disk

časopis pro studium dramatického umění

27 březen 2009

disk časopis pro studium dramatického umění **27** březen 2009

Obsah

Úvodem | 3

Podoby současného dramatického divadla Zuzana Sílová a Jaroslav Vostrý | 7

Periferie: Langerova hra o slovu a o slovo Jana Cindlerová | 39

Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle (Kapitoly z dějin moderního evropského herectví 1) Jan Hyvnar | 53

K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 2 (důvody a způsoby) Josef Valenta | 73

Repertoár Thomase Ostermeiera: Několik úvah a souvislostí Jitka Pelechová | 92

Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu (2. část) Jaroslav Vostrý | 110

Jev, výjev skrytý za znakem Zdenka Švarcová | 119

Výzva Jan Císař | 125

Scénické podoby snového světa Laurie Andersonové (Krátké zamyšlení nad knihou Stories from the Nerve Bible) Július Gajdoš | 132

Zbavitelovo světové dílo o bengálské literatuře Lubomír Ondračka | 140

Divadelní muzeum na Univerzitě Waseda a jeho výzkumné aktivity Denisa Vostrá | 146

Muzikály na jevištích West Endu v sezoně 2008/09 Pavel Bár | 152

Newyorská divadelní scéna v závěru roku 2008 Július Gajdoš | 155

„Údolí" v prostoru Roxy/NoD Július Gajdoš | 157

Zápisky české herečky (dokončení) Eliška Pešková | 160

Summary | 171 — Résumé | 173

Zdroje a autoři citovaných fotografií: Comédie-Française (© Cosimo Mirco Magliocca: s. 11–15, 17–19); © Berliner Ensemble (s. 20, 21); © Freese/drama-berlin.de (s. 23); © Braun/drama-berlin.de (s. 24, 25); © Matthias Horn (s. 26–28); Divadlo na Fidlovačce (Petr Našic: s. 32, 33); Švandovo divadlo (Hubert Hesoun: s. 34, 35; Patrik Borecký: s. 47, 48); Činoherní klub (Pavel Nesvadba: s. 36, 37); divadelní oddělení NM (Karel Drbohlav: s. 43–46); © Dominik Giegler (s. 93); © Gerlind Klemens (s. 97); © Arno Declair (s. 99, 101); Július Gajdoš (s. 158).

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 Vostrý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Wojciech Dudzik, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Vladimír Justl, Ivan Kurz, Joseph N. Rostinsky, Václav Syrový, Zdenka Švarcová, František Šmahel, Miroslav Vojtěchovský; zástupkyně šéfredaktora Zuzana Sílová, tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 234 244 223. Grafická úprava & sazba Martin Radimecký. Vydává Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze. Tisk Tiskárna 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.

MK ČR E 16252
ISSN 1213-8665 (AMU)
ISBN 978-80-86970-94-3 (KANT)

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2009

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

Statí doc. Zuzany Sílové, Ph.D. (1960) a prof. Jaroslava Vostrého (1931) „Podoby současného dramatického divadla“ pokračujeme v diskusi o vztahu divadla a dramatu nejenom z hlediska vztahu inscenátorů k psanému textu, ale i divadelnosti (resp. scéničnosti) a dramatičnosti v zásadním smyslu. Jednu z významných rovin této diskuse tvoří bezesporu i (zdaleka nejenom teoretický) spor o možnou a plodnou míru ‘věrnosti’ klasickým textům; přesněji řečeno, jedná se o jejich možné aktuální působení, které bezprostředně souvisí s dialogem přítomného a minulého, zajišťujícím životnost dané kultury. Této problematice se autoři – přesvědčení, že drama a dramatičnost představuje i dnes významné médium a hledisko západního myšlení – věnují na příkladu tří inscenací z každého ze tří divadelních měst, jakými jsou Paříž, Berlín a Praha. Analýza devíti představení potvrzuje, že každá úspěšná aktualizace klasického textu – aktualizace chápaná hlouběji než vnější zesoučasnění – se rovná praktické scénické interpretaci. Scénická interpretace pak nepředstavuje nic jiného než využití scénických možností textu, které souvisejí s (třeba na první pohled skrytou) dramatičností příběhu; tj. se situací a volbou jednání jeho aktérů. Jde o takové scénické rozvinutí příběhu, při němž je psychomotorický prožitek jednání těchto aktérů neoddělitelný od nezbytné míry nadhledu; to první (prožitek) nesouvisí přitom jen s herectvím a to druhé (nadhled) jen s režií. Nejde také jen o nadhled totožný s obecnou schopností reflexe. Pokud jde o skutečné herce a herectví, uplatňuje se tato (řekněme specifická) schopnost reflexe, u které si mentální nelze odmyslet od tělesného, při samotné tvorbě postavy. V tomto smyslu je dramatické divadlo vždy i divadlo herecké.

Problematikou dramatičnosti a scéničnosti, resp. psaného textu a inscenace, se ovšem zabývají i další dva příspěvky uveřejněné v tomto čísle, a to zejména z hlediska úlohy slova: Zatímco J. Vostrý se v 2. části své úvahy nazvané prostě „Drama a slovo“ zabývá touto problematikou z obecného hlediska, Mgr. Jana Cindlerová (1979) ji ve studii „Periferie: Langerova hra o slovu a o slovo“ rozvíjí pomocí analýzy jednoho z nejvýznamnějších děl české meziválečné dramatické tvorby. Pokud jde o Vostrého obecnou úvahu, vychází z toho, že v nejzdařilejších případech scénického rozvinutí slovního vyjádření jako by se na jevišti znovu odehrálo zrození řeči, a to pomocí psaného textu: Jako se z orálního projevu stal díky specifickému rozvinutí referenčních možností jazyka písemný projev zaručující další vývoj abstraktního myšlení, vrací se díky znovuobjevení svých performativních, gestických či – nejlépe řečeno – scénických vlastností jazyk v dramatikově textu ke svým motorickým základům. Jde o slovo, které jaksi z principu není jen znakem, ale obrazem a touto obrazností svou znakovost překonává; jde o mluvené a z principu *scénické* slovo, které na nás apeluje nejenom

svou sémantickou, ale i prozodickou stránkou, aby se 'nakonec' stalo při svém scénickém rozvinutí opravdu tělem: hereckou postavou ztělesňující (= vytvářející) představu jednající osoby. Z mentálně tělesného zakoušení situace této osoby přece toto slovo pramení a v něm a jeho tvořivou hereckou realizací se stává scénickým aktem, a tedy i důvodem jeho *diváckého* mentálně tělesného zakoušení. K tomuto ztělesnění směřuje ostatně slovo od počátku svou nejvlastnější povahou, kterou už samu o sobě je možné nazvat scénickou: proto se takové slovo realizované jako gesto a gestus coby výsledek psychomotorického prožitku na scéně zpřítomňuje nejenom pomocí hlasu a pomocí dechu, ale v souvislosti s tím přece právě *celým* tělem a celou bytostí, takže ho potom i jako diváci přímo tělesně cítíme a takříkajíc tělem i duší, smyslově i intelektuálně interpretujeme.

Důležitým příspěvkem ke 'scénologii slova' je i studie profesorky Zdenky Švarcové, Dr. (1942) „Jev, výjev, znak", která se týká komplikovaných vztahů 'obrazové' a 'znakové' roviny i psané, mluvené, a myšlené (i cítěné, resp. zakoušené) podoby slova. Je předností této studie, že danou problematiku ukazuje na příkladu tak speciálním a z jistého hlediska vlastně odlehlém, jako je užití čínského písma při zápisu japonských slov, ke kterému došlo v historické situaci, kdy byl japonský jazyk už bohatě rozvinutý. Tím důsažnější může být poučení čerpané ze zkušenosti s postupnou asimilací čínského písma v japonském jazykovém prostředí, které se bezprostředně dotýká otázky, „jak lidská mysl pracuje s jazykem". V globální vesnici vstupují čínské znaky navíc stále zřetelněji do obecného povědomí. Je třeba si uvědomit, že představují více než tři tisíce let starý kulturní statek, který má kromě své komunikační ceny pro čínské a japonské uživatele také hodnotu korpusu, v němž je zašifrováno detailní chápání podstatných věcí světa a lidského nitra v době, kdy čínské znakové písmo vznikalo. Vracet se k této podstatě znamená pro dnešního člověka tedy také jednu z možností posílení mentální imunity proti ztrátě civilizační paměti. Vše, co nám v této souvislosti vyjeví například významově hutný znak 'barva', jímž se Z. Švarcová hlavně zabývá, je tak i připomínkou křehké rovnováhy sytosti a nenasytnosti.

Problematikou herectví se v tomto čísle speciálně zabývá doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941), který ve stati „Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle" ukazuje na srovnání Sáry Bernhardtové a Eleonory Duseové dvě tendence velmi charakteristické pro období moderny nebo secese. Bernhardtová z Francie zde představovala jednu z prvních hereckých hvězd, která sebearanžováním dosahuje úspěchu nejen na jevišti, ale i mimo něj. V tomto smyslu si podřídila celé okolí: dramatici jí psali hry 'na tělo', bulvár podporoval mystifikace, které o sobě hlásala, reklama pracovala nejen pro ni, ale i pro úspěšný prodej výrobků s jejím jménem atd. Italka Duseová byla naopak známá tím, jak se dokázala izolovat od všeho mimo jeviště, aby se co nejvíce ztotožnila s dramatikovou postavou. Tím se dostávala i do konfliktu s novináři, naopak si jí vážili všichni divadelní reformátoři. Herectví Bernhardtové tak představuje dodnes frekventovaný fenomén zalo-

žený na tom, že se ruší hranice mezi divadlem a životem a život vlastně začíná napodobovat herce a divadlo. Herectví Duseové je naopak výrazem hledání moderního dramatického herectví, v jehož rámci se staví hranice mezi jevištěm a hledištěm až do té míry, že hercův osud vyjadřuje samotné lidské odcizení.

Citovanou studií pokračuje Jan Hyvnar v systematickém výzkumu 'podob a způsobů' hereckého projevu, ze kterého vytěžil už roku 2000 knihu *Herec v moderním divadle*. Zatímco tenkrát mu šlo o nejdůležitější reformní snahy, které měly zásadní vliv v celé Evropě, českým koncepcím moderního herectví se věnoval v knize *O českém dramatickém herectví 20. století*, která vyšla loni a kterou v tomto čísle recenzuje prof. PhDr. Jan Císař, CSc. (1932). Hyvnarova kniha je podle něho v českém kontextu cenná už svou metodou, která spojením diachronie a synchronie nabízí a realizuje zcela jiné pohledy na zdánlivě známou fázi dějin českého divadla. Představuje tak podle Císaře důležitou výzvu jak současné české divadelní historiografii, tak současné české činohře, kde dialog různých tendencí ztratil ve srovnání s blízkou minulostí, kterou Hyvnarova kniha mapuje, povážlivě na tvůrčí intenzitě.

Ve 2. části studie „K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování" se doc. PhDr. Josef Valenta, CSc. (1954), mj. autor knih *Metody a techniky dramatické výchovy* (1. vydání 1995, 3. vydání 2008) a *Scénologie krajiny* (2008), věnuje tentokrát dvěma tématům. V návaznosti na 1. část článku uveřejněného v minulém čísle *Disku* nejprve popisuje hlavní důvody nespecifického (životního) scénování, které lze vidět v získávání různých komodit (počínaje sebezáchovou přes hmotný zisk, volbu partnera atd. až k ziskům psychologickým, např. posilování vlastního ega). Poté se obrací k otázce, jak scénování probíhá. V této části se zabývá především strategiemi, které nestaví primárně na vytváření fikce pomocí vlastního chování aktéra, na hraní někoho jiného atp., nýbrž především na (sebe)ostenzi a (sebe)ostentaci (tzn. sebeukazování, zejména ukazování sebe jako originálu). Tak si současně připravuje půdu k výkladu o strategiích založených na vytváření fikce, iluze atd., který bude následovat ve 3. části.

Kromě rozboru tří pařížských a berlínských inscenací ve stati Zuzany Sílové a Jaroslava Vostrého se divadelnímu dění za hranicemi Česka zabývá Mgr. Jitka Pelechová (1980), která sleduje vývoj berlínské Schaubühne a jejího současného uměleckého šéfa v příspěvku „Repertoár Thomase Ostermeiera: několik úvah a souvislostí", a také Mgr. Pavel Bár (1983) a prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. (1951) v poznámkách „Muzikály na jevištích West Endu v sezoně 2008/09" a „Newyorská divadelní scéna v závěru roku 2008". Július Gajdoš se v tomto čísle také vrací k tvorbě Laurie Andersonové (viz jeho studii „Příběh v performančním umění aneb Scénická vypravěčka Laurie Andersonová" v *Disku* 26), a to z pohledu její knihy *Story from Nerve Bible*, ve které performerka odkrývá některé přístupy a postupy své tvorby a odhaluje své zdroje a inspirace. Zatímco Mgr. Lubomír Ondračka (1967) v článku „Zbavitelovo světové dílo o bengálské literatuře" pojednává o čerstvě vydané české verzi knihy *Bengálská literatura: od tantrických*

písní k Rabíndranáthu Thákurovi velkého vědce a překladatele (PhDr. Dušan Zbavitel, DrSc. se narodil r. 1925), Mgr. Denisa Vostrá (1966) píše o výsledcích výzkumné činnosti badatelů z Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda v Tokiu (kteří se ovšem zajímají i o film, tanec a kulturní prostředí), jak je přináší bulletin jejich Centra of Excellence nazvaný prostě *Divadelní a filmové studie* (*Theatre and Film Studies*).

V příloze uveřejňujeme druhou (a poslední) část „Zápisků české herečky" Elišky Peškové (1832–1895).

red.

Podoby současného dramatického divadla

Zuzana Sílová a Jaroslav Vostrý

Předčasně celebrovaný pohřeb

Výraz *dramatické* v názvu tohoto článku není pouhým synonymem genologického termínu *činoherní*. Má totiž bezprostřední vztah k diskusím o vztahu divadla a dramatu nejenom z hlediska vztahu inscenátorů k psanému textu, ale i divadelnosti a dramatičnosti v zásadním smyslu; tedy i k módnímu prosazování takových projevů, které se dramatickému a dramatu ve smyslu textu i principu zásadně vzpírají. S tím spojeným tendencím, v podrobnostech často velice odlišným, se dostalo jistého pojmového zastřešení vlastně teprve knihou *Postdramatické divadlo* (*Postdramatisches Theater*, 1999), kterou napsal Hans-Thies Lehmann a vyšla nedávno i slovensky. To je ovšem nápadné zpoždění: v souvislosti s různými projevy, označovanými za neoavantgardní či později za postmoderní a od 80. a 90. let i za jeden z dokladů tzv. performativního obratu, prosazovaly se příslušné trendy už od 60. let. Ano, v souvisejících diskusích a konkrétních (víceméně) uměleckých projevech nešlo a nejde jen o vztah divadla a dramatu, resp. inscenace a psaného textu hry, případně o věrné jevištní tlumočení (interpretaci) nějakého klasika na rozdíl od jeho volného jevištního využití, případně zneužití. Šlo a jde o samotné jádro, ze kterého zejména v posledních třech stoletích vyrůstalo drama chápané jako východisko a základ divadelních aktivit založených na mluveném slovu, které se pokládaly za umělecké, a tedy za uznávanou součást západní kultury (proti které nebo aspoň ke které se právě od 60. do 90. let formovaly různé alternativy).

Dá se právem mluvit o postmoderních tendencích, i když sám Lehmann neuvádí obojí – tedy 'postdramatické' s 'postmoderním' a tím, co tomuto 'postmodernímu' předcházelo – do souvislosti. Snad proto se také příliš nerozepisuje o tom, co jeho vlastnímu výkonu předcházelo: totiž o studii *Der nicht dramatisches Theatertext* Gerdy Pochmannové (1997), ze které cituje jen několik charakteristik příslušných pisatelů/ek her. Právě u Pochmannové – a obecně v rámci postmoderního důrazu na smyslový zážitek a fragmentarizaci celku a jeho potenciálního smyslu za účelem vzbuzení nejrůznějších 'volných' asociací – se vlastně teoreticky doceluje tendence rozvinutá už v 1. polovině 20. století v souvislosti s pochybnostmi o identifikovatelnosti nějakého skutečného moderního lidského individua: takového individua, které by se mohlo (v tomto neprůhledném moderním světě) stát skutečným subjektem jednání zahrnujícího rozhodování,

na němž by opravdu záleželo. Jde o tendenci, která v rámci postmoderny vede nakonec k rezignaci na vytvoření obrazu takového vědomého či snad dokonce zodpovědného jednání a spolu s tím i ke zrušení samotné postavy vstupující do dramatických vztahů s dalšími postavami a na tom základě se (v odpovídajícím čase a prostoru) rozvíjejícího dramatického příběhu.

Je jasné, že něco takového muselo logicky znamenat i zrušení samotného dramatu jako obrazu (zrcadla) čehosi reálného, co drama ukazuje a co se v jeho rámci *jakoby* opravdu odehrálo: Pochybnosti o samotné možnosti takového obrazu měly potom za následek i deklarované zrušení 'referenčnosti' příslušných projevů, zatímco ('pirandellovské') přesvědčení o iluzornosti smysluplného lidského konání na jedné straně a jeho ('brechtovská') rehabilitace, podmíněná v původním záměru prohlédnutím všech iluzí, na straně druhé vedly k zavržení někdejší 'iluzivnosti' divadla. Tak se jevištní projev mohl stát (v rámci moderny) i prostředkem ideologického zápasu, nebo (v rámci postmoderny už nezastřeně) skutečným sebevyjádřením, a tedy (pouhým) referováním o samotných jeho původcích. Ti jako by jen využívali příležitost vybít v rámci bezsyžetového 'energetického divadla' (a také v situaci, kdy přece skončila historie) svou energii, scénicky soustředěnou vždycky jen do přítomnosti své vlastní tělesné performance: právě tato 'čistá' performance měla nahradit skutečné (dramatické) herectví, spjaté nakonec vždycky (naopak) se schopností vytvořit postavu.[1]

Přes rozšířenost podobných projevů, které jako by v jisté době ohlašovaly definitivní konec dramatického divadla, šlo – jako tolikrát – o neodvolatelný a paušální obrat či odvrat jen v teorii. Jednostrannost této teorie byla čím dál tím patrnější tváří v tvář nevykořenitelnosti ne-alternativního činoherního divadla i nápadné okolnosti, že příslušné operace se stejně nejčastěji prováděly na stále uváděných textech, kterým bylo ovšem amputováno to, co je činilo skutečně dramatickými. Tato jednostrannost citovaných teorií vyvolala nakonec i příslušnou teoretickou odezvu: viz např. knihu Birgit Haasové *Plädoyer für ein dramatisches Drama* vydanou ve Vídni 2007 a zamýšlenou i jako jakási odpověď Lehmannovi. Birgit Haase se kromě statistik o divadelní návštěvnosti mohla odvolat například i na jisté známky patrného návratu k dramatickému divadlu u některých současných německých dramatiků představených ve zvláštním čísle odborné revue *Theater heute – Jahrbuch 2006*, i na úvahy z květnového čísla časopisu *Theater der Zeit* z roku 2007. A pak byl v anketě kritiků, kterou pravidelně pořádá prvně jmenovaný časopis, zcela příznačně velkou většinou hlasů vybraný za inscenaci roku 2008 Čechovův *Strýček Váňa*, jak ho s velkou péčí o – řekněme – oddanou interpretaci uvedl v Deutsches Theater Jürgen Gosch: tuto inscenaci, o níž budeme

1 Když už byla řeč o tzv. 'energetickém divadle' a vůbec o energii: je jasné, že v činohře, zasažené nákazou všeobecného zcivilnění, této energie moc nebylo a v kombinaci s omezením slovního vyjádření na pouhé 'významy', místo jeho pojetí jako projevu celé (tj. i tělesné) bytosti, pak taková činohra nemohla reagovat na ty potřeby, které jako by tedy mohlo uspokojit jen (postdramatické) 'fyzické divadlo'. Pak ovšem můžeme mluvit stejným právem jako o *postdramatickém divadle* také o *po-divadelní činohře*: takové činoherní inscenace jako Stojevův Corneille v Comédii-Française (bude o něm ještě podrobnější řeč) ukazují – a zejména v konfrontaci s dalšími inscenacemi tohoto divadla – nejenom, že nebezpečí takové zcivilněné karikatury klasiků stále existuje, ale také to, že režijní ubíjení dramatu se v podobných případech vždycky rovná likvidaci jejich divadelnosti. Říkáme-li 'divadelnost', je to ovšem jisté zjednodušení: přesněji řečeno, jde o *scéničnost* na rozdíl od pouhé *scénovanosti*, která se v divadle rovná herectví schematizovaných (teatrálních) póz a gest, zatímco scéničnost souvisí s dramatickým jednáním; dokonce se dá mluvit o scéničnosti a dramatičnosti jako o rubu a líci téhož: viz „Úvod" a zejména „Závěr" knihy *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění* (Vojtěchovský / Vostrý 2008).

ještě podrobněji referovat, je možné považovat přímo za manifest současného dramatického divadla. Je potom takový div, že Jörg von Brincken a Andreas Englhart nazvali příslušnou kapitolu svého *Úvodu do moderní divadelní vědy* (*Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*) z téhož roku 2008 „Postdramatika od 60. let a návrat dramatického" („Postdramatik seit den 1960er Jahre und die Rückkehr des Dramatischen")?

3x z Paříže

Jako symptom návratu k dramatickému cítění dnešní každodennosti, o jejíž podobě rozhoduje reálné konání skutečných lidí a které mohou na divadle nastavit zrcadlo herci (herci ztělesňujícímu konkrétní postavy chápané jako individuálně pojaté jednající osoby), bylo možné nahlédnout i dnes už slavnou inscenaci Ariane Mnouchkinové *Les Éphéméres* (premiéru měla v prosinci 2006 a psali jsme o ní v článku nazvaném „Návrat realismu?" v *Disku* 19 z března 2007). Připomeňme, že jednotlivá mikrodramata, která tuto inscenaci tvoří, představovala scénické rozvinutí vlastních zážitků samotných herců: jako by si je tedy 'napsali' proto, že je neobjevili u žádného z autorů her vycházejících z přesvědčení, že opravdu dramatický příběh nemůže člověk v našem světě už prožít. Přestože tedy vycházeli 'ze sebe', ze všeho nejméně se jednalo o nějaké jejich sebescénování: ve všech případech šlo o herecké postavy jako výsledek úsilí o uměleckou objektivaci,[2] tzn. o vytvoření obrazu.

Nedostatek současných opravdu dramatických předloh si vynahrazují taková divadla, jaké představuje v Paříži (a ve Francii vůbec) Comédie-Française, inscenováním klasiky: péči o hodnoty v ní obsažené, a to způsobem, který by představoval skutečné rozvíjení (a ne tedy pouhé konzervování) kulturní tradice, má toto divadlo – jako všechna 'národní' divadla, ať se tak přímo jmenují, či ne – ostatně v popisu práce. Že mezi zmíněné hodnoty patří i drama a dramatičnost jako důležité médium a hledisko západního myšlení, spojené s pocitem individuální odpovědnosti člověka za podobu světa, je jasné. To neznamená, že tyto hodnoty nejsou a nemají být i na scéně takového divadla zpochybňovány a že i samo pojetí dramatu a dramatičnosti v jejich rámci není vystaveno vlivu dobových mód. Jednou z významných rovin trvalého dialogu s tím vším souvisejícího tvoří tedy i permanentní dialog o možné míře 'věrnosti' klasickým textům, přesněji řečeno o možnostech jejich interpretace. Právě této otázce (otázce možné interpretace klasiky) se budeme v rámci širší problematiky dramatu a dramatičnosti věnovat v tomto článku na příkladu tří inscenací z každého ze tří divadelních měst, jaká představují Paříž, Berlín a Praha. Z Paříže půjde o tři inscenace z Comédie-Française a referujeme o nich v pořadí, v jakém jsme je na začátku ledna zhlédli; jak se snad ukáže, může mít toto pořadí jistou logiku nevázanou jenom na tento vnější důvod.

Šlo o tři komedie plné francouzského šarmu a espritu, lásky ke 'krásnému slovu' a kouzelné atmosféry – tedy atmosféry dokonale využívající kouzlo divadla a s ním spojenou schopnost oddat se poetické iluzi: Mussetova *Fantasia*

2 Prosíme neplést s 'objektivizací'!

(premiéra nového nastudování se konala 18. září 2008) režíroval po mimořádném úspěchu dnes už legendární inscenace *Cyrana z Bergeraku* Denis Podalydés,[3] Corneillovu *Illusion comique* (u nás opatřenou titulem *Magická komedie*) inscenoval jako host bulharský režisér Galin Stojev (který ovšem působí v Antverpách) a *Figarovu svatbu* Pierra de Beaumarchais uvedl Christophe Rauck, někdejší herec Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkinové, dnes umělecký šéf Divadla Gérarda Philipa v Saint Denis, který se v Comédii představil už úspěšnou inscenací *Draka* Jevgenije Švarce a Gogolovým *Revizorem*.

