června 2008 výstavu „Autoportrét v českém umění 20. a 21. století“. Připravil ji Vlastimil Tetiva, který svou koncepci nepostavil na principu chronologickém, ale na tematických okruzích. Jejich názvy – např. ‘Meditativně symbolická koncepce autoportrétu’, ‘Vizualizace osobních příběhů’, ‘Estetická kontradikce’, ‘Genealogie pojmu autoportrét’, ‘Existenciální podoba autoportrétu’ atd. – vymezují základní přístup k pojetí „charakteru sebeztvárnění“. Ale i při tomto základním východisku má chronologie sledované oblasti výtvarného umění důležitou roli. Autor v *Úvodu* katalogu výstavy píše, že „v časové distanci 20. a počátku 21. století se odehrává řada výrazných proměn (výrazových i obsahových) v přístupu“ k autoportrétní tvorbě.¹ Ty proměny jsou výrazem společných trendů a tendencí ve výtvarném umění, ale nejenom v něm: obecně jde o tu podobu našeho umění, kterou obvykle zahrnujeme pod pojem moderna – i vývoje, který přišel po ní.

Tato dvě východiska – tematické a časově-vývojové – nabízí podněty pro uvažování o funkci **vizuálního předvedení vlastní tváře** v herectví, v němž materiálem, z něhož vzniká herecká postava, je **neskrývané a přirozené lidské tělo**. Což se na prvním místě týká činohry. Konstatuje-li Tetiva ve vzpomínaném *Úvodu*, že v autoportrétu „ve skutečnosti není snahou zobrazit vlastní podobu, obličej jako takový, ale jako motiv ‘tělesnosti’“, je to jen potvrzení, že tvář má v tomto herectví fundamentální význam přestupující rozměr pouhé podoby – případně

výrazu – obličje konkrétního jedince.² Je neodmyslitelnou a podstatnou součástí herectví, jež pojímá tělesnost jako bytostný lidský projev. Přesto však se v tomto kontextu tváří a mimice věnuje poměrně malá, někdy zcela minimální, ne-li nulová pozornost. Antropologická podstata herectví – a rozumějme tím v této souvislosti snahu poznat nejvlastnější komplexní lidskou kvalitu herectví – se hledá především v celkovém pohybu těla, v gestech s ním spojených. Na tomto principu se teoreticky i historicky a samozřejmě především v divadelní tvorbě nachází ‘antropologické’ jádro herectví, jeho moderní minulost i dnešní přítomnost po moderně.

Výstava autoportrétů v Hluboké prokazuje, že do dějin moderny a jejího pokračování i překonávání vryla nesmazatelnou stopu také tvář a chápání a řešení této problematiky poznamenalo trvale osudy tohoto proudu. Lze namítnout, že v herectví není tato stopa tak patrná a ani tak doložitelná jako v autoportrétu. Přesto však některé společné rysy tohoto vývoje existují a dotýkají se známých a často probíraných, stále živých a znovu a znovu se vracejících – protože bazálních – teoretických i praktických otázek hereckého, resp. scénického, divadelního umění. Rozhodující vývojová linie herectví evropské činohry, která tuto problematiku nastolila v osvícenství jako klíčovou, šla cestou zvyšování a zdůrazňování referenčního odkazu k co nejpřesnější charakteristice konkrétního člověka v jeho reálné individuální i sociální podobě a dala tak novodobému činohernímu herectví na dlouhou dobu základní ráz; stvořila jednu jeho vlivnou tradiční podobu, která se zapsala do jeho dějin jako stále působící tvůrčí herecká praxe.

1 Tetiva, V. Úvod ke katalogu výstavy *Autoportrét v českém umění 20. a 21. století*, vydala Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou ve spolupráci s Galerií moderního umění v Hradci Králové 2008, s. 6.

2 Tamtéž, s. 10.

Tato tendence vyvrcholila naturalismem, kde snaha o maximální vnější přeměnu tělesnosti herce, již Zich nazývá přetělesněním, znamená také velkou či přinejmenším dostatečnou proměnu tváře. Úsilí o radikální proměnu tohoto komponentu herectví nezačalo ovšem s naturalismem. Josef Šmaha vzpomíná, jak při jedné cestě po Itálii byl zpočátku hrdý na to, když se setkával s tím, že mu neznámí lidé říkali, že je herec, neboť doufal, že je už tak známý. Když se však zeptal jednou v hotelu recepčního, jak to ví, odpověď byla jednoduchá: Protože nemáte vousy. V době, kdy se podle módy dokazovala mužnost plnovousem nebo knírem, musel mít herec holou tvář, aby se mohl patřičně nalíčit. V tomtéž vzpomínání Šmaha píše, že v době jeho mládí bylo za jeden z důkazů hereckého umu považováno to, jak si herec pro každou postavu uměl vždycky udělat jiný nos. Takto 'předělávaná a předělaná' tvář byla svou vizuální rovinou **reprezentujícím** znakem; označovala (zastupovala) jiného člověka, kterého takto činila skutečně existujícím. V herectví, jehož cílem je zpodobit na jevišti fiktivní literární subjekt jako konkrétního člověka, je tato reprezentační kvalita znaku, dosahovaná tělesností – i jednou její částí: tvář – nutná. Zichova formulace, že herec **sebou samým** hraje smyšlenou postavu, obsahuje i prvotní formulaci definující tento druh herectví v poloze reprezentativní znakovosti, na níž se největší měrou a vahou podílí tělesnost herce svou vizuálností. Šmahovy vzpomínky měly připomenout, jak velkou funkci má v ustavení a existenci tohoto herectví tvář herce.

Zich v *Estetice dramatického umění* konstatoval, že ať už jde o hereckou postavu právě jako tento znak označující smyšleného člověka, nebo o dramatickou osobu, jež je souhrnem toho, co z jeviště vnímá divák, vždycky je za tím herec. Autoři poznámek a komentářů k druhému vydání *Estetiky dramatic-*

kého umění dodávají: je to „hrající“ herec. Zichova formulace, že herec „sebou samým“ představuje smyšleného člověka, může být z tohoto hlediska chápána i jinak než jenom tak, že herec svou tělesností činí 'smyšlenku' reálnou, konkrétní lidskou bytostí, již obdařuje vlastnostmi, mezi něž patří – možná na prvním místě – vizuálnost poskytující dramatické osobě možnost, aby mohla být vnímána. Lze to chápat také tak, že herec musí být na jevišti **přítomný**, aby mohl být reprezentujícím znakem – hereckou postavou. Předpokladem herecké reprezentace, odkazu k jiné skutečnosti, je **prezentnost** herce. Toto konstatování zní jistě banálně, ale hrát pro herce v tomto typu scénování znamená spojit a propojit sebe sama s jiným člověkem. Tím, že prvotně dává vzniknout jako herecká postava jeho fyzické vnímatelné existenci, bere za něj plnou odpovědnost; včetně vnitřního života. Pronikání do nitra fiktivní literární postavy, z něhož vytěžuje impulzy pro vlastní tvorbu, je proto logicky a přirozeně v jistém typu činoherního divadla stále nejosvědčenějším způsobem, jak tvarovat na jevišti tělesnost, aby vědomě a záměrně transformovala fiktivní literární subjekt v konkrétního člověka, jenž zároveň v intencích svého tvůrce – hrajícího herce – tuto postavu interpretuje. To platí i pro tvář, jež v tomto scénickém principu zpodobuje na místě prvním vizuálně duševní stavy fiktivní literární postavy, činí je vnímatelnými. Ale zároveň je vykládá a hodnotí – tematizuje – skrze duševní pochody, jež vkládá do herecké postavy herec sám ze sebe.

Moderní český autoportrét, jenž je námětem a tématem výstavy v Hluboké, upozorňuje na tuto problematiku tváře jistě způsobem specifickým, ale o to názorněji a inspirativněji. Nejdůsledněji se v počátcích české výtvarné moderny autoportrétem zabýval Bohumil Kubišta. Stejně jako jeho generační druhové byl v tomto směru silně ovlivněn expresionistickými

tendencemi, kde zejména vliv Munchův posiloval pojetí autoportrétu jako výrazu vlastního duševního stavu. Nejenom Kubišta, ale všichni příslušníci Osmy a jejich následovníci dávají autoportrétu sebezkomající smysl, jenž vystupuje jednoznačně do popředí – ať už má jakoukoliv podobu. Tetiva oprávněně v katalogu k výstavě prohlašuje, že v těchto raně expresionistických počátcích Kubišta pokračoval v tradici romantismu, když dával své tváři výraz neobyčejné, mimořádné individuality, v níž nechybí nadřazenost nad okolím. Tato vlastnost Kubištvých autoportrétů, svázaná s romantismem, připomíná už zmiňovanou tradici evropského herectví. V romantismu totiž hrající herec dostává zásadní rozměr i zásadní právo interpreta, jenž při tvorbě herecké postavy odkazuje rovněž důrazně k sobě samému. Romantismus vsadil v herectví na prezentnost hrajícího herce, na jeho přítomnost jako tvořivého a zároveň scénicky předváděného subjektu. Vzniká herecká postava jako výsledek sebescénování, která do sebe zahrnuje i rozlohu a podobu fiktivní literární postavy. Romantismus vložil tento odkaz do vínku evropského činoherního herectví; velikost, umělecká hodnota herce a důkaz jeho talentu se v něm převážně uskutečňuje – i měří, soudí – schopností stvořit hereckou postavu jako projev vlastní osobnosti, která v tomto smyslu sebou samou interpretuje fiktivní literární postavu a tímto způsobem také realizuje její fyzickou existenci.

Tento vklad romantismus utvářející novodobé evropské činoherní herectví se v různých polohách a podobách udržoval a stále se – často skrytě a v pozadí – podílel na osudech evropského herectví. Vývojová linie herectví, v níž se od osvícenství prosazoval reprezentační princip usilující o přesný a čitelný odkaz k individuálnímu charakteru a přes něj o důslednou referenci o konkrétní realitě, narážela po celou druhou polovinu 19. století na modifikace projevů prezenčního prin-

cipu romantismu. Ať už v podobě hereckých hvězd nebo v hereckých oborech, které tak znamenitě prospívaly provozu kočujících společností. Scénování Meiningenských se s definitivní platností stalo iniciátorem nástupu reprezentačního principu k vítěznému tažení zakončenému Antoinem a jeho souborem v Théâtre Libre, kde prezentnost byla zároveň dokonalou reprezentací. Neboť šlo o ostenzi originálů přirozených lidí, kteří – jak napsal Antoine ve svých pamětech – nehráli, ale fyzicky vykonávali každodenní běžné činnosti, odpovídající reálnému prostředí, v němž se nacházeli. Fyzická přítomnost takového reálného člověka se tak stala součástí komplexního vyobrazení tohoto prostředí. Reprezentativnost – reference o nějaké skutečnosti – spočívala do značné míry na přítomnosti originálů lidí a jejich akcí patřících do této skutečnosti.

V tomto bodu vývoje se ocitne evropské herectví na konci 19. století. Zmocňuje se cílevědomě možnostmi a šancí, které mu dává divadelní prostor dovolující umístit na jeviště trojrozměrné originály jevů – i člověka – ukazující určitou konkrétní realitu. Tentýž divadelní prostor je však také svou povahou vyčleňuje ze skutečné reality; stávají se jejím divadelním, umělým vizuálním znázorněním, které nemůže popřít svou divadelní umělou povahu. Antoinovy inscenace např. porušily mnohaletou dávnou konvenci, že herec může stát k divákům jen čelem nebo z profilu, a obrátily jej ve jménu vizuálně předváděného přirozeného chování k hledišti zády. Ale tato přirozenost fyzického chování přítomného člověka byla možná jen proto, že jeviště fungovalo jako samostatná entita, která má svébytné zákony. Výstava v Hluboké představuje – jak píše autor její koncepce – autoportrét jako „repliku“ vizuální zkušenosti, propagující iluzi hmotné fyzické přítomnosti portrétované osoby (autora); zpřítomňuje individualitu umělce, jeho

sebezpoznaní. V herectví jde sebescénování stejnou cestou. Sebezpoznaní – nebo sebeuvědomění – je od konce 19. a počátku 20. století podstatou fyzické přítomnosti herce na jevišti i jeho podílem na scénickém tvaru. A dává vizuální rovině tělesnosti jako celku i její části, jíž je tvář, smysl přesahující vyobrazení nějaké reality.

Pojetí autoportrétu jako vizuální zkušnosti vyjádřené fyzickou přítomností autora dovolilo rozšířit i proměnit původní východisko autoportrétů – ‘expresi’ jako přímý vztah mezi duší a jejím výrazem. Čitelné je to i ve vývoji Kubištvě, kdy prvky expresivní prostupují prvky kubismu, malířova tvář se rozkládá do samostatných ploch, jež skládají zcela nový tvar umožňující dosáhnout na obecnou symboliku, jak to potvrzuje např. *Vlastní podobizna* z roku 1910 a hlavně nedokončený *Kuřák* z téhož roku. Završením tohoto procesu je *Sv. Šebestián*, jehož je možné zařadit mezi „skryté Kubištvovy autoportréty“, najmě podle výrazu očí, jež provázejí všechny jeho autoportréty v letech 1910–1912. Jan Zrzavý nachází v tomto obraze symbol Kubišty samotného, ale je to pro něho také „světec a mučedník moderní doby a oběť její zločinnosti, [jenž] stojí sám k větší hanbě ještě obnažen uprostřed nepřátelského světa [...] Je to moderní svatý Šebestián – symbol Kubišty samotného. Je to stesk umělcův nad nespravedlností osudu, bídou, příkořím a ranami, jimiž ho život ubíjí – i vědomí svatosti a vznešenosti tohoto mučednictví.“³ Tento obraz je možné chápat jako nadčasový symbol lidského utrpení, které překonává síla vůle, i jako vlastní tragédii Kubištova zoufalého psychického a existenčního stavu. „Vskutku málokteré dílo tak těsně souviselo s jeho životem, jako tato malířská anatomie fyzické i duševní bolesti.“⁴

3 Tamtéž, s. 49 a 52.

4 Hlaváček L. *Životní drama Bohumila Kubišty*, Praha 1968, s. 90–91, citováno v katalogu výstavy autoportrétů na s. 52.

V téže době, kdy Bohumil Kubišta zavrhne malířsky svůj zájem o autoportrét jako spojení intelektuálnosti a objektivitivy kubismu se zjištěnou citovostí a subjektivitou expresionismu, uzrává herecky dílo Eduarda Vojana. Mimetická, realistická znakově reprezentační linie evropského herectví tehdy už posunula naturalistické přetělesnění k všeobecnému **přeosobnění** – opět termínem Zichovým – do něhož spadá i předušeňování: schopnost postihnout a konkretizovat reálně i divadelně přesvědčivě duševní stavy fiktivní postavy, prožít a sdělit její psychický svět. Hana Kvapilová o tom podala svědectví svým líčením těžkých, dlouhých i bolestných návratů z fiktivního duševního světa Máši z Čechovových *Tří sester* zpět do životní reality. Pojem prožívání obrací zajisté pozornost ke Stanislavskému a jeho ‘systému’ jako takovému pojetí herectví, v němž právě prožíváním dosahuje nejvyššího naplnění mimeticko-realistická linie označující fiktivní postavu jako scénický tvar utvářený znakem individuality, v němž duchovní, psychické jádro je těžištěm tvorby i sdělení. Je to – v úvaze inspirované malířským autoportrétem si snad lze dovolit toto přirovnání – vlastně portrét zpodobující nějaký fiktivní i skutečně existující, hercem realizovaný subjekt v jeho povaze, vztazích ke světu i zvláštěnostech. Tenhle portrét ovšem neexistuje mimo tělesnost – tedy i tvář – a vlastní duševní svět herce. Stanislavskij musel proto svou cestu k tomuto ‘portrétu’ začít u subjektu hercovy osobnosti, objevit funkci ‘kdyby’: co bych učinil, kdyby se něco takového či podobného stalo mně? Ani fyzické jednání se z tohoto ‘autoportrétního’ rámce nevymyká – jde přece o fyzickou přítomnost herce, který se stává ‘hrajícím’ tím, že si skrže fyzické akce uvědomuje ve své herecké paměti psychický stav, který se na ně váže.

Eduard Vojan hraje Hamleta v činohře Národního divadla několikrát, vždycky

až do staršího věku nenalíčený. Vysvětluje se to obvykle tak, že chtěl, aby bylo viditelné i nepatrné zachvění jeho tváře, každý sebemenší mimický detail, a spolu s ním aby tak divák mohl pronikat do složitých a minuciézních niterných hlubin Shakespearovy postavy. Zároveň si tak divák zřejmě osvojoval i klíč k pochopení Vojanovy interpretace. Což nabízí další vysvětlení, proč Vojan zásadně odmítal některé možnosti utvářející přetělesnění – nechce tváří přesvědčovat diváky o mladším věku dramatické osoby –, ale i některé projevy předuševnění (opět řečeno ze Zichem), které by dovolovaly hrát duševní stavy vznikající díky těmto referencím přetělesnění jako výraz pocitů a myšlenek mládí. Vojanova neskrývaná – ‘nepřetělesňovaná’ – tvář zralého muže rozvíjí vizuální fyzickou přítomností podoby umělce povahu autoportrétu, vypovídajícího o tom, kdo tento konkrétní scénický tvar stvořil a kdo je v něm totálně obsažen; je to pohled současníka, jenž sděluje svůj osobní a osobitý vztah k problémům, jež našel v nitru literární fiktivní postavy. O tom zřetelně hovoří Vojanova tvář. Bez ní by byla citelně oslabena ta část scénické interpretace, která zkoumá a sděluje, co inscenovaný text, zdivadelněná literární postava znamená pro tvůrce, jaký má pro něj aktuální smysl.

Takový smysl může ovšem vzniknout a existovat jen za předpokladu, že je založený na konkrétním scénickém principu; že funguje jako určitá poetika. Ve Vojanově případě je to na jedné straně důsledné přeosobnění, motivované zevrubným průnikem do psychických stavů, jež činí vnímatelnými odkazy k nitru, k duchovním otázkám „smyšleného člověka“ a odtud pak k dalším potřebným faktům, která s takovou scénickou realizací souvisejí. Na straně druhé je to vizualizace fyzické přítomnosti tvůrce, především jeho tváře, která poukazuje k významům, jež se vážou na jeho osobnost. Vlastní Kubištova tvář a především

oči jsou v obraze Sv. Šebestiána v duchu expresionismu nejosobnějším výrazem duševních stavů malíře samotného. Ale celkové zpracování ‘tělesnosti’ v duchu kubismu vytváří další odlišné roviny sdělení, jež přesahují tento výsostně osobní výraz. Z protínání těchto dvou poloh se pak zdvihá symbolika obrazu v mnoha významových rovinách.

Výstava v Hluboké mnohostranně ukazuje, jaké další možnosti vyjádření sebe sama otevřelo chápání a formování tváře jako vizuální fyzické přítomnosti osobnosti tvůrce. Ta mnohostrannost se projevuje různě: Od umísťování autora do situace, v níž narůstá narativní povaha, přes uvolňování vztahů mezi autorem a okolím až po mnohonásobnou pluralitu vlastního já, v níž se posléze identita rozplývá. Vojan a jeho generační umělci soupeřící přivedli české herectví na křižovatku podobného rázu. Vztah mezi vizualizací fyzické přítomnosti herce jako zřetelným osobnostním projevem a přeosobněním jako výrazem duchovního světa realizované literární postavy rozevřel bohatou škálu možností pro vytváření herecké postavy jako kombinace reprezentace a prezentace. Tváří v tvář současné podobě divadelního jazyka, v němž dominantní místo zaujal režisér, se posuny a proměny herectví dostaly do pozadí; není jim věnována pozornost, kterou by si zasloužily jako klíčový komponent divadelního jazyka, neboť úspěšnost či neúspěšnost režijních výbojů je v poslední instanci vždycky určena i tím, nakolik se podaří učinit princip herectví adekvátní režijním záměrům a celkové poetice scénování.

Toto hledání jde od dob Vojanových cestou podobnou té, již prošel moderní autoportrét, což jen znovu podtrhuje váhu vizualizace fyzické přítomnosti tělesnosti herce, v níž tvář má takový význam. Na příklad některé pokusy Divadla Komedie propojují pražské prostředí – třeba Karlovo náměstí – situací několika postav, které svou přítomností právě

v tomto prostředí konstituují narativní prvek, jenž vypráví jakýsi zárodek jejich příběhů: jeho vznik je dán prostou skutečností, že se nacházejí v onom konkrétním časoprostoru, který určuje jejich konkrétní vazby k okolí. Tato spojitost časoprostoru a herecké postavy – respektive představení dramatické osoby – je klíčovým momentem takové podoby narace, která je ryze divadelní. Exemplárně to demonstruje v Dejvickém divadle inscenace *Černá díra*: vzniká tu sled událostí, jenž je příběhem o ztrátě identity postav, kterou vyvolávají naprosto fiktivní časoprostorové souřadnice. Nebo obráceně: postavy se stávají fikcí proto, že časoprostor je vytrhne z reality. Vizualizovaná fyzická přítomnost herců je tu nutným a základním předpokladem této narace. Neboť nejprve vzniká jedinečnost každé postavy, která se projevuje opakovaně stejnou vizualizací stejné fyzické přítomnosti, v níž všechny akce i všechna slova divák spontánně a automaticky spojí s tváří jednoho herce, aby se posléze tato vizuální identita rozpojila a došlo k znásobení, které ji rozprostírá na různé postavy.

Tato problematika se otevírá nejenom ve scénických tvarech bez účasti literární předlohy, textu a tím i bez podílu fiktivní literární postavy. Řada současných inscenací, jejichž scénický tvar transformuje literární text do divadelní podoby, projevuje obdobné tendence: vizualizací proměnit fiktivní literární postavu do zcela nebo alespoň výrazně jiné roviny, a tak přispět k nečekané interpretaci, jež zařazuje celý text i jeho jednotlivé postavy do jiných souvislostí, z nichž vzniká naprosto nový smysl. Nejjednodušší a dnes už skoro konvenční způsob je učinit tak kostýmy, které referují o odlišné realitě, než předpokládá a vyžaduje text. Kostým je samozřejmě vizuální součástí postavy, svým způsobem ji formuje. Ale je také samostatným artefaktem přicházejícím takřka jako 'zvenku' a přinášejícím odtud reference, které nesouvisejí s prezentností

vycházející z vizualizace fyzické přítomnosti herce. Současná praxe scénování, která rozvíjí a uplatňuje vizuální sféru ve velké šíři, leckdy zvyšuje účinnost a dosah prostředků tohoto typu i ve vztahu k herecké postavě, a její podoba se proto někdy méně jindy více dotváří už mimo tělesnost herce. I výstava v Hluboké potvrzuje tento vývoj: současný autoportrét se může rodit a pohybovat 'mimo tvář' tvůrce, jak je to nejnázorněji vidět na „tančících jarmilkách“, studii pohybu sportovních cviček, jež mají vyslovit vnitřní svět její autorky.

Z hereckého projevu a celkové poetiky scénování vycházejí proměny dosahované vizualizací fyzické přítomnosti herce, který 'sebou samým', svou prezentací, svým autoportrétem utváří postavu úplně rozdílnou od textu. Obsazení ženy do postavy mužského rodu a opačně nebo zhoła opačně stáří herce, než předpokládá text, to dokládají naprosto frapantně. A není možné nepřipomenout v souvislostech vizualizace jako velmi rozšířené a oblíbené takové významotvorné složky dnešního scénování, jako je maska – to jest přinejmenším líčení, jež do značné míry mění tvář herce tak, že nabývá nejenom nové podoby, ale především se v ní přirozenost prolíná s nepřirozeností; vzniká jakýsi trvalý výtvarný 'obraz' člověka, jenž je už také mimo jeho vizualizovanou fyzickou podobu. Tento princip se uplatňoval u některých postav v inscenacích Petra Lébla a nechybí ani v inscenacích Vladimíra Morávka. Například Solenyj v jeho cyklu „Čechov Čechům“ se objevil ve *Strýčku Váňovi* jako titulní postava a jeho maska-líčení podtrhla bizarnost a jistou nenormálnost, danou už Čechovem, až k jakési nelidské strnulosti, za níž mizí přirozenost člověka.⁵

5 Problematika masky zajisté těsně a úzce souvisí s ústředním tématem této úvahy. Ale vyhnul jsem se jí záměrně, protože by vyžadovala samostatnou studii.

Bylo by možné uvést řadu příkladů tohoto typu a společně by potvrdily, že i z této strany stále vzrůstá podíl vizualizace na dnešní scénické divadelní tvorbě. To je však už jiná velká problematika. Na závěr však asi nebude od věci připomenout ještě jeden trend ve vývoji autoportrétu, jež představuje výstava v Hluboké: pluralitu pohledů, která sice znejistuje sebezpoznání umělce i poznání vnímajícího, ale zato přináší množství impulzů pro vědomí mnohotvárnosti člověka. Tváří v tvář autoportrétům tohoto typu se vynořuje otázka, zda tradice moderního českého činoherního herectví, již konstituoval do trvalé podoby Vojan

a jeho generace, nepokračuje dnes hlavně tam, kde fiktivního literárního subjektu je využíváno skrze fyzickou přítomnost osobnosti herce a skrze vizualizaci jeho tváře k rozvíjení tohoto pohledu na člověka. V tomto duchu hraje v inscenaci *Hrdiny západu* v Činoherním klubu Jaroslav Plesl nikoliv charakter, ale sebou samým stále se proměňující poznávání a hledání nejistot i jistot literární postavy a jejího vztahu ke světu.

Výstava moderního českého autoportrétu v Hluboké nad Vltavou nabízí i tento impuls k přemýšlení o současnosti českého činoherního herectví.

Jan Císař

O Schechnerově úvodu do performatiky

Americký divadelník, pedagog a teoretik Richard Schechner je u nás osobou známou. V 70. letech minulého století bylo možné si zajet na festival do Wroclawi, kde vystupoval jeho soubor The Performance Group s autorskou inscenací *Komuny*, jejíž součástí byla opět nahota a provokování či doslova urážení publika, neboť jeho soubor patřil k 'tvrdému křídlu' americké 'nové avantgardy' té doby. A v 90. letech se objevil Schechner i u nás v Brně na konferenci o divadelní antropologii, protože po odlivu revoltujícího hnutí mládeže se začal věnovat teorii divadla: kritizuje teorie vědců z Cambridge o vzniku divadla z prapůvodního rituálu, seznamuje se s antropologem Victorem Turnerem a nasává podněty ze všech stran – postmoderních francouzských filosofů od J. Derridy po J. Baudrillarda, sociologů E. Goffmana nebo G. Deborda, od Austinovy teorie performativních výpovědí po feministické teorie J. Butlerové a mohli bychom pokračovat. A tak se

Schechner postupně stal jedním z hlavních propagátorů nové vědní disciplíny zvané *performatika* (v originále *Performance Studies*),¹ která se rychle rozšířila, jak už to v USA bývá, na mnohé americké univerzity. Vlastně i tady byl Schechner velmi agilní, neboť už v roce 1980 založil na Newyorské univerzitě první *Department of Performance Studies* a poté se formovala další centra performatiky po celém světě. Ale zatímco Schechner vychází z teatrologie, sociálních věd, poststrukturalismu a postkolonialismu, v druhém hlavním centru na Severozápadní univerzitě ve státě Illinois vycházejí především z věd o komunikaci a z etnologie. V roce 1997 vznikla společnost *Performance Studies International* a v roce 2005 bylo dokonce otevřeno v Šanghaji *Cent-*

1 R. Schechner doporučil polskému překladateli T. Kubikowskému, aby anglický titul nepřekládal doslovně, ale jako „performatyka“; využívám toho a počestuji tento polský termín.

rum R. Schechnera. Schechner byl a je prostě bytostí velmi cílou a nejenže surfuje mezi mnoha vědními disciplínami, mezi vědou a uměním, ale je i uměleckým ředitelem skupiny *East Coast Artist*, redaktorem časopisů a vydavatelství i autorem řady knih. Také knihy *Performance Studies: An Introduction* (viz 2. vydání, Routledge 2006),² kterou rychle přeložil do polštiny Tomasz Kubikowski s názvem *Performatyka. Wstep* a kterou vydalo ve stejném roce (Wrocław 2006) Středisko J. Grotowského. Mám polskou verzi této knihy, která mi v mnohém připomíná *Slovník antropologie* E. Barby a N. Savaresa, před sebou a půjde mi nejen o recenzi, ale také o krátké zamyšlení nad touto novou disciplínou, která získává ve světě stále větší ohlas, jak se jeví v Schechnerově pojetí. V 17. čísle časopisu *Disk* o některých aspektech Schechnerovy teorie referoval J. Gajdoš ve studii „Performance – mezi činností a scénováním“. Recenze Schechnerova *Úvodu* snad doplní a rozvede další aspekty koncepce divadelníka, který se stal jedním z průkopníků toho, co už se ve světě nazývá ‘performativním obratem’.

Knihy má 8 kapitol. V první kapitole „Co je to performatika?“ autor na začátku tvrdí, že chce představit knihu, disciplínu i sebe. Základem performatiky je podle něj *otevřenost jejího pole* (s. 15) a je docela možné, že vzniknou další a jiné úvody a jiná teoretická i praktická pojetí performatiky. Poznatek první: performatiku nelze definovat tak, že vymežíme hranice této nové disciplíny, podobně jako se vymezily kdysi hranice např. lingvistiky. Performatika je skutečně Schechnerem a dalšími pojatá jako ‘otevřené pole’ otázek a problémů, přičemž je určitě segmentem kulturologie, asi tak jako Visual Culture Studies nebo sémiotika,

kteřá se ve 20. století stala rovněž ‘otevřeným polem’, neboť se situovala na hranicích různých disciplín. Tady je nutné poznamenat, že performatika má ambice sémiotiku vlastně nahradit, tzn. že textovou orientaci s výchozím axiomem, že vše je znakem nebo textem, mění na ‘událostní’ a dynamický aspekt všech kulturně symbolických a společenských praktik. V tomto smyslu jsou ale potom předchůdci performatiky i J. Huizinga se svou teorií hry nebo M. Bachtin s teorií karnevalu.

Předmětem performatiky je tedy chování, to, co lidé dělají a kdy a kde to dělají. Umělecká a divadelní činnost je pak jen malou součástí toho, čím se performatika zabývá, protože vedle toho tu jsou rituály, zábavy, sport, ceremonie, podívané, politika atd. Badatel performatiky má přitom i v umění zájem o chování: ne o namalovaný obraz, ale o malování obrazu. Analogicky mu jde o chování rituální, při zábavě i v každodenním životě. Při lidském chování, mluvení, psaní, hraní, tancování nebo válčení se život mění v ‘performans’ a to je podle Schechnera i předmětem jeho knihy. Impulzem tu jistě bylo spojení divadla a antropologie, ale poté přišly další podněty a především „paradigma elektronických médií“, v němž se přetváří všechno v něco, co lze odeslat a co lze uchovat. „*Performatika vznikla v prudce se měnících intelektuálních a uměleckých okolnostech poslední čtvrtiny 20. století a je na ně odpovědí*“ (s. 41). Je reakcí na globalizaci, internet i mobily, kdy je celý svět „*performansem, na němž participujeme*“.

Metody výzkumů jsou různé, stejně jako vlivy a podněty z jiných disciplín. Performatika „*je sumou výpůjček*“ a začíná tam, kde tyto disciplíny končí. Dodejme Schechnerovo přesvědčení, že neexistují žádné původní hodnoty ‘přírodní’, žádné ‘první příčiny’, něco, co z nich činí hodnoty a příčiny nadčasové, neměnné nebo dané od boha, ale jsou jen hodnoty

2 Schechner, R. *Performatyka. Wstep*, Wrocław 2006. Překlad Tomasz Kubikowski. Originál: Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction*, Routledge 2002.

a příčiny ideologie, věd, umění, náboženství nebo politiky. A právě to je onen svět nebo 'otevřené pole' pro performatiku.

V druhé kapitole „Co je performans“³ vychází Schechner z mnohoznačného pojmu *perform*, který se vztahuje k dosažení něčeho, k umění něco zahrát, vystavit, v životě se vydat celý atd. Tato jednání, která se vyznačují procesualností, už v antice okomentoval Herakleitos větou, že všechno plyne a že do stejné řeky se nedá vstoupit dvakrát, a budeme-li parafrázovat bibli, pak na počátku nebylo slovo, ale performans. Jenomže performans je také „uchovaným chováním“, „zopakovaným chováním“ nebo „rekonstruovaným chováním“ (*restored behavior*), které se nekoná poprvé, ale je nějak připravené a nazkoušené, je opakovatelné a iterovatelné, i když si to můžeme, ale nemusíme uvědomovat. Přitom je zajímavé, jak se Schechner vyhýbá otázkám po genezi, po počátku, po předcích atd., bez nichž přece kultura nemůže existovat. Jemu stačí, že se naše chování jen opakuje a tím získává symboliku. Podle něj byli, jsou a budou všichni performeré, často aniž to vědí. V každém případě lze každé chování a událost studovat jako performans. Je také zajímavé, že Schechner nepoužívá pojem 'představení' nebo 'podívaná', ale „představení jako performans“: tak neklade důraz na scéničnost nebo scénovanost, ale opět na procesualnost předváděné události. Asi ho k tomu vedl poznatek, že ne všechny performansy jsou podle něj záměrně představením nebo podívanou, jako je tomu v divadle nebo v kině, ale často nám jsou – zvláště v životě – předkládány bez záměrného využití této konvence, např. při přenosu války v Iráku apod. A jsme u závažného tématu distance estetické, společenské, náboženské, politické atd.

³ Užívám pojem „performans“, abych jej odlišil od pojmu „performance“, který je spojen více s akcemi performativního umění (performance art).

Schechner má navíc snad Einsteinovu teorii relativity přímo v krvi a vše stabilní i zděděné značně relativizuje. Rozlišuje, že něco *je* performansem (např. divadlo, rituál, zábava, kde víme podle kontextu a konvence, 'co to je'), ale že také můžeme studovat něco, např. mapu nebo teroristický útok, *jako* performans, neboť právě nyní v 21. století na celém globu mizí hranice mezi tím, co *je* performansem a co *jako* performans bereme.

Záběr má tedy Schechner obrovský, a jak je u něj zvykem, často kreslí schémata a vyčleňuje druhy, zde v druhé kapitole např. 8 druhů performansů: v každodenním životě, v umění, ve sportu, v byznysu, v technologii, v rituálech a v zábavě. A pro ilustraci jeho myšlení ještě i jiné členění podle 7 funkcí: bavit, tvořit něco pěkného, ustanovit či měnit identitu, budovat a upevňovat kolektiv, léčit, učit a přesvědčovat a konečně obcovat s tím, co je svaté nebo démonické.

Schechner vytvořil opozici mezi rituálem a zábavou, které jsou ale komplementární jako líc a rub téhož, protože „*každý performans je současně zábavou a ritualizací*“ (s. 107). Ve třetí kapitole se nejprve zabývá rituály a ritualizací, myslí tím ale širokou škálu rituálů od sakrálních po každodenní ranní očistu. Kritizuje také členění na sakrální a světské, protože hranici mezi nimi (byly fašistické parády sakrální nebo profánní?) nelze určit, a poté zkoumá rituály z hlediska struktury, funkce, procesualnosti a prožitku. Všude nalézá souvislosti s performansem: rituál je jednání, existují rituály lidské i zvířecí, mají specifický časoprostor, dochází k proměnám účastníků, rituál má povahu společenského dramatu se 4 fázemi (narušení rovnováhy, krize, návrat rovnováhy, reintegrace), jde o akci *liminální* a vzniká zde *communitas* a *antistruktura*. Právě tyto poslední pojmy (liminální fáze, *communitas*, *antistruktura*) přejal od V. Turnera, který se inspiroval teorií van Gennepa o tzv. rituálech

přechodu s třemi fázemi: předliminální, liminální a postliminální, přičemž liminální je prahem nebo hranicí, na níž se konají vlastní rituály a tvoří přechod a změny z jednoho do druhého stadia. Liminální jsou narozeniny, smrt apod. Ale protože performansy jako je divadlo nebo zábava už nejsou tak těsně spojené se životem společnosti jako původní rituály, mají už jen povahu *liminoidální*. Tato profanace dnes pokračuje a různé obřady a rituály slouží také politikům, válce nebo byznysu. Z evolučního hlediska původní rituály pomáhaly lidem přetrvat, rozvíjejí adaptační schopnosti, chování se tu uvolňuje od pragmatických funkcí života, který se takto zbaví nepodmíněných reflexů, chování se při těchto akcích nadsadí, vynikne jeho rytmus, gesto, slovo atd.

V této souvislosti je také třeba opět připomenout, že Schechner je důležitým kritikem školy v Cambridgi, která vyvozovala rituály i divadlo geneticky z nějakého primárního ritu, většinou orgiastického charakteru. Podle něj nikdy nenajdeme 'první rituál' a tato genetická teorie, dodnes živá v tezi, že divadlo vzniklo z rituálu, není pravdivá, je pouze účelová a zjednodušující, neboť známe-li počátek a účel, můžeme znát i konec a cíl. Schechner vůbec odmítá jakákoliv „hlubinná univerzália“, včetně antropologie Lévi-Strausse nebo výzkumů tartuské školy. Rituály prostě byly, i u zvířat,⁴ jsou a budou, možná i u nadlidí nebo lidí-robotů.

Čtvrtou kapitolu věnoval Schechner zábavě, která podle něj stejně jako rituál leží v základu performansů. Zábava je podle něj modus, aktivita, spontánní erupce,

4 S názorem, že i zvířata mají své rituály, osobně nemohu souhlasit, protože jde o 'jiné akce'. Jsem si vědom, že tím tvořím hranici mezi lidským a zvířecím světem, ale poučen na antropologické filozofii H. Plessnera (viz *Disk* č. 24), musím odlišovat člověka jako bytost excentrickou (identickou i otevřenou světu) a zvíře jako bytost v sobě uzavřenou a bez schopnosti reflexe a sebereflexe.

chování tu už není tak přísně podmíněné jako u rituálu. V mnoha ohledech tu pod zábavou asi myslí hru, ale nepoužívá tento pojem a tuto evropskou tradici myšlení. Hra je podle něj něco více strukturovaného, protože má pravidla, zatímco jeho zájímá u zábavy spíše hledání rovnováhy mezi řádem a chaosem. Tady je také v jeho knize hodně nejasností a je vidět, jak rád často improvizuje, např. když zábavu odvozuje z doteků nemluvněte s prsem matky při kojení nebo když nashromáždí mnoho poznatků od Einsteinovy teorie relativity po P. Picassa nebo J. Cagea, a vše pak zamíchá, a říká tomu „dekonstrukce bez centra“. Aby pak mohl kritizovat Západ za odloučení rituálnosti a zábavy, ačkoliv byla „*performanční umění vždy 'morálně' dvouznačná, jednou nohou stála v kostele a druhou v bezprostřední blízkosti lůžka, počínaje sakrální hudbou a konče džezem hraným v bordelu*“ (s. 135). Mám rád esejistický způsob psaní, ale tento se mi jeví dosti povrchní.