Už z nadpisu našeho článku i z toho, co bylo dosud řečeno, jasně vyplývá, že by měla být řeč hlavně o dramatu a dramatičnosti. Ale proč má tedy být předmětem následujících řádků *Fantasio*? V Mussetově kousku zdánlivě nejde o nic jiného než o pouhou hříčku: samozřejmě hříčku půvabnou a divadelní takříkajíc se vším všudy, která se v Comédii hraje hodinu a čtyřicet minut bez přestávky. Pokud jde o interpretaci, jako by nespočívala v ničem jiném než v tom, že Podalydés se svým scénografem (je jím Éric Ruf, herec a školený výtvarník, který kromě toho, že hrál v *Cyranovi* Kristiána, navrhl k němu i scénu) tuto divadelnost obsaženou už v textu naplno a s poetickým půvabem, dostupným právě jen divadlu, scénicky rozehrává. Kolotoč záměn a převleků – v Podalydésově režijním podání se stává realizovanou jevištní metaforou pomocí točny se závěsy za předsunutou předscénou – soustřeďuje Musset na studenta Fantasia, který se schová před věřiteli do masky právě zemřelého dvorního šaška, a na mantovského knížete přestrojeného za vlastního pobočníka, aby mohl podrobit zkoušce svou nastávající – bavorskou princeznu. Ze svatby, která měla zaručit mír mezi bavorským králem a mantovským knížetem – a kvůli tomu byla princezna ochotná se podrobit otcově vůli a knížete si vzít – nakonec sejde: Fantasio totiž chytrým vtipem zesměšní tupého vévodu, který znovu vypoví bavorskému králi válku. Hra se tak vlastně vrací na svůj začátek: Fantasia vsazeného za drzý vtip do vězení propouští princezna, která se nejdřív domnívá, že pod maskou šaška se skrývá ne-li sám kníže (o jehož převleku se nakonec dověděla), tak aspoň skutečný šlechtic; je však probuzena ze svých iluzí, když jí Fantasio přizná, kdo doopravdy je: „gentleman“, který by bez dluhů „byl v každé společnosti nemožný“. Titulní postava – jedna z autorových sebeprojekcí, nosící „na tváři květen a v srdci leden“ (vzpomeňme na máchovské „na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal“) – dostává v Podalydésově inscenaci konkrétní podobu rtuťovité energie, doslova vystřelující v každém okamžiku z neposedné Cécile Brune. Ano, Podalydés si pro ‘to’, co vyzařuje z dandyovsky pózujícího, svobodomyslného a prostořekého studenta zvolil skvělou komediální herečku: Na rozdíl od programu k inscenaci, avizujícího blazeovaného cynika, vystupuje ze směsice mussetovského snění a neklidu temperamentní bytost plná chuti do života (spíš „na tváři leden a v srdci květen“ či seifertovské „na tváři lehký žal, hluboký v srdci smích“), bytost s gaminským půvabem uličnického živlu, který zlobí, protože touží…

Podalydésovo představení se živí moudře naivní důvěrou ve ‘starodivadelně’ poetický a svou lehkostí až poetistický půvab Mussetovy hry, kterou režie ničím neaktualizuje – jen s adekvátní scénickou představivostí realizuje její

3 Přední herec souboru uvedl svou první režii v Comédii v květnu 2006 a jeho inscenace získala výroční cenu kritiků „Molière“ hned v několika kategoriích (za nejlepší inscenaci, režii, výpravu a mužský herecký výkon ve vedlejší roli).

Alfred de Musset: Fantasio. Comédie-Française 2008. Režie Denis Podalydés, scéna Éric Ruf, kostýmy Christian Lacroix. Cécile Brune (Fantasio)

podněty a dává jim konkrétní podobu. Právě při nenuceně hravém režijně-scénograficky-hereckém (stručně: scénickém) vytváření této podoby odhaluje ovšem (a tedy vlastně aktualizuje) v příběhu i jeho odvrácenou stránku, na kterou se Mussetovými slovy jen jednou dvakrát lehce poukáže: když Fantasio mluví před poslušnou princeznou, ochotnou se obětovat kvůli odvrácení válečného nebezpečí, o mechanickém zařízení, které může způsobit, že i vycpaný kanárek zazpívá, a o tom, že by ho šaškovský šat netěšil, kdyby byl někým nucený ho nosit. V rámci komediálního jednání dostává slovní a mimoslovní rovina inscenace společného jmenovatele v proměnlivém, ale pro obě roviny jednotném rytmu mluvy i pohybu v prostoru (což je zde vlastně jedno a totéž s tím rozdílem, že ten pohyb v prostoru může být v mluvených slovech ještě odpoutanější). Za komediálním jednáním vykukuje ovšem v průběhu hry čím dál víc skryté drama a za divadelností – totožnou s trvající možností neustálých proměn – dramatičnost, která tuto možnost proměn činí možností volby způsobu jednání. Tradiční komediální *topoi* se tak při rozvíjení nijak originální pohádkové zápletky zapojují do rafinovaného kontextu příběhu, ve kterém se odhodlání přijmout realitu střetává s touhou, možnost hrát si s možností zůstat jen hračkou a to, co se jeví, s tím, co je (a co by mohlo třeba i navždycky zůstat) skryté. Interpretace, která se zde rovná rozehrávání divadelních možností textu, objevuje jako by bezděčně v samotném jádru poetické hříčky konflikt, který je neodmyslitelným atributem dramatu, protože (a jestli) je konfliktem možností vyzývajících postavy k jednání totožnému s rozhodováním. V něm se pochopitelně vždycky, a často

nerozeznatelně, snoubí individuální vůle s náhodou jako v antické tragédii osud s hrdinovou vědomou aktivitou.

Už v úvodu jsme mluvili o iluzi a iluzívnosti, kterou jako by moderní divadlo usilovalo zrušit – i když je ovšem otázka, jestli takovou iluzi a iluzívnost například nezakrývaný E. F. Burianův reflektor nahrazující namalované slunce opravdu ruší, nebo naopak zesiluje tím, že ji činí iluzí a iluzívností přiznanou (nemluvě samozřejmě o filmových projekcích!). Polemikou s iluzívností jako by se divadelní myšlení vracelo k otázce, může-li divadlo vypovídat něco pravdivého, když lže, která zaměstnávala už dávné církevní otce. V podobné polemice nejde ostatně o nic jiného než o možnost a smysluplnost *obrazu* skutečnosti či světa a člověka, jehož (víceméně racionálnímu) přijetí bránil velice rozšířený moderní ikonoklasmus. V postmoderním rámci se tento ikonoklasmus ještě radikalizuje: jeho plodem není jen nahrazování obrazu instalací a scénického obrazu (postavy) hereckým (?) sebescénováním, ale i takový způsob využití či zneužití všeobecného puzení k podobnému (sebe)scénování, jako je televizní reality show. Neškodilo by si v té souvislosti občas připomenout, že podmínkou vzniku a přijetí obrazu je představivost, kterou divadlo ve svých divácích vždycky pěstovalo, ať byla médiem barokního vidění, nebo čechovovského podtextu. A lec-

Alfred de Musset: Fantasio. Comédie-Française 2008

◀ Guillaume Gallienne (Vévoda z Mantovy) a Florence Viala (Elsbeth)

▶ Cécile Brune

kdy tím ovšem i vyvolávalo podezření různých mocipánů, kterým může právě představivost se svou nabídkou různých – a tedy i jiných! – možností připadat (a často právem) nebezpečná. (U Corneille se tento vztah moci k představivosti připomíná v samotné postavě kajícího otce Pridamanta, pátrajícího po synovi, kterého kdysi vypudil z domu svou patriarchálně autoritářskou přísností.)

Corneillova hra má iluzi přímo ve svém názvu: než v něm z autorovy vůle zůstala nakonec sama, nazývala se tato hra ovšem *Illusion comique* a právě pod tímto původním titulem se hraje v Comédie-Française i dnes (premiéra nového nastudování 6. prosince 2008). Adjektivum *comique* se v tomto případě dá nejlíp přeložit jako *divadelní* a Corneillova (pochopitelně veršovaná) hra je opravdu oslavou magické moci divadla; odtud i jistá oprávněnost českého názvu *Magická komedie*, pod kterým ji kdysi za svého působení v libeňském divadle v 70. letech minulého století hrál (v poněkud škobrtavém překladu J. Konečného) i Otomar Krejča. Nikoli náhodou je také zahajovacím aktem představení, které pro ustaraného Pridamanta uspořádá kouzelník Alkandr, přehlídka divadelních kostýmů. Dnešní průměrný režisér se ovšem přece nebude držet autorovy představy (a využívat jeho výsostně divadelně cítěné podněty), a tak máme u Stojeva co dělat s civilním oblečením herců, formujícím jejich chování zcela v protikladu k tomu, čím i v jejich ústech zní Corneillovy verše, deklamované také tentokrát s příslušnou zběhlostí, ne už tolik s obvyklou zvučností a srozumitelností.

To ovšem není jediný plod Stojevova nepříliš originálního (ale o to pohodlnějšího) zcivilňování: podobně z inscenace mizí i žánrové odstínění jednotlivých her, které Alkandr před Klindorovým otcem u autora rozehrává: začíná se komedií dell'arte a přes tragikomedii pokračuje až k tragédii, jejíž osoby už ale mají jiná jména, protože je ti, které jsme zatím sledovali, (i tentokrát?) jen hrají: jde totiž o herce, a tedy jen o divadlo a nikoli o realitu. Tak jsme v Corneillově hře konfrontováni s mnohapohledovostí, která aspoň poetickým půvabem překonává Pirandella. Ne tak ve Stojevově inscenaci, v níž máme, pokud jde o scénu, co dělat s jakýmsi dědictvím konstruktivismu, jehož původ se odvozoval z ideje racionálně kalkulovaného hereckého (víceméně jen) fyzického pohybu ve (víceméně jen fyzickém) prostoru. Podobně je to s civilními kostýmy odkazujícími

k nedokonalému dědictví intelektualizace divadla 20. let (Hamlet ve fraku!); říkáme ‘nedokonalému’, protože – přísněji a přesněji vzato – o kostýmy (byť i civilní) vlastně nejde: jako by si herci odskočili na jeviště v oblečení, které měli zrovna na sobě. I ve *Figarově svatbě* hrané ve stejném divadle se setkáme například u doktora Barthola s dnešním oblekem: přesto je to divadelní kostým, protože tvoří důležitou součást obrazu (= postavy).

Ale zůstaňme ještě chvíli u ‘výpravy’ (o nic víc tentokrát vlastně nejde), aby si čtenář při nedostatku instruktivní fotografie udělal jasnější obrázek. Za holou ‘předscénou’ s několika židlemi, zabírající i pás jeviště několik metrů za portály, tyčí se ze tří stran prosklený prostor nasvícený ostrým bílým světlem, s jakousi předsunutou verandou, připomínající opuštěnou pařížskou kavárnu, vystěhovanou čekárnu či kancelář. Vpravo jej úzký koridor, táhnoucí se dozadu do hloubky, odděluje od dalšího prostoru – temného, s plnými stěnami, z něhož jsou pro hru důležité jen úzké boční dveře vedoucí kamsi do jeho útrob a malé osvětlené okénko v čelní stěně, za nímž tuším mikrofon, do kterého čas od času promlouvá kouzelník Alkandr – že by inspicientská kabina, když už jsme tedy ‘na divadle’? Taková výprava dělá ovšem z jeviště jen pouhý fyzický prostor, jehož vybavení včetně žebříku umožňuje hercům – v zájmu scénické dynamiky – různé fyzické pohyby v prostoru. Ano, různé (víceméně jen) fyzické – a nikoli dramatické – pohyby v (pouhém) fyzickém – a nikoli dramatickém – prostoru: například zmíněný úzký koridor zůstává jen úzkým koridorem, i když se v něm potácí lkající Isabela, na začátku 4. dějství zoufalá z krutého rozsudku nad Klindorem... Režijně-scénografické pseudořešení ukazuje, že při nedostatku dramatického cítění není na jevišti – přes všechno herecké pohybování v prostoru – myslitelná

Pierre Corneille: Illusion comique / Magická komedie. Comédie-Française 2008. Režie Galin Stojev, výprava Saskia Louwaard a Katrijn Baeten

◀ Zleva Hervé Pierre (Alkandr), Judith Chemla (Isabela), Loïc Corbery (Klindor), Julie Sicard (Líza) a Adrien Gamba-Gontard (Adrast)

▶ Denis Podalydés (Matamor) a Loïc Corbery

ani skutečná divadelnost, respektive scénická stylizace: tj. takový způsob vystupování, které dramatické cítění situace činí opravdu scénické.

Ano, v prosklené ‘čekárně’ či na prázdné předscéně se může odehrávat opravdu cokoli: Konvenčním civilním postáváním, sedáním či popocházením vzbuzují herci pocit, jako by si na jeviště opravdu jenom odskočili, nebo ještě spíš jako bychom je zastihli v okamžiku, kdy ještě nebo už nejsou na scéně: To, co sledujeme, je markýrování skutečné existence v postavě i ve hře. Ve vágně určeném prostoru korespondujícím s ‘civilní’ stylizací, se herci chovají – jak jinak než civilně... Příběh s napínavou milostnou zápletkou a soubojem na smrt tak pod Stojevovým vedením hrají víceméně s rukama v kapsách: tento postoj zaujme hned na začátku představitel otce Pridamanta Alain Lenglet v plandavém svetru a neforemných kalhotách a neopustí jej až do konce hry. Ne že by tito herci (aspoň ve většině případů) nevěděli, co hrají – oč jde v situaci, jaké vztahy se mezi Corneillovými postavami rozvíjejí; problém spočívá v jejich opravdu scénické (tj. dramatické zrovna tak jako divadelní) realizaci. Vzhledem k tomu nás zklamal i Loïc Corbery, při svém nástupu do tohoto divadla skvělý představitel lehkonohého, hravou energií překypujícího Doranta, tj. hlavního hrdiny z Corneillova *Lháře*,[4] kterého bujná a vše si přisvojující představivost přivádí do tak prekérních situací... Tentokrát hraje postavu Klindora v pomalém, zatěžkaném tempu, s civilně odhazovanými alexandríny od líných úst v nehybném obličeji, v šusťákové bundičce připomínající povalečské individuum jakéhokoli východoevropského nádraží: Dá se mluvit o promeškané příležitosti, která se rýsovala na cestě od typu lháře z komedie, ve které se konflikt/otázka (i divadelního) lhaní a (básnické) představivosti

4 O jeho výkonu v inscenaci, kterou režíroval Jean-Louis Benoît, jsme psali v *Disku* 17 (září 2006) v článku „Pařížské ansámblové divadlo“.

sice důrazně, ale přece jen naznačuje, dále k postavě, jejíž proteovská schopnost proměn ji činí symbolem toho 'hereckého' v člověku (a v tom smyslu dokonce předjímá rozpojení charakteru a individuality a s tím související nebezpečí ztráty obojího, vrcholící až v postmoderně). Režisérem zvolené 'civilní' pojetí, určující herecký projev scénou i kostýmem, tak zabraňuje hercům i divákům přenést se v divadle do jiného světa, který ale může být pro 'tento' svět magickým zrcadlem.

Rozpor mezi tím, co budí v divákově představě Corneillova komedie ve verších, a tím, co vidíme na jevišti, si paradoxně uvědomujeme na nejlépe zahrané postavě – Matamorovi Denise Podalydése. Ve špatně padnoucím obleku a ve velkých placatých botách s klaunsky kulatými špičkami tlumí tirády klasické masky 'gaskoňského chvastouna' do plačtivých polotónů dětsky popleteného chlubílka. Podalydés se nedopustí expresivního forzírování, jímž herci někdy zakrývají režií okleštěné možnosti Corneillova imaginativního, vnitřně bohatého světa divadla, ale hercovo titěrné 'kapesní vydání' směšně smutného bázlivého hrdiny se i tak ztrácí v hlučně klopýtavém, a přece monotónním tvaru inscenace; její napětí se snaží udržet robustní Hervé Pierre, jehož kouzelník Alkandr věcně vládne jevišti, a dojemně houževnatá Judith Chemla jako Isabela, která za svou lásku po celou dobu odhodlaně bojuje.

Všechno, co v sobě má Corneillova *Magická komedie*, ale co chybí Stojevově inscenaci, najdeme ve *Figarově svatbě*, jak ji v režii Christopha Raucka může už druhou sezonu sledovat nadšené publikum Comédie. Tentokrát jde opravdu o *magické divadlo*, které bohatě, s nevýslovnou radostí, příslovečným francouzským šarmem a espritem, citem pro rytmus a tempo živelně rozehraných situací, rozvíjí Beaumarchaisův příběh plný převleků, záměn a intrik, honiček a schovávaček, skandálních výstupů, milostných i žárlivých scén, dokonce včetně soudního přelíčení, než děj „bláznivého dne", jak zní podtitul slavné komedie, dospěje k rozuzlení v kouzelné, snové atmosféře nočního dostaveníčka. Začátky prvního, třetího a čtvrtého dějství se odehrávají na forbíně před oponou, v těsné blízkosti diváků, aby se potom vždy otevřelo celé jeviště pro dynamicky, 'do všech koutů' rozehrané situace. Rychle a tiše se střídá jednoduchá scenerie tvořená vždy jednotlivými kusy nábytku, dveřmi či oknem, nutnými pro konkrétní hereckou akci: Umožňuje, aby děj plynul přehledně a bez přerušení, než se na konci zastaví v tajuplném labyrintu kulis divoké zvěře a spletitého větvoví nočního (svatojánského?) lesa... Tak inscenace vyvolává iluzi a současně se otevřeně odvolává na svůj status obrazu, když přiznává, že všechno je jen 'divadlo': Zmiňované dveře do hraběnčiny ložnice jsou důkladně vymalovány na plátěné kulise, ale neotvírají se jako skutečné dveře, nýbrž fungují jako bleskurychlá roleta, která se v příslušném okamžiku svine k nohám postavy, aby vzápětí vyletěla a zahradila jí cestu. Parohatí jeleni unášející na kolébavých hřbetech hraběnku s hrabětem v nočním lese vyjedou z portálu na přiznaně ovládaném divadelním strojku – divák se směje a současně divadlo, které na sebe postavy právě hrají, bere mnohem vážněji...

Figaro Laurenta Stockera je nejen mužem „přítomnosti", ale doslova „okamžiku", jak podstatu této „maniakální" bytosti sám herec pojmenoval v rozhovoru před premiérou.[5] Na začátku představení, ještě při rozsvíceném sále

5 Viz *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie–Française* z edice 'L'Avant-scène théâtre', věnované Beaumarchaisovi a vydané při příležitosti premiéry v září 2007.

Pierre de Beaumarchais: Figarova svatba. Comédie-Française 2007. Režie Christophe Rauck, scéna Aurélie Thomas, kostýmy Marion Legrand. Laurent Stocker (Figaro)

spěchá uličkou z hlediště drobná, živě gestikulující postava, okamžitě navazující kontakt s publikem: neposedně rozcuchaná narezlá čupřina nad vysokým čelem, pod ležérně rozepnutým černým manšestrovým sakem, jakých vidíte kolem sebe v hledišti nepočítaně, vykukuje úhledná bělostná košile a úzké černé kalhoty se zvýšeným 'španělským' pasem. Botky na hladké, ale pevné podrážce umožňují sklouznout se po prknech jeviště – Figaro tak často může 'přisvištět' na scénu a vzápětí se na ní 'zapíchnout', stát v příslušných okamžicích pevně na zemi, jako se vznášet a poletovat... Kombinace lehkosti a zemitosti, ležérnosti a urputnosti využívá Laurent Stocker i v mluvě, která uzemňuje rozevlátá gesta a hbité pohyby: Kulometnou palbu věcných argumentů bystrého sluhy, který chce napálit vlastního pána, střídají nenapodobitelně poskakující intonace, když přistižený při lži kličkuje výmluvami do bezpečí...

Nejenom v případě titulní, ale každé postavy v této inscenaci jsme svědky toho, jak (nejen) kostým může spoluvytvářet obraz postavy, jehož rámec či obrys (v kostýmu v zásadě rovný siluetě) představuje *prostor vymezený hře*: Dává totiž tomuto obrazu vnější 'mantinely', zevnitř 'naplněné' hereckým jednáním sjednocujícím (dá se říct gesticky sjednocujícím) výmluvný pohyb s plastickým

Pierre de Beaumarchais: Figarova svatba. Comédie-Française 2007

◀ Benjamin Jungers (Cherubín) a Anne Kessler (Zuzanka)

▶ Michel Vuillermoz (Hrabě), Elsa Lepoivre (Hraběnka) a Anne Kessler

mluvním projevem… Hrabě Almaviva tak v podání vysokého Michela Vuillermoze působil v černém sametu módně střiženého obleku a ve vysokých holínkách až nebezpečně, když vyhrožoval Cherubínovi či vymáhal na Zuzance právo první noci, aby se pak, přistižený při intrikách a špehování, proměnil v nemotorně přešlapující, panákovité monstrum.[6] Vuillermozův alternant – holohlavý, nepoměrně menší Christian Hecq, který zcela spontánně zuřivou dynamikou gest a mluvy bezděky připomene slavného komika Louise de Funèse – vyměnil holínky za klapavé střevíce na vysokých podpatcích, na nichž se umí bleskurychle vrtět a obracet nejnečekanějšími směry a přitom střídat toreadorské pózy.

Režisér s herci prostřednictvím konkrétně scénicky budovaného obrazu postav, jejichž jednání vždycky vychází ze situace, upozorňují na to, čím se vyznačuje každá dobrá (a v případě Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* dokonce skvělá) komedie, i když využívá tradiční zápletky, situace a typy: totiž že se v ní s náležitou komediální bravurou rozvíjí situace, která je v zásadě *dramatická* a logicky směřuje k dramatickému řešení. Víceméně všeobecně platí názor, že v postavě Figara vlastně končí typ komediálního sluhy, který od této chvíle už nikdy nebude věrným ‘služebníkem svého pána’, protože si jako sebevědomé in-

6 Za samostatnou zmínku stojí scénické řešení dialogu Hraběte (Vuillermoze) s Figarem, zvlášť když se rozvíjí (na předscéně) v chůzi, při které nejdřív následuje sluha sebevědomě svého pána – ale najednou má zaujmout místo toho prvního: Figarovy momentální rozpaky jako by byly reakcí nejenom na přítomnou situaci, ale měly také co říct k otázce, jak si tihle figarové budou asi počínat v postavení, které si jednou na těchto hrabětech dobudou…

dividuum bude napříště chtít už sám určovat svůj osud. V Rauckově inscenaci se v duchu Beaumarchaisovy komedie, ale občas i vzhledem k tomu, co 'muzikálního' v jejím příběhu objevila Mozartova opera, vymaňují ze schématu komediálních typů také další postavy, jejichž dramatické rozhodování je založené na tak intimním vnímání a niterném režijně-hereckém rozvíjení situací (totožném s aktualizací jejich vnitřních možností), které přinesl další vývoj dramatického herectví.

V tomto duchu podtrhuje vznosná krása Elsy Lepoivre melancholickou 'lila' náladu roztoužené hraběnky, ale herečka se nebojí hrát ji jak vedle mužného Vuillermoze, tak komického Hecqua jako *hrdinku* zmítanou vnitřním rozporem mezi povinností a citem: věrností nevěrnému muži a podlehnutí milostnému vzplanutí. Hraběnčino okouzlení mladičkým a něžným Cherubínem (Benjamin Jungers snad sestoupil z Chardinových obrazů) je v podání Elsy Lepoivre totiž tak mocné a uražená hrdost klamané manželky tak vášnivá, že v průběhu hry s napětím očekáváme, kam to všechno povede! A podobně Zuzanka bezprostřední, temperamentní, a přece úhledné Anne Kessler není jen půvabně mazaná servetta: oddaná Figarovi bojuje velký vnitřní boj, když ji její paní ve čtvrtém dějství přemlouvá k pasti na hraběte – k pasti, která je současně tvrdou zkouškou Figara a zavdává příčinu jeho zoufalým pochybnostem o ženách, o stálosti lidského citu a o tom, co platí či neplatí v tomto světě, jak to v dojemně zvnitřnělé, introspektivní podobě slavného monologu z 5. dějství dokáže podat jen Laurent Stocker. A má-li Figaro důvod pochybovat o ženách, má Marcelina důvod pochybovat

o mužské cti a věrnosti: V podání Martine Chevallierové je to žena ‘s posláním’, která neústupně trvá na tom, že sliby se mají plnit a vztahy mezi mužem a ženou mají být důstojné. Obhajoba tohoto postoje vrcholí samozřejmě v konci třetího jednání, kdy zvonivým hlasem v postoji klasicistní hrdinky žádá tato úhledná, mateřsky kulatá osůbka po doktoru Bartholovi jediné: aby se přiznal ke svému synovi a přijal ho konečně za vlastního...

Z Paříže do Berlína: problém aktualizace

Několikrát jsme použili pojem ‘aktualizace’. Samozřejmě jsme se mu vyhnuli, když jsme mluvili o zcivilnění typickém pro *Iluzi*. V tomto případě jde jen o zesoučasnění formy vystupování, které jako by nám předváděné události mělo učinit bližší. Ve skutečnosti zabraňuje divákovi při rozvíjení vlastní představivosti, a to v souvislosti s tím nejdůležitějším: totiž při překonávání překážek, které nám znesnadňují spoluprožitek, ale právě proto ho činí hlubší díky tomu, že vyžadují mobilizaci i těch schopností, které nesouvisejí jenom s danými vlastnostmi našich zrcadlových nervových buněk. Takovému ‘kladení překážek’ se někdy říká *ozvláštňování*, za jaké můžeme pokládat i *historizaci* příznačnou

Frank Wedekind: Procitnutí jara. Berliner Ensemble 2008. Režie Claus Peymann, scéna Achim Freyer, kostýmy Wicke Naujoks

◀ Anna Graenzer (Vendla) a Sabin Tambrea (Melchior)

▶ Lukas Rüppel (Mořic)

pro divadlo 19. století od Meiningenských. Ta ovšem činila důležitým tématem individuální vlastnosti (často domněle) příslušného prostředí, ale hlavně umožňovala takovou stylizaci hereckého projevu, která už nebyla závislá na obecně divadelních (teatrálních) schematizovaných pózách a gestech. Následující vývoj herectví učinil tento prostředek konkretizace víceméně zbytečný – samozřejmě v souvislosti s objevováním postupů umožňujících příslušnou hereckou stylizaci jemnějšími prostředky, a to i pomocí kostýmu inspirovaného aktuálně používanými střihy.