Pátou kapitolu věnuje Schechner „*pojmu, který se dá těžko definovat*“ – performativnosti nebo performativitě.⁵ Je to vlastnost, která je potenciálně obsažena všude kolem nás, ve všedním životě, v médiích, v práci, na internetu, v jazyce i v umění, a v konkrétních okolnostech se pak realizuje. U této vlastnosti mizí hranice mezi originálem a kopií, výstupem na scéně i v životě. Dalo by se říci, že tady jsme přímo v centru Schechnerovy filozofie performansu, kdy se tak rád odvolává na teorii výpovědi J. Austina, jehož názory obsažené v knize *Jak jednat slovy*, kterou vydal v roce 1955 v Harvardu, dále rozpracoval J. Derrida nebo J. Searle. Ale u Schechnerovy teorie žádné centrum neexistuje a to mu dovolí, aby si pak odskočil k reality show

5 Blíže o těchto pojmech viz antologie současné německé teorie *Souřadnice a kontexty divadla*, Divadelní ústav, Praha 2005. Zde rovněž i úvodní úvaha J. Roubala.

v televizi, která se snaží zničit hranici mezi životem a televizí, dále k postmoderně, která rovněž zpochybnila jakékoli hranice, následně pojedná – a to dost povrchně, jako v mnoha dalších příkladech – o simulakrech J. Baudrillarda, u kterých je reprezentace nahrazena reprodukcí nebo replikací sebe sama jako něčeho jiného. Podle Schechnera jsou vlastně simulakra – Disneyland, vojenské hry, rekonstrukce středověké bitvy, klonovaná ovce nebo píseň nějakého souboru uvedená na internetu – dokonalými performansy, neboť to nejsou kopie ve smyslu napodobení originálu, ale další ‘originály’ nebo ‘kopie’ v nějaké nekonečné (digitální?) řadě. Takže tu mizí i rozdíl mezi originálem a kopií a prvenství se dá ustálit jen chronologicky nebo právně, jinak ale v kódu performansu není nic, co by znamenalo, že toto je první, toto druhé atd. Opět tu máme Schechnerovo zpochybnění geneze a s ní spojený princip mimize či napodobení něčeho, co napodobené předcházelo. Není divu, že Schechner tak ostře vystupuje proti Platónovi a vyznává tolik dekonstrukci, která tvoří také základ mnoha dalších akademických teorií performativismu. Příklad dekonstrukce uvádí Schechner u Gender Studies, která považují i pohlaví za kulturní a společenský konstrukt, a to znamená, že i pohlaví je performativní. A pokud tedy v minulosti různé teorie tvrdily, že existují apriorní a neměnné konstanty, např. u pohlaví, rasy, lidské identity, tak zde u performatiky to už neplatí, protože „*když se podívám na publiční ruch nebo na vlnící se moře a určím si je ‘jako performans’, tak se jím stanou*“ (s. 194). Na začátku bible řekl Bůh – *Buďž světlo!* – a nyní jeho autorský gestus přejal vyznačovač performatiky.

V šesté kapitole zvané „Performansy“ vychází Schechner opět z předpokladu, že performans můžeme nalézt všude, od každodenního života po umění, divadlo nebo rituály. Kapitola je vlastně věno-

vána performerovi čili herectví i neherectví. Herectví jako takové klasifikuje a třídí podle M. Kirbyho na realistické (reprezentované systémem Stanislavského), brechtovské, kodifikované (orientální divadlo, E. Barba apod.), transové (u akcí s posedlostí, extatických a šamanistických) a konečně dává prostor i maskám a loutkám. V současné době vznikají podle Schechnera často hybridy spojováním těchto různých druhů herectví. Dále pozornost věnuje performerům ze života, např. v soudních procesech a exekucích, v chirurgii, v politice, a je logické, že zde narazí na sociologické práce a pojetí E. Goffmana, aby pak mohl konstatovat: „*Všichni herci jsou performeři, ale ne všichni performeři jsou herci [...]* V praxi tyto rozdíly často zanikají“ (s. 238). V závěru pak Schechner opět tvrdí, že vlastně neexistuje něco takového jako „*přirozený život, který by nebyl performansem a projevoval se přirozeně*“ (s. 251). Budu-li upřímný, nic nového pod sluncem, vezmeme-li v úvahu dlouhou tradici od myšlení stoiků přes Calderóna nebo Shakespeara až k dnešku, kde se to ovšem říká trochu jinými slovy: *totus mundus agit histrionem*.

V sedmé kapitole jde Schechnerovi o *performanční procesy*, které jsou dynamickými způsoby generování, odehrávání, oceňování, opakování a pamatování, a autor přiznává, že jejich teorii zformuloval na základě své divadelní praxe a jiní mohou klidně rozvíjet teorie jiné. Výchozí teze je tato: „*Performativní proces je časovým průběhem, který se skládá z protoperformansu, performansu a jeho následného performansu*“ (257). Schechner opět rád schematizuje a třídí, a tak i tyto tři fáze mají 10 částí: součástí protoperformansu jsou cvičení, dílny a zkoušky, performans má fáze zahřívací, veřejné výstupy, událost, kontexty výstupu a vychladnutí, jeho následky pak kritický ohlas, záznamy a vzpomínky. V jednotlivých podkapitolách pak rozvádí své

úvahy a přináší příklady. A opět tu máme to obrovské a otevřené pole performansů, což nejlépe dokazuje pasáž, kde popisuje následky performativní akce „Ztroskotání Titaniku“, neboť tato událost dodnes přitahuje pozornost. Podobně mluví o performansu, jakým byla prapremiéra Jarryho *Krále Ubu* nebo ukřížování Krista. Prostě nejen současnost a budoucnost, ale i celé dějiny jsou pro Schechnera souborem performansů. Ve všech se pak dá najít vztah dodavatelů (autorů), těch, co to vytvoří (režie), performerů a účastníků. Skutečně, metodou Schechnera je rozšířit pole zkoumání a vše zformalizovat do té míry, že už žádné hranice neexistují a vše je v nekonečnu a věčném toku.

Schechner někdy uvažuje způsobem, který je nám cizí nebo se nám jeví povrchní. Na s. 290 je toho dokladem jeho pojetí techniky montáže. Pro nás i pro něj pochází od filmového režiséra S. Eizenštejna, ale Schechner okamžitě přeskóčí k J. Grotowskému a tvrdí, že tuto techniku značně rozvinul, když „čerpal z nejrůznějších pramenů – od osobních představ herců po materiály z her, literatury, hudby a vizuálních umění“ (s. 290). Je to typický příklad surfování ‘mezi’, a to nejen mezi disciplínami, ale po všech poznacích, kdy pak – v tomto případě – vlastně mizí specifická a konkrétnost dané techniky montáže a je jí vlastně vše od počátku světa, neboť co jiného učinil Bůh, když tvořil svět?

Poslední osmá kapitola „Globální a interkulturní performansy“ také dokládá Schechnerovu snahu vše vhodit do jednoho kotle a pojmenovat to jako performansy. O divadle už toho zde moc není, více naopak o politice. Žijeme v době globalizace, interkulturních vztahů a výměn nebo terorismu. V závěru popisuje Schechner teroristický útok letadel na Světové obchodní centrum, který pozoroval ze svého bytu vzdáleného jen 2 a půl kilometru. „Byl jsem si vědom toho, že jsme diváci. Nebyl jsem si jistý, na co se

to vlastně díváme [...] Brzy jsem se dozvěděl, že útoky připravila al-Kajda jako podívanou pro celý svět, jako největší ‘reality show’, jako největší divadlo krutosti“ (s. 364). Když podle něj namaloval Picasso obraz *Guerniky*, namaloval umělecký obraz toho, co nebylo uměním, ale válkou, zatímco dnes jsou všude kamery, novináři a komentáře, klipy a obrazy se opakují a vše se v nich představuje jako druh umění. Události z 11. září byly ze všech stran fotografované a snímáné a tím se kolem nich vytvořila jakoby umělecká aura. Začalo to mediální informací a okamžitě se to stalo „zritualizovaným sdělením pro celý svět“ (s. 366). Performans a re-performans obrazů tomu dal ikonický charakter a došlo k sloučení skutečné události a kvaziumělecké podívané. A na závěr svou otázku, zda je možné tuto událost zkoumat jako performans, nechává Schechner otevřenou, protože mnoho otázek tu prý ještě zůstává.

Těch otázek v poslední kapitole ale skutečně naznačil mnoho. Všimá si globalizace a analyzuje ji jako performans nejen u terorismu, ale i v případě turistiky nebo olympiády. Pak se pustí i do kritiky toho, co v ‘rámcí globalizace’ čili interkulturní výměny prováděli a provádí J. Grotowski, E. Barba, P. Brook nebo A. Mnouchkinová. Grotowského paradivadelní výzkumy spojuje s tzv. vertikální interkulturností a kritizuje je za to, že hledá utopii počátku, a to je podle něj absurdní či nemožné. Nějaká tendence v moderním evropském umění, o které mluví S. Beckett jako o „nemožném umění“ a která je jedním z podstatných podnětů i současného vývoje umění, jej nezajímá. U E. Barby naopak mluví o interkulturnosti horizontální a myslí tím jeho výzkumy v rámci divadelní antropologie, kterým vytýká, že jsou založeny jen na orientální inspiraci. „Ani Grotowski, ani Barba nám neposkytují víc než jisté preference vůči jednotlivým stylům performansů a jistým technikám s nimi

spojeným. Mohou mít uměleckou hodnotu, ale nejsou samy o sobě univerzální, ani se neopírají o univerzální estetické principy“ (s. 340). A podobně kritizuje i Brooka a Mnouchkinovou za to, že jejich uměleckou ambicí je ovládnout nebo si přivlastnit dědictví jiné kultury, což je tak charakteristické pro celé dějiny recepce Orientu. Problémem tedy podle Schechnera je, jak odpovědět na globalizaci, kdy si hranice ve všech oblastech života nosíme už jen v sobě samých a kolem nás se rozšiřuje už jen hybridní kultura. Globalizace neustoupí, a tak se mluví o „globálních performansech“ (spojení globálního s lokálním).

Koncepce performatiky R. Schechnera není ani tak teorií v původním slova smyslu, ale spíše přehledem různých názorů, přičemž pokus o preciznější conceptualizaci idejí (často demonstrováných s pomocí tabulek a grafů) prolínají poznatky z vlastního pozorování nebo četby a vzpomínek, aby vše bylo sděleno spíše formou esejistickou. A jak bylo řečeno, jakýmsi základem Schechnerova myšlení je naprostá relativnost hranic mezi životem a vědou či uměním, mezi dramatem estetickým a společenským, divadlem a rituálem atd. Ostatně ty hranice rušil i ve své divadelní činnosti, když např. po skončení inscenace *Komuny* vycházeli herci vstříc divákům, povídali si s nimi a žádné hranice neoddělovaly vlastní představení od této besedy. A tehdejší radikální proměna vztahu mezi divadlem a životem právě v tomto proudu alternativního divadla, kdy se permanentně překračovaly hranice všeho, měla určitě vliv i na Schechnerovo pojetí performatiky, která zkoumá oblast „bet-mixed and between“, oblast přechodů a křížovatek.

Schechnerovo pojetí performatiky neusiluje nahradit nebo doplnit jiné vědní disciplíny, ale pouze se jimi inspiruje a cestováním mezi nimi chce odhalit takové otázky a problémy, které byly překryty

nebo vytěsňeny v sémioticko-textové orientaci. Současná kultura a společnost si podle něj stále více žádá jiný druh angažování, než je kontemplace hotových děl. Je to tedy jakási invaze událostí s formou hry a představení, která začala v Evropě futuristy, dadaisty, v USA pak J. Cagem, happeningy, performance art atd. Toto dědictví avantgard a druhé divadelní reformy se na Schechnerově teorii podepsalo ještě něčím navíc, tj. že vedle interdisciplinárnosti a mnoha vlivů se jeho performatika tváří ještě jako antidisciplína, která má odpor k různému omezování či vymezování terénů a témat, problémů a metod.

Slovo performans se dnes stává populární stejně jako kdysi slovo znak a text. Možná to začalo skutečně v oblasti teatrologie, kde máme již od Aristotela co činit s jednáním a hrou a odkud pak vedl ten obrovský zájem směrem k antropologii, sociologii nebo etnologii, ale postupně Schechner a další nalézali analogie v performativní teorii J. Austina a dalších. I Němci mají svou tradici „Performanz“⁶ a Poláci nebo Francouzi věnují performatice také hodně pozornosti. O performatismu se mluví už i v architektuře, kde je vzorem Estrel Hotel v Berlíně, protože

6 Viz např. antologii textů *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (Hrsg. Uwe Wirth), Frankfurt a/M 2002, ale i *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln* (ed. Christoph Wulf, Michael Göhlich, Jörg Zierfas), München 2001, *Performativität und Praxis* (Hrsg. Jens Kertscher, Dieter Mersch), München 2003, či *Ikonomie des Performativen* (Hrsg. Christoph Wulf, Jörg Zierfas), München 2005 atd.; viz i knihu vždy aktuálně uvažující berlínské teatroložky Eriky Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen*, F a/M 2004 nebo filozofky Sybille Krämer *Performativität und Medialität*, München 2004, příp. časopis *Paragrana* (1. sešit jeho 7. svazku z roku 1998 má název 'Kulturen des Performativen', 1. sešit 10. sv. z roku 2001 'Theorien des Performativen' a 1. sešit 13. sv. z roku 2004 'Praktiken des Performativen') atd. Právě na berlínské Freie Universität, kde působí v Interdisciplinárním centru historické antropologie editor *Paragrany* Ch. Wulf (více o něm v poznámce k recenzi 2. sešitu 16. svazku tohoto časopisu na s. 144), je už léta činný speciální tým badatelů z různých disciplín shromážděných kolem velkého projektu „Kulturen des Performativen“: ve srovnání s jeho výsledky působí Schechnerovo teoretizování dosti povrchně, ba zmateně.

vypadá, jako by měl k sobě následně přidávané další vrstvy, je jakoby průzračný, což má vsugerovat dematerializaci, jeho základem je kinetika a figura trojúhelníku a často u něj vzniká iluze, že tato budova „něco dělá“, jako by se přesouvala apod.⁷ Některé aplikace performatiky v teorii umění mají ještě hodně společného s postmodernou např. odmítáním konvencí a norem, které chtějí měnit, pa-

7 Eshelman, R. „Performatism in Architecture“, *Anthropoetics*, Fall 2001/Winter 2002, vol.7, nr. 2 – dle Domaňska, E. „Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce“, *Teksty Drugie*, nr. 3, 2007.

rodovat, modifikovat a tím otevírat ambivalence a difference. Ale jinak je zájem o performatiku znakem odlišného humanistického myšlení ve vědách i umění, znakem proměn současné kultury a života (globalizace, technologický pokrok, terorismus), které je třeba zachytit jiným způsobem. V jeho rámci mají být kontemplativní postoj a reflexe nahrazeny aktivnějším subjektem, jehož zájmem je proměna. Nebo má být postmoderní „mizení subjektu“ nahrazeno naopak „silným subjektem“, Performerem?

Jan Hyvnar

Račte vstoupit!

(O několika performancích na Wiener Festwochen 2008)

Letošní Wiener Festwochen se ve svém hlavním poutači zaměřily, podobně jako to dělá již několik let plzeňský divadelní festival, na sportovní výkony. Jistě řečeno obrazně, i když v našich poměrech v tom cítím trochu oprávněného stesku nad tím, jak rozdílná pozornost se u nás věnuje sportu a kultuře. Představa, že se premiér se svými ministry řítí stoosmdesátkou na večerní festivalové představení v Plzni, je v současné situaci přímých útoků na kulturu zcela nereálná. Takový vážný stav u sousedů není, pořadatelům nešlo o takové postesknutí. Zmíněný poutač představoval sportovce tmavé pleti, jak přeskakuje plot z ostnatého drátu. Navíc se na webu v rohu obrazovky ve žlutém kruhu objevoval text a střídavě v různých jazycích vyzýval ke vstupu. Prostor webových stránek Wiener Festwochen, nabídnutý veřejnosti, zaplnily různé komentáře, od nadšených až po ty, které v takovém pojetí propagace festivalu neviděly žádný smysl. Chápu

rozpačité pocity jednoho z bloggerů, který je srdečně zván někam do prostoru, od kterého ho odděluje vysoký ostnatý plot, navíc skok do výšky nikdy netrénoval. Může to v něm dokonce vyvolávat pocity nezvaného hosta a nemusí je překonat ani vstřícným vysvětlením vedení festivalu o důležitosti být špičkový i v umění, o překonávání hranic v kultuře a o politické rovině plakátu, kterou festival již léta reflektuje.

Plakát sice nehladí, ale domnívám se, že nepříznivé pocity nevyvolává. Překonávání překážky patří k lidské činnosti, kontrast mezi plotem z ostnatého drátu a uvítání vřelými slovy působí sice paradoxně, ale každému je dovoleno vstoupit. Jistěže nejenom těm, kteří umí skok do výšky, ale všem, kteří jsou připravení zdolávat překážky. A ty se denně stavějí do cesty i při pouhé návštěvě večerního představení, jehož anonce slibuje divákům v podbízivém předklonu, co ještě neviděli. Proto jsem shledal v tomto

zdánlivém paradoxu, obsaženém v letošním plakátu Wiener Festwochen, více podnětů. Připadá mi dokonce, že byl tak trochu určený nám, protože kdo ví za posledních padesát let o ostatním plotu víc než my, ze střední Evropy, tj. i Rakušané. Takže žlutý kruh s pobídnutím vstoupit mysleli zřejmě skutečně vážně. Tuto nabídku bylo totiž cítit i v atmosféře festivalu.

Představení *Otcové (Väter)* patřilo k těm silnějším. Mezinárodní lotyšsko-rusko-německý projekt představil tři herce, kteří vyprávěli v německém jazyce životní osudy svých otců. Každý z nich žil v jiné zemi a za jiných podmínek. Lotyšský otec byl herec, německý policajt a ruský tak trochu 'do všeho'. Všichni byli nuceni přijmout pravidla daného prostoru, hrát určitou roli, přirozenou i nikoliv, lépe i hůře, a zažít příhody obyčejného člověka. Těmto událostem se v sovětském Rusku nebo v Lotyšsku nevyhnuo hodně lidí a už jsme o nich slyšeli, jenomže tady jsme se o nich dovídali od synů. Jistě méně známé jsou nám příhody policajta v západním Německu, ale to, co bychom ještě v 80. letech na nich obdivovali a v skrytu duše možná i záviděli, nám dnes připadá zcela normální, běžné, jen to trochu zavání nostalgií, že jsme se tehdy nenarodili na jiném místě; teď jsou to ale příběhy zcela srovnatelné s naší současností.

Představení bylo vřele přijaté publikem, snad také proto, že po doznívajících útocích na maskulinitu, mužskou identitu a vyvolávání pocitu viny z mužské existence objevují se představení, která vyprávějí o muži-otci, utvářejícím své postoje v určitých historických situacích, které nezpůsobil. Musí za těchto okolností žít, usnadňovat tento život sobě i rodině a uskutečňovat to, co je v dané situaci možné. Hlavní představitelé uplatňovali své herectví především ve vyprávění, někdy v kombinaci s předváděním. Při něm šlo o nejtěžší chvíle otců, které

se vracely vždy v době relativního klidu. Například ruskému otci bylo po návratu z pobytu na Sibiři tak teplo, že se pravidelně obsypával ledem, lotyšský otec z obavy, že nebude téct voda, pral prádlo celé rodině, německý otec vařil a všichni pili. Snad nejhůževnatější byl přece jen Rus. Herci, synové svých otců, v průběhu představení průběžně stárli. Byli jsme tak svědky líčení přímo na scéně, až skončili jako staříci podobní těm, o kterých vyprávěli, aby se jimi v průběhu vyprávění nakonec sami stali. Metafora o to silnější, že fotografie pocházely z rodinného alba samotných herců. Překreslované na velké plátno tvořily součást scény a v průběhu představení se pravidelně měnily. Přispívaly tak k osobní výpovědi a diváci dostali příležitost 'být u toho'.

O hyperrealistickém stylu se zmiňovala i anotace představení. Navíc jeho autoři v programu pomocí eseje Petera Sagera *Fotorealismus* a fotografiemi z alb nepřímo naznačují, že by dokonce mohlo jít o fotorealismus. Domnívám se, že to není nutné zdůrazňovat, i když překreslování fotografií do velkých scénických pláten dalo jistě hodně práce a možná jenom zvětšené fotografie by tuto funkci také splnily. Lotyšský režisér Alvis Hermanis z Nového divadla v Rize, v minulém roce oceněný *Europe Prize New Theatrical Realities*, rozhodl se pro tento způsob, který lze jistě přijmout. (Na loňském festivalu v Plzni jsme měli možnost zhlédnout jeho představení *Soňa* se stejným lotyšským hercem Gundarsem Āboliņšem, představitelem Soni, který letos vystupuje i v *Otcích*.)

K monologickým performancím lze také zařadit iránské představení původního hry spisovatele a dramatika Amira Rezy Koohestani *Kvartet: Cesta na sever* s podtitulem *dokumentární jevištní instalace*. Slovo instalace bylo v tomto případě přesné, protože herci se ze svých míst nepohnuli. Dvě ženy a dva muži v pozici svědků vyprávěli o vraždě čtyř



Oliver Stokowski, Gundars Āboliņš a Juris Baratinskis: *Väter (Otcové)*. Schauspielhaus Curych 2007, koncepce a nastudování Alvis Hermanis

lidí. Dva z vypovídajících byli vrazi. Mohu jenom souhlasit s větou, která v programu charakterizuje poslední hru Koohestaniho jako *chladné policejní vyšetřování*. Dávám jí za pravdu ani ne tak kvůli samotné události, jaké na nás média pravidelně chrlí. Chlad a určitá odtažitost byly totiž průvodním prostředkem iránských herců. Seděli uprostřed jeviště, zády k sobě, každý měl nad sebou monitor. Podle tohoto rozmístění protagonistů byli diváci rozděleni do čtyř skupin. Vždy jeden herec vyprávěl svůj příběh, svoje alibi, jedné skupině diváků. Vyprávění jiného herce bylo pro diváky, kteří ho neviděli, zprostředkováno monitorem. Součástí představení byly filmové záběry iránské krajiny Mahina Sadriho, promítané na monitoru a doprovázené hudbou. Důležitější než samotný příběh byly pro mě určité vedlejší efekty vyprávění. Způsobovala to především chudost až stereotypnost projevu s minimalizací výrazu a gesta. Nešlo o záměrné pojetí, ale o přístup související s danou kultu-

rou a jejími konvencemi. Herci jako by neměli emoce. Nikoliv proto, že by si je hlídali, jednoduše je neprojevovali. Jako by se jejich vyprávění soustředilo pouze na strohou diegezi. Takový charakter projevu současně potvrzoval to, co se psalo v programu o nepřístupné exotické zemi, kterou jsme mohli vidět na monitorech a která se tak nápadně podobná psychice jejích obyvatel. Naděje a světlo, které představení zažíhalo, pramenily už v tom, že vůbec mohou mluvit o smrti, o pachatelích, o utrpení přeživších členů rodiny, o nedostatku tolerance a respektu k druhým.

Dvě představení, která snad nejvýrazněji dostala názvu performance v jeho tradičním pojetí z 80. let, byla z Nizozemska – *Tvé království přijde* Diese Verhoevena – a *Řecka – Zemřít jako země* režiséra Michaela Marmarinose na text Dimitrise Dimitriadise. Nizozemská performance byla určena pro jednoho diváka a jednoho performerera a odehrávala se v malé maringotce umístěné na nádvoří

MuseumsQuartier. Uvnitř byl prostor diváka oddělený sklem od performerů. V průběhu dvaceti minut běžel nahraný text, který povzbuzoval diváka k různým projevům a aktivitám. Nebyl jsem vhodným účastníkem, protože jsem se žádné interakce nezúčastňoval, a to nikoliv ze vzdoru, ale protože jsem zaujal svoji pozici platícího diváka (od slova dívat se). Pochvalná slova, která zněla z reproduktoru, jsem vnímal spíš jako snahu zalíbit se; projev se míjel svým určením, protože byl předem nahraný, a tak každý divák slyšel stejný text. Navíc to performerka stavěla do role nezaujatého, takže měl čas udělat si čaj nebo jenom postávat. Nic z toho, co sliboval program, tj. *projekci tužeb a přání, potencialitu setkání, napětí z čekání, kdo první promluví, neviditelnost a nehmatalnost performerů*, jsem neprožil. V závěru jsem přece jen zpozorněl v domnění, že mě překvapení teprve čeká. Při výstupu z maringotky v krabici místo svých bot, které jsem si za pomoci asistentky před vstupem zul, našel jsem dámské boty performerky. Byl to okamžik, kdy jsem si řekl: „Tak toto je výsledek performance, která se nenápadně převalila na mě. Budu performer! Budu se muset v dámských botách na podpatcích procházet po nádvoří MuseumsQuartier, dokud performerka nerozhodne, že jsem již dostatečně prožil realitu i fikci a neobjeví se.“ Naštěstí mě čekala hned za maringotkou.

Režisér řeckého představení vytvořil zástup sto dvaceti účastníků a dvanácti performerů, který se táhnul od vstupních prostor přes hlediště až na jeviště. Tváře účastníků byly snímány na projekčním plátně na scéně. V průběhu devadesáti minut zástup pomalu postupoval, až se jednotliví účastníci postupně ztratili v zákulisí. V určitou chvíli jeden z dvanácti performerů začal přednášet text Dimitrise Dimitriadise, zatímco performerka u mikrofону na scéně anglicky odříkávala text, jakési osobní reflexe sou-

časného světa. Působivost scénického obrazu se sto dvaceti účastníky nevydržela celou délku performance, jednotlivé proklamace performerů se stávaly stereotypní a banální anglický text neúnavně znějící celou performancí unavoval. Nezdá se mi, že by právě tento typ performance zprostředkoval to, co Dimitriadis napsal v roce 1978 o Řecku (šlo o text, který byl divákům k dispozici), jakýsi tragický životopis Řecka druhé poloviny 20. století, zrcadlící se v životě jeho obyvatel.

Zakladatelé Rimini Protokollu (2000) Helgard Haug, Stefan Kaegi a Daniel Wetzel se svým stylem tzv. *divadla času* nebo *trendu reality* už v Evropě proslavili, proto byl o jejich představení pochopitelný zájem. U nás se loni představili *Mnemoparkem* na plzeňském festivalu *Divadlo a prvním dílem Marxova Kapitálu* v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka. Ve Vídni uvedli Helgard Haug a Daniel Wetzel svůj letošní projekt, nazvaný *Breaking News (Přerušované zprávy)*, s několika podtituly jako *dokumentární jevištní hra* nebo *show denního zpravodajství*. Na scéně se objevilo devět protagonistů, kteří nejdříve hledali vzájemné spojení v životních náhodách, jako třeba že někteří bydleli ve stejném bytě nebo ve stejném panelovém domě určeném pro novináře, případně jenom v západním Berlíně, a jiné spojovala profese novináře či překladatele zpráv ze zahraniční televize. Po tomto krátkém hledání náhodných souvislostí a po přearanžování jeviště na televizní studio se na diváky střídavě začaly hrnout zprávy z různých končin světa. Některé byly přímo překládané, jiné stručně formulované, část z nich protagonisty komentovaná. Diváci měli možnost vidět obraz a slyšet komentáře k světovým událostem, účastnit se vysílání satelitních televizních kanálů BBC, ORF, Al Jazeera, ruské, indické nebo islandské televize. Takové juxtapoziční kladení zpráv vedle



Helgard Haug a Daniel Wetzel: *Breaking News. Rimini Protokoll 2008*

sebe vytvářelo zajímavou paletu pohledů na svět, ovlivněných místními konvencemi. Vedle výbuchů bomb na jednom náměstí v iráckém městě, o kterých referovala Al Jazeera, se objevila zpráva z Islandu, v níž policejní šéf popisuje hrůzostrašný postup demonstrantů, kteří hodili do skupiny strážců pořádku prázdnou láhev. To, co se v dané zemi považuje za nepřípustné, umístěno vedle zpráv, ve kterých jde o život, dokumentovalo, jak je vše relativní. Vedle otázky života a smrti se probírá banální záležitost, do které je vlivem osobních zájmů politiků vtahované obyvatelstvo. Zodpovědět otázku, jaký podíl na tvorbě názoru obyvatelstva mají mediátoři těchto zpráv způsobem podání, filtrací a honbou za tzv. příběhem, včetně cenzurních zásahů, bylo ponecháno na divácích v sále. Inklinace jednotlivých protagonistů k osobním té-

matům i výkladům byla však rozpoznatelná. Sémantický obraz zpravodajství, který byl dílem Rimini Protokollu, představoval protiklad toho, co probíhá doma před obrazovkou, totiž lineárního přepínání kanálů a hledání události, která by zaujala. Tok zpráv, zpráviček a příběhů zaplavoval veřejnost, relativizoval to, co se v daném okamžiku zdálo důležité, ve srovnání s jiným, a odhaloval banálnost, která se může v určité situaci jevit jako cosi důležitého. Při takovém typu performance, jejíž součástí je i jistá míra improvizace, stává se čas nepřitelem vypovědí, a dokonce i důležitá sdělení mohou zaniknout ve stereotypu. V případě této performance ale převažuje počín – již rozhodnutí vytvořit takový typ projektu si zaslouhuje ocenění.

Július Gajdoš

Pláč

Lenka Lagronová

Osoby:

Helenka

Alenka

Květa

Sylva

Děvče

Žena

Tma.

Přibližují se kroky.

Kdosi vstoupil.

S jeho vstupem se rozjasňuje jeviště.

Na jevišti není nic.

Pouze jedno velké okno a asi pětáctýřicetiletá žena, Helenka.

Kdesi stále tiše hraje klavír.

Vidíme ženu, slyšíme klavír a vzdálený hovor.

Žena Teď?

Teď jdeš?

Děvče Ano.

Žena Kam?

Děvče Tak.

Žena Jak tak?

Kam jdeš?

Děvče Jenom tak.

Žena Kam jdeš jenom tak?

Děvče No někam.

Proč to potřebuješ vědět?

Žena Tak snad mám právo vědět, kam jdeš, ne?

Děvče Ale já nejdu nikam.

Jdu jenom tak.

Taky mám právo.

Žena Na co?

Na co máš právo?

Děvče Mám svůj život.

Žena Tak ty máš život.

A co mám já?

Taky život, ne?

Nějakej život!

To mi řekni, od kdy já mám nějakej život?

Děvče Každý má život.

Žena Tak já ti, milánku, něco prozradím.

A to si za klobouk nedáš.

Jenom hezky poslouchej.

Já život nemám!

Rozumíš?

Já žádnéj život nemám!

S tebou totiž nikdo nikdy žádnéj život mít nemůže.

S tebou nikdy nikdo žádnéj život mít nebude!

S tebou je jenom chcípání.

Porád!

Od rána do večera chcípání.

Chcípání!!!

Ticho.

Helenka stojí.

Pomalou, opatrně vyjde hlouběji na jeviště.

Je skoro u okna.

Opět se ozvou nějaká slova.

Stále kdesi hraje klavír.

Sylva Hajiny, hajiny...

Tak my už neděláme hajiny, hajiny...

Ne, ne, ne... nic takového.

Ještě bude hajiny... tak broučku, hajiny... hajiny...

Očička, pacičky, bříšinko... hajiny... hajiny...

Spinany... pěkně budeme spinany...

Tak... a Sylvina se za chvilinku vrátí... jenom na

chvilinku odejde od broučka... ale brouček bude

spinany a vůbec to nebude vědět a Sylvina určitě něco úžasnýho přinese pro broučina.

Ták... nedívej se tak, neboj miláčku, já se vrátím...

hned cupity, papity budu u tebe a přinesu dobrůtku.

Dobrůtku pro broučina.

Hajiny, hajiny!

Bouchnou dveře.

Přibližují se kroky.

Helenka jako by chtěla odejít, ale vlastně není kam.

Na scénu vběhne asi pětapadesátiletá žena.

Otevře okno a vyhodí z něj ohryzek.

Běží kolem Helenky, zpomalí.

Jde kolem ní.

Zastaví se.

Sylva Hledáte někoho?

Helenka Ne.

Sylva A můžu se vás zeptat, kdo jste?

Helenka Já jsem tady dřív bydlela.

Helenka.

Sylva Helenka!

To není možný!
Helenka!
Ty ještě žiješ?
Ty bys zaslouzila!

Helenka A ty?

Jak se daří?

Sylva My o tobě nic nevíme aspoň sto let.

Nikdo nic.

Občas si tak vzpomínáme, co asi Helenka...

Něco jsme našli v novinách.

Že jsi slavná.

Ale nic víc.

Helenka To jsou jen takové hlouposti.

Jak ty?

Sylva Potom ještě někdo něco slyšel v televizi.

Ale ty se neukážeš a neukážeš.

Ještěs tu odtehdy nebyla, že?

Helenka Teď poprvé.

Jak se máš, Sylvo?

Sylva Dobře.

Jako každéj.

Jak se tady můžem mít.

Podívej!

Ukazuje z okna.

Bordel.

Rozpadá se to.

Vždyť to znáš.

Ale nestěžuju si.

Já jsem docela spokojená.

Helenka Co děláš?

Sylva Ksichty.

Doma.

Vizážistka.

Je to docela výhodný.

No, výhodný... tak asi jako všechno.

Ale klientky chodí za mnou, já nikam nemusím.

A to je dneska hlavní.

Všechno to zarostlo, jak s tím nikdo nic nedělá.

Helenka Co dějiny?

Dělala jsi dějiny umění, vid'?

Sylva Kunsthistorii.

To skoro mám.

Ale co s tím?

Teď... tady...

Běž někam a řekni, že máš kunsthistorii... co si

myslíš, že ti řeknou...

Prdlajs!

Helenka A maluješ?

Maluješ pořád?

Sylva Copak jsi někde viděla, že by někdo maloval?

Myslíš, že na mě někde čekají?

Takovejch jako já je... mraky!

To by každéj chtěl malovat.

Kdyby to aspoň trochu posekali.

Ale já jsem ženská, já se musím o sebe postarat.

Tys měla štěstí, to tak jeden ze sta, z miliónů.

To si mám hrát pořád na umění?

Časem, časem možná.

Pozdějc určitě.

Třebas se k tomu ještě někdy vrátím, až bude líp.

Ale ta vizážistka, to je taky zajímavý.

Docela mě to baví.

Hele!

Podívej, jaký máš vlasy, kdybys dala trochu barvy, tmavý kašmír, k tomu trošilinku rtěnka, ani bordó, ani lila, spíš podzim... hnědá... hned by vystoupily oči a bylo by to, jako že máš víc energie, že tě život baví, trochu zlatý do toho a bude to, jako že pořád ještě něco čekáš.

Helenka Ale mě to baví!

Sylva Pětačtyřicet by ti nikdo neřek ani ve snu.

Helenka Děti?

Děti máš?

Sylva Ne.

Co by z toho tady měly?

Z tohohle všeho?

Hele, růže!

Vidíš?

Helenka Ne.

Sylva Chcípaly.

Samý chcípání.

Už roky.

A nic.

Já si umím udělat radost i jinak.

To je důležitý, vědět, jak na radost.

Mě se třeba dotýkaj šálky.

Jak si jako úplně nevěřím, znáš to... že tušíš... že

může něco být... že se může něco nepěknýho rozjet, tak jdu a koupim si šálku.

Důležitý je vědět barvu.

To právě musíš cejtit.

Jakou barvu pro tu radost teď potřebuješ.

Čákry, rozumíš?

Čakra – barva.

Jak to ucejtiš, koupíš šálku a tím to jako dobiješ.

To jsou strašně zajímavý věci.

Ale lidi jsou necitliví.

Cpou se klobásama a vůbec netuší, v jakých světech se pohybujem.

Až na to dojedou.

Já to vysvětluju, kudy chodím.

To není jenom barva na víčko, to má všechno souvislosti... všechno se všim pořád souvisí.

A nikdo neví jak moc.

Všechno je se vším propojený, všechno se ovlivňuje.

A kdo nemá cit, tak je ztracenej!

Ale to se dá vypracovat.

Kdyby někdo opravdu chtěl, tak za chvíli cejtít bude.

Ale myslíš, že chtěj?

Nechtěj!

Málokdo chce cejtít.

Každěj raděj řízek a televize.

Jejich věc, každý si zvolil svou cestu.

Ale každému se nabízela, každému.

Ne že ne.

Ale oni odmítaj!

Většina jich odmítne.

Protože nemaj disciplínu.

Myslej si, že to je všechno jenom tak, že jako všechno k nim jen tak přijde.

Ale jak to má k nim přijít, když to ani neucejtěj, nejsou připravený.

To člověk musí bejt připravenej, aby věděl, že teď... teď to je tady, teď to přichází, něco se děje...

Vždyť jsi taky ta věřící. Psali o tom.

Taky sis na to musela přijít.

Já taky, nebylo to jen tak, člověk si toho musí kus projít, ale pokud chce, vždycky na to přijde.

Jenom cejtít, cejtít...

Já taky věřím, i v toho vašeho Krista, nemysli si...

já vím, že je důležitěj, jenom to mám o trochu širší.

Protože to není jenom Kristus, že?

To je taky Buddha, Kršna, čakry, anděl, tao, zen, rabíni, rabíni ty jsou taky fajny.

Já to potřebuju mít tak úplně ze všech stran, globálně, víš...

Kdo ví, co jsem v minulosti byla.

Někdy ti mám pocit, že jsem byla všechno.

A co budu, to sem taky zvědavá.

Helenka Muž... co muž?

Jsi vdaná?

Sylva V žádným případě!

Kdo by se dnes vdával?

Tady, teď a vdávat se!

Víš, o čem mluvím, ne?

Ty ses taky nevdala.

Helenka Ne.

Sylva Vdát se, trochu jsem o tom přemýšlela...

kdyby člověk tak nějak cejtít, že už je zralej, že už došel nějakýho stupně, že nějak ty věci doopravdy vidí, tak to snad ano, to tě může taková svatba někam posunout, ale dokud to není v tobě všechno probuzený...

To nemůže dopadnout dobře.

Takhle sobeckej člověk nemůže bejt, aby to jenom kvůli sobě, že on chce.

To se musí položit otázka, probuzenej, neprobezenej a tam se ti to hned ukáže.

Já musím ještě počkat.

Nebo možná až úplně jindy, možná tohleto není ten život na to.

Uvidíme.

Najednou Sylva zavolá kamsi jinam.

Ano, ano, myšulko... už, už, už...

Spiny, spiny a už jsem u tebe...

Květo!

Kdesi se otevřou dveře.

Květa Ano!

Sylva Paní Květo, pojdte honem sem!

Květa Copak se děje, Sylvinko?

Někdo rychle sestupuje.

Na scénu vejde asi sedmdesátiletá paní, dobře udržovaná.

Květa Dobrý den!

Sylva Paní Květo, dívejte!

Kdo to je?

Květa Já to mám proti světlu.

Vy jste zase někoho přemalovala, že?

Paní Sylvie to umí nádherně, vidíte?

Na mě taky dala pár barviček a hned se na mě na ulici jinak dívali.

To si každá žena musí z času na čas dovolit.

Co by to jinak bylo za ženu!

Musíme se aspoň jednou za čas cítit, že?

Moc dobře jste udělala!

Paní Sylvie je hotový umělec!

Každý je spokojený!

Sylva Ne, paní Květo.

Tohle není moje.

Helenka!

Helenka se vrátila!

Dívejte!

Květa Ne!

Helenka!

Helenko!

Ty bys zasloužila!

No kde jsi?

Celej život, jak je dlouhej, se neukážeš!

Konečně!

Co jsme se navzpomínali.

Kdepak je ta naše Helenka?

Ta už na nás dávno zapomněla.

Ta má teď jiný.

Noviny o ní píšou, v televizi mluví.

To ona už dávno zapomněla.

A já tě přitom znala ještě dřív, než jsi vlastně byla.

Porád.

Porád tě znám.

Sylva Ano, ano, bobánku... už... to víš, že jo... hned ti to neseme... to bude hamy, hamy... už, už.