Právě konkrétní podněty ke stylizaci, které poskytuje základní režijně-scénografické či prostě scénické řešení, přináší vždycky ony překážky, resp. (správněji) pomůcky i překážky totožné s apely nejen na diváka a jeho imaginaci, ale už předtím na herce a jeho schopnosti. V tomto smyslu je každé scénické řešení, na kterém je koneckonců závislé osvobozování či spoutávání hereckých možností, principiální: Je spojené s ustavením *principu*, a tedy i s rozvíjením a rozvinutím *tématu*, které tu představuje vlastně totéž; každá stylizace totiž bezprostředně souvisí s *tematizací* a v konkrétním hereckém provedení s *obrazem* (tj. skutečně *scénickou* podobou) postavy. Dá se říct, že každá – a vždycky nutná – *aktualizace* chápaná hlouběji než vnější zesoučasnění se tedy rovná praktické *scénické* interpretaci a interpretace nepředstavuje v tomto případě nic jiného než využití scénických možností textu, které souvisejí s (třeba na první pohled skrytou) dramatičností; tj. se situací a volbou jednání jeho aktérů. Jde o rozvinutí těchto scénických možností, které nám diktuje naše schopnost vcítit/vmyslet se do předváděného příběhu a jeho aktérů. Máme samozřejmě na mysli takové vcítění/vmyšlení, při němž je psychomotorický prožitek jednání těchto aktérů neoddělitelný od nezbytné míry nadhledu, přičemž první nesouvisí jen s herectvím a druhé jen s režií. Nejde totiž jen o nadhled totožný se schopností vysmát se sobě samému a nejde jen o jakousi obecnou schopnost reflexe, která je od nadhledu

neodmyslitelná. Pokud jde o skutečné herce a herectví, uplatňuje se tato (řekněme specifická) schopnost reflexe, u které nelze mentální oddělit od tělesného, při samotné tvorbě *obrazu* postavy. Přesně tak je to s Christianem Grashofem, který právě v obraze Serebrjakova ze *Strýčka Váni* i Sorina z *Racka* dovádí do důsledků jisté scénické (jaksi otevřeně komické, do příslušné míry groteskní) rysy, které ho odlišují od druhých, a proto trochu zmátly některé kritiky: činí tedy reflexi jednání postavy součástí jejího hereckého obrazu místo předmětem pseudokomediálního komentování.[7]

K těmto závěrům může vést (a pomoci je specifikovat) i srovnání zmíněných tří pařížských inscenací se třemi berlínskými a třemi pražskými, které jsme v poslední době také viděli. Pokud se týká Berlína, byly to vedle nové režie Clause Peymanna v Berliner Ensemble také dvě inscenace Jürgena Gosche, který rok 2008 v Deutsches Theater věnoval Antonu Pavloviči Čechovovi: 12. ledna 2008 měl premiéru *Strýček Váňa*, vyhlášený inscenací roku,[8] o jedenáct měsíců později, 20. prosince, *Racek*. Síla spoluprožitku Čechovových příběhů, ze kterého se živí obě inscenace, činila jakoukoli otázku aktuálnosti či neaktuálnosti zcela nemístnou. Opravdu spíš tematika než problematika těchto her se v případě, vezme-li je do ruky vynikající (tj. také mimořádně chápavý) režisér s výtečnými (tj. také mimořádně citlivými) herci, stává tematikou těžko odlišitelnou od prožitků našich současníků už z toho důvodu, že při svém soustředění právě na tyto nejintimnější prožitky není tak vystavena srovnání časových či místních rozdílů.

K tomuto srovnání může naopak vyzývat Wedekindova hra vycházející koneckonců z aktuálního dobového problému, dnes jakoby dávno vyřešeného. Tím zajímavější bylo sledovat realizaci řešení, které zvolil Claus Peymann a které jako by bylo spojené s volbou mezi (jen) na první pohled historizujícím přístupem, tj. uchopením textu tak, jak byl napsaný (tzn. se všemi 'překážkami', které obsahuje i původní dobový jazyk postav), a nějakým aktuálním přepisem. Už jaksi 'napřed' je možné říct, že její praktická realizace vedla – jak se pokusíme konkrétněji doložit – opravdu 'od problému k tématu'. Právě to je také důvodem, proč se této inscenaci dostává u obecenstva – na rozdíl od řady kritiků – stejně vřelého přijetí, s jakým z mnoha důvodů mohl počítat Čechov v Goschově pojetí.

Wedekindovo *Procitnutí jara* mělo v Berliner Ensemble premiéru ve stejný den jako pařížská inscenace *Magické komedie* – 6. prosince 2008. Jako vždy u Peymanna, to první, co na nás zapůsobí, je *přesně vymezený prostor pro hru* sledující v řadě obrazů paralelní osudy palčivě pociťovaného a zde tragicky končícího dospívání. Spolutvoří jej i barvy, přísně redukované – vlastně v souhlasu s (před)expresionistickými rysy hry – na černou, bílou a rudou, a to i v případě

7 Při takovém komentování herec na jedné straně sice postavu představuje (a to slovním textem), ale na druhé straně ji shazuje svým chováním. Ne že by takový postup neměl jistou (samozřejmě nikoli 'doslovnou') obdobu například ve výtvarném umění. Postaví-li Duchamp záchodovou mušli jaksi obráceně proti jejímu obvyklému umístění, můžeme samu tu mušli srovnat s hercovým textem a způsob jejího vystavení s hercovým komentováním tohoto textu, který samozřejmě nemá nic společného s vytvářením obrazu: je jako Duchampova *Fontána* projevem (post)moderního ikonoklasmu.

8 Vedle titulu „inscenace roku 2008" udělila jury časopisu *Theater heute* – vzhledem k výsledkům ankety kritiků – i ceny „herec roku" a „herečka roku" jejím třem hlavním představitelům: Ulrichu Matthesovi (Ivan Vojnický), Jensi Harzerovi (Astrov) a Constanze Beckerové (Jelena).

A. P. Čechov: Strýček Váňa. Deutsches Theater Berlín 2008. Režie Jürgen Gosch, výprava Johannes Schütz. Scéna z prvního dějství

svícení.[9] Světlá podlaha jeviště se odráží od černého horizontu; ve středu jeviště je umístěna řada otáčivých černých panelů – na rubu bílých, v několika okamžicích rudých – a může vytvořit kompaktní pozadí pro prázdnou předscénu, různě široké či úzké průchody a průhledy na zadní jeviště, ale také skrumáž zhroucených náhrobních desek, mezi nimiž hledá na konci hry Melchior Mořicův hrob. 'Redukce' barev zhruba odpovídá polaritě dvou světů – dospělého a teprve dospívajícího, o jejichž střetnutí se v této „dětské tragédii" hraje, ale za touto polaritou se skrývá i střetnutí nevinnosti jako čistoty/jasu a temnoty i (při střídání bílé s rudou) také života a smrti, resp. oživujícího s umrtvujícím. Polarita barev se promítá samozřejmě i do kostýmů (Wicke Naujoks), z nichž každý i precizním střihem a detaily pomáhá obrazu postavy, tj. spoluurčuje jemnou stylizaci hereckého projevu.

Zaujmou-li představitelé Vendly, Mořice a Melchiora především bezprostředností projevu, u dlouhých hubených chlapců často ještě dětsky neohrabaného

9 Autorem scénografie a světelného plánu je Achim Freyer se spolupracovníky Heike Vollmerovou a Ulrichem Ehem.

v gestech i chůzi, u Vendly v prvních obrazech doslova roztančeného po celém jevišti,[10] svět dospělých charakterizuje postoj ‘anfas’, při kterém např. rodiče Vendly a Melchiora vedou své výchovně-obranné promluvy. Oblá paní Bergmannová v podání Swetlany Schoenfeld je jinak maminka k pohledání, jen kdyby při všem tom strachování pořád nevedla monolog a někdy se také rozhlédla kolem sebe. A podobně paní Gaborová Lore Stefanek, úhledná, úzkostná bytůstka, zuby nehty brání Melchiora, aby ho vzápětí, šokovaná synovým hříšným pokleskem, bez rozmýšlení okamžitě zatratila. Do jasné (expresionistické) grotesky přerůstá tento princip v případě profesorského sboru, nastupujícího vždy do středu jeviště v antickém půlkruhu: na kothurnových botách podložených ještě sněhobílými podstavci kroutí se tito ‘dottorové’ v černých tvrďácích jak pomačkané figurky od Daumiera. Jak lidsky (paradoxně) vedle nich působí snaha pedela Habebalda (česky Šupity) splnit ředitelovy nesmyslné a protiřečící si úkoly: v podání Veita Schuberta je to neuvěřitelně nemotorné individuum na šmaťhavých nohou, jehož dojemně odhodlané úsilí překonat vzdálenost z jednoho bodu do druhého vzbuzuje jak salvy smíchu, tak pocit marnosti lidského snažení...

Kontrastně je budovaný i samotný svět dětí: Vyzáblý bledý Melchior (Sabin Tambrea) s černou ulízanou patkou v sobě tlumí zuřivost, s níž se vrhá na provokující Vendlu (Anna Graenzer); proti němu působí stejně vysoký a hubený, ale zrzavý Mořic (Lukas Rüppel) bezelstnou otevřeností a sebedestruktivní naivitou člověka, který jako by nikdy nechtěl dospět (a v tomto procesu dospívání

10 Všechny mladé postavy hrají studenti a studentky Ernst-Busch-Schule (mimochodem různého nacionálního či etnického původu).

A. P. Čechov: Strýček Váňa. Deutsches Theater Berlín 2008

◀ Bernd Stempel (Tělegin), Meike Droste (Soňa), Jens Harzer (Astrov), Gudrun Ritter (Vojnická) a Ulrich Matthes (Ivan Vojnickij)

▶ Constanze Becker (Jelena) a Ulrich Matthes

tedy nejen umřít, ale také se znovu narodit). Vše vrcholí v poslední scéně, kdy 'vstane z mrtvých' s hlavou v podpaží – výkon na mladého herce naprosto nevídaný klaunskou bravurou, s níž zachází s vlastním tělem doslova proměněným v loutku, a odevzdaným smutkem čišícím z tohoto posledního divadla. Oba mladí herci dokážou být rovnocennými partnery i takovému Manfredu Kargemu, který s nimi hraje v posledním obraze malou, ale důležitou postavu „zakukleného pána". Jsou-li chlapecké postavy budovány ve vzájemném kontrastu různých obrazů dospívání, Vendla Anny Graenzerové má rozpor sama v sobě: éterický zjev kontrastuje s těžkou černou hřívou dlouhých vlasů, kovovou barvou hlasu a především s energií, kterou provokuje a 'koleduje si' o svůj tragický osud, vrcholící ve scéně umírání: věcné intonace dětského tázání z prvních obrazů zůstávají, aby teď statečně zápasily se strachem z blížící se smrti.

Vnější výraz vnitřního pocitu vyjadřujícího podstatu přísně polarizovaného (před)expresionistického dramatu jsou tak všemi prostředky tvarovány do oproštěného gesta. V několika momentech (znásilnění Vendly) režisér poruší tuto minimalistickou strohost přímočaře rozvíjené situace, aby veškerou sílu prožitku soustředil do naturalistického detailu (Melchiorův holý zadek ve Vendlině obnaženém klíně) – ne proto, aby jen šokoval přihlížející, ale aby jim dal pocítit, jak bolestné je být dospívajícím dítětem. – A vůbec, jak slabý je člověk, procházející různými životními fázemi, ve kterých jako by v něm vždycky cosi umíralo (a které si stejně nese všecky v sobě), nebo se vůbec (jako v tomto případě) znovu rodil. Slabý, a přesto (či právě proto) puzený k násilí; křehký, a přesto (či právě proto) tak náchylný stát se rigidně tvrdý; citlivý, a přesto (či právě proto) tak nepochopitelně necitelný. Tak nám Peymann místo dobového problému – ke kterému by směřovalo nejen doslovně 'historické' pojetí zasazující příběh do původního prostředí, ale i nějaká 'aktualizovaná' verze, jaké

se dožadují někteří kritici – vylupuje z Wedekindovy hry příběh v původním smyslu mýtu. Místo dobového problému a s ním spojené zápletky rozvíjí Peymann téma věčného zápasu umrtvujícího a odumírajícího s nebezpečně a vždy rizikově živým (viz poslední obraz, který se u něho stal skutečným dialogem života se smrtí), tj. aktuální smysl místo aktuálních rekvizit.

V tomto pojetí nejde ovšem pouze o cosi obecného. Příčina spočívá v režijně-hereckém oživení postav, jejichž vysoce individualizovaná podoba neruší, ale naléhavě upozorňuje na to typické i archetypické v nich a v samotném příběhu. To poslední ovšem bezprostředně souvisí s tím, co činí uvedení této hry kulturní událostí. Podnětem k němu bylo vlastně 90. výročí Wedekindovy smrti[11] vnímané na pozadí uvědomělého budování kánonu německé dramatiky, resp. zapojování jednotlivých – i ne zrovna umělecky zcela bezesporných, ale v mnoha ohledech reprezentativních – 'kusů' do dialogu o příslušné duchovní tradici. S ní souvisí i dějinný zápas zranitelné citlivosti a zraňující tuposti, vzpurné nedospělosti a stařecké rigidity, nebezpečné zvědavosti a úzkostného dogmatismu, anarchických výbuchů a zběsilé pořádkumilovnosti, svobodného projevu a disciplinované proměny v loutku, zkrátka oživujících a smrtících tendencí, jak se různě projevovaly v německých (a pro nás nejenom německých) dějinách a v tom, co bychom mohli s vědomím veškeré konvenciálnosti takového označení pojmenovat národní povahou.

11 Z tohoto hlediska se premiéra konala ovšem s jistým zpožděním: Wedekind zemřel 9. března 1918.

A. P. Čechov: Racek. Deutsches Theater Berlín 2008. Režie Jürgen Gosch, výprava Johannes Schütz

◀ Scéna z prvního dějství

▶ Jirka Zett (Treplev) a Corinna Harfouch (Arkadinová)

Je Peymannovou výhodou, že dokáže cosi podobného realizovat právě pomocí ryze scénické interpretace soustředěné na divadelně rozehrávané vztahy postav, do nichž jsme schopní se díky jejich hereckému ztělesnění vcítit, nebo/a jejichž archetypické rysy i takříkajíc vnitřně hmatově chápeme. Není zájem (divadelníků i obecenstva) o takové hry, zájem, který má za následek úspěšné pokusy o jejich nové scénické uchopení a jím umožňované intimní pochopení, podmíněný také skutečným zájmem o dlouhodobější vývoj a duchovní stav příslušného společenství? A není ovšem tento zájem spojený i s vědomím, že jsem chtě nechtě součástí tohoto společenství?

Hned na samém začátku zkoušek *Strýčka Váni* dal prý režisér Jürgen Gosch (který dovede zacházet s texty her často velmi drasticky) hercům – podle jejich vlastního svědectví otištěného v *Theater heute / Jahrbuch 2008* – velmi důrazně na vědomí, že Čechovova hra, na které budou pracovat, nepředstavuje text k využití, ale básnické dílo – a k němu je třeba přistupovat s největší možnou pokorou. To se pak projevovalo i v takových detailech, jako že trval na Čechovově scénické poznámce *zívá*, i když tak herec příslušnou repliku rozhodně 'necítil'. Budiž řečeno už teď, že tu – soudě podle výsledku – opravdu nešlo o pouhou ilustraci textu, ale o snahu nezanedbat žádný (scénický!) podnět, který dává Čechov hercům a režisérovi k proniknutí pod povrch samotných slov. Právě tímto způsobem se totiž herci mohli v procesu takříkajíc důrazně využívajícím zrcadlové neurony

A. P. Čechov: Racek. Deutsches Theater Berlín 2008. Kathleen Morgeneyer (Nina) a Jirka Zett

(*mirror neurons*) – tedy ‘zařízení’, které zajišťuje možnost našeho vcítění do druhého, a to i v případě pouhé představy[12] – dostat na podkladě i fyzických ‘detailů’, obsažených v Čechovových scénických poznámkách, dovnitř textu vnímaného vnitřně hmatově. A tak pomocí psychomotorického pocítění jednání postavy (umožněného zrcadlovými neurony) proniknout i k sobě samému či ještě spíš do sebe sama a potom i od sebe a ze sebe k obrazu té postavy.[13] Této metodě přímého apelu na – opět Zichovým slovníkem řečeno – vnitřně hmatové vnímání odpovídala i okolnost, že se režisér s herci, podle jejich vlastního svědectví, důsledně vyhýbali vždy spíše racionálnímu či přesněji spekulativnímu dohadování o ‘psychologických’ motivacích.

Vedle překladatelky Angely Schanelec spolupracoval s Goschem na obou čechovovských inscenacích jeho dvorní výtvarník Johannes Schütz. Obě také

12 Objev zrcadlových neuronů z 90. let minulého století je spojený se jménem ‘italského Einsteina’ Giacoma Rizzolattiho a takříkajíc ‘od pramene’ se lze o něm dát informovat v knížce, kterou napsal společně s filozofem Corradem Sinigagliou a která vyšla 2008 německy pod názvem *Empathie und Spigelneurone. Die biologische Basis des Mithefühls* v nedávno zahájené a (dá se už teď říct) znamenité ‘Edition Unseld’ nakladatelství Suhrkamp. O tom, že tento objev vzbudil v Německu zaslouženou pozornost, svědčí i pěkná populárněvědecká publikace neurobiologa a psychoterapeuta Joachima Bauera *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*, která vyšla prvně 2006 a dosáhla už sedmi vydání.

13 Právě v takových případech můžeme mluvit o hereckém *vtělování* do jednání postavy, tj. o psychomotorickém rozvíjení představy, kterou herec posléze opravdu *ztělesní.*

spojuje především prostorové řešení. V případě *Strýčka Váni* se před divákem otvírá široký a vysoký obdélníkový reliéf: Výtvarník vestavěl do jeviště rozměrnou niku uzavřenou stropem a ze tří stran holými stěnami, vše včetně podlahy v barvě špinavého písku, bez oken, bez dveří. Podél celé zadní stěny vede mělký stupeň určený k sezení a jen podtrhuje dojem, že nahlížíme do jakési rozlehlé, a přece klaustrofobicky působící čekárny. Herci jsou po celou dobu představení přítomni na scéně: Když nehrají svůj výstup, přejdou vlevo či vpravo ke stěně a pozorně sledují hru partnerů. Jejich přítomnost nás neruší ani v nejintimnějších scénách, naopak zvyšuje jevištní napětí a současně nenápadně násobí divákův pocit účastníka dramatu. Dokonce by se v případě Goschova způsobu realizace tohoto postupu, využívaného při různých příležitostech, dalo mluvit o jakési obnově principu divadla-zrcadla. Protože herci-postavy se i v situacích, ve kterých nejsou fyzicky přítomní, nějak obrážejí (jako postavy i jako herci), dívají se vlastně také sami na sebe: vnímají tedy scénické dění tak, jak je koneckonců mohou a mají vnímat i diváci. Z čistě profesionálního hlediska to navíc znamená, že herci neztrácejí spojení s probíhajícím děním, ani když v něm jejich postava není přítomná: herecká namáhavost takového postupu je rozhodně vyvažována absencí nutnosti přinejmenším se stejnou námahou navazovat vždy znovu; zvolený způsob a míra herecké angažovanosti jsou v obou Goschových čechovovských inscenacích totiž takové, že herci musejí (a v daném případě tedy i mohou) být opravdu pořád 'v tom'.

Neutrální 'současné' kostýmy, ve kterých vstupují herci *jakoby* civilně 'ze života' do hry, nejsou neutrální scénicky: jsou to opravdu scénické kostýmy, které pomáhají rozvíjet rozporuplné jednání postav, překvapivé, často komicky působící, ale ve výsledku zcela pochopitelné... Jeleniny letní šaty v prvním dějství tu obepínají, tu obletují krásné tělo na pevných, bosých nohou, zatímco ty Soniny jsou propínací zástěrová uniforma, jakou nosí holčičky ve školce, domácí hospodyňky i sestry v nemocnici. Hubený, pomačkaný Astrov v placaté čepici, s mohutným knírem na neoholené tváři působí v beztvarém obleku jako dvojče stejně křehkého, brýlatého Váni, který ovšem má i v těch nejnemožnějších okamžicích na hlavě klobouk. À propos Astrovových knírů – působí opravdu „hloupě", jak o nich říká jejich majitel, a podtrhují 'nepatřičnost', která se stává důležitým tématem a projevuje se samozřejmě i v jeho vzplanutí k Jeleně, kterou je od prvního okamžiku bezděčně přitahovaný.

Hru o histrionské sebelítosti a outsiderství jako životním programu tedy režisér s herci vnímá jako (životní) komedii. Proto se mohou Astrov-Jens Harzer a Váňa-Ulrich Matthes od začátku jemně předvádět – jako postavy i jako herci v těchto postavách, přičemž hranice mezi hercem a postavou vlastně neexistuje. Při vzájemném pošťuchování, matení a překvapování působí pronášené stížnosti na svět i kritické sebereflexe jako klukovské vytahování. Říkají si tím o pozornost okolí, které je právě proto nebere vůbec vážně, ba v některých případech ani na vědomí, a z toho nakonec pramení jejich mučivá frustrace... Ženy v této inscenaci berou život mnohem zásadněji, což neznamená, že by v některých chvílích nepůsobily stejně komicky. Věčně 'podebraná' ustaraná Soňa s dětsky kulatou tváří Meike Droste, ve výše popsaných šatičkách a odstávajících gumovkách, ani nemůže vypadat jinak – přes umíněné úsilí za každou cenu udržet chod rodinného hospodářství. A když v ní vybuchnou zuřivé výčitky adresované Astrovovi a jeho pití, je to směšně-tragické vyznání lásky, které nás z jeviště zaplaví takovou

vlnou citu – zoufalého, protože neopětovaného –, až se tají dech! V chování Jeleny, jak ji hraje Constanze Becker, není ani stopy po něčem, co by ji provoplánově odkazovalo do kategorie 'osudové ženy', natož po nějakém koketování – na to je její zjev trochu příliš těžkopádný a krása trochu moc zemitá; a přece je středem zájmu, aniž chce: ať se od každého odvrací a schovává do nejrůznějších koutů či ke stěně (hle, skvělý příklad hereckého cítění prostoru odpovídajícího situaci postavy či – chcete-li – vnitřně hmatovému vnímání situace).[14] Tahle žena opravdu „nemá v životě žádný cíl". Bloumá prostorem ponořená do vlastního světa, ze kterého jen občas vyhlédne dlouhým zkoumavým pohledem věnovaným Astrovovi. Odevzdaně a trpělivě vysedává vedle vztekle trpícího Serebrjakova, v nevábném, pruhovaném pánském pyžamu pak zmučeně naslouchá Váňovu vyznání, aby se nakonec odhodlala pomoci zoufale zamilované Soně a způsobila tak nenapravitelnou katastrofu, když dlouho zapíraná touha po životě se prozradí ve spalujícím, sebeničivém objetí s Astrovem, po kterém nezbývá než zbrklý ústup... Nenápadně se komedie přehoupla v drásavé introspektivní drama, ve kterém lidé doslova ztrácejí půdu pod nohama a vše se nezadržitelně řítí ke katastrofě.

Co ve *Strýčku Váňovi* začalo – z hlediska režijně-scénograficky-hereckého pojetí –, v *Rackovi* se dovršilo. Pokud jde o scénu, dosáhla – patrně i po zkušenostech z první inscenace – jenom ještě větší oproštěnosti, což je charakteristické: K inscenování *Racka* jako by režisér kromě herců už nepotřeboval vůbec nic – jen s nimi sdílenou absolutní víru a odevzdanost slovům autora a osudům postav. Scéna, na níž jsou opět všichni takřka stále přítomní, je maximálně zjednodušená na *skene* v původním smyslu – kolmou zadní stěnu, opět ukončenou po celé šířce stupněm na sezení a splývající s černou plochou 'proskenia', které se proměňuje za pomoci pár kousků rekvizit v exteriér či interiér: 'Jevištěm' pro Treplevovu hru v prvním dějství je oblý kámen, na kterém poskakuje a vznáší se Nina, pro třetí dějství stačí pár kufrů, pro Konstantinův pokoj ve čtvrtém pak bílé peřiny, které pečlivě a smutně ustýlá Máša pořád dokola... Celý příběh je o to naléhavější a vážnější, že mladincí lidé, o jejichž budoucnost se hraje – Treplev v podání Jirky Zetta a Nina Kathleen Morgeneyer – se neumějí schovávat za šaškování, jednají přímočaře a nemilosrdně, v bezelstné upřímnosti zcela vydaní na pospas dospělým protějškům, kteří ovšem – jednají stejně! Když Arkadinová v prvním jednání shazuje Treplevovo divadlo, není to póza provinční herečky, která chce upoutat pozornost na vlastní osobu, ale rozhořčená, 'psychomotoricky' pociťovaná nespokojenost matky nad synovými 'výsledky'.

Mladistvě a křehce působící Arkadinová je v podání vynikající Corinny Harfouch ve skutečnosti houževnatá vládkyně: opravdu miluje svého syna, stejně jako on ji, ale nároky, které na sebe vzájemně kladou, jsou pro jednoho i druhého nesnesitelné – a to je rozděluje víc, než by si oba přáli. Setkání ve třetím dějství, které má být smířením po nešťastném Konstantinově pokusu o sebevraždu, vyvrcholí strašlivým výstupem. Matčin výpad „ty nulo!" (u Čechova možná spíš vzteklá reakce na to, že už se syn rozplakal) stává se v této inscenaci neodvolatelným rozsudkem nad celým Treplevovým životem, který ho doslova dostane na kolena.

14 Při scénickém rozvrhování (mizanscénování) měli herci velkou svobodu, protože režisér vycházel důsledně z nich, a takovou svobodu prý mají i v nejkonkrétnějším provádění domluvených akcí při reprízách. V tomto smyslu lze mluvit opravdu o herecké režii založené na dosažení dokonalé synonymity herce či herečky a postavy.