Já rychle musím.

Nebo ta se z toho zblázní.

Ale hned jsem zpátky.

Nic si neříkejte!

Ať taky něco vím!

Ty bys zasloužila!

Už, už, už... cupity, dupity...

Sylva odběhne.

Zůstane Květa a Helenka.

Květa Helenka!

To koukáš, jak to tady vypadá, že?

Binec.

Altánek se rozpadl.

Já to cítila, já to cítila, že se stejně jednou vrátíš!

Doma je doma, vid'?

Jak jste si hráli v tom altánku.

Já tě pamatuju, tos ještě ani nebyla.

Jak maminka s tebou chodila.

A u porodu málem umřela, chudinka!

Střeva jí přehodili.

Helenka Přehodili?

Květa Císař a nějak se jim to popletlo.

Já jsem tam za ní byla.

S kompotem.

Ale tebe jsem neviděla, to ne.

A tatínek říkal, vidíš, nikoho tady nemáme a kolik za námi chodí.

Vy jste nikoho neměly.

Žádné babičky, rodina.

Samy.

A tatínek říkal, tak vidíš, nikoho nemáme a kolik za námi chodí.

On byl tenkrát taky na smrt.

To měl ten úraz.

Ty bys zasloužila!

Kde jsi takovou dobu?

Helenka Nic zvláštního, paní Květo.

Květa Jsi v klášteře, říkali.

Neboj, my o tobě víme.

Ledacos.

To víš, takovou dobu.

Takovou dobu tě známe, to jako bys byla naše a na jednu nejsi.

Trochu jsme tě měli v oku, jak se dalo.

Helenka V klášteře ne.

To oni jenom tak říkají, že to pěkně zní, že je to zajímavé.

Jenom prostě trochu jinak žiji.

Květa Helenka!

Jako bych to necítila!

No, ty bys zasloužila!

Kde ses tu vzala?

Ty jsi taková vopice!!!

Všechno už zarostlo.

Růže nejsou.

To kdyby táta věděl, ten by tě seřezal!

Takovou dobu!

Zmizet a neukázat se!

Ani ses pořádně nerozloučila, jenom frnk!

Jako bysme jí něco udělali.

Copak jsme ti něco udělali, vopice jedna?

Tady jsi přeci doma.

My tě známe odvdýcky.

To už nikde nebudeš jako tady.

To si pamatuj!

Domov je domov.

Ten už jinde nenajdeš.

Tak co jsi vyváděla celou dobu, vopice?

Prozrad'.

My víme jen něco z novin.

Helenka Nic, paní Květo.

Normálně.

Nic zvláštního.

Květa Ten úraz, to on šel akorát pro svačinu.

To bylo v Jáchymově.

Ne v Jáchymově, tam už ho pustili.

Na Rožince.

A to se prý stane jednou za několik set let.

A právě když on.

Spadlo to na ty druhé.

A on to chtěl zvednout.

Celý kamenný blok.

Krompáčem.

V tom šoku.

A jak to v tom šoku rval, celý kamenný blok, tak to na něj spadlo.

Dlouho byl v neschopence.

Rok, možná víc.

Od září do prosince příštího roku.

Za rok v prosinci byl v kostele.

Na Štědrý večer.

Stál vzadu za lavicemi, říkal manžel.

To víš, mamince se to říct nesmělo.

Ta o sobě taky nevěděla, velké horečky.

To kdyby jí řekli, to by byl její konec.

Tatínek měl starosti.

Maminka umírala a jemu se to porád vracelo z té šachty.

Tady přišel a hrál si se Slávečkem.

To jsme byli rádi, že aspoň na jiné myšlenky přišel.

A dáš mi to autíčko, říkal.
A Sláveček, že dá.
A tatínek se tak usmál.
To jsme byli rádi.
On měl různé myšlenky v tom stavu.
Chodil po půdě s provazem.
Porád se mu to prostě vracelo.
Potom ho radši poslali na elektrárnu.

Ozvou se kroky odkudsi a volání Sylvy.

Sylva Lumpíno!

Lumpíno jeden... už jdu... už jsem tady...
Hamity papity bude...
Počkej, až to uvidíš... co nesu za bájo... to je něco...
To si dáme dobrůtku...

Na scénu vstoupí Sylva s velkým pytlém granulí pro kočky.

Květa Právě si tady s Helenkou vypravujeme, jak tatínek dostal elektrické šoky, vid?

Helenka Šoky?

Sylva Elektrický šoky.

Blázinec.
A byl dobrej.
Ještě by se z toho oběsil.

Květa A manžel by měl malér.

Byl strašně smutný.
A do toho ty, on porád říkal, co si s ní počnu?
Co si s ní počnu?
Takoví jako on, ti museli na elektrárnu, říkal manžel.
To byla taková doba.
Ale potom se už smál.
Maminka se taky pozdravila, přivezli si tě.

Sylva Tys byla prý taková tatínkova princezna.

Jeho poklad.

Květa Každý den od desáté do půl dvanácté s tebou chodil v kočárku.

Manžel ho sledoval.

Helenka Tátu?

Sylva No, byli tajní, přeci.

To věděli všichni.

Květa Ale nikomu jsme neublížili!

Manžel šel hned za tatínkem.
Jsem na vás nasazený, tak nedělejte hlouposti!

Sylva A byli kamarádi až do smrti.

Květa Každý den od desáté do půl dvanácté chodil tady s tebou v kočárku.

Hele!

Květa ukazuje z okna.

Sylva a Helenka se z okna dívají.

Květa Tady doleva, dolů po Chelčické.

Rovnou ke kostelu.
Tam byl v 10,32.

Někdy v 10,28.

Farář tam měl mši, než byl odvolaný. Pár babek.
Tři, čtyři.

V takovou hodinu taky každý normální pracoval.

Po mši to vzal na Mojmirák, někdy na Košinku.

Ke Krčmářům, s ním byl v Jáchymově.

To byla doma jen ona a dcera. Většinou tak jenom pět, šest minut, jenom se podívali do kočárku a potom nahoru Malátkou.

V pondělí a ve čtvrtek kupoval naproti chleba, Heršpický, a v pátek maso na neděli, u Veselých naproti poště.

V sobotu sekaná a v neděli kotlety.

Sylva Kdyby aspoň ten bordel sklidili, že?

Ale porád to tady leží na očích.

Helenka Jací byli?

Jací byli naši?

Sylva Normální.

Jako každěj.

Co bys v tý době chtěla?

Květa Vaši byli skvělí!

Báječní.

Nekonfliktní.

Nikdy se s nikým nepohádali.

Ani tatínek, ani maminka.

Když odvezli dědy do nemocnice, tak tatínek jel za námi až na tábor, vid?

My jsme byli vždycky jako vedoucí na táboře.

V Kramolíně.

Tatínek tam za námi jel, že je dědy v Třebíči.

A nemusel.

Povinnost neměl.

Ale on přijel.

Sylva A jak jako ty sestry vydělávají?

Dělají něco, nebo jsou jenom v kostele?

Helenka Svíčky, ornáty.

Krásné věci.

Květa On to nebyl jako vlastní dědy.

Já jsem adoptovaná.

Ale jako vlastní.

A maminka byla taky skvělá.

Ona byla ta zdravotní sestra.

Když dědy už byl u nás, to už s ním bylo špatné.

Maminka se za ním přišla dvakrát podívat.

A podruhé mi říká, oni už mu samy pracují ruce, to je špatné.

A měla pravdu.

Za dva dny byl pryč.

Říkali, že to odklidí, jak toho bude víc.

Aby to mělo cenu sem přijet.

Sylva A ty, když vyděláš, to dáváš všechno jim, nebo si taky můžeš něco koupit?

Helenka Ale já nejsem v klášteře.

Sylva Ale do kostela s nima chodíš.

Helenka Chodím.

Ale já mám trochu jiný život.

Květa Jsi šťastná, Helenko?

Helenka Jsem.

Jsem šťastná.

Sylva A vdaná jsi nebo ne?

Helenka Ne.

Sylva Tak vidíš.

A děti?

Květa Vždyť je v tom klášteře.

Sylva Teď už je to všechno jedno.

Helenka Ne, děti nemám.

Sylva Ale měla jsi se vdávat, ne?

Helenka To je strašně dávno.

Květa Kdo by se dnes vdával, vid'?

Sylva On tě tenkrát nechal, ne?

Helenka Tak nějak.

Sylva Táta už byl mrtvej, to si pamatuju.

A mámu to docela vzalo.

Květa Kdyby bylo jen to.

Jsou horší věci, vid'?

Tak ty jsi se přišla podívat domů.

Helenka Na chvílínku.

Jenom jsem tady něco měla a zbyl čas a nebylo to daleko, tak jsem si řekla, že se třeba podívám.

Ale myslela jsem si, že bude zamčeno, že se ani nedostanu.

Bylo otevřeno.

Sylva To je teď furt.

Všechno je tu polámaný.

Květa To není jako za tvého tatínka.

Sylva Zničený to je všechno.

Ale co když z toho chcípání tady něco vznikne?

To může mít v sobě nákazu a klidně se to rozšíří.

Vohrožuje to všechny!

Ale řekni to někomu, že jseš vohrožená!

Prdlajs!

Květa Ještě budeme vzpomínat, jaký tu býval pořádek.

Sylva A co teda děláš?

Jenom tamto, jak psali?

Helenka Ano.

A ještě různé věci okolo.

Ale hlavně to.

Sylva To jsi jako spisovatelka?

Květa Že jsi něco vyhrála, psali.

Helenka Tak nějak, ale to je takové normální.

Květa To musíš být strašně chytrá, Helenko.

Toho musíš mít v hlavě...

Po tatínkovi.

Ten každý den kupoval dvoje noviny.

Svobodné slovo a Lidové.

Troje!

Odpoledne Večerník.

V pátek Květy, Vlastu.

Čtvery!

Sport!

Každý den!

Sport.

V úterý Mladý svět.

A taky nejdřív Sluníčko, potom Mateřídoušku, Ohníček, potom Ábíčko, Dievča, Ženu a módu a Evu.

Potom ještě Film a Film a dobu.

A Naši rodinu, to bych zapoměla.

Manžel to měl sepsané.

Helenka Zaměstnání jako každé jiné.

To jenom tak vypadá, ale ve skutečnosti je to hodně obyčejné.

Řemeslo.

Sylva No, já si myslím.

Všechno se dá naučit.

A to tě to uživí?

Helenka Někdy.

Někdy ne, někdy to stačí.

Sylva Vždyť máš ten klášter.

Ty nic nepotřebuješ.

Květa Ale teplé boty, nebo kabát... na to máš, Helenko?

Helenka Ano, paní Květo, to stačí.

Sylva Chudák táta.

Ten z tebe chtěl mít doktorku.

Že budeš v bílým plášti.

A teď nemáš ani na boty.

Květa Ještě tady po tobě zůstal nějaký nábytek, Helenko.

My jsme nevěděli, co s ním, to si zajdi za správcem, on ti řekne, on to tam všechno má.

Sylva Je to tvoje.

Ani jsme na to nesáhli, že?

Lumpíno!

Lumpíno jeden... už jdu... už jsem tady...

Hamity papíry bude...

Počkej, až to uvidíš... co nesu za bájo... to je něco...

To si dáme dobrůtku...

Myšičko...

Ta zešílí, až to uvidí.

Z téhle se má vždycky pomínout.

Hned jsem zpátky...

Sylva zmizí ze scény.

Očano jedno hladový... už jdeme... a neseme broučkovi něco... to si šmáknem... to si očano šmáknem, až praskne.

Mňam, mňam, mňam...

Květa Stejně bychom podle práva měli všichni podepsat, jestli tady tu její kočku chceme, nebo ne. Já třeba můžu mít alergii na kočky. To můžu klidně požadovat, aby ji utratila. Ale je to taková její radost, ta kočička. Každý potřebuje trochu něčeho. Ale zase kdyby tady měl každý kočky, jak by to potom vypadalo. Copak jsme tady nějaký útulek, vid'?

Helenka A Alenka?

Je tu pořád?

Květa Alenka?

Alenka, je jí tady moc dobře.

Kde by se měla líp?

Takový chudáček malinkatý.

Jsmo na ni jak na vlastní.

Slyšíš?

Ticho.

Jenom stále přítomná hra na klavír a Sylvina promluva.

Květa ukazuje kamsi dolů.

Sylva To je baštík, co?

To jsme ještě neviděli takovou haminu...

To bude teďka hájo... břichano máme jak pumlíček... očina se nám lepěj... už jenom chrní, chrní...

Helenka Ona je ve sklepě?

Květa Chtěla tam to vaše křídlo, jak jsi ho tady nechala.

Na scénu tiše vejde Sylva.

Květa A teď si tam pěkně hraje, že Sylvie?

Helenka prý přišla za Alenkou!

Sylva Ta se má jak prase v žitě!

Je tam strašně šťastná.

Helenka Ve sklepě?

Sylva (*mluví šeptem*) Nech ji být!

Nech ji na pokoj!

Užila si až dost.

Květa Skoro se měla zbláznit, jak jsi odešla.

Sylva Žes jí tady nechala.

Květa Ale teď je dobrá.

Už je i veselá.

Sylva A že je ve sklepě, to si vybrala sama.

Postavila si hlavu.

Květa Jako vždycky.

To jste měly obě.

Odmala.

Vždycky svou hlavinku.

Po tatínkovi.

Sylva Když si něco usmyslila, ani heverem se s ní nehlo.

Ať si tam je, když si myslí.

Helenka Ve sklepě?

Květa Upravili jsme jí to tam krásně, má to jako doma.

Sylva Hele, nevyskakuj, moc nevyskakuj!

Ty jsi zdrhla!

Mohly jsme jí taky klidně vyhodit.

Květa Byt vám už stejně nepatřil, Helenko.

Sylva Je tam nejbliž zemi.

A to je zdravý vždycky!

Žádný bloky, žádný tlumení.

Takhle když bydlíte nevím jak vysoko, tak co máte pod nohama?

Nic.

Nohy v luftě.

A to vždycky někde vyleze.

Helenka Ona žije celou dobu tady ve sklepě?

Květa Nastěhovala se tam hned, jak jsi odešla.

Sylva Postarala ses snad o ni líp?

Nechalas ji ve sklepě.

Květa Zvykla si, Helenko.

Už je opravdu dobrá.

Hraje, pěkně jí.

Sylva Nech ji.

Běž si po svých.

Helenka Je to moje sestra!

Sylva Teď?

Najednou máš sestru?

Celej život ji necháš zahrabanou ve sklepě a najednou si vzpomeneš?

Když tady celý roky kňučí.

V tom bordelu, od rána do večera!

Aspoň s někým by chtěla být.

Cejtí se naprosto nechaná, že ji všechno uteklo, že všechno pokazila.

Že je naprosto k ničemu.

A ty máš teď najednou sestru!

Ona tě už nepotřebuje, Heleno!

Každá si žijete svý!

Helenka Je to moje sestra!

Květa Jsi jenom nervózní, Helenko!

Tma.

Ve tmě pouze hraje klavír.

Světlo.

Na scéně stojí velké křídlo.

Jinak nic jiného.

U křídla sedí spíše než žena dívka, až dítě, které má však čtyřicet pět let.

Má učesané culíky, ozdobené bleděmodrou mašlí.

Alenka.

Alenka hraje na klavír.

Na scénu vchází Helenka.

Zastaví se, pozoruje Alenku.

Helenka Ahoj!

Alenka, neslyší, hraje dál.

Helenka Ahoj!

Alenko!

Ahoj!

Alenka nepřestane hrát.

Alenka Ahoj!

Helenka Hezky, docela hezky hraješ.

Alenka Učím se.

Helenka To já bych se nikdy nenaučila.

Alenka Kdybys chtěla, naučila.

Helenka Vždyť jsem se učila, však víš, a nic.

Foerstrova škola, pamatuješ?

Alenka Ale to jsi nechtěla.

Helenka Copak jsem z toho měla rozum?

Alenka Chtěla jsi a nebo nechtěla?

Helenka Vždyť jsem byla dítě.

Alenka Já jsem nechtěla.

Helenka A to si myslíš, že nějaké dítě chce?

Když ho nedonutíš, tak by dělalo jen hlouposti!

Alenka Nechtěla jsem hrát na klavír a ty jsi to neslyšela.

Dělala jsi, že to neslyšíš.

Hrála jsi, tvářila se při tom, že tě to baví...

Až jsem se poblila.

Helenka Poblila ses, žes měla virózu.

Alenka Bez teplot?

Bez zimnice?

Jenom blití a blití, dokud naši neřekli, že teda na klavír nemusíme.

Helenka Stejně nám to nešlo.

To všichni viděli.

Alenka Ale na každé hraní nám vyráběli na hlavě lokny z piva.

Starobrnno, desítka.

Smrděly jsme jak putyka.

A nahoře bleděmodrá mašle.

To ti to nevadilo?

Helenka A co se jako dalo dělat?

Co jsi chtěla dělat?

Alenka Říct.

Říct se dalo.

Helenka A to jako proč?

Co by jsi tím změnila?

Alenka Řekla bys to.

Žádný klavír!

Žádný lokny!

Helenka A co?

Řekla jsi to a co?

Klavír byl a pivo na hlavě taky.

S maší.

Alenka Proč jsi potom hrála?

Proč jsi třeba nepřestala uprostřed hrát.

Aby to všichni viděli.

A křičet!

Hraju blbě!

Hraju strašně blbě, protože nechci.

Na hlavě mám pivo a nechci!

Nechci!!!

Helenka A proč jsi to neudělala ty?

Alenka Protože by nás táta zabil.

Alenka hraje dál na klavír.

Chvilí jenom hra.

Helenka Co tu děláš, Alenko?

Alenka Hraju.

Helenka Proč?

Alenka Jak to myslíš?

Helenka Proč hraješ ve sklepech?

Alenka Protože je náš.

Vystěhovalas všechno, vid'?

Helenka Vystěhovala.

Alenka Většinu věcí jsi vyhodila... všechny, co ně-

jak něco připomínalo... co bylo jejich a co vlastně k tobě vůbec nepatřilo.

Protože ty sis už žila svůj život.

Svůj úplně jiný život.

To všechno už bylo pryč.

Říkalas tomu, že si konečně odešla z domu.

Že jsi dospělá.

Jenom na jedno jsi zapoměla, milánku.

Na jedno.

No?

Helenka No?

Alenka Co sklep, milánku?

Co náš úžasný obrovský sklep, který táta budoval celý život.

Kam ukládala úplně všechno.

Copak se u nás něco vyhodilo?

No, vyhodilo?

Helenka Ne.

Alenka Co se říkalo?

Helenka Co kdyby se něco stalo.

Alenka Ano, co kdyby se jednou něco stalo.

A tak tu je všechno, ze všech těch let.

Noviny, boty, rukavice, židle, aktovky, náš kočár, naše deky, naše punčocháče, naše mašle, knížky, očkovací průkaz, prázdné láhve, plné láhve, papírové sáčky, igelitáky, provázky, gumičky.

Co kdyby se jednou něco stalo.

Na tohle jsi zapoměla, holčičko.

Cos myslela?

Že to shnije, že se to v prach promění, že to prostě jenom tak nějak nebude, zmizí.

Že to prostě zmizí.

Je to tady, holčičko.

Zapomělas tu plný sklep.

Alenka začne zase hrát na klavír.

Chvilí se nic neděje, pouze Alenka hraje.

Po chvíli promluví Helenka.

Helenka A co?

Co jako?

Alenka Máš tu sklep.

Co budeš dělat?

Helenka Nic.

Každý má sklep.

Každý jednou někdy měl nějaký sklep.

A to jsem měla dělat jako co?

Jít to tady jako přehrabovat, vynášet, třídit.

Já musela odejít!

Rozumíš?

Odejít!!!

To bych se s tím tady matlala až doteď.

To je donekonečna, to nechápeš?

Toho je tady tolik, že to je prostě donekonečna.

Navždycky.

Alenka A já?

Helenka Ty ses rozhodla.

Mohla jsi se mnou.

Alenka Vždyť jsi mě tady nechala.

Schválně.

Byla jsem taky jejich.

Byla jsem z jejich života.

Ne z tvého.

Z tvého nového, úžasného života, kam nic od nich nepatřilo.

Helenka Z jakého úžasného života?

Co si myslíš, že jako bylo?

Že jsem se začala smát a smát nebo co?

Měla jsem sen.

Porád jsem měla jeden sen.

Celý život.

Jsem malá, stojím v naší zahradě.

U toho kohoutku, kterým tekla voda.

Ani nevím, jestli mám konev nebo ne.

Jenom tam stojím.

Snad jsem si chtěla opravdu napustit vodu, nevím.

Ale jsem hodně malinká.

A v jednu chvíli se ohlédnu.

Už to možná vím dřív, než se ohlédnu.

Prostě je za mnou koule.

Obrovská kovová koule.

A valí se na mě.

Samozřejmě nemůžu utíkat.

Stojím, asi se ani nehýbu.

A koule do mne narazí.

Jenže to není kovová koule.

Nebo je kovová, ale takový divný kov.

Obtéká mne, nebo spíš se kolem mne skládá, uzavírá mne.

Z každé strany.

Jsem sice nějak ráda, že to není přímo kov, který mne přitlačí, ale stejně mě to zavřelo.

Je to všude.

To se mi zdá celý život.

Furt.

Alenka Tak křič.

Křičíš v tom snu?

Helenka Ne.

Alenka Stojíš a mlčíš.

Helenka Stojím a mlčím.

Alenka opět chvíli hraje.

Po chvíli hraní začne mluvit, aniž by však hrát přestala.

Alenka Co vlastně jinak děláš?

Říkali, že o tobě psali, že jsi byla v televizi.

Helenka Píšu.

Alenka O čem?

Helenka O tom, že brečíš.

Že jsi tady ve sklepě, pořád hraješ na klavír, na který jsme musely hrát a brečíš.

Alenka A to se jim líbí?

Helenka Jo.

Píší o tom v novinách, mluví v televizi.

Že je to geniální.

Alenka Že tu sedím ve sklepě?

Helenka Ano.

Alenka zase jenom chvíli hraje.

Alenka Pamatuješ, jak s námi táta chodil bruslit?

A lyžovat.

A jak jsme jezdili na chalupu...

Helenka Vždycky, když mě chytne vztek, jak na nás furt křičel, tak si na to vzpomenu.

Jako že kdo to měl?

O koho se táta takhle staral?

A hned ho vidím jinak.

Alenka Bavilo tě to?

Helenka Co?

Alenka Ty brusle, lyže, chalupa.

Bavilo tě to?

Helenka To přece mají děti rády.

Alenka Ale tebe, bavilo tě to?

Helenka Mě?

Nevím, možná zas tak úplně ne, ale táta měl radost a byl to pohyb.

Ten jsme potřebovaly.

Byly jsme na vzduchu.

Každé dítě musí být na vzduchu.

Alenka Nebavilo nás to.

Strašně nás to nebavilo.

Nemohly jsme jezdit jako ostatní.

Jenom dívat se na tátu, jak to umí, a nejezdit moc rychle, aby se nám něco nestalo, a nepředvádět se, nebo to skončí špatně.

Helenka Myslel to dobře.

Jinak to prostě neuměl.

Alenka Víš, koho to bavilo?

Helenka Tebe?

Alenka Tátu.

Toho jedinýho to strašně bavilo.

Předvádět se na bruslích, na lyžích, na chalupě.

Před náma malejma.

On si to užíval.

Ne my, Helenko!

On.

A bylo mu úplně ukradený, že my chceme dělat něco jinýho.

Věděl to, ne že ne.

Věděl, vždyť se vždycky vztekal, že jsme nervózní.

Tak tomu říkal.

Helenka Už jsou zase nervózní.

Alenka My jsme nebyly nervózní!

Helenka Nás to jenom příšerně nebavilo.

Alenka Jenomže on nám mohl poručit.

My byly malý, on táta.

Helenka A poslouchat se musí.

Alenka Kašlal na nás.

Kašlal na nás, Helenko.

A ty jsi ho poslouchala.

A začala ses učit.

Že nesmíš být nervózní, že nesmíš nic cítit, že necítíš, že když něco cítíš, že to vlastně necítíš.

Už se s tebou nedalo mluvit.

Ale já cítila, já pořád cítila, Helenko!

Všechno.

Jenom si mě v tom nechala.

Samotnou.

Bála ses mě?

Co?

Jak jsem chtěla křičet, vztekat se, být úplně, úplně nervózní!

Držela jsi mi pusku.

Pamatuješ?

Drželas mi hubu, Helenko!

Já se dusila a ty jsi se usmívala.

Helenka A co jsi chtěla dělat?

Vždyť by nás zabil!

Alenka Křičet jsem chtěla.

Porvat se s ním.

Ale tys mi držela hubu, byly jsme vcelku hodný holky.

Jedničky, maturita, další škola.

Moc jsme se netoulaly, to by nás táta zabil.

Jenom jsme necítily.

Přestávaly jsme vědět, kdo vlastně jsme.

Kdy máme vztek, kdy radost.

Věděly jsme, kdy má táta vztek.

Kdy má táta radost.

Helenka Nemohl za to.

Po tom všem, co s ním dělali v kriminále.

Můžeme být šťastné, že byl aspoň takový.

Já být na jeho místě, já bych dávno nebyla.

Tátu nech na pokoji!

Alenka Táta ať je na pokoji.

Víš, co dělal?

Chodilas do jiskřiček?

Pionýra?

SSM?

Chodila?

Helenka Ano.

Alenka A přednášelas na schůzi KSČ?

Helenka Ano.

Alenka Víš, co dělala?

Víš, co to dělala?

Ukazoval nás!

Že jsme v pořádku!

Že jsme už v pořádku!

Ale já, já chci prostě křičet, rozumíš?

Křičet.

Pětačtyřicet let nic.

Pětačtyřicet let nevím, co cítím, kdo vlastně jsem.

Ukřičel to ve mně.

A máma?

Ta to samý.

Jenom na jinou stranu.

Ta nám snad dovolila něco cítit?

No?

Helenka Vždyť nás měla ráda!

Alenka Když jsme poslouchaly její nářky, když jsme ji utěšovaly, vymýšlely, jak to udělat, aby se mohla rozvést, aby nás mohla potratit, aby prostě byla šťastná. My jsme až do její smrti jenom plánovaly její štěstí. Její!

Rozumíš?

A kde je moje štěstí?

Kdo plánoval moje štěstí?

Helenka Vždyť byla nemocná.

A ještě s námi tolik starostí.

Copak si někdy nějak užila?

Co to byl za život?

Táta řval, ona uvázaná u nás.

Nic nemohla.

Alespoň, že to mohla někomu říct.

Že měla alespoň nás.

Alenka A koho jsme měly my?

Já měla taky právo na mámu.

Na tátu!

Každý člověk má právo na mámu a na tátu!

Aby vůbec byl!

Vždyť to byl její problém!
Chápeš?
Její!
Ženská jedna!
Co já sem měla řešit její problémy!
Proč?

Helenka Vždyť jsi nic neřešila.

Jenom ti to říkala, nic víc.

Alenka Jenom mi to říkala.

A co si myslíš, že se dělo v tý hlavě, že jsem si řekla,
že mi to jenom říká, že to nic.

Takhle sis to říkala?

Vždyť jsme poradá přemýšlely, jak jí pomoci.

Co máme dělat.

Pamatuješ, jak jsme vymyslely, že budem tátovi po-
vídat, jak o něm máma někde moc pěkně mluvila,
a mámě, jak o ní táta krásně někde mluvil?

Jak jsme vybíraly tátovi dárek pro mámu a mámě
dárek pro tátu.

Jenom nám to říkala, nic víc, co?

My neměly své starosti!

My měly jejich starosti!

Jejich trápení, jejich přání, jejich strachy.

Kde jsou moje přání, moje strachy?

Kdo jsem, Helenko?

Kdo jsem?

Co vlastně chci já?

A ty si sedíš v klášteře.

Helenka Nesedím v klášteře!

Jsem u klášteřa.

Nic víc, nic míň.

U klášteřa.

Alenka Modlíš se?

Helenka Ano.

Alenka Ke komu?

Helenka K Bohu.

Alenka A dokážeš to?

Dokážeš k němu vůbec něco cítit?

Ne to, co by on chtěl, abys cítila, ale něco svýho.

Cítíš k němu něco svýho?

Aby byl Bůh a ty?

Ne jenom Bůh.

Ale Bůh a ty?

Modlíš se, Helenko?

Ticho.

Alenka začne hrát.

Delší dobu hraje.

Potom promluví.

Alenka Já se nemodlím.

Chci, ale nejde to.

Nejsem.

Nejsem!!!

Alenka opět chvíli hraje na klavír.

Helenka Máš vztek?

Alenka Ne.

Necítím.

Helenka Jednou jsem si na ni chtěla vzpomenout.

Na mámu, víš.

Tak doopravdy.

Tak jsem si představila náš dětský pokoj, pamatuješ?

Postýlky.

Alenka S takovou tou sítí, že?

Helenka A červený koberec.

Alenka A pohovka mámy.

Zelený matrace a z černýho dřeva byla.

Helenka A stůl a v něm ten šuplík.

Alenka Šroubečky, drátky, těsnění, matičky, zátky do
dřezu.

Helenka A ten řetízek na špunt.

Alenka Zámky.

Helenka A spousta klíčů a šroubováčky.

Alenka A kleštičky a nůžky.

Helenka Šuplera, šuplera, co smrděla olejem.

Alenka Všechno to tam vonělo olejem, vid?

Helenka A naše skříň, pamatuješ?

Alenka Bílá, prosklená z nemocnice.

Helenka Dole jsme měly hračky.

Alenka Evičku.

Helenka Ale tu jsi neměla ráda.

Alenka Byla moc drahá, taková velká, moc nám to
nedovolovali si s ní hrát.

Helenka A medvěd.

Alenka Obrovskéj.

Ty sis s ním někdy hrála?

Helenka Ne.

Alenka Lištička, červenou lištičku jsme ještě měly.

Helenka Nejvíc jsme si hrály s pokojíčkama...

Alenka A s tou druhou panenkou, tou malou, co
měla dlouhý vlasy.

Helenka Stavěly jsme stůl a židle a nádobičko...

Alenka Všechny účesy jí držely, vid?

Helenka A potom tam najednou vstoupila máma.

Alenka Ne!

Neříkej to!

Helenka Stojí mezi dveřmi v té své pruhované zástěře.

Alenka Zase hlouposti.

Zase děláte nějaký hlouposti, co?

Kdy už začnete dělat něco pořádnýho?

Helenka Já ve vašem věku dřela.

Alenka Prodávala konvalinky v kúpeloch.

Helenka V noci konvalinky trhala, potom nad ránem
patnáct kilometrů do kúpelou, prodat, koupit za
to cukr, kávu... kdybych to nepřinesla, jak by mě
máma zmlátila.

Alenka Jako tenkrát, když jednou jedinkrát zalhala.

Tak jí bila přes vředy, že jí to všechno teklo po zádech.

Helenka Až po nohách.

Alenka A ve čtrnácti jí stejně vyrazila z domu, že špatně viděla.

Helenka Aby se živila sama a nebyla na obtíž.

Alenka Ale táta jí měl rád.

Helenka Jenomže strašně pil.

Alenka Ale když umíral, tak jí chtěl vidět.

Helenka Stihla to.

Přijela z Brna jako zdravotní sestra.

Má na sobě tu pruhovanou zástěru.

Alenka Proč neděláte něco pořádného?

Helenka To už bude dobré, mami, už je to za námi,

podívej, zvládly jsme to.

Píšou o mně v novinách.

Jsme hodné, mami.

Už bude dobře.

Nedostalo nás to, jsem v televizi.

Lidi chodí na moje hry.

Alenka Jsem věřící, mami, to by se ti líbilo.

Helenka A opravdická.

Hodně se modlím.

Žiju, mami.

Alenka Nikdo na mě nekřičí, nikdo neříká, že mě zabije.

Helenka Žiju pěkný život, mámo.

Ty taky!

Žiješ ho s námi, mámo!

Dokázala jsi to!

Žijeme to i za tebe!

Právě za tebe!

Neprohrála jsi, mami!

Už je to všechno ošklivý pryč.

Už se to nikdy nevrátí.

Už je to jinak, mami.

Alenka Jenom je mi někdy, hrozně.

Chci se někdy zabít, mámo.

Často, často se mi, mámo, nechce žít.

Chtěla bych umřít, ale bojím se.

Nevím, jak to udělat, aby to nebolelo.

Jaký prášky si vzít, mámo?

Ty jsi přece byla zdravotní sestra, ty víš.

Helenka Vždyť jsi nás stejně nechtěla.

Stejně bys nás dala na potrat.

To bude to samý, mámo.

Konečně ten potrat.

Jaký prášky si máme vzít?

Chvilí ticho.

Alenka Proč jsi nám to udělala, mámo?

Helenka Mámo, máš nás ráda?

Ticho.

Alenka Já jí nevidím.

Není jí vidět do obličeje.

Helenka Je celá rozmazaná.

Jenom ty třesoucí se proužky zástěry.

Alenka Rozpítý proužky.

Ale všechno tak nějak průhledný.

Helenka Jako by to ani nebylo.

Alenka Mami!

Ticho.

Helenka Já skládám taková ta umělohmotná kresílka a stoleček a postýlku.

Alenka Já česu panně drdůlek.

Potom celej život chci taky takový vlásy.

Aby to drželo jako jí.

A nedrží.

Vyčesala jsem jí takovej ten vysokej ohon.

A ve dveřích je táta.

Helenka Táta!!!

Alenka Táta!

Helenka Konečně!

Konečně něco bude!

Alenka Legrace!

Tatí, hehe!

Že je krásná?

Helenka Že je to pěkný pokojík, že?

Že až budu velká, tak taky budu mít takový!

Alenka A že až budu velká, tak si nechám narůst takový vlasy a budu mít takovej ohon, že?

A budeš se mnou chodit tancovat, že?

Helenka A někam do podniků.

Alenka A budeme se před všema procházet.

Helenka A půjdeme do kina.

Alenka Jenom se mnou, tatí, že?

Helenka Budu mít nádherné, dlouhé, modré šaty.

Alenka Až na zem.

Helenka A za tebou se budou všechny ženský otáčet.

Alenka Budeš tam nejkrásnější, tatí.

Helenka Ale dívat se budeš jenom na mě.

Alenka Teď jsi taky krásnej.

Běžový manšestráky, hnědej svetr, červená košile.

Helenka Hřeješ, tatí.

Alenka Celej teplej.

Už na pohled.

Helenka Máš mě rád, tatí?

Alenka Máš mě rád, tatí?

Ticho.

Helenka Máš tak zničený obličej.

Starý.

Alenka Proč pláčeš, tatí?

Helenka Strašně mi scházíš, tatí.

Alenka Scházel, vždycky, jak jsi nebyl se mnou.

Helenka Byl, já vím.

Brusle, lyže, chalupa.

Alenka Ale tys tam nebyl se mnou, tys tam byl s jinejma.

Helenka Se mnou by jsi tam nebyl.

Alenka Bavilo tě to s jinejma dětma.

Helenka A v práci.

Alenka Ano, občas jsme spolu byli, jenom my dva.

Helenka Na pivo.

Alenka Ale ty ses se mnou nebavil, tati.

Ty jsi pil to pivo.

Já chtěla povídat s tebou, tati.

Helenka Nechtěla jsem v těch divadlech chodit jenom pěkně oblékaná.

Strašně jsem si s tebou chtěla povídat, ať si jiní o nás myslí, co chtějí.

Chtěla jsem si povídat.

Já vím, byl jsi zničený, všechny ty kriminály, už jsi ani možná neuměl povídat, už jsi nevěděl co, už ti to asi nějak nemyslelo.

Alenka Táto, já strašně potřebuju, abys mě měl rád.

Já to potřebuju od tebe.

Helenka Jsem pěkná, tati?

Alenka Umím to?

Helenka Líbím se ti?

Alenka Proč jsi měl na skříni ty hnusný časopisy?

Helenka Proč sis mě prohlížel, když jsem se sprchovala?

Alenka Ty sis myslel, že to nevidím, ale já to viděla, tati!

Helenka Chodil jsi doma jenom v trenýrkách!

Alenka Já měla z tebe strach, tati!

Že na mě sáhneš!

Helenka Moc jsem se ti chtěla líbit, tati.

Alenka Dovolila jsem některým chlapům, aby na mě sahal, i když jsem vlastně nechtěla, tati.

Helenka Já to nechtěla, tati!

Já jenom myslela, že se jim tak budu líbit.

Alenka Že se mnou budou mluvit.

Helenka Chodit se mnou někam.

Alenka Jenom se mnou.

Helenka Píšu, tati!

Alenka Jsem slavná!

Helenka Píšu o mně v novinách!

Ted' bys se mnou někam šel, vid'?

Alenka Ted' už jsem jiná, tati!

Už se i umím obléknout!

Helenka Není vidět zadek, vypadám jako pěkná.

Dívali by se po mně.

Vyhraju tu cenu, tati.

Alenka Půjdeš tam se mnou?

Půjdeš tam se mnou pro ni?

Helenka Tati!

Alenka Jsem sama!

Helenka Ty už mě nikdy nebudeš mít rád.

Alenka Nikam se mnou nepůjdeš.

Helenka Naposledy jsem šla za tvou rakví.

Alenka Ale to jsem nic...

Nic jsem necítila, tati.

Helenka Proč jsi šel tak rychle?

Ten poslední večer, pamatuješ?

Alenka Psala jsem ti na stroji nějakou žádost.

Seděli jsme spolu v kuchyni.

Helenka Potom jsem v noci jela do Prahy.

Alenka Objali jsme se ve dveřích.

Helenka Neřekla jsem ti, že jsem tě měla ráda.

Styděla jsem se!

Alenka nebo **Helenka** (zařve) Tati!

Alenka Ráno jsem ti už jenom šla za rakví.

Helenka Máma do mě zavěšená.

Nebrečela jsem, tati!

Alenka Máma by to nezvládla.

Bylo důležité, aby to máma zvládla.

Helenka Aby to bylo jako dřív.

Ještě líp než dřív.

Alenka Snažila jsem se, tati, být dospělá, mámě všechno dát, všechno jí rozhodnout.

Helenka Chtěla jsem, tati.

Ale asi jsem to nezvládla.

Alenka Škrtila jsem se.

Helenka Stalo se z ní dítě.

Alenka Možná byla i před tím, vid'?

Helenka Potřeboval jsi vedle sebe ženu a měl jsi vedle sebe dítě.

Čtrnáctiletý dítě.

Alenka A mě.

Helenka Proto jsi tenkrát křičel.

Ty dvě kurvy!

Já je zabiju!

Alenka Jak jsi přišel opilý.

Helenka Táto!

Alenka Mámo!

Helenka Já vás potřebovala!

Alenka Já vás potřebuju!

Já vás strašně potřebuju!

Helenka Já vím, že jste mě měli rádi.

Alenka Že jste mě chtěli mít rádi.

Doopravdy.

Helenka Děkuju!

Děkuju.

Alenka Ale zůstala mi díra.

Nemám podlahu.

Helenka Urvanýho něco za zády.

Vytrhnutý ze mě.

Potřebuju vás!

Alenka Tati!

Ticho.

Pomalů začíná Helenka i Alenka plakat.

Pláč.

Šero...

Tma.

Světlo.

Prázdná scéna.

Jsou tu Květa a Sylva.

Stojí u okna.

Ticho.

Jenom odkudsi se stále ozývá pláč.

Sylva No jo, no jo, broučinek... to víš, že jo... jsem tady... už, už za tebou spěchám... nezapomněli jsme na lumpíka... nikdy jsme na našeho lumpíka nezapomněli... to bude zase řádění... copak tam ta naše potvora to dělá... zase kusando... co... ničendo, kusando... my nic jiného neznáme, než ničendo, kusando, co... Lumpando jedno, naše.