Teprve pak si matka (která se sama za chvíli ocitne ve stejné pozici, až bude se zuřivou zoufalostí viset na Trigorinovi, jen aby ji proboha neopouštěl) konečně uvědomí, resp. přímo fyzicky pocítí, jakou bolest synovi způsobuje. A co se týká ostatních postav? Například skvělá Meike Droste je po Soně ze *Strýčka Váni* se stejnou naléhavostí vztekle nešťastnou Mášou – ten vztek, koncentrovaný často jen do svěšených koutků zaťatých úst, není žádná póza, ale světonázor. A příběh jejímu postoji dává za pravdu. Ve čtvrtém dějství nastane okamžik, kdy Treplev zmizí. Máša mluví pohrdavě o beznadějné lásce, ale pak si opře hlavu o černou stěnu a tvář se jí bolestně zachvěje. Za scénou zazní smutné tóny klavíru a ozve se Polinino vemlouvavě usvědčující konstatování „Kosťa hraje... je mu smutno...“

Rozdíl mezi různými úhly pohledu na to, co se s lidmi v tomto příběhu děje, podtrhuje až na malé okamžiky (nezbytné pro logiku děje) právě neustálá přítomnost všech na jevišti: V průběhu hry si natolik spojíme herce s postavou, že si ani neuvědomujeme, zda intimní výstup mezi Treplevem a Ninou zpovzdálí opatrně a s pochopením sleduje jejich osudem zcela zaujatá Arkadinová, nebo její představitelka. Přítomností nehrajících postav vytváří režisér v *Rackovi* přímo ‘zadní plán’ účastných pozorovatelů, jaký známe z Čechovových pozdějších her. Takto jemně přiznané divadlo na divadle vytváří nutný odstup od strhujícím způsobem podaných situací rodinných skandálů. Odvaha a intenzita, s jakou se do nich herci ‘za sebe a ze sebe’ pouštějí na holém jevišti – kde není za co se schovat, čím si ‘pomoci’, takže je třeba při vší vášni zachovat věcnost a konkrétnost jednání –, je odzbrojující, a přitom téměř kosmická. Ano, to, co nakonec nejvíc působí, je umění vydat se cele napospas – osudu postavy, divákům, divadlu, které se stává skutečným životem natolik, nakolik je současně obrazem lidského bytí.

A co doma?

V pražském Divadle na Fidlovačce hrají *Tři sestry*.[15] Režisér Juraj Deák má s touto hrou už jednu dobrou zkušenost – inscenoval ji v roce 2001 na závěr své mimořádně úspěšné šéfovské éry v ostravském Národním divadle moravskoslezském. Tentokrát ještě důsledněji uplatňuje komediální přístup k předvádění příběhu, který mu nebrání v tom, aby se mezi postavami rozvíjelo napínavé drama. A to ani v okamžicích, kdy jako by vracel Čechovův způsob k jeho (ve ‘velkých’ hrách) nelehko postřehnutelným pramenům ve vaudevillu a frašce: například když v posledním dějství umístí loučení Máši a Veršinina tak, abychom měli tajně přihlížejícího podvedeného manžela s nimi takříkajíc v jednom záběru. Vedený tímto principem vyhrocuje jednotlivé výstupy a staví jevištní příběh ze situací, jejichž v původním rozvrhu komediální jádro stupňuje ke skryté i otevřené trapnosti permanentních srážek. Impresionisticky nenaznačuje, ale zdůrazňuje čechovovské ‘nesrovnalosti’ v postavách i situacích jejich režijně vtipným a důvtipným scénickým rozehráním. Když Olga (Martina Randová) hned na začátku prvního dějství vede svůj vzpomínkový monolog, nepronáší ho v introspektivní náladě, ale snaží se jako správná učitelka poučit své sestry, aby si přece

15 V překladu Leoše Suchařípy, dramaturgii Heleny Šimáčkové, na scéně Milana Davida, v kostýmech Sylvy Hanákové a s hudbou Ondřeje Brouska měla inscenace premiéru 15. ledna 2009.

vzpomněly – stačí přitom vytknout břízám, že ještě nerozpučely, ačkoli je teplo, napomenout Mášu, aby nehvízdala, a pokárat samu sebe za to, že ji bolí hlava. A když si vzápětí jedním dechem stěžuje, že z ní každý den vysává sílu a současně v ní sílí veliká touha, musíme se tomu začít smát a přitom si klást otázku: co tedy ze všech těch důrazných, v optimistickém tónu nesených prohlášení vlastně platí? Tuzenbach (Marek Holý) má neodolatelné puzení pořád chodit do středu místnosti a upozorňovat na sebe dlouhými proslovy. Z krátké scény o několika replikách, v níž Čebutykin (Tomáš Töpfer) přináší Irině (Zuzana Vejvodová) samovar jako dar k svátku a sestry na to reagují jako na naprostou nepatřičnost, je opravdu nepříjemný trapas, po němž se ponížený doktor stáhne do kouta. Když vstoupí Veršinin (Otakar Brousek ml.), kterého předem zevrubnou zprávou ohlásil Tuzenbach, sestry jsou v rozpacích – tak brzy ho nečekaly – a chvilku trvá, než propadnou okouzlení z toho 'daru', který přijel z Moskvy – té Moskvy, po níž tak touží. Tuzenbach ovšem zaujal obranný postoj a k Veršininovu filozofování o životě se staví jako k výzvě na souboj, kterou je třeba opětovat tím spíš, když ho současně zesměšňuje Solenyj (Pavel Nečas), nečekaně se vynořující z různých zákoutí jako podivný stín.

Nic z toho, co na jevišti vidíme, se neodchyluje od Čechovova textu, vše je v něm vlastně 'předepsáno' – režisér s herci to zdánlivě 'jen' naplňují=konkretizují čitelným jednáním. Tahle důvěra v autora se v průběhu inscenace čím dál víc vyplácí. Důsledně rozehrané vztahy se ve druhém dějství, obvykle interpretovaném jako napjatý 'klid před bouří', dále vyhrocují, když vládu v domě začíná na sebe strhávat Nataša, kterou Iva Pazderková hraje výborně právě proto, že její původně komickou nepatřičnost činí nebezpečnou, aniž jí zbavuje lidského rozměru. Tuzenbach Marka Holého se mezitím stále víc dožaduje pozornosti, nejdřív u Iriny, pak u Veršinina – a jejich dialog už má podobu jen s námahou zadržovaného souboje, aby nakonec rozhodnutí odejít z armády vyletělo z Tuzenbacha jako rezolutní prohlášení. Jeho 'zápas' se světem pokračuje trapným střetnutím se

A. P. Čechov: Tři sestry. Divadlo na Fidlovačce 2009. Režie Juraj Deák, scéna Milan David, kostýmy Sylva Hanáková

◀◀ Marek Holý (Tuzenbach) a Zuzana Vejvodová (Irina)

◀ Ondřej Brousek (Andrej) a Iva Pazderková (Nataša)

▶ Pavel Nečas (Solenyj) a Otakar Brousek ml. (Veršinin)

Soleným, s nímž se původně chtěl smířit. Holého Tuzenbach se zprvu marně pokouší navázat společnou řeč, naráží na neproniknutelnou hradbu zuřivého mlčení, než Nečasův Solenyj váhavě, v jediné větě přizná svou slabost, aby se vzápětí opět schoval do posupného hecování. Scéna vrcholí sebezničující pitkou, předznamenávající souboj obou soků v konci čtvrtého dějství. Zklamaná Irina Zuzany Vejvodové, marně vyhlížející maškary, tomu bezmocně a vyděšeně přihlíží. Tenhle obraz se nám pak později spojí s okamžikem, kdy ji vidíme ve třetím dějství klečet na posteli jako dítě, zoufale bezradnou z Olžina naléhání, aby se vdala za Tuzenbacha, i s dalšími momenty ve čtvrtém dějství, kdy nejprve neklidně poposedává vedle doktora a po nevydařeném setkání s Tuzenbachem bloudí prostorem, pronásledovaná zoufalou předtuchou, jak zmatené zvíře čekající na ránu z milosti.

Konkrétním rozvinutím hereckého jednání akcentuje režisér Juraj Deák v každém dějství určité klíčové okamžiky rozhodující pro to, jak se situace bude dál vyvíjet a co se skrze ni dozvíme o jednotlivých postavách. V paměti utkví například Čebutykinovo ‘mytí rukou’, při kterém se svěřuje, že mu umřela pacientka – zuřivá bezmocnost Töpferova doktora, s níž nadává vlastnímu obrazu v hladině umyvadla, se propojí s komicky vzteklým studem nad odmítnutým samovarem v prvním dějství a vyústí v unaveně alibistickou ochablost, když pro něho přijdou, aby sekundoval souboji, na který vyzval nebezpečně odhodlaný Solenyj v tu chvíli vlastně šťastného nešťastníka Tuzenbacha (jenž získal Irinu, ale ví, že ta ho nemiluje). Úzkostně bledá tvář Nečasova Soleného kontrastuje s nepřirozeně ledovým klidem, když říká: „ruce mi páchnou mrtvolou“, a polité voňavkou si je utírá... Kulygin Daniela Rouse je obrněný nemotorným tělem a odzbrojujícím komickým optimismem; ten ho ovšem zrazuje, když musí přihlížet srdceryvnému výbuchu Máši (Andrea Černá) poté, co se odhodlala utíkat s kufrem za feydeauovsky prchajícím Veršininem Otakara Brouska, který ani v tak prekérní situaci nechce ztratit eleganci a glanc... Bezmocná laskavost submisivního, věčně duchem nepřítomného Andreje, oscilující ve třetím dějství mezi

zbabělou nevšímavostí a zoufale upřímným přiznáním k totální prohře, je jaksi v rámci v zásadě komického případu ztroskotání v jemném a naprosto autentickém podání Ondřeje Brouska současně příkladem lidské opuštěnosti a samoty…

Se stejnou důvěrou, jakou vkládá režisér Juraj Deák a ansámbl Divadla na Fidlovačce do Čechovovy hry, se můžeme setkat i v případě jakoby tak trochu sporné klasiky, již dnes představuje Turgeněvův *Měsíc na vsi*, jak ho s herci Švandova divadla interpretuje Radovan Lipus, který rozhodně nemohl hledat inspiraci v nějaké místní turgeněvovské inscenační tradici.[16] Dobře seškrtanou Turgeněvovu hru o letních láskách, oč jednodušší v ději, o to složitější v romanticky psychologizující drobnokresbě, zaměřené na „nejjemnější odstíny milostných prožitků", jak se o jednom ze svých inscenačních šedévrů vyjádřil kdysi K. S. Stanislavskij, čtou na Smíchově v nejlepším smyslu 'po česku' jako komedii. Ze svěžího, lehkým tempem běžícího představení dýchá hravá, radostná atmosféra, vytěsňující Turgeněvovu náladovost do několika zamyšlených okamžiků, předznamená-

16 Překlad Jiří Mulač, scéna Petr Matásek, kostýmy Eva Kotková, hudba Pavel Helebrand, předpremiéry v prosinci 2008, premiéra 10. ledna 2009.

◀ I. S. Turgeněv: Měsíc na vsi. Švandovo divadlo 2008/9. Režie Radovan Lipus, scéna Petr Matásek, kostýmy Eva Kotková

▲ Klára Cibulková (Natálie) a Kamil Halbich (Rakitin)

▶ Luboš P. Veselý (Bolšincov) a Tomáš Pavelka (Špigelskij)

vajících konec ‘francouzsky’ zapletených milostných hrátek nudící se Natálie. Režisér zhušťuje situace do hbité konverzace a přesně pointovaných – a leckdy i tak trochu francouzsky půvabných výstupů, odhalujících vděčné schéma manželského neporozumění a mileneckých nedorozumění.

V takto vyložených ‘scénách ze života’ nemohou být postavy traktovány jinak než s rozverně komickou nadsázkou: ‘Osudová žena’ Natálie je v podání Kláry Cibulkové narcistní stvoření, před očima věčného milence půvabně pózující na pohovce, kterému občas ujede mírně kuchyňská intonace. V brilantní pohotovosti, s níž Cibulkové Natálie skrývá a odkrývá své milostné spády, předstírá zájem či nezájem o vlastní okolí, se mísí živelná kočičí přítulnost s dravostí: Při intrikách kolem volby ženicha pro schovanku Věročku (živá a bezprostřední Anna Fišerová) se Cibulková nebojí ukázat venkovskou salonní lvici jako ordinérní hokynářku, aby se při lovení mladičkého učitele Běljajeva (typově přesný Jiří Suchý z Tábora) proměnila v dvojjedinou bohyňku: Artemis i Afroditu. Jemná ironie, s níž buduje Kamil Halbich manželova ‘náhradníka v otázkách citově-smyslových’ Rakitina, umožňuje předvést celou škálu postojů a diváka baví, s jakou chutí a scénickou kultivovaností ukazuje tento herec přerod domácího parazita a blazeovaného ješity v trpícího žárlivce, ‘trestajícího’ Natálii útěkem – což je jediná věc, která ho před ní, jak dobře ví, může zachránit. Bolšincova hraje Luboš Veselý v klaunské poloze, kterou od počátku nastoluje i Tomáš Pavelka: Doktora Špigelského předvede nejdřív jako popleteného dottora z komedie dell’arte, v bravurní pohybové a mluvní stylizaci, kterou zmate své okolí tak, aby nepoznalo jeho skutečné ‘povolání’ dohazovače. Postupným zvěčňováním a oprošťováním výrazu odkrývá doktorův smutný cynismus, vrcholící ve scéně námluv s Lizavetou Bogdanovnou, kterou hraje Kristýna Frejová v přesné zkratce profesionální

nešťastnice. Trapnost se mísí s lidským utrpením: v takových okamžicích lehkovážná komedie hořkne – Milan Kačmarčík jako klamaný manžel Islajev, který celou dobu přehlušoval své zoufalství zuřivou činorodostí a vztek si vyléval na vlastní matce (Milena Asmanová), sehraje scénu vrcholného 'odhalení' tak, že se raději opije, než by prohlédl a zjednal si pořádek ve vlastním domě. Ďábelsky popíchne režisér ženskou ješitnost závěrečným obrazem opuštěné Natálie, když všichni ti, které na začátku tolik přitahovala, od ní nakonec utíkají...

Zvláštní postavení má ovšem mezi inscenacemi, které jsme měli možnost zhlédnout na přelomu starého a nového roku v Praze, Smočkova inscenace *Ptákoviny* Milana Kundery. Jde totiž především o dramaturgický čin: nové uvedení mělo ukázat, patří-li tato hra do pomyslného 'kánonu' české dramatiky, nebo jen době, ve které byla napsána. O její aktuálnosti či neaktuálnosti se v kritice také rozvinula jistá drobná debata; lépe řečeno, někomu prostě připadala neaktuální. Při takových soudech vždycky spolurozhoduje schopnost posuzovatele, pustit si to, co na člověka z jeviště útočí, takříkajíc k tělu; samozřejmě jestli na něj opravdu něco útočí. V případě *Ptákoviny* na jevišti Činoherního klubu byla tato podmínka splněna kromě jiného a možná dokonce především tím, že inscenace nechává mluvit samotnou hru. To v dnešních českých podmínkách opravdu není tak málo. Útok z jeviště může být samozřejmě někomu i nepříjemný. Nechá-li si člověk pustit hru k tělu, nebo ne, záleží na řadě okolností, kromě jiného na příslušném společenském kontextu a na tom, jak si a jestli vůbec si nechávám pustit k tělu (jako námět v podstatě permanentního a často i zcela praktického přemýšlení) samu současnou společenskou realitu – a jsem-li tedy i sám jako divák schopný podívat se na scénické dění jako na její obraz v zrcadle. Jde zkrátka vždycky o srovnání obrazu a reality a v tom rámci také – jde-li o hru napsanou ať

Milan Kundera: Ptákovina. Činoherní klub 2008. Režie Ladislav Smoček, scéna Luboš Hrůza, kostýmy Simona Rybáková

◀ Zleva Jana Březková (Prušánková), Ondřej Vetchý (Ředitel), Jaromír Dulava (Předseda), Pavel Kikinčuk (Tělocvikář), Nela Boudová (Správkyně budov)

▲ Marika Procházková (Růžena) a Jaromír Dulava

▶ Ondřej Vetchý a Lucie Žáčková (Eva)

před čtyřmi sty, či před čtyřiceti lety – o srovnání čehosi (aspoň jakoby) minulého s dnešním. Takové srovnání je tím těžší, čím je to minulé blíž: sama divákova (i kritikova) chuť k takovému srovnání, ovlivněná příliš velkým množstvím 'mimoestetických' vlivů, pak rozhoduje o přijetí či nepřijetí scénického obrazu často spíš než to, nakolik se pomocí specifických prostředků povedlo učinit aktuálním smysl příslušného scénického dění samotnému divadlu tím, jak hluboko za případné dobové či domněle pouze dobové atributy textu dokázalo proniknout. Tím víc to ovšem platí v případě této hry Milana Kundery.

Mluvíme o hře – ale není to opravdu jen pouhá hříčka, žertík, anekdota z rodu těch, kterými jako by se na první pohled vyčerpávaly případy směšných lásek – a vlastně něco, co Milan Kundera přičinil jako by na okraj svých 'závažnějších' opusů, které zhruba v té době psal (*Žert*), či které teprve měly být napsány? Všechno začíná schematickým znázorněním ženského pohlaví známým tehdy především z pánských záchodů a provedeným na školní tabuli samotným ředitelem školy, tedy instituce, která přes své nejrůznější současné podoby pořád funguje jako příklad zařízení s úkolem zkázňovat mládež a činit ji tak vhodnou k použití pro společnost. Pan ředitel je ovšem z těch, kteří chtějí, a dokonce umějí udělat si i z vlastních nepříliš prožívaných funkčních povinností – často i poměrně škodolibou – zábavu (viz šacování učitelů i učitelek a jejich vyplácení rákoskou). Vyšetřování donebevolajícího prohřešku vede ovšem nakonec k důsledkům, jaké si sám nepřál, zvlášť když se do procesu vyšetřování a trestání zapojí všemocný Předseda. Toho Jaromír Dulava v rámci režisérovy koncepce rozhodně nehraje tak, že by za postavou inspirovanou funkcionáři minulého režimu nebylo možné si představit jakéhokoli šéfa v kterékoli době, který si

kompenzuje vlastní komplex méněcennosti maminčina synáčka využíváním či zneužíváním moci a za maskou laskavé rozšafnosti (ty Dulavovy intonace!) skrývá nemalou porci 'normálního' a podřízenými slouhovskými povahami vlastně vítaného sadismu. Z Ředitelova nedokonaného pokusu odvrátit nečekaně kruté důsledky vlastního žertu přiznáním se paradoxně vyvine jakési víceméně jednostranné sblížení s Předsedou, který z všestranně – a teď i z důsledků vlastního nepovedeného žertu – frustrovaného člověka učiní nástroj zkoušky potenciální věrnosti či nevěrnosti své snoubenky. Pan Předseda chce mít totiž jako hrdina vložené novely ze Cervantesova *Dona Quijota* a jako každý, kdo (včetně mocipánů) je si trvale nejistý sám sebou, vždycky a za všech okolností jistotu. Řešení je i proti zmíněné novele parodické; snadný úspěch u příslušné dámy, o jejíž věrnosti Předsedu ovšem neváhal (slouhovsky) ujistit, se Řediteli vymstí: bude ji teď vzhledem k tomu, co jí řekl o svém skutečném vztahu k Předsedovi (a co ona si neopomněla natočit), obšťastňovat i dál, ačkoli si ji hnusí.

Hra postavená na paradoxech, která jako by převracení konvenčních pravd u Oscara Wildea stupňovala až k provokativní demonstraci zvrácenosti všeho a všech, může ovšem díky své žánrově-stylové poloze, vyplývající ze samotné kvazi-absurdní zápletky, připadat jako zábavná pseudofilozofická lekce o tom, jak se každé lidské konání včetně nevinného žertu stává parodií svého záměru. I jako taková klade ovšem dost zapeklitou otázku, kterou si po svém řeší i Předseda a kterou by v adekvátnější formulaci bylo možné tlumočit povzdechem, co lze vůbec na tomto světě za tohoto jeho stavu a s takovými lidmi (případně včetně nás samých) brát nebo nebrat vážně. Z hlediska samotného jednání postav se ale navíc i v souvislosti s touto otázkou stává svéráznou studií 'české' povahy (kde 'české' je spíš charakteristikou použitelnou prostě na jistý druh jednání, rozšířeného i mimo naše hranice), a to samozřejmě včetně toho všepronikajícího a všezahrnujícího fízlovství, dnes takříkajíc investigativního, jehož výsledkem bylo už po premiéře *Ptákoviny* i nechutné osočení jejího autora. Pouze satirickému zaměření takového 'studia povahy' brání v jeho hře zejména totální dvojznačnost jednání Ředitele, který (například) tolik chce pomoci osočenému žákovi, a přece se nakonec ujme fízlování Předsedovy snoubenky... Jako by se v souvislosti s touto v mnoha ohledech sympatickou i (současně a ve stejný okamžik) nesympatickou figurou vynořovala otázka povahy každého 'recesistického' (či švejkovského?) a nakonec vlastně také postmoderně nevážného vztahu k realitě, provázená ovšem další, ještě zapeklitější (a stejně tak oprávněnou jako směšnou) otázkou, jak to a cokoli vlastně hodnotit. Mimochodem, sám Milan Kundera sice nehodnotí, ale svého hrdinu či antihrdinu nechá ve hře potrestat opravdu strašlivým způsobem... Škoda, že talentovaný Ondřej Vetchý jako by neměl odvahu herecky vyostřit dvojznačnost jednání své postavy tak, aby byli nad otázkami s ním spojenými nuceni se přece jenom zamyslet i někteří z těch (a v řadě případů i vnímavých) diváků, co i po tomto novém uvedení pochybují o trvalejší působivosti *Ptákoviny*. Pokud jde o její novou inscenaci, spolu s dříve probíranými dvěma jenom prokazuje, že jestli zmíněná (dvě) pařížská představení strhávají svým poetickým půvabem a všechna tři berlínská přemýšlivou citlivostí, pražská se vyznačují tradičním českým komediálním vtipem. Přitom působí v každém jednotlivém případě o to naléhavěji, oč méně citelně jim chybí (zejména na herecké rovině) i to, co šlechtí představení z Paříže a z Berlína.

Periferie: Langerova hra o slovu a o slovo

Jana Cindlerová

Místo

„Co zde chcete?“ ptá se Anna na samém začátku *Periferie* neznámého muže, který právě bez zaklepání vstoupil do jejího bytu a tím i do života a až do jeho konce v nich obou zůstane: hra končí krátce poté, co skončí Annin život, a smrt vzejde ‘z rukou’ (doslova) tohoto muže, který jí záhy přestane být neznámý (i když je otázka, kdo tyto ruce ve skutečnosti stiskl). Konec hry nastane ve stejném pokojíku, rovněž večer a rovněž za přítomnosti jen jich dvou: Franciho a Anny. Mezi počátkem a koncem uběhne jen pár dnů, těch nejkrásnějších i nejstrašnějších, jaké zažili; pohrávali si v nich se štěstím a štěstí si pohrávalo s nimi. A v tomto zápase, přece tak nerovném, se hrálo o slovo. Zvítězil Franci a vyhrál spravedlnost. Přesně jak po tom toužil.

Premiéra *Periferie* se konala 26. 2. 1925 v Městském divadle na Královských Vinohradech v režii Jaroslava Kvapila a scénografii Josefa Čapka. Úspěch, podpořený ‘kontroverzností’ jejího závěru, se záhy přenesl i do zahraničí a potvrdil tak autorovu pozici naznačenou již předcházející veselohrou *Velbloud uchem jehly*.[1] Po Únoru se leccos změnilo. Umělecky i společensky významná a populární osobnost demokrata, legionáře, humanisty Langera se stala nepohodlnou a byla elegantně ‘opomíjena’, ačkoli ji těsně před tím Gottwaldova vláda stačila ocenit titulem národního umělce. Sám Gottwald k tomu v dopise doplnil: „Zvláště vzpomínám Vašich dramatických prací, v nichž jste projevil tolik porozumění pro prostý lid našich předměstí“ (Langer 2006a: 170). Tu a tam se sice ‘Langer’ objevoval i později, zejména jako autor děl pro děti a mládež, přesto však může být zatím poslední inscenace *Periferie*, zřejmě nejvýznamnější položky jeho dramatického díla, vnímána jako svého druhu dramaturgický objev; ať už dramatického kusu, nebo vůbec autora. Ve Švandově divadle na Smíchově jej učinili režisér Daniel Hrbek s dramaturgyní Martinou Kinskou, premiéra se uskutečnila 2. 12. 2006. Čím dodnes *Periferie* oslovuje?

Franci, mladý a pohledný tanečník, přichází z vězení, kde si odseděl rok za

1 Cestu do světa však musel autor své hře pootevřít změnou jejího závěru; byla to daň, o jejíž nezbytnosti naprosto nebyl přesvědčen, přesto na ni přistoupil – „hlavně z vděku k laskavému slavnému režisérovi“, který „věnoval Periferii vzácnou přízeň“ (Langer 2001 b: 330). Tento fakt je dostatečně známý, proto se zde žádné z variant druhého závěru nebudeme věnovat. Ostatně čas prověřil právoplatnost původního zakončení dostatečně. Jen připomeňme, že to byl Max Reinhardt, kdo po své první – a současně vůbec první zahraniční – inscenaci *Periferie* v Berlíně (premiéra 1. 10. 1926) požádal autora o jiný závěr. A efekt se skutečně dostavil, ačkoli „autor v nějakém koutku duše si ovšem trochu zaplakal“ (ibid). Po fenomenálním vídeňském úspěchu druhé Reinhardtovy režie o rok později (1. 6. 1927) pak hra proslavila českou dramatiku vedle děl Čapkových ve světě: jaký paradox.

vyloupení bytu. Jeho kamarádi Tony a Barborka se ke spoluvině sami nepřiznali, a Franci je neudal. Nyní vstupuje do bytu, ve kterém s nimi bydlel ještě před rokem, ale o kterém samozřejmě tušil, že už nebude jejich. Nemá ovšem kam jít, proto zamířil prostě tam, kde mu to bývalo kdysi nejbližší: do vlastního 'teritoria'.