Květa Já jsem jí to říkala, že to takhle dopadne. Je přecitlivělá, vopice jedna. Do toho se nemá sahat, jak je někdo přecitlivělý. Co teď bude s ní dělat? Zavolá policajty?

Sylva My bysme měly zavolat policajty. Copak to budem poslouchat až do konce života? Bordel všude a ještě aby někdo furt brečel.

Květa Nebo aspoň nějaké doktory. Vždyť to není přeci normální takhle brečet. Aby si nějak neublížily.

Sylva Dobře jim tak. Jak to mohlo jinak skončit? Co si zasloužily, to maj. Oni věděj, proč brečeť.

Květa Jako že možná něco provedly? To nemuselo ani vyjít na povrch, že? Nikdo o tom třeba neví. Teď se dá schovat všechno. Za chvíli si stejně nikdo nic nepamatuje. Kdyby to prostě všechno vysekali, tak to zarovnají a bude to jako trávník. Kdo to nezná, tak by ho ani nenapadlo, že tu byly růže.

Sylva Tváří se, že je v klášteře, ale co v tom všechno je, to nikdo neví. A že o ní psali v novinách... vždyť tam zase nic moc pěkného o ní nepsali. Ona si myslela, že jako jen tak se ke všemu dostane, že má nevímkajek talent. Ale copak vypadala, že má talent? Vždyť ji známe odmala! Talent vypadá jinak! Takovejch jako ona jsou dnes tisíce. Každěj má počítač, každěj píše.

Každěj hned ze sebe dělá umělce. Než by to posekaly, tak na tom postavěj raděj nějakou market, nebo tak. Uvidíte.

Květa Kdyby raději poctivě pracovala, říkala maminka. Táta by jí sesekal prý zadek, kdyby věděl. Maminka se pořád trápila, že z ní nic nebude. Jak říkala, ta naše Helenka, ta u ničeho nezůstane. Nic pořádného neumí. Hned od všeho uteče.

Sylva A měla pravdu. Vždyť ji znala nejlíp.

Květa Tak je jim to teď asi líto, co všechno provedly, že? Ale to už nějaké slzy nepomůžou. Zpátky nic nevrátějí. A žít se musí stejně dál. Zkuste protestovat proti nějakému marketu!

Sylva Jenom ať brečeť! To stejně nejsou žádný normální slzy. Umělci! Ty se jenom předvádějí! Abysme to slyšely. Proč si myslíte, že pláčou takhle nahlas?

Květa Abysme je litovaly?

Sylva To si mysleť, že jenom oni můžou brečet? Všichni můžem brečet, řvát. A brečíme?

Květa Co by nám to pomohlo!

Sylva No právě! Já bych mohla brečet až do aleluja! Co je to za život, co žiju? Kočka, ksichy a na to patlám šminky. Žádný děcka, žádnéj mužskej. Bordel okolo mě. Já chtěla mít školy, normálně něco dělat pořádného, jako dobrýho... Krásného! Já měla dělat krásu! Doma rodina. A co mám? Tahám kočce granule! Já bych mohla brečet, ne ona! A nebrečím. A víte proč? Protože tím je to všechno ještě horší. Tím to víc prožíváte a to se taky nemusí zastavit. Propadnete se tím a konec. Mohla bych brečet, ale nebrečím! A co potom vy, že?

Květa Já? Co já?

Co bych brečela!
No, člověk to tak nějak žije...
Mělo to být jinak, to jo...
Domeček, zahrádka, růžičky, manžel, děti,
na dvorku prádlo...
Občas do kostelíčka...
Moc jsem toho nechtěla, jenom aby nám bylo dobře.
Jako každá ženská.
Ale nějak se to dělo jinak.
Zaplakal by člověk, to ano, ale potom si řekne...
co by vlastně plakal.
Co by to pomohlo?
Pláčem se stejně ještě nikdy nic nespravilo.
Pláčem binec neuklidíš.

Sylva To jsou věřící?

Copak nemaj tu svou víru?
Vy jste viděla nějaký věřící brečet?
Víra, to je úplně něco jinýho.
Jak člověk věří, to znamená, že už je probuzenej,
rozumíte?
A víte, co to je probuzenej?
Že ve vás všechny ty čakry pracujou, že to maká.
Že cejtíte.
To se už nebrečí.
To už se jenom žije.

Vy jste viděla nějaký věřící brečet?

Květa Já jsem žádný věřící neviděla.

Sylva No, vidíte!

Kdovíjak je to s tím klášterem!
Sama říká, že jako není v klášteře, nebo je.
Zase si jenom na něco hraje.

Květa Tak jim to asi přišlo všechno líto.

Sylva Ale co my s tím?

Co nás do toho tahaj?
Co si myslíte, jak to asi na nás působí?
To všechno se vším souvisí.
To nám to narušuje ty aury okolo nás.
To tady nejsme jenom my, to jsou tady i ty aury,
a když člověk začne cejtit, tak už cejtí všechno.
A to si musí dávat velkej pozor, aby ho to něco ne-
narušilo.
Já bych na ně určitě někoho zavolala!

Květa Vždyť jsou nějaké ubytovny, že?

Sylva Zákony!

Vytáhne mobil a vytáčí číslo.

Po chvíli do něj mluví.

Sylva Ano?

Tady Příkrylová, Palacká 65.
Máme tady ve sklepech nějaký lidi.
Už hrozně dlouho.
Dělaj tady strašnej bordel.
Mohli byste si je odvézt?

Ano?

Ano, ano, právě.

Ohrožujou nás.

Máme strach.

Vždyť nás můžou i zabít.

To nevíte, co je napadne.

My už tady nežijem.

Roky tady nežijem.

Chcípání je to tady!

Jenom chcípání!!!

Ano, ano, jsou agresivní, jsou strašně agresivní.

Sylva vypne telefon.

Přijedou.

Ano, milánku... už, už, už... cupity dupity za milánkem!

Do večera prý přijedou.

Květa V deset hodin musí být přeci klid.

Vždyť jsme taky lidi, potřebujeme spát a tak.

S námi taky musí někdo cítit, ne?

A to je znám odmala.

Ještě ani nebyly, vopice jedny.

Za jejich mámou jsem chodila s kompotem.

Jejich byli skvělí!

Do smrti jsme se s nima kamarádili.

My jsme nikomu neublížili!

Sylva Ona si prostě o sobě začala moc myslet.

Že udělala nějaký školy, že je někdo.

Ale školy má kdekdo.

A je probuzenej?

Neni.

V tom to neni.

Cejtit vás knížky nenaučej.

Sylva zavře okno.

Stmívá se.

Slyšíme jenom pláč, který se také utiňuje.

Ticho.

Tma.

Světlo.

Na scéně se objeví Helenka a Alenka, svítí si na cestu svíčkou.

Šeptají.

Alenka Neutíkáme, Heli, že ne?

Že neutíkáme?

Helenka Jenom odcházíme, Ali.

Normálně odcházíme.

Alenka Že jsme se nerozloučily.

Helenka Prostě chceme odejít.

Alenka Nechaly jsme tam spoustu věcí, Heli.

Helenka Nechaly jsme tam všechno, Ali.

Alenka Aby jim to nevadilo.

Helenka Asi jim to bude vadit.

Alenka Nebude nám něco scházet, Heli?

Helenka Bude, bude nám toho hodně scházet, Ali.

Ale víš, co jsme si řekly?

Alenka Řekly jsme si něco, ale já teď nevím.

Já jsem to asi trochu zapoměla, Heli.

Nemůžu si vzpomenout!

Helenka Že to bolí, jsme si řekly.

Alenka Že to moc bolí.

Helenka Že bychom chtěly mít mámu, tátu.

Alenka Normální dětství, že?

Helenka Ale že už je nikdy mít nebudeme.

Alenka Všechny ty roky, že už nebudou.

Helenka Ne, Ali, nebudou.

Alenka Nic je nenahradí.

Helenka Nic, vůbec nic.

Ani když budeš úžasně hrát.

Alenka Ani když budeme jíst a jíst.

Helenka Spát a spát.

Alenka Děti nebudeme mít.

Helenka Nebudeme.

Ani pětáctýřicet šťastných let nebudeme mít.

Alenka Nebudeme.

Helenka Bolí to.

Alenka Už nás nikdo nebude mít rád, jako by nás mohl mít rád táta, že?

Helenka Nikdy.

Žádná ženská nás neobejme, jako to mohla máma.

Alenka Nikdy.

Helenka Žádná se na nás nikdy nepodívá tak, jako to mohla máma.

Alenka Nikdy.

Helenka Bolí to.

Alenka Strašně to bolí.

Helenka Budeme mít kus urvaných zad.

To jsme si řekly.

Alenka Roztřepené okraje.

To si pamatuju.

Helenka Že chceme protestovat.

Křičet.

Alenka Protestujeme.

Křičíme.

Helenka Ale tak doopravdy, patří nám něco, Ali?

Patří?

Alenka Nepatří.

Helenka Tak doopravdy nám stejně nic nepatří.

To jsme si řekly.

Alenka Hrůza jde z toho, Heli.

Helenka Jde.

Hrůza a strach.

Alenka Hrůza a strach.

Ale ruce máme prostě prázdné.

Měly jsme vždycky, máme.

To jsme si řekly.

Helenka Že jsme neměly nic.

Alenka Nic.

Helenka Že ano, to jsme řekly, že ale nejdeme proti.

Alenka Bolí to, ale bereme to, že Heli?

Helenka Bereme.

Ale bolí to.

Alenka Děsí.

Helenka Ale odcházíme.

Helenka a Alenka popojdou se svíčkou.

Šeptnou.

Alenka Modlíš se, Heli?

Helenka A ty?

Odejdou.

Ticho.

Tma.

The major part of this issue of *Disk* is dedicated to acting and questions concerning thoughts inspired by an idea (concept, term or phrase only?) of performativity.

Jaroslav Vostrý (1931) and Zuzana Silová (1960) draw in their article *Nowadays and dramatic acting* from several roles of a German actor Nina Hoss who became famous in theater (an analysis of her interpretation of Medea can be found in the article) and in film as well, namely with a director Christian Petzold (her roles in *Wolfsburg* and *Yella* movies are analyzed in detail). Petzold's movies represent remarkable attempts to record human behavior which is connected with contemporary capitalism and questions it asks. If Nina Hoss's acting proves exceptionally right in these attempts, the reason is that this acting is able to impersonate this behavior in its drama. We can also define it in a way that stories of Petzold's films that nourish problems of life in contemporary society show topicality of dramatic acting. Only dramatic acting is able to penetrate the barrier built by sterile acting of affectation between contemporary scenic work and questions asked by contemporary world that is common for voyeur targeting of a great deal of this work.

This – dramatic – form of Nina Hoss's acting and Petzold's films represents suitable material for analyzing a formation of emotions by actors and a relation of actor's (present physical) experience towards acting expression in essential connection with the relation of scenicity to drama and unspecified ways of scening ('acting' in life) to acting in a specific meaning of a certain kind of art. Drama of this acting does not lay in outer expressivity but in physically felt tension connected with permanent decision-making among various impulses, tendencies and possible perspectives; this (often unconscious) permanent decision-making is identical with the way of acting in a situation: *how* (i.e. the 'performative' or scenic in its own sense which is connected more with presentation than with mere demonstration) is often more important than *what* (i.e. the 'referential'); this

'how' signifies actor's interpretation of this acting. But we must understand this interpretation not as an illustration of something given (that is referred to) but as something which we head to and which will take place to extremes in viewer's mind thanks to a complex viewer's experience. The corresponding tension forms actor's position and movement in space in such an extent that viewers can feel its demonstration: it refers mainly to internally tactile perception. Modesty of expression is in such cases in direct proportion to intensity of a complex experience of an actor. This physical experience is not a result of pseudo-acting hysteria because it springs from irritable sensibility of an actor demonstrated within the frame of the effort of shaping. Such an experience leads to releasing symbolical potentiality of a situation instead of affection.

Jiří Šípek (1950) in his study "About Understanding Psychology of Acting" follows artistic and psychological opinions of an important Czech director Jiří Frejka (1904–1952) and he searches for relations among emotions, thinking and expression with the help of some newest facts. He emphasizes inseparability of those three aspects of human existence both in ordinary life and art of acting in the whole text. Termina technica are not precisely defined in the field of emotions. The term 'experience' that is connected with emotionality, morals, time and space appears to be the most useful one; this is not very far from Zich's concept of internally tactile perception. Using space and expression, we can find a relation with a phenomenon of scenicity. Within the framework of discussion about emotions in connection with acting, the author deals with a rarely mentioned and abused term hysteria that seems to belong to the essence of actor's demonstration although hysterical people, in fact, are not good actors. The essay discusses Frejka's opinions about the development of an actor, about the importance of strong impulses as well as a deal of inhibition in what Frejka calls a jump 'from one series of tasks to the second one', that is to the field of

imagination and the 'as if' scene. Šípek thinks that Frejka's idea of so-called "associative standards" available for a viewer is essential and it allows an actor who works with them understand a viewer and vice versa.

Šípek also pays attention to 'embodiment' of an actor, i.e. to the essential importance of physical anchoring of (actor's) action. Cognition and expression is always connected with corresponding emotional conduct, it takes place in emotional environment. The author articulates some ideas dealing with acting of western and eastern culture as well as Czech environment. In the very end he articulates an opinion that production, play and exceeding oneself belongs to human naturalness, the fact that we live in real life and the 'as if' world at the same time. Art can keep renovating our human naturalness.

Július Gajdoš (1951) keeps dealing with the issues of performance, this time in an article "Between mimesis and performativity" (he rates several contemporary results of this art introduced at Wiener Festwochen this year in the article "Do Coming Please!" published in this issue of *Disk*). Although performance is an autonomous phenomenon, it is tightly connected with those shifts in art and science about human beings that are sometimes defined as a 'performative turn'. Mental movement we talk about was supported by an attempt to free an actor and a viewer from theater, theater from a bondage of an author or a text, a story from literature any eventually art from art as something individual that is a tendency of modern and postmodern art of the 20th century. The intentions to put everything back to life among live listeners and viewers as 'present people' in a way they fully perceive narrating, performance or actual demonstration in real touch with pulsation of a new life are considered to be what art should serve to. Gajdoš asks in what extent these intentions are specific for performance art only and he shows (also in connection with some changed positions of important representatives of performance art, e.g. for recording their own productions) rashness of rigorous separation

of performativity and mimesis, or conceptuality and perceptuality in production and its perception.

Concerning performativity in acting, or a relation of what we normally understand by it with scenicity and staging of an event respectively, it might be suitable to say in the introduction to the 25th issue of *Disk*: Unlike dramatic demonstration of Nina Hoss, mainly in Petzold's films, we can observe how Sean Penn (and the reason is him for choosing this example) – regarding all conditions in the script – demonstrates his character (we should emphasize that it is not himself but his character) in the Steve Zaillan film *All the King's Men* (2006). We could also talk about an inconsistent character (we can ask if his governor Stark is a philanthropist or political huckster, or what remained from former philanthropist when he adapted habits of a politician). It is true, an actor does not *act* as much as he *illustrates* a corresponding character of an emotionally engaged speech (see a long shot of speeches with typical temperamental gestures 'in all directions'): it actually also corresponds with a social 'role' where a person – considering environment where s/he has to defend the acquired position – must expressively scene his/herself; but this does not make the character more interesting. It is – in a more general point of view – the particular *acting* corresponding with the creation of a character as such (this and that sort, it is equivocal) which allows us to talk about *performative* demonstration, or performativity or performativeness of a demonstration unlike mere representativity or referentiality of a demonstration, that is unlike mere talking about something. It is about the difference between *practice* and *demonstration*, or scenicity and (mere) staging of an event which is never insuperable because 'the first one grows from the second one'.

Regarding the *perception* of actor's demonstration it can be a difference between its mere *reading* (to put it metaphorically: it is a case when we perceive this demonstration as a 'written' text, i.e. in a semantic dimension) and *whole (active) perception*: it emphasizes considerable application of internally tactile perception (i.e. perception from the point of view of physical

participation on perceived action even under conditions of passive participation in the auditory). Even from the point of view of developing and perceiving acting, conclusions drawn from something we call a 'performative turn' in science about human beings may seem useful; within the frame of scenology if we define this turn as a transformation from perceiving particular phenomena or processes such as texts for their perception as present events so to say by the entire being. It is actually a transition from an approach that is basically discursive to what we can call whole and which unwinds from an imaginative approach connected with physical feeling.

The interesting and very important thing is an appreciation of a role of visual and acoustic perception, that is a perception of visually and acoustically recorded parts of perceived phenomena and processes. There is undoubtedly a difference between the perception of a *written text* dealing with such a phenomenon or process and its *image* based on visual representation: a perception of an image is definitely less 'abstract' because it provokes internally tactile perception more. A plastic image in movement demands our complex participation even more – theater or film provides us with it. A film substitutes the presence of live actors and real objects that is unattainable for it by the removal of an 'apron' and by our pulling into an image with the help of a varying angle of shots (although it contemporarily bounds freedom of viewer's reception). It is the same with theater and film (after the 'adding of sound') is the visual perception merged with the acoustic one that refers to internally tactile perception even more emphatically: whereas visual perception is connected with corresponding distance and it creates presumptions for separating an object and a subject (i.e. the perceived and the percipient), sound infiltrates directly to our ear and we cannot defend by closing our eyes or distracting our sight; regardless the power of human voice that hardly touches us from the great distance: understanding this quality linked with loudness of today's world and criticism of some of its important qualities, it attracts our attention to such qualities of a 'mere' human language – its

'musical' or prosodic qualities have such expressiveness. It is a pity that for instance our contemporary Czech drama in most cases neglects these qualities when it focuses its attention to visually motional aspects. Especially this was the reason for us to publish an older essay by Jaromír Kazda (1948) "Karel Hugo Hilar and scenic language" in this issue. It draws the attention to basic importance of acoustic or musical aspect of its style of staging.

In the context of so-called 'performative turn' – in conformity with the results of the development of modern scenic art – vindication of extra-lingual aspect of always complex human demonstration. This turn is linked with more suitable classification of extra-semantic qualities of the speech (language?) itself. To draw readers' attention to this context, we speak in the issue about the 2nd book of 16th volume (2007) of the *Paragrana* magazine dedicated to anthropology of sound ('Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration'); from the suggestion of one of the contributions included there, an essay by Václav Syrový (1940) arose "Really only well-sonorous space?" Interdisciplinary center of historical anthropology of Berlin Free University publishes the *Paragrana* magazine, its chief editor is Christoph Wulf. The results of the researches the quoted issue draws from are linked with activity of special research project of Freie Universität 'Kulturen des Performativen': we want to draw attention to his results and results of German researches in this field because of a comparison with Schechner's *Introduction to Performatics* that Jan Hyvar (1941) speaks about in this issue.

If only attention drawn in connection with 'performative turn' from mere meanings had an influence on Czech scenic production, i.e. from 'what' we say to performativity or scenicity of an utterance, i.e. except anything else to 'how' we say that: weakened attention to prosodic qualities of dramatic demonstration where language (speech?) plays such a role is not only a thing of theater people but a result of essential reduction of today's average Czech thinking that draws from lowered sensibility including lowered sensitivity to above-mentioned aspects of human demonstrations – 'music' aspects

impart such power to them. Above-mentioned thinking is connected with contemporary Czech culture level that is marked by last 60 years but it is also an epiphenomenon of Czech way of transformation to conditions of capitalist Europe and globalizing world. If we talk about mechanical adaptation of such intellectual clichés, it is necessary to ask a question to what extent it is right to consider contemporary culture to be a culture of images that took up after the reign of written texts when e.g. a characteristic means of scening anyone's own world in public space is listening music on an iPod and MP3 and almost all-encompassing means of communication is a mobile phone...