Prostitutka Anna, která byt nyní obývá, není z jeho příchodu nadšená, postupně se však v ní probouzí zvědavost, pak soucit, poté ženský zájem a nakonec cosi velice blízkého lásce. A možná je to opravdu láska – v rámci Anniných možností. Pod nenuceným, trochu ostražitým dialogem dvou mladých lidí, kteří se vidí náhodně, poprvé v životě, a kteří mají zprvu jediný předmět a důvod hovoru – byt, začíná postupně vřít vášeň i vzrůstat přesvědčení, že tady chtějí zůstat spolu. Je oba přitom toto místo učinilo nešťastnými: Franci se přece ocitl ve vězení kvůli svým spolubydlícím a Anna přímo říká: „Dřív to přece pořád ještě mohlo být jiné. Tady už ne. Člověk měl všelijakých nadějí! Ale tady jsem poznala, že se už není čeho chytit." Anna vnímá toto místo jako kout, konec, okraj města, společnosti i života, kam je definitivně zatlačena. Také pro Franciho znamenalo konec, na který však hodlá nyní a právě zde navázat novým, lepším začátkem. Jejich vnímání tohoto místa a současně vlastního místa ve světě se tedy zásadně liší; ale po chvíli strávené s Francim začíná také Anna věřit, že by se možná i zde, dokonce *právě* zde, mohlo být čeho, *koho* chytit... Role se začínají obracet: je to sice nyní Annin byt, Annino *místo*, ale je to Franci, kdo říká: „Já ti ručím, že se za týden ode mne ani nehneš." S Francim vstoupil k Anně nový život.

Boj o místo, kterým divadelní hra, vztah Anny a Franciho i jejich vysoká hra o štěstí začaly, končí protentokrát jejich společným vítězstvím: místo, na němž se setkali, si uhájili – oni dva proti celému světu. Existenci tohoto protivníka připomíná Franciho refrénovitě opakovaná, stále vášnivěji vyslovovaná věta: „Zavři ty dveře!" Za nimi nejenže začíná vnější svět, ale sedí zde – příznačně zády k bytu i k publiku – i jeho reprezentant: švec, který si ničeho nevšímá, pouze pracuje. Bez ustání klepe kladívkem jako poněkud nepřesná vteřinová ručička.

Ševcova přítomnost na hranici Annina bytu způsobuje, že tento prostor není jejím intimním územím; naopak z něj činí prostor veřejný, doslova 'veřejný dům', když 'zasahuje' do rozhovoru Anny a Franciho zvukově i obrazově. Tvůrci smíchovské inscenace eliminovali ševcovský element na pouhý zvuk: úloha odpočítávání času tak zůstala zachována, snad i zvýrazněna, avšak následné 'zaklopení', zintimnění prostoru se tím rozmlžilo. Má však svůj význam. Dochází k němu v závěru scény, kdy Anna v ovzduší rostoucí vášně „stojí (...) chvíli u dveří, jako by u nich hledala ochranu, a nyní je přibouchne". Prudce tak odsekne všechno ostatní – vnější svět i periferijní polosvět – a ohradí prostor, který už není 'veřejným domem', ale intimním místem, kam od tohoto okamžiku patří jen ona a Franci. – Porušení tohoto pra-

◀ **Josef Čapek: Návrh scénické výpravy ke hře Františka Langera Periferie. Městské divadlo na Královských Vinohradech 1925. Režie Jaroslav Kvapil**

▲ **Zdeněk Štěpánek jako Franci. MDKV 1925**

▶ **Míla Pačová jako Anna. MDKV 1925**

▶▶ **Bohuš Zakopal jako Soudce. MDKV 1925**

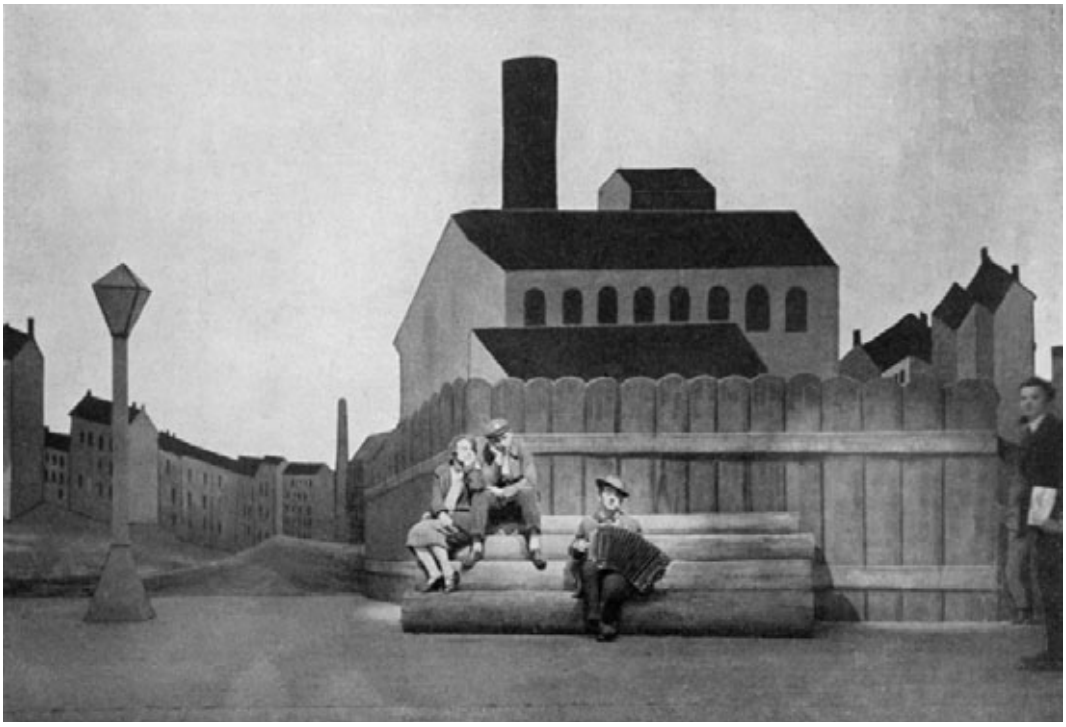
vidla způsobí první smrt, která zde nastane, a pak i tu druhou.

Kuře

Franci je hodný – to je jeho základní vlastnost. Proto mu jeho kamarádi přezdívají Kuře. „Protože to byl takovej veselej kelneříček a tancmajstr. A udělal každýmu všecko kvůli. Dobrotisko na všecky strany. Už se ani pro ten frak na nás nezlobí," říká Tony.

Franci je hodný nikoli proto, že by se tak rozhodl nebo že by tím cosi sledoval. Zcela přirozeně takový je – není důvod, aby se choval jinak. Příznačná je jeho reakce na Barborkův alibistický monolog při jejich prvním setkání po návratu z vězení. Barborka: „Bylo to od tebe hezké, že jsi mlčel. A já bych se k obci nedostal, kdyby se něco takovýho na mne píchlo. To bylo od tebe správné, že jsi mlčel. A že jsme ti nic neposlali, z toho si také nic nedělej, já si myslil, že to nějak vydržíš, a posílat jsem ti nemohl nic. Když je člověk ve stálém místě u obce, tedy si musí dát pozor. A já zrovna tak dobře věděl, že to předržíš." Franci odpoví pouze: „No, je to tak. Ale... Vždyť, vždyť já jsem rád, že jsem zas s vámi, vy chlapi!"

Tony s Barborkou jsou jistě také rádi, ovšem na rozdíl od Franciho nepostrádají pud sebezáchovy či prostě zdravý selský rozum. Ty jim před rokem velely,



aby ‘v tom’ Franciho nechali samotného, a proto ani teď nemají problém se s ním po jeho návratu setkat. Mají ho prostě rádi a stydí se jen málo – lidový pragmatismus jim napovídá, že k tomu není důvod. Jejich jednání si situace prostě vyžádala a Franci to koneckonců přežil. Z téhož důvodu může nyní Barborka, který právě pracovně povýšil, beze studu, bez pocitu viny prohlásit: „Vydělám si dost, abych ti jeden měsíc koupil kabát a podruhý lakýrky a košili“ – neboť to všechno Francimu, zatímco byl ve vězení, s Tonym propil. A Franci nevyčítá, pouze odpouští. Proto ho kamarádi neberou a zřejmě ani nemohou brát příliš vážně a Tony může Anně zcela upřímně, bezelstně, ba hrdě, přímo s ‘otcovskou pýchou’ říci: „A dobrej kluk, toho si važ, to ti říkám. Toho jsme my vychovali.“

Další Franciho klíčovou vlastností je jeho – zatím jen naznačená – spontánnost. Ve své příznivé podobě se projevila při prvním setkání s Annou: jako milá až roztomilá bezprostřednost, kterou ji okouzlil a která vyvolala oboustrannou potřebu spolu na *jejich místě* už zůstat. Když pak spolu o den později poprvé tančí v zahradní restauraci a chromý Tony je doprovází na harmoniku, povzbudí jej Franci přátelským plácnutím po rameni, kterým drobného Tonyho téměř srazí k zemi. Tony: „Ouvej, člověče, máš těžkou ruku, odpočatou. Dej si na ni pozor.“ Tento takřka půvabný detail svědčící o nadbytku Franciho energie představuje první předzvěst, že jeho spontánnost může mít dvojsečný charakter.

Štěstí Anny a Franciho trvalo pouhý den, „od večera do večera“, jak později oba říkají. Druhá podoba Franciho spontánnosti se totiž projevila. Franci vešel do bytu, který si pro sebe s Annou uhájili, a spatřil tam Annina zákazníka–vetřelce. Ačkoli včera zavřeli dveře před vnějším světem… „Vždyť víš, čím se živím,“ říká

◀ František Langer: Periferie. MDKV 1925. Míla Pačová, Zdeněk Štěpánek a Ludvík Veverka (Tony)

▶ František Langer: Periferie. Městské divadlo na Vinohradech 1947. Režie Jaroslav Kvapil. Vladimír Hlavatý (Tony) a Otomar Krejča (Franci)

Anna později a Franci opáčí: „Ale ještě nikdy jsem to neviděl.“ – Byla to situace až příliš podobná té z předchozího večera: Franci vchází do bytu, Anna na něj překvapeně a polekaně pohlédne a zeptá se: „Co zde chceš?“ Dnes mu již tyká, protože od včerejška patří k sobě a do tohoto bytu, a právě proto neměla Anna tuto otázku vůbec vyslovit. To byla chyba větší než sama zákazníkova přítomnost. Franci se nejprve oboří na ni – až v okamžiku, kdy Pán vyhrožuje policií a bere do ruky hůl (možná se chystá k obraně, možná k odchodu), zaútočí Franci na něj: „Odhodí židli, která mu je v cestě. Židle je však chatrná, že mu v ruce zůstane kus opěradla.“ A tak Franci náhle drží zbraň, kterou Pána udeří a na místě jej usmrtí. Tak rychle skončilo štěstí, které zde teprve včera začalo.

Zabít nechtěl. Ale byla to opravdu náhoda? Jistě ano, nazveme-li tak i Franciho první setkání s Annou v jeho bývalém, jejím současném a jejich společném budoucím bytě. Francimu jakožto spontánní, bezprostřední bytosti se věci dějí. Přicházejí k němu, překvapují jej, padají na něj. Zřejmě je přitahuje – tímtéž, čím přitahuje Annu. Bezprostřednost, o stupeň výše pak *svoboda*, není pouze příznačným povahovým rysem, kterým autor Franciho obdařil, aby jej individualizoval: tato vlastnost stojí přímo v centru všeho dění ve hře a toto dění roztáčí, protože se projevuje na několika úrovních.

Stejnou svobodu pro všechny zajišťuje *morálka*, kterou hlídají *zákony*, za jejichž překročení v podobě *zločinu* stihne pachatele *trest*, prokáže-li se jeho *vina*. Jak jednoduché. Když však jediným jistým bodem z celého tohoto řetězce je trest, který navíc spočívá v palčivé touze pachatele po *vnějším* trestu, je situace složitější. Franciho bezprostřednost, spontánnost, *svobodnost* způsobuje, že vždy jednal a vnímal opravdu ‘bezprostředně’ – bez jakéhokoli vnějšího či vnitřního prostředníka, bez ohledu na svou vědomou vůli. A současně vždy v souladu s ní, protože jak mluvil, tak jednal. Ale najednou musí mluvit jinak, než jednal. Sám tomu nerozumí; neví, co se to s ním najednou děje, že chce pořád povídat, když přece rozumově *ví*, že o *tom* povídat *nemá*. Cítíme zde ozvuky Freuda – Langer jím byl v době práce na *Periferii* opravdu zaujat.

A když pak tyto dvě protichůdnosti vyústí v takový konflikt, který dosud svobodnou bytost utlačuje, tlačí tak daleko ‘na periferii’, že už pak neví kudy kam, tato bytost se láme.

Franci dosud dokázal brát život tak, jak přicházel – aniž by si hýčkal utrpěné rány, či snad aniž by vůbec jaké rány registroval. Sám je proto nemá důvod rozdávat. Urbana ‘ranil’ snad poprvé v životě vědomě, dokonce fyzicky, a dokonce smrtelně. Aby strávil něco takového, na to zdaleka není uzpůsobený. Proto také to první, co ho *spontánně* napadne, je sám se udat na policii. Zabrání mu v tom Anna, vedená přirozenou mileneckou ‘sobeckostí’: „Mám tě tak ráda, jakživa jsem neměla nikoho tak ráda jako tebe, vůbec neměla jsem nikoho ráda, až tebe. Franci, byla jsem tak šťastná, že jsem tě našla. (...) Celý den jsem dnes měla takovou radost, že někoho mám (...).“ Franci si tedy hodí Pána přes rameno a odchází s ním „někam, však něco najdu“. Dodá při tom důležitou větu: „Myslím, že to dobře dopadne, jestli budu mít štěstí.“

A opravdu měl štěstí – ale dobře to nedopadlo. V tomto okamžiku se totiž ještě z posledních zbytků naučeného selského rozumu domníval, že nejdůležitější ze všeho je, ‘aby se o tom nikdo nedozvěděl’. Je to vlastně opět typická Franciho reakce, bezprostřední, impulzivní a nevyspekulovaná: nic přece neudělal, má čisté svědomí, nějak to přežije. Uvažuje stejně jako před rokem, když neprozradil kamarády, kteří jej zatáhli do loupeže, i když současná situace je vlastně obrácená. Tehdy to vlastně neudělal – a vzal vinu na sebe; tentokrát to vlastně udělal – a chce to skrýt.

Smyčka

Všechno se daří, Franci má štěstí. Policisté, které sám přivolal, rozpoznají

v mrtvole stavitele Urbana, známého boháče a opilce, a způsob jeho smrti na jakémsi staveništi vyhodnotí jako typicky opilecké upadnutí. Přesně tak ho Franci naaranžoval, jako by k smrti došlo právě tam, a nyní dokonce žádá ‘nálezné’. Tímto okamžikem začíná jeho série šťastných událostí: od stavitelovy vdovy získává odměnu, o jaké se mu ani nesnilo, a to včetně fraku, který mu umožňuje zahájit taneční kariéru. A ta se opravdu začíná dařit.

Jenomže domov, byt, místo, které si Franci uhájil před vetřelcem, se změnil v místo smrti. A Francimu se tam náhle nechce. Po ‘odevzdání’ Urbana policii tak usedá na lavičku, která se má zanedlouho stát jeho lavicí soudní, a setkává se zde s podivnou žebráckou bytostí, ve skutečnosti prý bývalým soudcem, jemuž věnuje korunu na rum. Bylo to jen krátké setkání, o kterém Franci ani ne-

◀ **Jarmila Švabíková jako Anna. MDV 1947**

▶ **František Langer a Jaroslav Kvapil při zkoušce Periferie na jevišti Vinohradského divadla, 1947**

uvažoval, že by vůbec mohlo mít pokračování. Tehdy totiž ještě dokázal v klidu odpovídat: ne, opravdu nepotřebuji žádnou právnickou radu. Avšak tou korunou, kterou Soudci věnoval, si příští setkání jaksi předplatil.

Mezitím se Franci ocitl ve zvláštní situaci: jeho 'zážitek' mu nejde z hlavy a je čím dál urputnější. A tak jej 'odpouští' mluvením: mluví, mluví, mluví – stále intenzivněji, riskantněji, zoufaleji, urputněji. Nejprve postačí Anna (ale ta „u toho byla"), poté nabízí 'pravdu' vdově po staviteli – 'na revanš' za frak, který mu Urbanová věnovala. Pak se chlubí před ředitelem nočního podniku: „Tenhle frak jsem si vydělal až teprve před týdnem, že, Anči? (...) Postaral jsem se o hodného člověka a za to jsem po něm dědil." Nato vyděsí podivnými řečmi Annina ctitele: „Abyste věděl, jaké mám štěstí. A protože se tím chci pochlubit." Pak již vypoví celý příběh 'o své síle a štěstí' Tonymu a Barborkovi, aby jej následně označil za smyšlený („Já bych s něčím takovým lezl ven?! [...] Že to byla legrace!"), a se všemi detaily jej konečně vykřičí do hluku motocyklu, který si poblíž osudného staveniště opravuje jeho nic nezaslechnuvší majitel.[2] Nic nepomáhá, a tak se Franci prostě přiznává: nejprve paní Urbanové, poté policejnímu komisaři. Urbanová prohlásí, že se její manžel „zabil sám, svou vinou. A dobře pro mne i pro jiné, že se to stalo", komisař usvědčí Franciho ze lži jeho vlastními maskovacími manévry a předloží mu oficiální policejní verzi celého případu. Nikdo z uvedených Franciho *neslyší* – každý z jiného důvodu. A tak Franci mluví stále více a stále hlasitěji, a když už řekl vše a více už nemůže ani řvát, neví kudy kam.

A tak se vrací k Soudci.

Mnohostěn

Urban zabíral Francimu místo, bral si to, na které neměl z Franciho pohledu

2 Smíchovští tvůrci nahradili motocyklistu stavebním dělníkem a motocykl stavebním strojem. Inscenace se tak přiblížila předobrazu dramatu *Periferie*, povídce *Kruh*, která zachycuje pachatele Jana, neodbytně a bezděky se neustále vracejícího na místo činu. Stavební dělník tuto osudovou spjatost s místem ještě více podpořil – byť se zde nejedná o 'místo činu' jako v *Kruhu*, ale o oficiální místo nalezení mrtvého, v každém případě tedy o (domnělé) místo smrti, pro Franciho podobně traumatické.

◀ František Langer: Periferie. MDV 1947. Vladimír Hlavatý, Jaroslav Marvan (Barborka) a Otomar Krejča

František Langer: Periferie. Švandovo divadlo 2006. Režie Daniel Hrbek, scéna Karel Glogr, kostýmy Ivana Brádková

▶ Viktor Limr (Franci), Milan Kačmarčík (Tony) a Martin Sitta (Barborka)

▶▶ Viktor Limr a Jana Stryková (Anna)

nárok, a Franciho obrana vlastního teritoria byla tedy svým způsobem 'oprávněná'. Ovšem také Urban měl v rámci svého obchodního vztahu s Annou svá práva, a jeho odpor proti Francimu byl tedy také 'oprávněný'. Zdá se, že nitky 'nedorozumění' (a viny) se sbíhají u Anny. Ale jak je to s nutností trestu?

Totéž místo jako Francimu – také 'životní prostor' – zabíral Urban své manželce; dokonce natolik, že vedle něj ani nemohla dýchat. Takto – jako ženu kdysi zřejmě velmi trpící a dnes již zcela vyhaslou, jako mrtvolu, z níž vyprchal život – ji představila inscenace Švandova divadla; kontrastně vzhledem k předloze, kde paní Urbanová vstupuje po smrti manžela do nového života stejně rozdychtěně jako Franci po svém návratu z vězení. V obou případech je však zřejmé, že se vdova hodlá odvděčit nálezci svého mrtvého muže ani ne tak za to, že jej *nalezl*, jako spíše že jej nalezl *mrtvého*. Tato její nečekaná reakce, která Francimu dovolí, aby právě Urbanová byla (po Anně) první, ke komu se pokusí *mluvit*, představuje paradox, divadelně účinný postup z komedie, který z jejich rozhovoru činí výsostně komediální scénu (při vinohradské premiéře jako vystřiženou z operety, jak si povšimli i doboví kritikové, kteří psali přímo o „operetní služtičce" paní Urbanové). To, že Urbanová nechtěla Franciho poslouchat či vyslechnout, jako by spustilo stavidla. A že nechtěl slyšet *nikdo*, to začalo Franciho dusit. Ovšem, každý měl své důvody: Barborkovo nové místo by bylo „oplétáním s úřady" ohroženo, Tony se prostě bojí, Annin ctitel si přece nenechá vyhrožovat, komisař má případ již 'úspěšně uzavřen' a motocyklista prostě neslyší přes hluk svého stroje. Korunním svědkem je Anna; ta se však na Franciho přiznání policejnímu komisaři podílet nebude, protože by to 'ohrozilo' jednak Franciho (v tomto okamžiku si to Anna dosud naivně či alibisticky opravdu myslí), jednak její vlastní bezúhonnost.

Langerův přítel Karel Čapek roku 1922 prohlásil: „Nemohu si pomoci, já stojím za všemi: snad proto píši komedie místo dramat." Vystihuje tak základní vlastnost vlny relativistických dramat 20. a 30. let, která reagovala na soudobou relativizaci lidského jednání a myšlení: úsilí o jediný univerzální princip výkladu světa nahradilo zobrazení skutečnosti jako plurality. *Periferie* byla dopsána i premiéro-

vána prakticky uprostřed tohoto období a svými obrysy relativistické drama velmi připomíná. Její autor rovněž patřil do skupiny literárních tvůrců kolem T. G. Masaryka, blízkých myšlenkovému směru, který představila stejnojmenná Čapkova kniha[3] a podle něhož byla tato skupina nazývána pragmatickou generací.

Stejně jako v případě Karla Čapka, jehož konzistentní myšlenkový vývoj způsobil, že stopy pluralistického přístupu shledáváme ve větší či menší míře i v jeho pozdějších dílech, ať už dramatických či ne, nejednalo se ani v případě Langerově o jakousi módní či dobovou záležitost, nýbrž o přístup dlouhodobý, dokonce bytostný. Souvisel s jeho řekněme entuziastickým humanismem, k němuž se umělecky i životně dopracoval po svém úvodním neoklasicistickém období a po následných zkušenostech z první světové války. Přivedla ho k němu nejen vrozená, filozoficky podložená úcta k člověku, ale též nově nabytá, autorovou 'ruskou zkušeností' podpořená schopnost vážit si v jeho jedinečnosti *každého*, včetně tzv. malého člověka, jehož na rozdíl od předchozích vznešených hrdinů stavěl po válce často do centra svých děl. V relativistickém dramatu zaznívá mnohost stanovisek, pluralita názorů, neboť každý má právo na ten svůj, a jejich smyslem je právě ležet vedle sebe, být součástí množství, nevynikat nad ostatní, aby nad nastoleným problémem mohl a musel samostatně uvažovat sám divák. A to co nejsvobodněji – aby jej pokud možno neovlivňovala ani sama hra. Ideální zakončení je pak vlastně do určité míry otázkou diskuse, která je ostatně příznačnou součástí těchto her – byť nároky dramatu si jakési *uzavření* samozřejmě 'vynutí'.

Tomuto přístupu se tedy Langerova technika v mnohém podobá, když autor představuje stanoviska rozličných osob z Urbanova a Franciho okolí. Do jedné 'množiny' je spojila Urbanova smrt a ukazuje se ještě jedna věc: tato smrt je nezajímá. Všechny uvažují v rámci svého kontextu, a tedy tak či onak 'prakticky', což autor představuje jako pochopitelné, jaksi lidské. I zde, stejně jako u Čapka, je relativnost tím, co se zobrazuje, stejně jako způsobem, jakým se k tomuto zobrazování přistupuje. Avšak hledisko jednoho každého člověka a relativnost lidských činů je zde postavena do konfrontace právě s *jedinečností jednoho každého člověka*, jakým byl i Urban. A jakým je Franci. *Periferie* ukazuje, že samo vý-

3 *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, 1918.

František Langer: Periferie. Švandovo divadlo 2006. . V popředí Viktor Limr a Jana Stryková

chodisko relativistického přístupu staví jeho důsledky do bezvýchodné situace.

S jednou již zmíněným komediálním paradoxem se znovu setkáme nikoli v konkrétní scéně, ale jeho existenci si uvědomíme s rostoucí intenzitou Franciho *mluvení*: nikdo, *ani sám Franci*, neshledává objektivní potřebu potrestat Urbanova 'vraha' – vnitřní, subjektivní nezbytnost trestu však pociťuje Franci neodbytně a proti celé té obrovské pluralitě názorů, které jsou přece všechny pro něho tak výhodné (stačí si vybrat), se začíná bouřit. Ke každému z těch, kdo vyslovil ten svůj, si jde vlastně pro odsudek či rozsudek, a když se mu po všech snahách nepodaří přiblížit se mu ani pomocí komisaře, jeho přirozeně cítěná spravedlnost musí najít jiný způsob, jak se uplatnit. Nedokáže se totiž vyrovnat s možností, že by jakýkoliv, i tak mezní čin mohl být relativizován, že by násilná smrt mohla zůstat nepotrestána – ať už podle oficiálních norem zločinem je či není. Franci touží po jednoznačném řešení: po řešení, které *není* 'otázkou diskuse'.

Je to postoj vdovy, který nejurputněji sugeruje otázku: Je-li odstraněn *takový* člověk, ač nezáměrně, není to *dobře*? Je to přece obecně mnohem prospěšnější, než kdyby žil! Celá Urbanova monstróznost je ovšem ve hře hlavně proto, aby Franciho už tak diskutabilní podíl na stavitelově smrti ještě více zproblematizovala a aby Franci mohl následně to klubko rozmanitých hlasů protnout svým kontrastním, přitom tak jednoduchým, a přitom tak nepochopitelným zjištěním: že zabít člověka, vzít někomu život, ať už k tomu došlo jakkoli, je strašné, a nic není strašnějšího. Franci něco tak *nelidského* nedokáže akceptovat. Primární není jeho touha po spravedlnosti, ale touha zbavit se nespravedlnosti, jíž byl původcem. Tu musí dostat ze sebe ven: „Leze mi to z krku, když o tom pořád musím mlčet. Pořád se mi

to plete na jazyk, rád bych jednou vyložil kamarádům, jaký jsem chlapík, jindy bych se rád pochlubil, jaké mám štěstí, že nikdo na nic nepřišel. Ostatně já sám tomu nerozumím, proč mám toho pořád plnou hubu, jako bych ji měl plnou slin a musel to vyplivnout." Franci usiluje o znovunastolení rovnováhy či souladu mezi slovy a činy a je v tom dnes i tehdy zcela nepochopitelný – jedině v tom spočívá jeho 'bláznivost': že vnímá jakousi vyšší či naopak hlubinnou, hluboce lidskou a nijak 'interpretovanou' spravedlnost, která nepřipouští, že by křivda (od slova *křivý* – ve smyslu vychýlení z rovnováhy) mohla zůstat nenarovnána.

Situace je o to horší, že se Franci nyní vlastně ocitl na místě Tonyho a Barborky, kteří mu ukřivdili před rokem – a Franci jim odpustil. Tentokrát Franci 'ukřivdil' Urbanovi, ale není tu nikoho, kdo by odpustil jemu: jeho smrti nikdo nelituje, sám Urban nežije. Jiné řešení než 'oficiální', zdá se, není. Jediné, co teď Francimu zbývá, je blufovat, riskovat a věřit, že to nějak praskne. Neodbytně se vtírá otázka: Kdo je zde opravdu oběť?

Soudce

Poté, co Franci v touze *být vyslechnut* urazí marnou cestu od paní Urbanové po komisaře, pochopí, že se ocitl v začarovaném kruhu, odkud žádná cesta nikam dál nevede. A v tomto mrtvém bodě, v mezičase *dvou činů* (protože v tomto okamžiku je už mimo veškerou pochybnost, že se opravdu jedná o situaci dočasnou, která se vydržet nedá, sama se nevyřeší, ale nějak ukončit se musí), si vzpomene na bytost, které dal *tehdy* korunu na rum, ale o jejíž právnickou radu nestál. Langer tak po záležitosti s mrtvolou otevírá novou zápletku. Na scénu podruhé vstupuje chápavý, dobrotivý a moudrý stařec s vousem, který je sice zřejmě opilec, ale se srdcem na pravém místě a snad i s právnickou aprobací. Soudce Francimu rozumí, chápe jej, ale hlavně mu vůbec *naslouchá* a *věří*. Langer v tomto okamžiku potřetí využívá komediálního účinku paradoxu: protože Soudce věří Francimu, jaksi recipročně věří i Franci Soudci, jehož děsivá rada na něj zapůsobí jako spásná: „Zabte ještě jednou!" Soudci se podařilo obetkat Franciho sítí svých řečí, přes které Franci není s to rozpoznat absurdnost tohoto řešení ani fanatika soudcovství v této kreatuře, která radostně prohlašuje, že ve Francim konečně nalezla toho, koho celý život hledala.

Teprve při rozhovoru se Soudcem začíná Francimu docházet, oč mu vlastně jde. Když Soudce říká „milý příteli, vy nehledáte nic jiného než své právo na spravedlnost", Franci nadšeně souhlasí – konečně se mu dostává ulevujícího spolusdílení, dokonce, jak už víme, i rady. Na první pohled tedy nalezl přesně to, co hledal, a tím dokáže dramatik svého čtenáře či diváka nadlouho zmást. Soudce přece mluví velmi rozumně: „Nic není vznešenějšího nad spravedlnost a (...) jen zvláštní milostí bylo člověku dáno, aby po ní dychtil." Jeho vývody, argumenty a postuláty mají logiku člověka z praxe, který toho zažil! – ale stačil odejít dříve, než jej soudní mašinérie mohla deformovat. Dokázal si proto (podle svých slov) zachovat čistý, neposkvrněný smysl pro spravedlnost a vidí v tom své poslání. Sám k sobě hovoří: „A proto ty, soudce, ukojuj člověkovu touhu po spravedlnosti a poskytuj mu ji." Takové manipulaci bezprostřední Franci nedokáže vzdorovat.

Ve stati *Jak jsem psal Periferii*, kde popisuje dva reálné Soudcovy předobrazy, uvádí Langer důvod vzniku této postavy: „Z těch dvou osob stvořil jsem jakýsi odlitek, negativ Franciho svědomí, abych se vyhnul nedosti srozumitelným monologům ve chvíli, kdy se jeho podvědomé jednání proměňuje ve vědomé, a tak nepostižitelný děj mohl realizovat odkrytě dramaticky" (Langer 2001b: 328). Soudce

tedy vznikl především z důvodů posílení divadelnosti, svůj prvotní smysl však přerostl. Je zřejmé, že pojetí této postavy zásadně ovlivňuje interpretaci a vyznění celého díla. Názory na její pochopení se velmi různily od samého vzniku *Periferie*, ostatně sama „druhá varianta“ závěru, kterou autor na Reinhardtovo přání vytvořil, aniž by na Soudcových replikách v prvním a druhém jednání cokoliv změnil, svědčí o komplikovanosti, mnohovrstevnatosti, tedy široké interpretovatelnosti této figury. Jistý Langerův známý vnímal Soudce jako jednoznačně hlavní postavu dramatu, naopak komponista zamýšlející *Periferii* zhudebnit jej ve svém libretu zcela vypustil (s čímž Langer pochopitelně nemohl souhlasit). Tyto protikladné přístupy vycházejí ovšem z téhož faktu: Franci a Soudce hájí týž princip. Avšak Franciho ‘alter ego’ tak činí ideologicky – což neznamená, že nemůže svými tezemi pootevřít Francimu bránu skutečného pochopení sebe sama. Soudcova nebezpečnost, skutečná síla a výstraha spočívají v tom, co se stalo jeho nástrojem manipulace: ve schopnosti vyvolat dokonalý pocit viny – pocit, že opravdu *je* něco, zač je třeba pykat. To pak Soudce ohodnotí výší svého rozsudku: *toto* v něm ve skutečnosti vyvolává onu radost! – Franciho naivně, přirozeně cítěná spravedlnost se zde dostala do tragického střetu s dogmatem.

Kruh, ve kterém se po vraždě stavitele Urbana motal Franci, původně bezstarostný, plný energie a dychtivý po životě, Soudce nyní roztíná: od okamžiku jeho *rady* se děj neodvratně valí až k závěrečné tragédii. Jejím nedokonalým, protože nedokonaným předstupněm je Franciho pokus o vraždu majitele nočního podniku. Prostřednictvím tohoto momentu překvapení, jehož efekt je až tragikomický, opět vystupuje motiv vůlí či rozumem nekontrolovaného jednání, kdy Franci podléhá afektu a zoufale se vrhá do nebezpečí. – Vražda se nepodaří, protože *zavraždit* prostě Franci nedokáže: „Kdybych zabil tohohle, tak bych se zbavil taky toho prvního. Rozumíš? Přišli by pro mne a já bych měl pokoj. Tohohle by mi nikdo nemohl upřít. Ale já... Mně už nic nepomůže. Anči, já bych nikoho nezabil, já jsem takový, takový ubohý...“ A to v něm pocit vlastní nedostatečnosti a snahu ‘překonat sebe sama’ ještě podpoří: třeba tím, že zavraždit dokáže. Závěrečná smrt Anny byla nutným vyústěním situace, která byla už tak neřešitelná, ale kterou navíc ‘využil’ – snad z touhy mít ještě jednou skutečnou moc nad lidskými osudy – Soudce. Ale ještě je tu Anna.

Anna

Sám Franci přiznal, že Urbana zabil kvůli ní, i když vědomě nechtěl: „Tebe, tebe bych nejraději zabil, když jsem viděl, že máš u sebe mužskýho.“ Ovšem Franci Anně odpustí, stejně jako odpustil Tonymu a Barborkovi, protože odpouštět jiným umí stejně dobře jako tančit. Neodpouští jen sobě.

Anna z Franciho nesnímá ani část zodpovědnosti – oficiálně ani neoficiálně: nepřihlásí se jako korunní svědek, před Francim situaci bagatelizuje: „A byl to lump, to jsem poznala, jak začal mluvit. O jiné zabité se nestarají. Kolikrát za ten rok praštili mě a hodili mě o kus níž. A to nikdo mě nezdvihl a nikdo nehonil vraha. Až ty, Franci!“ – Anna říká nesmysl a ví to. Franci ji před nikým nebránil, bránil své místo – v bytě, jejím životě a hlavně to své ve světě, který si vymezil a vybojoval spolu s ní. A už vůbec nehonil žádného vraha – tím se stal až teď on, honěným sebou samým. A hlavně: Anna Francimu ospravedlňováním jeho činu nepřímo potvrzuje, že je tu *co* ospravedlňovat – stejně jako mu to sugeruje Soudce. Ale zatímco ten nezpochybňuje, že se stala křivda, kterou je třeba narovnat, Anna věří, že jejím zpětným opodstatněním Franciho pocit viny smaže –

zatímco jej tím naopak podpoří. Tedy ani Anna vlastně Franciho *neslyší*, a tak Franci zůstává sám se svou tíhou a pocitem, že se jeho životní prostor stále zmenšuje.[4]

Přesto Anna jediná Francimu rozumí. Přesně ví, co cítí, trápí ji to a jeho situaci záměrně přehlíží, aby ji eliminovala. Je ovšem pragmatická a na rozdíl od Franciho má schopnost nevidět to, co vidět nechce, čímž to pro ni prostě přestane existovat. Po nevydařené vraždě ředitele si však uvědomí, že Franciho něčemu podobnému nikdy nenaučí a že u něj už není cesty zpět, a rozhodne se mu zoufalým činem pomoci. Se stejnou 'vypočítavostí' a 'pragmatičností', s jakou se celou tu nešťastnou záležitost snažila vytěsnit, a také možná jako projev pokání za své vztahy s jinými muži, zvolí jedinou možnost, jak se svým milým zůstat 'až do smrti': má-li Franci na nesmyslnou radu Soudce zabít podruhé, ať tedy zabije ji – „to by pak bylo, jako bychom umřeli spolu". Toto na první pohled absurdní řešení se na druhý pohled jeví jako jaksi kauzální a na třetí opět jako nesmysl. Proč by měl Franci Annu zavraždit? Jak to udělat? Kde vzít v dramatu důvod, aby z něj mohlo divadlo vyjít?

V závěrečné scéně, která se stejně jako ta první a ta 's Urbanem' odehrává na *jejich místě*, Anna záměrně vydráždí Franciho týmiž prostředky, jimiž ho předtím nezáměrně vydráždila k vraždě Urbana. Opět *to* způsobí muži – vetřelci v jejich teritoriu, i když je tentokrát zpřítomňuje pouze slovy. Situace se opakuje, sám autor ve scénické poznámce uvádí: „[Anna] stojí proti němu tak jako kdysi, když u ní zastihl stavitele Urbana." S tím rozdílem, že tentokrát je to Anna, kdo řídí vývoj, kdo vyslovuje nejdůležitější větu jejich prvního setkání: „Zavři dveře!" To všechno už tady někdy bylo. A situace se podobá natolik, že Franci *musí* zopakovat i svou roli v ní. Teď už mu nezbývá nic jiného než vrátit se v kruhu zpět – do okamžiku, který začal jeho bytost lámat. Anna mu v tom pomáhá. Ve svých rukou třímá Franciho ruce, jimiž si – možná – stiskne vlastní krk.

Konec

Anna nežije, Franci obešel kruh, švec přestal ťukat kladívkem. Čas se naplnil, Soudce vyhrál jednu ze svých her na osud. Byla to opět ta podivná náhoda, která je přece opravdu náhodou, a přece pramení odněkud z hlubin lidské vůle.

Langer zasadil své drama na periferii, avšak nezabývá se v něm 'světem malých lidí'. Vytvořil metaforu, která zneklidňuje.[5] Jediný skutečný, 'úplný' člověk ve

4 Na tento Franciho pocit funkčně reagovala scénografie inscenace Švandova divadla, kde se zprvu na prostor většiny jeviště rozprostřená dějiště postupně zmenšovala v souladu s Franciho subjektivně vnímaným zmenšováním jeho životního prostoru.

5 Pro zvýraznění odstupu, kterého je třeba, aby příběh o 'malých lidech' z předměstí *nebyl* v době popularity vesnického dramatu vnímaný jako o malých lidech z předměstí, ale právě jako metafora, vytvořil Langer postavu Pána před oponou. Tento průvodce dějem (a současně okouzlený, poetický průvodce městem) s kořeny v antickém chóru je prostředníkem mezi tím, co se v dramatu, resp. na scéně děje, a tím, komu se tento děj předkládá, tedy divákem či čtenářem. Pána před oponou provázely od samého počátku v řadách praktických divadelníků i teoretiků diskuse a úvahy o jeho smyslu a nezbytnosti. Langer na jeho zachování trval; podle jeho slov – jež po předchozím tvrzení mohou působit paradoxně – Pán posiloval pravdivost, věrohodnost příběhu, za něž jako jeho 'svědek' svou autoritou ručí. „Je to skutečnost! Tohle, pánové, co vám tu předvádíme, není jen námi hraná komedie...," zněla Langerova slova v odpovědi nevítaně kreativnímu dramaturgovi, který možnost odstranění Pána před oponou s autorem konzultoval (Träger 1968: 139). Z dnešního pohledu se jako hlavní funkce této postavy v době jejího vzniku jeví autorovo úsilí odlišit *Periferii* od psychologicko-realistických her té doby. Dílo by proto snad mohlo dnes fungovat i bez ní, smíříme-li se s vypuštěním jejích působivých monologů 'malujících' atmosféru města, nicméně retardujících a někdy i opakujících informace podané scénografií či vlastním dějem. Toto dilema se tvůrci smíchovského díla rozhodli po velkých úvahách vyřešit odstraněním Pána před oponou a současnému vnímání vyjít vstříc také posílením 'klipovitosti' či 'filmovosti' inscenace, tedy těch vlastností, které jsou v dramatu rovněž uloženy – a které mají rovněž zcizující charakter. Došlo tak vlastně k dalšímu 'paradoxu' – jeden antiiluzivní prvek byl nahrazen jiným. *Periferie* si nějaký způsob zcizení zkrátka vynucuje – aby byla vnímána metaforicky.

hře zavraždil bytost sobě nejdražší, aby se zbavil tíhy nepotrestané viny z předchozího nechtěného zabití někoho, kdo nechyběl vůbec nikomu. Smíchovská scénografie pojala závěrečnou scénu protikladně k dosavadnímu principu: byt Anny a Franciho neúměrně zvětšila, roztáhla na celé jeviště a jakoby ještě dál. Tím jejich intimní místo přestalo být intimním pouze pro ně – prostor jako by zahrnul i hlediště a spolu s ním se 'odpoutal od země', od všeho psychologického a reálného. V namodralém osvětlení tohoto 'vesmírného' pokoje působí oba představitelé nadpozemským (nebo mrtvolným) dojmem a jsou divákovi náhle velmi blízko, téměř na dosah. Řešení problému 'jak zavraždit Annu' vzešel podle režisérových slov od samotných herců: Anna dráždí Franciho, říká „Přitlač" – a tlačí přitom jeho ruce těmi svými k vlastnímu krku. Franci něco takového vůbec nehodlá poslouchat – a *právě proto* přitlačí: aby to již neříkala, aby to již neslyšel, aby ho náhodou zase nevyprovokovala k bezprostřední, vůlí nekontrolované reakci... A tak tentokrát zabrání mluvit on jí.

Závěr Langerovy *Periferie* vyvolává podivnou katarzi a spolu s ní otázku: Když ani na periferii tohoto světa není pro člověka místo, kde tedy?

Literatura:

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha 2001

DELEUZE, G. *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*, Bratislava 1993

DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Zločin a trest*, Praha 2004

JANOUŠEK, P. *Rozměry dramatu*, Praha 1989

JUSTL, V. „Svědectví jako umělecké dílo", in: LANGER, F. *Železný vlk. Příběhy z naší anabáze*, Praha 1994

JUSTL, V. (jako ed.) *K Bronzové rapsodii Františka Langera*, Praha 2000

KONRÁD, E. *Národní umělec Frant. Langer*, Praha 1949

KNOPP, F. „František Langer z mnoha úhlů", *Divadelní revue* 2001, 1

KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001

KUDĚLKA, V. „Divadelníkem z vlastní vůle", in: LANGER, F. *Divadelníkem z vlastní vůle. Výbor z prací o divadle a dramatu*, Praha 1986

LANGER, F. *Byli a bylo*, Praha 1963

LANGER, F. *Byli a bylo*, Praha 2003

LANGER, F. *Divadelníkem z vlastní vůle. Výbor z prací o divadle a dramatu*, Praha 1986

LANGER, F. *Filatelistické povídky*, Praha 1975

LANGER, F. *Hry I*, Praha 2000

LANGER, F. *Hry II*, Praha 2001 (a)

LANGER, F. *Hry III*, Praha 2002

LANGER, F. *Hry IV*, Praha 2003

LANGER, F. *Korespondence I*, Praha 2006 (a)

LANGER, F. *Korespondence II*, Praha 2006 (b)

LANGER, F. *Korespondence III*, Praha 2007

LANGER, F. *Malířské povídky*, Praha 1996

LANGER, F. *Prostor díla*, Praha 2001 (b)

LANGER, F. *Snílci a vrahové*, Praha 1967

LANGER, F. *Tři hry o spravedlnosti*, Praha 1957

LANGER, F. *Železný vlk. Příběhy z naší anabáze*, Praha 1994

MILLER, A. *Pohled z mostu*, in: Miller, A. *5 her*. 1. vyd. Praha 1962

RULF, J. „Langerové", *Reflex* 1998, 2

STEHLÍKOVÁ, E. „František Langer redivivus?", *Divadelní revue* 2002, 2

TICHÝ, Z. A. / CHUCHMA, J. „Začaly vycházet Langerovy spisy", *Mladá fronta DNES* 12. 6. 2000

TRÄGER, J. (jako ed.) *František Langer: Periferie*, Praha 1968

TRÄGER, J. „František Langer vypravěč", in: LANGER, F. *Snílci a vrahové*, Praha 1967

TRÄGER, J. „Malířské povídky Františka Langera", in: LANGER, F. *Malířské povídky*, Praha 1996

VOJTKOVÁ, M. / JUSTL, V. (jako ed.) *František Langer na prahu nového tisíciletí*, Praha 2000

Periferie. Veřejná generálka 1. 12. 2006. Švandovo divadlo [DVD], Praha (POLAS videostudio) 2006

Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle

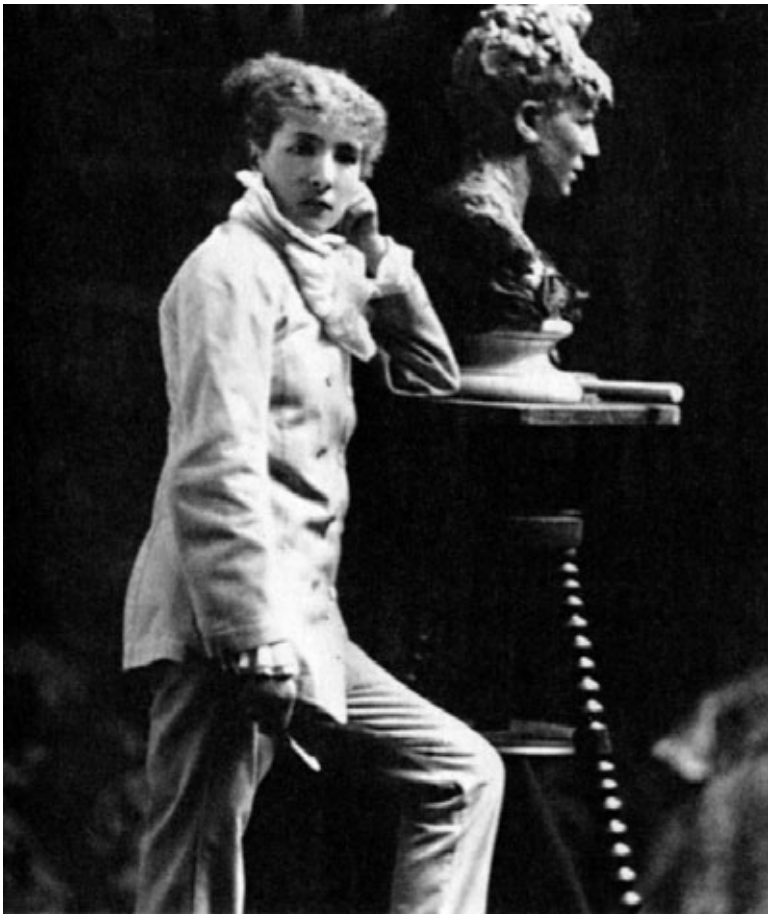
(Kapitoly z dějin moderního evropského herectví 1)

Jan Hyvnar

V druhé polovině 19. století se i divadlo stalo součástí svobodného kapitalistického podnikání. Například v Anglii ztratila svůj monopol tradiční divadla Drury Lane a Covent Garden už v roce 1843, Francie ji následovala v době Napoleona III. a Severoněmecký svaz zavedl volnou konkurenci v roce 1869. Tato svoboda divadelního podnikání vedla k neobyčejnému nárůstu divadel, např. v Německu se za dalších 15 let počet divadel ztrojnásobil a z původních 200 jich bylo nyní 600, přičemž se do toho nezapočítávalo velké množství varieté či tzv. Rauchtheater (viz Bab 1928). Ostatní divadelní kultury následovaly příklad této evropské divadelní trojice a ve všech zemích, včetně Ruska, nebo ve všech státech, včetně těch, které ještě neexistovaly (Itálie, Polsko), se hojně podnikalo a obchodovalo s divadlem. Dlužno ale přiznat, že se jím v té době ještě nemínilo divadlo jako umění, nýbrž divadlo jako zábava nebo maximálně divadlo jako reprodukční umění. Skutečnou představu divadla jako umění vnesla do vývoje divadla až reforma počínaje A. Antoinem nebo K. S. Stanislavským, ale jak uvidíme, i některé herecké osobnosti, jako byla Eleonora Duseová.

Do té doby bylo divadlo součástí průmyslu a svobodného podnikání a mělo jiné starosti než estetiku. Divadelní koncesi si pořizovali také řezníci nebo fabrikanti továren na žárovky nebo čokoládu a zdálo se, že všichni najednou rozumějí divadlu, protože se dalo vlastnit a mohlo vydělávat. Ale brzy se objevily i značné problémy, např. kde vzít najednou ty tisíce herců, kteří byli pro nová divadla zapotřebí? Tolik romantických podivínů nebo zběhlých studentů se přece jen po Evropě netoulalo, a tak se musely přirozeně zakládat různé rychlokursy „Hercem za tři měsíce“ nebo početné agentury, aby se mohlo vesele a bez jakýchkoli skrupulí i s hercem podnikat a honit za ziskem. Výsledkem toho byl vcelku početný herecký proletariát, mezi který u nás patřil v mládí např. i Eduard Vojan a mnozí další herci kočovných společností.[1] Přirozeně pak s tímto svobodným podnikáním souviselo mnoho dalších aspektů, např. nízké sociální postavení herce, které vedlo ke vzniku hereckých odborových svazů, nízká úroveň inscenací, důraz na zábavnost a různé vnější efekty atd.

1 U nás ovšem dodnes přežívá v úvahách o těchto společnostech sentimentální pseudoromantický mýtus herců, kteří hladověli na oltáři umění! Že o žádné umění v moderním slova smyslu nešlo, je jasné.



Přemýšlet v této situaci o umění, když na prvém místě stály otázky sociální a ekonomické, si mohli dovolit v té době jen někteří herci ze stálých divadel, které financoval stát nebo bohatý mecenáš.[2] Přesto z této houštiny bezejmenných herců vystupovaly talentované individuality, které divadelní historici nazvali „hereckými virtuosy". Ti pak často opouštěli vlastní národní kultury a projížděli křížem krážem Evropou a Amerikou. I tady se podnikalo a už ve velkém. V centru zájmu byla herecká hvězda a nikoho nezajímalo, že divadlo je také ansámblové umění. Hvězda měla svého impresária, s nímž jezdila po světě sama, a pak se hrávalo vícejazyčně, nebo si s sebou vozila vlastní soubor druhořadých herců, aby mohla sama vyniknout. Hvězda si tak podřídila celý divadelní průmysl, počínaje dramatikem přes scénografy a tvůrce kostýmů, ostatní herce a konečně i diváky.

Od 80. let projížděly Evropou a Amerikou dvě nejznámější herecké virtuosky – Sára Bernhardtová z Francie a Eleonora Duseová z Itálie, které byly často srovnávány a kritika i diváci sledovali v duchu kapitalistického podnikání jejich

2 Je také zajímavé, že mnozí kritici v té době odlišují herce jako artistu a herce jako umělce. První pojmenování se většinou vztahovalo k profesi obecně a k umění řemesla, druhé k estetickému hodnocení.