Articles and essays dedicated to mentioned issues are supported by

a scenological essay by Milan Šotek (1985) "An Axe as a Moonstone". A contemplation upon 'the fiction of reality and reality of fiction' is hidden behind an almost mysterious name. It is about problems directly connected with contemporary general staging of an event.

Miroslav Vojtěchovský (1947) deals in this issue with staged photography in the form G. Crewdson uses it (see the article "Gregory Crewdson – Edward Hopper of a staged photography?"). Crewdson was introduced by the Rudolfinum gallery on the basis of thorough knowledge of respective development of American photography; its recapitulating represents a contribution to research of a relation of 'documentarity' and staging

of an event/scenicity in this art. The resumption of the development is also an advantage of the report about this year's festival in Avignon written by Jitka Pelechová (1980). Pavel Bár (1982) reminds us of last years of Jiří Frejka's theater activity in his study "Jiří Frejka's Epilogue 1950–1952" and Jan Čiřáň (1932) was inspired by a contemporary exhibition "Self-portrait in Czech art of the 20th and 21st century" in Aleš's South Bohemian gallery in Hluboká nad Vltavou to write an incentive commentary on the development of Czech acting from Vojan to nowadays in the article called very simply "A Face". This issue of *Disk* also publishes a new play by Lenka Lagronová (1963) "Crying".

Translation Eliška Hulcová

Résumé

La plus grande partie de ce numéro du *Disk* est consacrée au jeu de l'acteur et aux questions autour desquelles tournent depuis assez longtemps déjà les considérations inspirées par l'idée (le concept, la notion, ou bien le slogan?) de performativité.

Jaroslav Vostrý (1931) et Zuzana Sílová (1960) dans l'article „L'époque contemporaine et le jeu dramatique de l'acteur“ se réfèrent à certains rôles de l'actrice allemande Nina Hoss, qui est devenue célèbre ces derniers temps au théâtre (dans l'article est analysée son interprétation de Médée), comme au cinéma, en particulier avec le metteur en scène Christian Petzold (dans l'article sont examinés ses rôles dans les films *Wolfsburg* et *Yella*). Les films de Petzold sont des tentatives remarquables pour saisir le comportement humain en rapport avec le capitalisme et les questions qu'il pose. Si le jeu de Nina Hoss se révèle de façon si extraordinaire dans ces tentatives, c'est qu'il est capable d'incarner le comportement dans sa dramaturgie. On pourrait certes dire aussi que les films de Petzold dont l'action repose sur les problèmes de la vie dans la société

d'aujourd'hui, attestent l'actualité du jeu dramatique de l'acteur. Lui seul permet de pénétrer derrière la barrière que constitue, entre la production scénique contemporaine et les questions que pose le monde contemporain, le jeu stérile de l'affect, vu la tendance au voyeurisme d'une grande partie des productions d'aujourd'hui.

L'aspect dramatique du jeu de Nina Hoss et des films de Petzold représente un parfait matériel pour examiner le façonnement dramatique des émotions et le rapport du vécu corporel du comédien avec son expression dramatique, et cela en étroite dépendance de la scénicité à la dramaturgie ainsi que des manières non spécifiques de mise en scène (le jeu dans la vie) au jeu au sens spécifique d'une certaine sorte d'art. La dramaturgie de ce jeu ne repose pas sur une expressivité extérieure, mais sur une tension ressentie corporellement, liée à la décision permanente entre différentes impulsions, tendances et perspectives; cette prise de décision permanente est identique à la manière d'agir en situation: *comment* (cad. le performatif ou bien le scénique, qui est en rapport avec ce qui est réalisé

vraiment, à la différence de ce qui est simplement exécuté) est souvent plus important que *le quoi* (cad. le référentiel); ce *comment* signifie une interprétation par le comédien de cette action. Nous devons ici comprendre cette interprétation nullement comme l'illustration de quelque chose de pré-donné (auquel on se réfère), mais comme quelque chose vers quoi on se dirige et qui va avoir certains effets dans l'esprit du spectateur grâce à une perception globale. Cette tension forme la tenue de l'acteur et ses déplacements dans l'espace de telle manière que, même en utilisant des moyens minimes, la manifestation est percevable par le spectateur: cela fait appel avant tout à la perception intérieure tactile. Cette simplicité de l'expression est dans ce cas directement proportionnelle à l'intensité du vécu global de l'acteur. Ce vécu presque physique n'est pas le résultat d'une quelconque hystérie pseudo-dramatique, mais du fait que se trouve à l'origine la sensibilité vive de l'acteur qui se manifeste dans le cadre d'un effort de mise en forme. Un tel vécu ne conduit pas vers un affect artificiel mais vers une accentuation

de la potentialité symbolique de la situation.

Jiří Šípek (1950) dans son étude „Pour comprendre la psychologie du jeu de l'acteur“ suit librement les idées artistiques et psychologiques de l'important metteur en scène tchèque Jiří Frejka (1904–1952) et recherche à l'aide de quelques nouvelles connaissances les rapports entre les émotions, la pensée et l'expression. Dans tout le texte est affirmé l'inséparabilité de ces trois aspects du fonctionnement humain aussi bien dans la vie courante que dans l'art du comédien. Dans le domaine des émotions, la terminologie est chroniquement peu claire. Le terme de ‚vécu‘ apparaît à l'auteur comme le plus utile, terme que l'on peut lier à l'émotivité, aux valeurs mais aussi au temps et à l'espace; par là, il est proche du concept de Zich de perception intérieure tactile.

Par l'espace et l'expression, nous arrivons au phénomène de la scénicité. Dans le cadre de la discussion sur les émotions en liaison avec le jeu de l'acteur, l'auteur examine le terme souvent employé et mal utilisé d'hystérie, lequel est lié à la substance du jeu de l'acteur, bien que dans la réalité les personnes hystériques ne soient pas de bons acteurs. L'étude de Šípek traite en détail des idées de Frejka sur le développement du comédien, sur l'importance des impulsions fortes et sur la part de l'inhibition dans ce que Frejka appelle ‚le saut d'une série de tâches dans une autre‘, à savoir dans le domaine de l'imagination et de la sphère du ‚comme si‘. Šípek considère comme essentiel les réflexions de Frejka sur les ‚associations standards‘ dont dispose le spectateur et avec lesquelles l'acteur au travail peut s'entendre avec le spectateur. Il accorde de l'attention à ‚l'incarnation‘ de l'acteur, à l'ancrage corporel fondamental du jeu de l'acteur. La cognition et l'expression sont toujours liées à l'accompagnement émotionnel correspondant, dans un milieu émotionnel. L'auteur formule quelques considérations touchant le jeu de l'acteur dans les cultures de l'Ouest, de l'Est et en milieu tchèque. Dans la conclusion, il défend l'idée que la création, le jeu et le dépassement de soi font partie de la nature de l'être humain et que nous vivons parallèlement dans le monde réel et dans le

monde ‚comme si‘. L'art sait toujours renouveler le naturel de l'homme.

Július Gajdoš (1951) se consacre dans ce numéro essentiellement à la problématique de l'art performant, cette fois dans l'article „Entre mimesis et performativité“ (certains résultats de cet art aujourd'hui, présentés cette année aux Wiener Festwochen, sont évalués dans ce numéro du *Disk* dans l'article „Entrez donc!“). Bien que l'art performant soit un phénomène original, il est étroitement lié à ces glissements dans l'art et dans les sciences de l'homme qui se caractérisent parfois comme un ‚retournement performatif‘. Au changement mental dont il s'agit sans conteste contribué l'effort pour libérer l'acteur et le spectateur du théâtre, le théâtre de sa dépendance de l'auteur et du texte, l'histoire de la littérature et pour finir l'art de l'art en tant que quelque chose d'original, tendance de l'art moderne et postmoderne du 20^{ème} siècle. L'objectif de tout tourner vers la vie, vers l'auditeur et le spectateur vivants en tant que ‚personnes présentes‘, afin qu'ils vivent à plein le récit, la représentation ou la production en contact avec les pulsations de la vie contemporaine, cet objectif est considéré comme ce à quoi l'art doit servir. Gajdoš se demande à combien ces objectifs sont spécifiques seulement pour l'art performant et montre (en rapport avec quelques changements d'approche de célèbres protagonistes de l'art performant par ex. pour l'enregistrement de leurs propres productions) l'imperfection d'une séparation rigoureuse de la performativité et de la mimesis, éventuellement de la conceptualité et de la perceptivité dans la création et dans sa perception.

En ce qui concerne spécialement la performativité de l'art de l'acteur, dans son rapport à la scénicité et au metteur en scène, il serait peut-être bon de dire dans l'introduction au 25^{ème} numéro du *Disk* la chose suivante: à la différence du style dramatique de Nina Hoss dans les films de Petzold, nous pouvons suivre par ex. dans le film de Steven Zaillian *Tous les hommes du roi* (2006) comment Sean Penn (et c'est pour lui que nous prenons cet exemple), vu les conditions du scénario, donne à voir son personnage (attention: nullement soi-même mais son personnage). Il est vrai que l'on pourrait finalement parler

de caractère contradictoire (on peut se demander si son gouverneur Stark est philanthrope, ou bien un margoulin, à savoir ce qu'est devenu le philanthrope quand il a adopté les habitudes du politique). Ici l'acteur n'agit pas, il illustre plutôt ce caractère par un discours émotionnellement engagé (voir les longs plans du discours avec les gestes typiques pleins de tempérament, des deux côtés): cela répond proprement au rôle social dans lequel l'individu – en considérant le milieu où il doit défendre la position atteinte – est tenu avant tout de se mettre en scène de façon marquante; le personnage n'en est pas plus intéressant pour autant. C'est, sur le plan le plus général, le comportement répondant à la réalisation du personnage en tant que tel (y compris les variantes ‚une fois comme ci, une fois comme ça ou bien ‚comme ci et comme ça‘, cad. à double sens) qui permet de parler de manifestation performative, cad. de la performativité ou du caractère performant de la production à la différence de la simple représentativité ou du caractère représentatif, cad. à la différence de la simple référence à quelque chose. Il s'agit de la différence entre ‚réaliser‘ et ‚se produire‘, soit entre la scénicité et le (simple) metteur en scène, différence qui n'est jamais insurmontable parce que ‚l'un sort de l'autre‘.

Concernant la perception de la manifestation de l'acteur, il peut s'agir de la différence entre la simple lecture (au sens figuré: lorsque nous percevons la production comme un texte ‚lu‘, donc principalement au niveau sémantique) et la réception active: celle-ci repose sur le faire-valoir de la perception intérieure tactile (cad. d'une perception du point de vue d'une participation corporelle directe au perçu de l'action et dans les conditions d'une participation passive dans la salle). Du point de vue de l'essor et de la perception de l'acteur, certaines conclusions de ce qu'on appelle parfois ‚le retournement performatif‘ dans les sciences de l'homme, peuvent apparaître tout à fait utiles; et cela dans le cadre de la scénologie, ce retournement étant compris comme le passage de la perception de phénomènes ou de procès en tant que textes, à leur perception en tant qu'événements présents. Il s'agit du passage d'une approche qui est discursive dans son fondement même

à celle que l'on peut appeler globale et qui découle de l'approche imaginative liée à la sensation corporelle.

Intéressant et extrêmement important est l'estimation des fonctions de la perception visuelle et auditive, cad. de la perception des constituants de phénomènes perçus saisis de façon visuelle et auditive. Il y a certainement une différence entre la perception d'un texte écrit, se référant à un phénomène ou à un procès, et celle de son image, reposant sur une ressemblance visuelle: la perception de l'image est moins 'abstraite', parce qu'elle provoque une perception intérieure tactile. L'image plastique en mouvement, telle que nous la fournissent le théâtre et le film, réclame encore encore plus nettement notre participation globale. Le film remplace la présence d'acteurs vivants et d'objets réels, qui lui est inaccessible, en faisant disparaître les 'rampes' et en nous faisant entrer dans l'image au moyen d'angles de prises de vue divers (même s'il limite ce faisant la liberté de réception du spectateur). Dans le cas du théâtre comme du film (après l'apport du 'son'), l'impression visuelle est liée à l'impression auditive, laquelle fait appel encore plus nettement à la perception intérieure tactile: alors que la perception visuelle est associée au retrait correspondant et présente les conditions nécessaires à la distinction de l'objet du sujet (cad. du perçu et du percevant), le son naît directement dans l'oreille et nous ne pouvons pas nous en défendre en fermant les yeux et en détournant le regard; sans parler du pouvoir de la voix humaine qui nous touche à proprement parler même de loin: comprendre ces propriétés, en liaison avec le caractère sonore du monde d'aujourd'hui et avec la critique de certaines de ses caractères bien connus, dirige notre attention vers ce caractère et le simple langage humain dont les qualités 'musicales' ou prosodiques ont une telle efficacité. Il est très dommage que le théâtre tchèque contemporain par ex. néglige dans la plupart des cas ces qualités, accordant principalement son attention aux aspects visuels de la mobilité. C'est pour cette raison que nous avons décidé de publier dans ce numéro l'étude ancienne de Jaromír Kazda (1948) *Karel Hugo Hilar et le langage de scène*, laquelle fait remarquer l'importance essentielle

des aspects auditifs ou musicaux de ses mises en scène.

Dans ce contexte du 'retournement performatif' - et d'ailleurs en accord avec les résultats du développement de l'art scénique moderne - on n'est pas arrivé seulement à la réhabilitation du plan extra-linguistique de la production globale de l'être humain. Ce retournement est en accord avec une estimation plus adéquate et avec l'examen plus juste des qualités extra-sémantiques du langage même. Pour éveiller l'attention du lecteur sur ce sujet, nous faisons référence dans ce numéro à la revue *Paragrana* dont le deuxième cahier de l'année 16 de parution (2007) est consacré à l'anthropologie du son (*Klanganthropologie. Performativität - Imagination - Narration*): de l'idée de l'une de ces contributions sont sorties les considérations de Václav Syrový (1940) „Vraiment seulement un espace qui sonne bien?“. La revue *Paragrana*, dont Christoph Wulf est l'éditeur, est publiée par le Centre interdisciplinaire d'anthropologie historique de l'Université libre de Berlin; les résultats de l'enquête d'où le numéro cité est sorti, concordent avec l'activité du projet spécial de recherches de la Freie Universität „*Kulturen des Performativen*“: nous attirons l'attention sur ses résultats et de façon générale sur ceux de la recherche allemande, pour pouvoir aussi les comparer avec l'„*Introduction à la performatique*“ de Schechner, dont réfère Jan Hyvnar (1941) dans ce numéro.

Si seulement l'attention, en rapport avec le 'retournement performatif', - allant de la simple signification, cad. de ce qui se dit à la performativité, respectivement à la scénicité du récit, cad. au 'comment' cela se dit, - pouvait avoir de l'influence sur les scènes tchèques: la faible attention donnée à la qualité prosodique de l'expression théâtrale dans laquelle le langage joue un rôle, n'est certes pas le seul fait de l'homme de théâtre, mais le résultat de la réduction de la réflexion moyenne tchèque, ce qui est dû à la moindre sensibilité aux aspects mentionnés de l'expression humaine, auxquels les aspects 'musicaux' procurent toute leur force. Ces réflexions ont bien sûr à voir avec le niveau culturel tchèque, sur lequel les soixante dernières années ont laissé des traces, mais qui est

aussi un phénomène accompagnant le mode tchèque d'adaptation aux conditions capitalistes en Europe et à la globalisation du monde. Pour ce qui est des clichés de la pensée, il est nécessaire de se poser la question s'il est juste de considérer la culture d'aujourd'hui comme une culture des images, lesquelles ont succédé à la domination du texte écrit, lorsque par ex. le moyen caractéristique de mise en scène de son propre univers dans l'espace public consiste à écouter de la musique au moyen d'un iPod, de MP3 ou du téléphone mobile, moyen universel de communication.

Les articles et les études consacrés à la problématique concernée sont complétés par la réflexion scénologique de Milan Šotek (1985) „La hache comme une pierre lunaire“. Sous ce titre mystérieux se cache une réflexion sur 'la fiction de la réalité et la réalité de la fiction', cad. sur la problématique en rapport direct avec le mettre en scène général de notre époque.

Miroslav Vojtěchovský (1947) se consacre dans ce numéro à la photographie mise en scène, à la manière de G. Crewdson (voir l'article „Gregory Crewdson - Edward Hopper: photographies mises en scène?“), dont on a pu voir les oeuvres à la Galerie Rudolfinum; il s'appuie sur la base de connaissances profondes du développement de la photo en Amérique, contribution à l'étude des rapports de la 'documentarité' et de la 'mise en scène/scénicité' dans cet art.

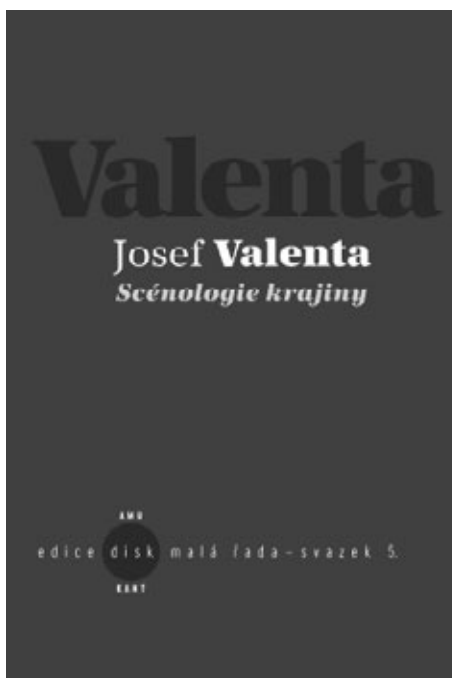
Le rapport de Jitka Pelechová (1980) sur le Festival d'Avignon de cette année est une récapitulation de son évolution.

Pavel Bár (1982) évoque les dernières années de l'activité théâtrale de Jiří Frejka dans son étude "L'Epilogue de Jiří Frejka 1950-1952".

L'exposition actuelle *L'autoportrait dans l'art tchèque du 20ème et du 21ème siècle* à la Galerie Aleš de la Bohême du Sud à Hluboká nad Vltavou, a inspiré le commentaire essentiel de Jan Císař (1932) concernant l'évolution du jeu de l'acteur en milieu tchèque de Vojan à aujourd'hui, dans l'article intitulé „Visage“.

Ce numéro publie une nouvelle pièce de Lenka Lagronová (1963) intitulée „Pleurs“.

Traduction
Vladimíra & Jean-Pierre Vaddé



Josef Valenta

Scénologie krajiny

5. svazek malé řady edice Disk otvírá téma scénologie životního prostředí či životního prostoru člověka. Jak člověk uplatňuje scénický smysl při vnímání krajiny? *„Scéničnost krajiny je založena na scénickém postoji či jednání člověka [...] Scéničnost krajiny je tedy její potence – je to možnost, která vyžaduje lidskou spoluúčast. To znamená, že nelze vůči ní být lhostejný, je třeba učit se s ní zacházet.“* Na konkrétních příkladech z Kokořínska, především Polomených hor, dokládá autor ‘druhou stranu mince’ scéničnosti – její dramatickosti, i její specifickou variantu – divadelnost. Od diváckého vnímání krajiny přechází ke scénickému aktérství člověka v krajině a pokouší se pojmenovat jeho základní podoby – počínaje elementárními emočními expresemi a konče např. rekultivacemi člověkem zdevastované krajiny. Tři základní typy reflexí scéničnosti a dramatickosti Polomených hor vycházejí především z autorovy ryze osobní empirie a prožitku při setkávání s krajinou, ale i z toho, jak tuto krajinu reflektují jiní, ať prostřednictvím odborných či propagačních textů, anebo uměleckých děl, a také z toho, jak jsou scénické nároky zakomponované do tzv. managementu krajiny (Polomené hory se z větší části nacházejí v chráněné krajině oblasti a podléhají tak režimu péče, o níž můžeme říci – bez velké nadsázky –, že má též scénické cíle).

Připravil Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU&MU, vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický; 1. vydání, Praha 2008; ISBN 978-80-86970-68-4 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com.