◀ **Sára Bernhardtová s vlastní bustou**

▶ **Eleonora Duseová – představitelka mladých žen**

souboj, která z nich je lepší, která více vydělává apod. Ale vedle tohoto oceňování z ducha rodícího se sportu šlo u obou také o objevování a odkrývání hranic a možností modernistického herectví v sociologickém i uměleckém slova smyslu. Obě herečky totiž překonaly tradiční pojetí oborového herectví a do hry nyní vkládaly osobnostní kvality a individualitu. Každá jinak, a právě to vytvářelo zajímavou opozici a vyjadřovalo charakteristickou janusovskou podvojnou tvář divadelní moderny: opozici mezi vnější neboli explozivní a vnitřní neboli implozivní transgresí v tvorbě a představení. V dějinách divadla se v takovém případě mluví o protikladu herectví představování a herectví prožívání.

Doba, o které mluvíme a v níž hrály obě virtuosky, byla rovněž podvojná a doslova těhotná ve všech oblastech – společenské, vědecké, filozofické, civilizační, kulturní i estetické. Měla znaky radikálního rozchodu s minulostí a mnohoznačnými prefiguracemi naznačovala budoucí proměny. Jako zcela nová struktura vědomí z přelomu 19. a 20. století se vymyká jakékoli jednoznačné definici, neboť velké bohatství různých jevů kulturních, uměleckých i divadelních, velká různorodost duchovních manifestací, filozofických směrů i teorií umění a divadla, které spolu často soupeřily, jako např. snahy naturalistů a symbolistů, to vše vytvářelo situaci, v níž už se celek nedá postihnout a zařadit jako dříve pod jednotný styl nebo směr. Ve skutečnosti ale tato bohatá různorodost musela mít společného jmenovatele v bezprostředním prožitku současníků, který vyjadřoval jak dekadentní útěk od skutečnosti do snových iluzí, individualisticko-nihilistické odcizení umění ve společnosti, antivědeckou idealistickou reakci, nebo secesi jako nemoc stylu, tak i opojení civilizací, vědou a technikou i s utopiemi nové společnosti a nového umění. Není tedy divu, že vedle sebe stojí umění i divadlo jako průmysl a současně se hlásají hesla „umění pro umění“ nebo „divadlo jako chrám“ (R. Wagner nebo V. Ivanov), která odmítají utilitárnost umění nebo vypočítavý prakticismus dobového byznysu a brání to, co je ne-užitečné

a nepodmíněné etikou kapitalismu, co valorizuje důstojnost tvůrčí práce a antropologickou podstatu kultury plně lidské. I v tomto případě vidíme, jak moderna v sobě obsahuje rub a líc prožitku jediné doby i s napětím janusovské tváře mezi duchovní depresí a plamennou vášní po novém životě, mezi nudou a touhou po poznání, mezi Buddhou a Marinettim, mezi apologií osamělého individualisty a jeho extatickou touhou rozplynutí v komuně nebo v kosmu.

Pokud můžeme těžiště přelomu z počátku 19. století nalézt ve zkušenosti Velké francouzské revoluce a v proklamaci ideje svobodného a spontánně jednajícího člověka, kterou poté vyjadřovaly i romantické charaktery, pak nyní se tato idea dostala do konfliktu a nedala se už smířit s druhým heslem rovnosti pro všechny. Bouřlivý rozvoj periferií velkých měst, který znamenal i rozvoj masové a bulvární kultury, zákony velké statistiky, zmenšující se pocit intelektuální odpovědnosti i kolektivistické mýty – a s těmi se setkáme i u obou virtuosek –, to vše omezilo reálný i morální význam jedince na minimum. Romantické Já bylo jako Ikarus strženo z výšin idealistických utopií do anonymního života bez cíle, otrocké práce a byrokratického aparátu. Nikdo tu sice nezakazoval svobodu jedince, ale ta se stala v anonymním davu neautentická, iluzivní a snadno končila v rousseauismu „šťastného davu na zelené pastvině“, který tak ostře odsuzoval F. Nietzsche nebo F. Dostojevskij. Vzrůst společenské rivalizace, soupeření, vražedná konkurence (i v umění!), nenasytné ambice, honička za módou, netvůrčí imitace a nikoliv mimeze, vzájemné napodobování a všeobecný konformismus, kdy místo Krista už napodobujeme jen souseda (Girard 1961, resp. 1998), to vše vedlo k tomu, že svět kultury a divadla byl zasažen chronickou krizí, pochybami, vyčerpáním a potřebou obnovy: hladoví už ne po svobodném, ale po autentickém životě a umění. Už nelze uvažovat o člověku jako o daném typu a v divadle o oboru, čili o člověku v daném ahistorickém odosobnění, ale pouze o člověku procesuálně a v historii. Jistě, tzv. božský virtuos sice ještě hlásal autonomii svého Já jako ahistorického centra světa, ale tím, že se po ‘smrti Boha’ chce sám stát bohem, zneužívá, zplošťuje a devalvuje prastarou teodiceu, která stále ještě působila svou setrvačností. Z druhé strany se ale rodí dramatické herectví, které zobrazuje svět autentického člověka v historii, zbaveného teodiceje nebo v procesu jejího tragického hledání. Pokud ‘božský virtuos’ založil svou osobitost a svůj individualismus na umělém reprodukování božské jinakosti, pak ‘lidský herec’ odkrýval dramata různosti a jinakosti, v našem případě pak hlavně dramata moderní ženy.

Vše bylo tedy dvouznačné a také hra virtuosek S. Bernhardtové a E. Duseové v sobě nesla podvojnost ‘décadence’ i ‘modernité’, vyčerpání i originalitu, stylizaci i iniciaci, ludičnost i drama a umělost i autenticitu. Z jedné strany dědictví jako obrovské a stále rostoucí encyklopedické vědění o minulosti, umožňující i na jevišti hravé metamorfózy, cestování po cizích kulturách, tvorbu mnohotvárných fasád i neustálé převlékání do masek antických, středověkých, renesančních, jarmarečních nebo orientálních. A z druhé strany heroické odtržení od všech forem starého světa a jeho kultury, Nietzscheova idea radikálního přehodnocení všech minulých hodnot a oslava života návratem k dionýskému počátku. Na jedné straně máme Baudelairovo „věříme v novou a zvláštní krásu“, kde se ztotožňuje to, co je nezvyklé, s tím, co je moderní, a co je moderní s tím, co je velkoměstské, složité, rafinované, přitažlivé i fatální, prostě dekadentní i moderní, na straně druhé pak to, co je v člověku přirozené, nevědomé, instink-

tivní i původní, co je skryté na dně duše, ale i tragické. Proto také byl umělý svět Bernhardtové apoteózou kosmetického líčení a kostýmů, dandyho i prostitutky, zatímco svět Duseové byl světem obyčejných lidí H. Ibsena a F. Dostojevského.

Dodnes je považována za nejznámější hereckou virtuosku francouzská herečka **Sára Bernhardtová** (nar. 23. 10. 1844), určitě také díky plakátům českého malíře Alfonse Muchy, kde pózuje a kroutí se jako had v krásných kostýmech. Sára byla skutečně zvláštní a originální fenomén, „le monstre sacré", „významná bytost", jak jí říkali, ale těch pojmenování bylo mnoho – „božská Sára", „osmý div světa" apod. Případ Sáry by měl zajímat především sociologa divadla, neboť její kariéra se dá přirovnat k tomu, co se vždy odehrává a odehrávalo kolem slavných filmových hvězd nebo kolem skupiny Beatles. Sára byla ovšem jednou z prvních, která velmi důsledně vytvářela vlastní mýtus a legendu o sobě. Naznačil jsem už, že po 'smrti Boha' se herecký virtuos, jakým byla i Sára, pokouší naplnit tuto vyprázdněnou teodiceu vlastní velikostí a nekonečností. V té době se skutečně tvořily reprodukce bohů nejen z válečníků a politiků, ale i z dramatiků a herců. A. Dumas ml., jeden z autorů tzv. dobře udělané hry nebo 'hry s tezí', v nichž Sára vynikala, prohlásil přímo, že dramatik musí nahradit kazatele. Už pojmenování „božská Sára" prozrazuje stejnou potřebu božského metafyzického principu, který je stále vlastní moderním společnostem. Sára toho dovedla využít. Díky talentu a obrovským úspěchům se cítila být blízko Boha: *„A všechno to bylo určeno pro mne – růže, láska, hudba i poezie... Západ slunce byl také pro mne. Cítila jsem se velice blízko Boha"* (Bernhardt 1923b). Jedna starší dáma si prý doma postavila oltář věnovaný Sáře a měla na něm všechny fotky a předměty, kterých se Sára dotkla. Císařové ji zasypávali klenoty, muži házeli pláště na zem, kudy chodila. Tvrdila o sobě, že je sice jako bůh, ale také věděla, že přitahuje blázny z celého světa. Že je tedy přece jen a jen bohyní z divadla a hry.

Ale to jí stačilo k tomu, aby jako 'divadelní bohyně' učinila divadlem celý život kolem sebe. Bůh může vše, a odtud i všechny ty bláznivé transgrese divadelní hry do sociální skutečnosti, to permanentní rušení hranic mezi divadlem a životem, mezi pravdou a iluzí, a vlastně i mezi dobrem a zlem. Hra v životě pro ni mohla být dokonce zajímavější. *„Pozorovat jak Sára žije je daleko víc fascinující než dívat se na ni v divadle,"* řekl její 'dvorní dramatik' V. Sardou (viz Skinner 1981) a můžeme dodat i slova francouzského kritika J. Lemaîtra: *„Vůbec bych se nedivil, kdyby vstoupila do kláštera, dobyla severní pól, zabila nějakého císaře, vdala se za černošského krále"* (ibid.). To vše je možné v divadle a Sára tam také podobné scény hrála, ale nyní si je zopakovala i v životě. Přesně jak to řekl O. Wilde: to nikoli umění napodobuje život, ale život napodobuje umění.

Popisovat život Sáry je nebezpečné, protože se zde často nedají od sebe odlišit pravdy a nepravdy, skutečnost od legendy. Narodila se v Paříži jako nemanželské dítě holandské židovky a kurtizány, ale později se stala katoličkou. Vystudovala klášterní školu a od mládí byla nemocná. Po studiu na konzervatoři, kde byl jejím patronem známý herec Samson, byla přijata v roce 1862 do Comédie-Française, kde debutovala v Ifigenii z Racinovy stejnojmenné hry. Zpočátku neměla na jevišti úspěch, ale už tehdy na sebe dokázala upozornit skandálem, kterým přitáhla pozornost veřejnosti a stala se známou. Během slavnosti na počest Molièra se pustila do herečky Nathalie, obě si před bustou klasika vynadaly do krav a ředitel divadla Thierry musel Sáru, tehdy ještě jako penzionérku na

zkušenou, propustit. Ale účelu bylo dosaženo: pařížská společnost se pobavila a zapamatovala si její jméno. Novináři měli o čem psát a pozorně sledovali její hru v divadle Gymnase, Porte Saint Martin a hlavně v Odéonu, kde se stala poprvé „bohyní levého břehu" za skvělou roli Any v Dumasově *Keanovi*, ale hlavně za Královnu v Hugově hře *Ruy Blas* (1872). Všichni ovšem sledovali i další skandály, např. když v přítomnosti Napoleona III. recitovala verše exulanta V. Huga. Také jí začali říkat „don Juan v sukních", protože milence nejen střídala, ale přinutila dokonce otce svého milence a otce jejího syna, belgického šlechtice Henriho de Ligne, aby přijel do Paříže a prosil ji, ať nechá jeho syna na pokoji. Další příklad toho, jak u ní život napodoboval divadlo, neboť to vše se vlastně odehrálo přesně tak jako v Dumasově *Dámě s kaméliemi*.

Úspěchy na jevišti přinutily vedení Comédie-Française, aby byla opět přijata do tohoto předního pařížského divadla, ale Sára se neuměla chovat jinak než jako „vlk v ovčinci" a nadělala si opět mnoho nepřátel i přátel. Vynikla v hrách J. Racina v rolích Faidry (1874) a Andromachy nebo ve Voltairově Zaiře, v Doni Sol z Hugova *Hernaniho* (1877) a královně z *Ruy Blase* (1879). Po Rachel, která v roce 1858 zemřela na tuberkulózu, se tu opět objevila herečka s novým pojetím klasicistického a romantického repertoáru. Jejím partnerem – na jevišti i v životě – byl většinou přední tragický hrdina J. Mounet-Sully.

◀ **Sára Bernhardtová v roli Královny v Hugově dramatu Ruy Blas, divadlo Odéon, 1872**

▲ **Sára Bernhardtová v titulní roli Sardouovy Kleopatry, 1889**

▶ **Sára Bernhardtová v titulní roli Shakespearova Hamleta**

V Comédie-Française také soupeřila se svou kolegyní Sofií Croizettovou o obor tragické milovnice a tento spor poukazoval na proměnu diváckého vkusu a vlastně i rušení daného oboru. Croizettová představovala ještě typ zdravé, růžolící a baculaté dívky s dolíčky ve tváři a její příznivci patřili k prosperující šlechtické a finanční elitě Paříže, zatímco Sára už byla ženou konce prvotního kapitalismu, ženou secese nebo fin de siècle – hubenou, bledou, excentrickou. Kritici psali, že se podobala nemocnému přízraku s úzkou a bíle napudrovanou tváří, ale oči jí zářily jako safíry. Uměla se oblékat i svlékat a stala se mistryní působení na vnější efekt. Diváci obdivovali její efektní nástupy, které vyvolávaly nesmazatelný dojem, a ukázalo se, že právě její hubenost s pohyblivostí činí její výraz expresivnějším. *„Když se objevila v dlouhém modrém plášti, vyšívaném zlatem, vyvolala výkřiky obdivu“* (viz *Wśród mitów teatralnych Mlodej Polski*, 1983: 174).

Předváděla většinou ženy ‘tygřice’, ženy silného temperamentu, neklidné, nervní a démonické, ženy jako ničitelky mužských srdcí, ženy, pro které se milenci stali hříčkou a otroky její démoničnosti. Vstříc jí v tom vycházeli už sami dramatici. *„Neexistuje jediná úspěšná hra v divadle, kde by nebyl muž obětí ženy,“* napsal A. Dumas ml. (viz Tytkowska 2007: 50), který byl fascinovaný kurtizánami a napsal knihu *Muž a žena* (1872), kde se dočteme, že žena je vždy Messalinou, z níž se všichni narodíme a skrze kterou pak i mnozí umíráme. A Sára ve stejném

◀ **Sára Bernhardtová v době, kdy se seznámila s Alfonsem Muchou**

▶ **Alfons Mucha: Návrh plakátu pro Medeu (1898) a Lorenzaccia (1899)**

duchu tvořila na jevišti efektní podobu této démonické ženy, fyzicky krásné, expanzivní až agresivní, narušující jakékoli tabu a s cílem ovládnout opačné pohlaví. Tím spolutvořila dobový mýtus *femme fatale*, založený na expanzi biologické stránky, na nesmiřitelném boji a nenávisti k druhému pohlaví. V Tosce např. deklamovala asi v tomto duchu: Kdybych měla cirkus, hrála bych si s tygrem, laskala ho a on by ležel vedle mne v kleci. A protože mi tygr chybí, krotím muže (viz Tytkowska 2007: 68).[3] V tomto smyslu byla Sára předzvěstí ženského typu, který později zobrazoval ve svých hrách A. Strindberg, F. Wedekind nebo O. Wilde v *Salome*, kterou prý napsal po zhlédnutí Sářiny hry.

I v době, kdy se vrátila do Comédie-Française, stačila provést řadu skandálů a nepomohly ani tresty ředitele Ch. Perrina, který si s ní prostě nevěděl rady. V rámci světové výstavy v roce 1878 v Paříži, kdy její salon navštěvovaly přední osobnosti Evropy, se rozhodla letět v balonu s názvem „Doña Sol" a málem ztroskotala. Založila si vlastní zvěřinec, kde chovala kočky, psy, pumu, hady, lva a chtěla i slona, ale nevešel by se jí do bytu. Byla skutečným Proteem: malovala, hrála na piano, psala hry a paměti, střílela z pistolí, lovila ryby a krokodýly, v Americe sjížděla do šachty. Také kolem její hubené postavy vznikalo hodně vtipů a Sára se tím velice bavila: *„Před Comédii-Française předjel prázdný kočár a vysedla z něj Sára Bernhardtová."* Nebo: *„Sára chodí mezi kapkami deště!"* (Skinner 1981: 12) V Londýně se spřátelila s předními anglickými virtuosy Ellen Terryovou, matkou G. Craiga, a H. Irvingem, který pro Sáru zaranžoval slavné

3 Naše M. Laudová-Hořicová hrála tuto postavu ve Lvově a tato slova nesměla říkat.

MEDEE
THEATRE DE LA RENAISSANCE
SARAH BERNHARDT

LORENZACCIO
PIÈCE EN V ACTES ET UN ÉPILOGUE
D'ALFRED DE MUSSET
ADAPTATION DE M. ARMAND D'ARTOIS
ANNO DOMINI MDCCCXCVI
SARAH BERNHARDT
THEATRE DE LA RENAISSANCE

◀◀ Alfons Mucha: Náramek ve tvaru hada a prsten pro Sáru Bernhardtovou v provedení G. Fouqueta

◀ Alfons Mucha: Brož s idealizovanou podobou Sáry Bernhardtové v provedení G. Fouqueta

▶ Sára Bernhardtová (uprostřed) v Sardouově Theodoře po návratu do Paříže, 1902

a Evropou sledované obědy v Beefsteak Room v gotické scenerii, kde on byl králem anglického divadla a ona královnou divadla francouzského.

Královna se ovšem rozhodla k druhém odchodu z Comédie-Française a začala čtyřicetiletou kariéru cestovatelky po celé Evropě a Americe. Nejprve přes Londýn do Ameriky, kde měla fantastický úspěch. Jezdila speciálním vlakem, chodila mávat lidem z balkonu, fabrikanti začali vyrábět parfémy, cigára, bonbony nebo brýle s jejím jménem a jeden pivovar si pořídil reklamu, jež se skládala ze dvou obrázků: na prvním byla štíhlá Sára před pitím piva a na druhém s kulatým poprsím po pití piva. Jako už předtím ve Francii byla předmětem vtipů i její hubená postava: prý vypadá jako provaz, který se sám váže do uzlů, a komici kabaretů velmi často parodovali její pohyby. Před východem z divadla na ni čekal hysterický dav, který by ji nejraději roztrhal a rozebral na relikvie a odnesl si je domů. Jedna dáma požádala o podpis do památníku, a když zjistila, že zapomněla inkoust, kousla se do prstu a smočila péro v krvi. V Kansas City hrála pod cirkusovým šapitó a opilý kovboj u vchodu vřeštěl: Chci vidět Sáru a ať se to děvče snaží zpívat a tančit pořádně, jinak se budu zlobit. A Sára se snažila a nezlobila, dojemně dokázala omdlít mezi novináři a donekonečna poskytovala interviewy. Nechala uprostřed polí zastavit vlak, aby si zastřílela na havrany, a byla šťastná, když jí pokutoval místní šerif za rušení nočního klidu. To vše jsou historky, v nichž byla bohyní i komediantkou. Čas od času se dotkla i tragiky života *à rebours*. Jednou prý napájela aligátora šampaňským, až chcípl.

Po návratu do Evropy pak pokračovala v cestování a byla prakticky ve všech evropských státech a velkoměstech, v Praze např. během velkého turné v letech 1891–1893. Dlouho, až do roku 1911 se ale vyhýbala Německu a zdůvodnila to tím, že je vlastenka. Jezdila speciálním vlakem: tři vagony byly pro personál a členy jejího souboru, jeden luxusně zařízený vagon jen pro ni a zvěřinec. Dekorace se posílaly do měst předem, před každou jízdou si zvala na přátelský pohovor strojvůdce a koleje musely být volné, protože měla jako bohyně přednost.

Vedle již citované francouzské klasiky hrála Adriennu Lecouvreur v Scribově stejnojmenné hře, Margaretu z Dumasovy *Dámy s kaméliemi*, ale hlavně hrdinky v hrách V. Sardoua a E. Rostanda, kteří je psali přímo pro ni. Sardou v té

době zdokonalil techniku ‘dobře udělané hry’, znal dobře diváky a vždy usiloval o totéž co Sára: zaujmout je, pobavit, vzrušit, fascinovat a – brát za to hodně peněz. Byl také zručným režisérem a uměl aranžovat scénu tak, aby vynikla hra Sáry. Ta si v Paříži pronajala divadlo Porte Saint Martin, Renaissance a poté si založila vlastní Divadlo S. Bernhardtové. Právě z té doby ji známe z plakátů A. Muchy. To už se také pouštěla i do mužských rolí – Lorenzaccia (1898), Hamleta (1899) nebo Rostandova Orlíka (1900), a kritik M. Beerbohm ironicky napsal, že příště bude asi hrát Othella a Mounet-Sully Desdemonu (viz Skinner 1981: 238). Někteří novináři ji v těchto rolích chválili, jiní kritizovali a bulvární noviny psaly: *„Kvůli hře Madame Bernhardt v roli melancholického knížete dánského došlo mezi dvěma francouzskými novináři k souboji“* (viz Skinner 1981: 239). Těch soubojů kvůli ní a její hře bylo ovšem mnoho.

Sára dokázala být na jevišti i v životě velmi sugestivní. *„Zůstane v paměti jako žena, která měla velký vliv na každého, kdo ji viděl nebo slyšel; je to psychologické tajemství, které nikdy neobjasníme,“* napsal jeden americký manažér Sáry (Skinner 1981: 7). A kritik A. Symons dodává: *„Hypnotizovala výrazem temperamentu, působila na smysly a uspávala intelekt“* (ibid.). Umění Sáry bylo skutečně janusovsky božské i animální a její hra byla založena na spiritualizaci smyslových prožitků. Na tom, co dodnes používá zvláště reklama nebo obrázkové kuchařky. Hrávala s obrovským temperamentem a v elegantním kostýmu, s bohatým líčením a s množstvím bižuterie asi skutečně působila jako nadpřirozená bytost. Ale jak již bylo řečeno, šlo o krásu *à rebours*, naopak, a proti přírodě, o hru jako dílo

umělecké alchymie a kalkulace jako v ekonomii. Se znalostí forem, které dodávala tehdejší pozitivistická historiografie, mohla spiritualizovat a přinutit život, aby napodoboval její umění, její módu, kostýmy a masky. Otevírala v divadle a herectví cestu k tomu, aby se celá lidská historie začala vnímat jako hra, v níž je možné používat různé travestie, pastiše, stylizace a další kulturní masky a fasády, proti kterým tehdy vystoupil Nietzsche a které museli H. Ibsen nebo E. Duseová demaskovat. Dodnes přece funguje toto herectví s různými maskami a fasádami, dnes především v televizních seriálech.

Čteme-li paměti Sáry, také máme dojem, že všechno v jejím životě bylo jen hrou a zase hrou. Proto se tak obtížně dá rozpoznat, zda má či nemá pravdu, zda trpěla a plakala opravdu či nikoliv. Podle ní např. když jednou hrála Faidru, *„trpěla, plakala, prosila, křičela a to vše bylo pravdivé. Moje utrpení bylo hrozné, slzy mi tekly, pálily, byly hořké. Prosila jsem Hippolyta o lásku, která mne zabíjela, a moje ramena natažená k Mounet-Sullymu byla rameny Faidry... Když potom padla opona, Mounet-Sully mne zbavený smyslů zvedl a zanesl do šatny“* (Bernhardt 1923b: 378). Na dalších stránkách tohoto rétorického divadla ovšem Sára popisuje, jak po několika přesně propočtených minutách se vrátila na jeviště, aby se mohla klanět s rukama na očích nebo přes ústa.

Sára měla také poněkud zvláštní názor na divadelní a herecké umění. Je to podle ní umění ryze ženské, protože ženy se líčí, malují a stávají se umělými. *„Malování tváře, utajení skutečných citů, chuť se líbit, přitahování pohledů, to jsou určitě vady, které se často vytýkají ženám a které traktujeme s velkým pochopením. Tyto vady jsou u mužů odpuzující. A protože se musí stát herec co nejvíce přitažlivým, používá šminky a umělou bradu. Je-li republikánem, musí ohnivě a s přesvědčením hlásat roayalistické teorie podle přání autora“* (Bernhardt 1923b: 402).

Hravosti neunikla u ní ani smrt. Od mládí prý byla fascinovaná smrtí a už tehdy si vynutila, že bude spát v rakvi. Udržovala tento zvyk i později, kdy v rakvi odpočívala po představení a nechala se v ní dokonce i fotografovat. *„Madame B., kdykoliv je znuděná životem, lehne si do rakve... Přikryje se věnci a květy, sepne ruce na prsou, zavírá oči a nějakou chvíli se loučí s životem. Na levé straně planou svíce a ze země se na nás zubí lebka. Až když je oběd na stole, umělkyně otevírá lenivě oči“* (Skinner 1981: 30). V její hře lze přitom najít jisté dekadentní *ars moriendi*, např. když hrála Margaretu v *Dámě s kaméliemi* a své umírání neprožívala jako vnitřní nápodobu skutečného dramatu, ale jako téma k rozvinutí sugestivní hry. Studovala sice mrtvé v pařížské márnici v Morgue a chodila se dívat do nemocnic na umírající, ale detaily a postřehy použila v mnoha scénách umírání jen proto, aby její hra byla efektní a působivá, aby diváka zaujala a šokovala. *„Umělkyně prostudovala smrt otrávením vyvolávajícím křeče svalů. Tvář se jí strašně mění, ruce se prudce vzepnou, slova se z úst dostanou už jen tlumená, až nakonec po posledním otřesu padne Blanka na záda, vypne se a strne“* (*Wśrór mitów teatralnych*: 179). Veristické detaily proto nerozbíjely umělé konvence a jevištní stereotypy, ale pouze je efektně oživovaly. V Kleopatře se dovídá Sára o manželství Antonia a šílí závistí, ze zlosti probodne otroka a poničí celý palác. Když pak umírala, používala k tomu živé hady, kterými si ovíjela zápěstí.

Vůči svým kolegům a kolegyním byla vstřícná, přesto na ně ale shlížela shora jako bohyně, která se považovala především za umělkyni a teprve poté za herečku. Měla tak vlastní kritérium i pro jiné. *„H. Irving je kouzelným umělcem, ale ne hercem, Coquelin je kouzelným hercem, ale ne umělcem. Mounet-Sully má zá-*

blesky génia, které využívá někdy jako umělec a někdy jako herec, ale někdy přepíná strunu jako umělec i jako herec“ (Bernhardt 1923b: 403).

Na počátku 20. století už byla vyčerpaná hrou, ztrácela paměť a na jevišti se pohybovala málo, protože měla amputovanou nohu. Ale všichni obdivovali její deklamaci a „zlatý hlas“. V roce 1910 o ní psal V. Tille, který ji viděl v Paříži v Rostandově *Samaritánce,* a i když se velmi kriticky vyjádřil k operní scénografii a hereckému aranžmá, uvedl, že *„její deklamace zůstává však stále ještě zázrakem dramatického přednesu... Je to hudba slov, hudba klasická, zvučení v závratných rytmech a nejkrásnějších liniích, v nádherně rozkvétajících periodách – cosi nesmírně úchvatného, uměleckého a skvělého, co rozechvívá nitro víc než zpěv“* (Tille 1917: 148).

Nakonec ani ona nedokázala porazit smrt a stáří líčením a kostýmem. V roce 1905 jí bylo 65 a hrála Johanku z Arku. Když se jí inkvizitor ptal, kolik je jí let, Sára odpověděla devatenáct a publikum prý nejdřív ztichlo a teprve pak se ozval obrovský potlesk. Zemřela 26. 3. 1923, neboť na rozdíl od Pána Boha herečtí bohové přece jen umírají. I když na jejím hrobě v Père Lachaise v Paříži je nadpis: *Ci-git Sarah. Qui survivra.* Zde leží Sára. Věčně živá.

Ve svých pamětech se Sára Bernhardtová zmínila i o své soupeřce Eleonoře Duseové. Vážila si jí, ale když viděla její úspěchy v Paříži, raději odjela do Londýna. Její hodnocení je přirozeně hodnocením ‘božské Sáry’, která shlíží shora na ‘lidskou Duseovou’. *„Eleonora Duse je více herečkou než umělkyní. Kráčí stezkami vyznačenými skrze jiné, samozřejmě že je nenapodobuje, když sází květy tam, kde byly stromy, a stromy tam, kde byly květy... ale nevytvořila nějakou postavu a vizi, která by se nám vnucovala ve spojení s jejím jménem. Nosí rukavičky jiných, ale nosí je opačně a dělá to s obrovským půvabem a nonšalancí. Je to veliká, moc veliká herečka, ale nikoliv veliká umělkyně“* (Bernhardt 1923b: 404). Neměla pravdu a asi tomu bylo *à rebours*, naopak: Duseová byla velikou umělkyní a Bernhardtová velikou herečkou.

Eleonora Duseová (3. 10. 1858) se narodila v lombardském městečku Vigevano v rodině kočovných herců a v jejím životopise se často autoři zmiňují o dědovi Luigi Duseovi, který hrál ještě v komedii dell´arte a v Benátkách ho mohli vidět slavní romantičtí milenci A. de Musset a G. Sandová. Italové neměli stálé divadlo, jakým byla Comédie-Française nebo vídeňský Burgtheater, a napříč Itálií cestoval veliký počet kočovných společností různé úrovně. Pro každou sezonu vybíral impresário skupinu herců a někteří historici to považují i za jednu z příčin častého cestování herců v cizině. Vedle Duseové k nejznámějším cestovatelům po Evropě a Americe té doby patřili A. Ristoriová, E. Rossi, T. Salvini nebo E. Zacconi.

Eleonora vystoupila poprvé na jevišti ve čtyřech letech, a když jí bylo čtrnáct, hrála v obrovském amfiteátru ve Veroně Shakespearovu Julii, prý jako symbol čisté dívčí lásky. Zpočátku neměla valný úspěch, ale od konce 70. let na sebe stále více upozorňovala přirozenou hrou, nejdříve v Neapoli a poté ve skupině Cesare Rossiho v Turíně, kde v roce 1879 hrála Zolovu Terezu Raquinovou. Diváci byli překvapeni autentickou hrou a sám Zola, který se o tom dověděl, jí poslal dopis s přáním, aby přijela do Paříže. Nestalo se zatím a Eleonoru naopak nadchla Paříž v Turíně, kam přijela v roce 1881 Sára Bernhardtová a celé město se zaplnilo reklamami, senzačními historkami o zvěřinci apod. Předvedla se tu i v postavách z her A. Dumase ml., které pak hrála i Eleonora, ale trochu jinak:

sama si upravila autorův text, aby její slova působila přirozeně. Dělala to i později. Podle kritiky byla např. v Dumasově *Princezně z Bagdádu* vynikající a její neobvyklé hry si všiml i známý holandský impresário Bernhardtové B. Schurman a nabídl jí zahraniční turné. Zatím to odmítla.

Popularita Eleonory v Itálii rostla, kritici označovali její hru nejdříve za „sistema nervosa" a zařazovali ji do oboru neurasteniků, patologických postav nebo buřiček, které jsou stále podrážděné. A Eleonora hrála skutečně netradičně, neboť její tvář se neustále proměňovala, stále se červenala a bledla a nervózně pohybovala hlavně rukama. Přitom její herectví nebylo výrazem neurózy, jen zatím nedokázala ještě zkrotit svůj temperament a občas upadala do chaosu. Postupně se umírnila a vypracovala si dokonalou techniku v hlase i mimice, jejíž pomocí dokázala sdělit bohatství vnitřních stavů a prožitků postav. To bylo na ní nesmírně originální.

Základ jejího repertoáru tvořily nejdříve – jako všude v Evropě – postavy francouzské 'dobře udělané hry' A. Dumase ml., E. Augiera nebo V. Sardoua, ale v 80. letech už hrála postavy žen italských veristů a poté se stále více stávala i herečkou ženských postav H. Ibsena. V polovině 80. let měla obrovský úspěch

◀ **Eleonora Duseová jako Goldoniho Mirandolina**

▶ **Eleonora Duseová v titulní roli D'Annunziovy Francesky da Rimini**

v Římě a od roku 1885 se na dvacet let stala „pelegrina passionate", „vášnivou poutnicí". Stejně jako Sára Bernhardtová, tak i Eleonora procestovala celou Evropu a Ameriku.

Největší úspěchy měla v Rusku, kam ráda a mnohokrát zajížděla a kde o ní vznikaly první syntetické studie. Psali o ní všichni s nadšením a K. S. Stanislavskij nebo V. Ivanov už tehdy tvrdili, že zůstane navždy originální nebo první v tom, kdo postavy prožil a pronikl hluboko do lidské duše. V roce 1892 pak dobyla Vídeň, Prahu, Berlín i Budapešť a dramatik G. Hauptmann napsal: *„Podle mne je to největší umělkyně a dokonce je něčím více: je ztělesněným uměním. Její velikost spočívá v tom, že už nechce jen tlumočit nebo hrát nějakou divadelní postavu, ale chce jen a jen zhmotnit, ztělesnit její duševní stav... Je první představitelkou psychologického herectví, které nezadržitelně vykročilo divadelním světem"* (Fusero 1973: 28).

A pak přišla v roce 1897 Paříž, kde zatím vládla Sára. Přijela ale sebevědomě a s podmínkou, že bude hrát v jejím divadle Renaissance a impresário obou hereček B. Schurman dokázal nemožné. Zahrála Margaretu z *Dámy s kaméliemi*, hlavní hrdinky z Dumasovy *Ženy Clauda*, z Vergovy *Selské cti* nebo ze *Snu jarního jitra* d'Annunzia. Atmosféra pohostinských her měla charakter mezinárodní události a podle kritiky vyhrála v tomto souboji Eleonora. Sára při prvním představení bouřlivě tleskala, a jak už bylo řečeno, pak raději odjela do Londýna. Na závěr uspořádala ještě Eleonora představení jen pro herce a novináře a F. Sarcey o ní napsal: *„Byla nádherná. Mluvila rychle a zřetelně, vyslovila jasně každé slovo, měla přiléhavou, podmanivou intonaci, takže se mi zdálo, jako bych rozuměl italštině. Člověk ji poslouchá s otevřenými ústy a dalekohled máte zaměřený na*

její tvář se skvostnýma očima a bělostnými zuby. Není pěkná, ale je velmi půvabná a je v ní také cosi navíc: její nitro, její duše, její srdce a jejich odraz, který ozařuje její smutnou, zamyšlenou tvář" (Fusero 1973: 65). Je zajímavé, že stejný pocit z tajemství a neurčitostí její hry měl také mladý A. P. Čechov v Moskvě: *„Italsky nerozumím, ale ona hrála tak dobře, až se mi zdálo, že rozumím každému slovu... Nikdy předtím jsem neviděl nic podobného*" (Signorelli 1975: 25).

Vrcholnou dobou jejího herectví byla léta 1889 až 1904, kdy kolem ní vznikaly už i legendy s nutnými bulvárnímu historkami. Po návratu z Paříže upadla do nekritického obdivu i lásky k básníkovi a dramatikovi d'Annunziovi a do františkánsky laděného mysticismu. Nepodařilo se jí zahrát Persefonu z d'Annunziovy stejnojmenné hry na břehu jezera Albano a s neúspěchem pak uváděla postavy žen ze všech jeho nabubřelých her, např. Sylvii z *Giocondy*, Démantu ze *Snu jarního rána*, Annu z *Mrtvého města* nebo hlavní postavu ze hry *Francesca de Rimini*. Diváci prostě tyto hry odmítali a Eleonora jim je tvrdohlavě vnucovala, i když věděla, že si s ní d'Annunzio jen pohrává. Pro zájezdy si např. vymínila, že vedle úspěšných postav Dumase ml. nebo Ibsena budou uváděny i hry d'Annunzia.

Čím se také lišila od Sáry, bylo pozorné sledování všech modernistických divadelních reforem. Snila o divadle, jako byl moskevský MCHT nebo pařížský Starý holubník J. Copeaua. Slavná tanečnice Isadora Duncanová ji také seznámila s G. Craigem, který pro ni udělal scénografii v podobě egyptského chrámu k Ibsenově hře *Rosmersholm* (1902), ale další spolupráce už ztroskotala, stejně jako plánovaná s M. Reinhardtem a A. Moissim. Víc a víc ale hrála ženy z dramat H. Ibsena: Noru, paní Alvingovou z *Přížer*, Rebeku z *Rosmersholmu*, Heddu Gablerovou a především Elidu z *Paní z námoří*. I to je příznačné, protože Sára Bernhardtová ibsenovské ženy a hlavně Noru zásadně odmítala, ačkoliv její odchod od muže by mohla zahrát s patřičným efektem. Ibsenova dramata ale už nepatřila k 'dobře udělaným hrám' a ona už nedokázala reflektovat závažná společenská dramata.

V době největšího ohlasu Eleonory v Evropě byl jejím impresáriem francouzský symbolistický režisér Lugné-Poe. Stávala se legendou jako Sára Bernhardtová, ale v roce 1909 po jednom představení v Berlíně všechny překvapila, když na 12 let opustila divadlo. I když ji zval J. Copeau do Paříže, tvrdila, že nedokáže překonat „vnitřní překážku". Asi stejnou, kterou měl sám v sobě, když v roce 1924 zavřel své divadlo Starý holubník na vrcholu slávy. Eleonora je tak i předchůdkyní 'odchodů z divadla', kterých bylo ve 20. století mnoho. A kterého by nikdy nebyla schopná „božská Sára", hrající do konce života i s amputovanou nohou.

Eleonora se ale ještě do divadla vrátila a v roce 1921 vystoupila v divadle Balbo v Turíně v roli Elidy z Ibsenovy hry *Paní z námoří*. Opět s obrovským úspěchem. Pak znovu cestovala, ale už hlavně kvůli financím, které ztratila při prosazování her d'Annunzia. Dvanáct let je hodně pro stárnoucí herečku a prudce se měnící svět. Při cestě do Ameriky po nemoci zemřela v Pittsburgu 21. dubna 1926.

Eleonora neměla svého dramatika v Itálii jako Sára ve Francii. Začínala 'dobře udělanou hrou' francouzského typu, ale stala se herečkou ibsenovskou. Jejím dramatikem mohl být L. Pirandello, který ji sledoval a obdivoval, jenže v době, kdy vydávala veškerou energii na uvádění her d'Annunzia. Pirandello ale vystihl podstatu jejího osobnostního herectví: *„Počínajíc Duseovou je prvořadou povinností herce být individualitou a umět se promyšleně zříci vlastního já. Pak to znamená vždy zrod nového života, mnoha životů..."* (Fusero 1973: 50).

Eleonora Duseová jako Rebeka Westová v Ibsenově Rosmersholmu, 1906

Všechny její postavy a jejich životy měly něco společného a vyjadřovaly jakési vnitřní jádro charakteru této citlivé ženy. Kritici se jej snažili popsat různě, např. že ve všech byla zvláštní touha po cestách a moři, a proto jí byla tak blízká Ibsenova Elida, a proto si také říkala „vášnivý poutník". V tom se jí mimochodem velmi podobala naše Hana Kvapilová. Jiní psali, že byla předurčena k nekončícímu a tragickému neštěstí a smutku. L. Pirandello, G. B. Shaw nebo H. Bahr ji popisují jako ženu, která touží po lásce, je smutná, cudná a zranitelná, s úniky do mlčení a samoty, ale i tvrdá, nepoddajná, prudká a nečekaně žhavá. Ani v jediné postavě se nedokázala smát bezstarostným smíchem zdravého člověka, vždy jen s vnitřní bolestí a hořkostí. Jiní kritici popisují tichá gesta a melancholické vlnění a nazývají to „smutkem Duseové". I v Shakespearově Kleopatře viděli více melancholickou fatalistku a méně plamennou tygřici od Nilu, jak ji hrávala v Sardouově hře Sára Bernhardtová.

Psalo se o jejím „niterném herectví", ztišeném a duchovním, kterým dokázala přesně a přirozeně vyjádřit jakýkoliv psychický stav postavy. Její duše se stávala viditelnou a její psychická krása sdělovala vždy něco o věčném ženství

(*das ewig Weibliche*). Toto ženství už není hereckým oborem, ale něčím pro danou dobu osudovým a přitom osobnostním. Náš Ottův divadelní slovník napsal, že se *„stala celou svou bytostí geniální představitelkou moderní ženy vůbec a vytvořila tak zcela nový typ. Nejživotnější a nejvýznamnější na dnešním jevišti“* (*Ottův divadelní slovník*: 741). Ruský kritik A. Kugel její hru nazval „neurastenickým stylem“, protože se pořád utápí v neštěstí, ale přitom má i potřebu zápasit. F. Sarcey zase tvrdil, že u ní nenalézá jakýkoli jednotný styl nebo že neví, kde u ní styl končí a kde začíná emoce. Pak ale dodal, že řešit tento problém u herečky, která dosáhla takové umělecké úrovně, kdy se už nepozná, co je technika a co je autentický život na jevišti, je zbytečné.

Duseová nerada hovořila o své tvorbě a vždy odpovídala novinářům tajemným „Kdo ví?“. Ale z těch několika výpovědí je jasné, že se tu objevil nový typ herečky i nový osobnostní styl. *„Copak není pravda, že každý prožívá podle sebe? Že každý má vlastní charakter, každý vyjádří emoce podle sebe?“* (Signorelli 1975: 31). Podle ní už neexistují tradiční konvence a řemeslo, které žádá, aby v určitém okamžiku herec pozvedl hlas, rozhněval se a vzplanul, a proto se i kritika diví, že nekřičí, nevzlyká, nezpívá a není afektovaná, ale že postavu prožívá, je sebou a plane „nervním žárem“. *„Já naopak, když vyjadřuji prudkou vášeň, když jsem v zajetí nadšení nebo bolesti, často zmlknu, a když mám pak mluvit, mluvím potichu a sotva hýbám rty. Slova ze mne vycházejí tlumená, oddělovaná pauzami“* (Fusero 1973: 32).

Dá se to říci i tak, že s Duseovou končí tradiční deklamační škola Comédie-Française nebo Burgtheatru a začíná moderní osobnostní dramatické herectví. To také znamenalo, že na rozdíl od Sáry Bernhardtové Duseová vytěsnila ze svého projevu jakoukoliv aktualizaci ludičnosti a hru nahrazuje slovem drama. *„Hrát? Jaký odporný výraz! Pokud jde o hru, zdá se mi, že jsem nikdy neuměla, ani nebudu umět hrát! Vždyť ty ubohé ženy z mých her mi tak hluboko pronikly do srdce a vědomí... Jsou to ony, které mne pomalu přestaly litovat... Žila jsem s nimi a pro ně, postupně a podrobně jsem je prozkoumávala ne z chorobné záliby, ale proto, že ženský žal bývá mnohem větší, mnohem jasnější a úplnější než žal mužů“* (Signorelli 1975: 41).

Máme tu vlastně opačný extrém, a pokud pro Sáru byla charakteristická plná transgrese hry z jeviště do života, kdy se už ani nepoznalo, co je divadlo a co život, u Eleonory to byla transgrese životního dramatu na jeviště a ani zde se nedala přesně určit hranice mezi tím, co je život a co divadlo. To je také důvod, proč se již dlouho před představením identifikovala s postavou a pak prožívala její osudy ještě po představení dlouho do noci. Celý den byla ve stejném naladění jako její postava, a když hrála např. Elidu, přikázala herci, který hrál Cizince, aby se jí v zákulisí neukazoval, dokud nedojde k setkání na jevišti. Po představení nikoho nevpustila do šatny a v Americe musela dlouho vysvětlovat žurnalistům, proč je nemůže přijmout. Na roli pracovala rok i více a propracovala ji do nejmenších detailů, aby bylo vše jako v životě. Musela „vlézt do její kůže“. A pak i každé představení bylo pro ni tím prvním a posledním. *„V průběhu celého mého života bylo každé představení pro mne debutem“* (Signorelli 1975: 28).

Byla mistryní proměn a odstínů, ovládala hru s rekvizitou a v postojích, často mlčenlivých, se inspirovala sochami. O její tváři psali, že je to *„kniha, v níž si můžete přečíst každý citový poryv“ (*Fusero 1973: 36). Žádné vnější efekty v kostýmu a žádné líčení, nelíčila se ani ve stáří. O její mimice se pěly ódy, např. že v postavě Klotildy ze hry *Fernando* se jednou půlkou tváře usmívala a z druhé se dalo vyčíst utrpení. Prý se červenala a bledla kdykoliv chtěla a její ruce hovořily

Eleonora Duseová jako Ibsenova Hedda Gablerová

možná více než slova. Zdokonalila i práci s pauzami, kde vedla skryté ‘vnitřní monology’, a např. v Heddě Gablerové dokázala udržet dramatickou pauzu několik minut. V závěrečné scéně Nory vyškrtla mnoho slov a nahradila je mlčením, hrou tváře a očí. Při monologu muže stála čelem k divákům a na její tváři se střídal úžas, utrpení apod. Kritici srovnávali její umění s uměním japonských herců a psali o „absolutním hereckém umění“.

Bylo přirozené, že se zamýšleli nad hrou Duseové a srovnávali ji s hrou Sáry Bernhardtové. Pokud u Sáry hrál hlavní roli francouzský vkus a kult jevištní formy s efektním působením na estetický cit a rozum, Eleonora žila dramatické osudy svých žen a divák zapomínal, že je v divadle. Tady už nešlo o formu a o techniku. Když hrála Eleonora, většinou se v pauzách netleskalo a po představení následovaly minuty ticha. Teprve pak se ozval hromový potlesk. Muži smekali klobouky a netleskali ani u východu, když odjížděla do hotelu, zatímco hra, pauzy a odchody Sáry, to byly dlouhé manifestace obdivu a potlesku. Sára si vrásky, jak stárla, ukrývala, Eleonora nikoliv, i když ve stáří hrála také dívky. Sára předváděla divákům svůj idealizovaný obraz a kladla si na tvář masky, jako se tehdy na domy kladly všechny ty secesní pseudohistorické fasády, Eleonora ukazovala to, co se děje v nitru člověka za těmito fasádami. H. Hofmannsthal

to vyjádřil tak, že Sára je módní ženou a současnicí z roku 1890, která hraje kurtizánu v královně a královnu v kurtizáně, zatímco Duseová je nadčasovou herečkou středověku z mysterií, která nám předvádí utrpení Krista. Podobně psal i A. Kugel: *„Srovnejte si Margaretu Gauthierovou v podání Sáry Bernhardtové a Duseové. Jaký protiklad! U Sáry Bernhardtové si Margareta uchová všechny znaky sociální třídy a typu. Umělkyně ani na chvíli nezapomíná na sebe a nutí jiné, aby ji považovali za 'dámu s kaméliemi'. Profese jí vešla do krve... U Duseové je tomu jinak. Ona je mimo čas a prostor. Její Margareta vytváří dojem, že celý život prožila ve starostech a její vnější profese nemá nic společného s vnitřním životem... To není dáma polosvěta, ale nositelka žalostného ideálu*" (Kugel 1967: 308). Margaretina smrt u Sáry dojímala, protože byla nečekaná, u Eleonory, protože byla osudová.

„Toalety a brilianty Sáry Bernhardtové, i když nejsou vždy nejdražší, jsou pokaždé velkolepé," psal G. B. Shaw. Sára kreslí a vykrašluje, a třebaže její umělé kráse nikdo nevěří, dělá to tak profesionálně, že se rádi necháme omámit. *„Je to umění probudit všechny naše slabosti, hrát na ně, lstivě, trýznit nás, dojímat nebo přesněji – tropit si z nás blázny"* (Signorelli 1975: 90). Kostýmy a postavy se mohou měnit, ale Sára v nich zůstávala vždy stejná, protože se nevžívala do postavy, ale prožívala jen své ego a obměňovala postavy podle zájmů tohoto ega. Velká „božská Sára" hrála malé lidské figurky a loutky.

U Duseové tomu bylo naopak a každá její postava byla svébytným uměleckým dílem proto, že hra pro ni byla spíše obětí za to, že chce i musí být na jevišti opravdovou Margaretou nebo Norou. Hrou Sáry byli proto diváci nadšeni, hra Eleonory jim přinášela katarzi.

Použitá literatura:

BAB, J. *Das Theater der Gegenwart*, Berlin 1928

BERNHARDT, S. *L'art du théatre*, Paris 1923a

BERNHARDT, S. *Mémoires*, Paris 1923b

ČERNÝ, F. „Les tragédiennes comme un phénomene caractéristique du théatre européen", in: *Das tchechische Theater*, Praha 1995

FUSERO, C. *Ťažká opona*, Bratislava 1973

GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961; česky *Lež romantismu a pravda románu*, Praha 1998

GOLD, A. *The Divine Sarah*, London 1992

KUGEL, A. *Těatraľnyje portrety*, Moskva 1967

Ottův divadelní slovník (red. Kamínek, K. a Engelmüller, K.), Praha 1914[–1919]

SAGANOVÁ, F. *S. Bernhardtová*, Bratislava 1991

SIGNORELLI, O. *E. Duse*, Moskva 1975

SKINNER, O. C. *Madame Sarah*, Warszawa 1981

TARANOW, G. *S. Bernhardt*, Princeton 1972

T [TILLE, V.] *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917

TOPURIDZE, J. *E. Duse*, Moskva 1960

TYTKOWA, A. *Czarne anioly*, Katowice 2007

Wśród mitów teatralnych Mlodej Polski, Kraków 1983

K odstínění reálného a fiktivního v lidském chování 2

(důvody a způsoby)

Josef Valenta

Toto pokračování[1] bude věnováno příčinám či důvodům (motivům apod.) našich životních scénických akcí, tedy rozhodně otázce '**proč**'. Budeme se jí zabývat v prvé části článku. Souběžně s 'proč' bude ale nutně vystupovat i otázka, '**co**' je obsahem scénování.[2] Tomu se budeme věnovat jak v první, tak ve druhé části textu. A konečně je tu ono '**jak**', jemuž bude zasvěcena zejména druhá část. Všechny tři tyto otázky (resp. témata) budou rezonovat za každou 'podkapitolou' (aniž bych je vždy znovu explicitně připomínal).

Utřídím tedy nyní systematičtěji již několikrát zmiňované **důvody scénování.** A připomínám, že mne zajímá scénování spojené – byť i rozmanitě – s fikcí.

Začít můžeme přímo u samého Junga a jeho archetypu 'persony'. Víme, že v latinském originále toto slovo značí mj. masku či dokonce divadelní úlohu. Persona bývá označována za jeden z archetypů 'fylogeneticky' děděných každým.[3]

Persona je „jakousi maskou, vytvořenou na jedné straně proto, aby u ostatních vyvolávala určitý dojem, a na druhé straně proto, aby skryla pravou povahu jedince" (cituje Junga Drapela 1997: 35). Persona zahrnuje psychické rysy, způsoby jednání a parametry zjevu člověka (Jacobi 1992: 18).

Jungova (či snad i 'naše') persona je dobrou metaforou tématu životního scénování. Používáme ji v různých životních rolích a situacích. Je maskou, ale opřenou o realitu našeho já. Funguje nevědomě, ale i vědomě. Vyvěrá z hlubin evolučních procesů lidského druhu. A Jung shrnuje v nejobecnější rovině de facto i základní důvody sebescénování: vyvolat určitý dojem a/nebo něco zakrýt...

De facto o stejném, ale jinak, hovoří představitelka psychologického, resp. sociologického 'dramatismu' E. Burnsová (Burns 1972: 140), když říká, že

„[...] akt sociálního jednání se definuje ve dvou dimenzích: skrze svůj záměr a skrze svůj způsob. Obecně řečeno je [...] záměrem snaha kontrolovat jednání (a vnímání) druhých [...] a způsob je to, jak jím definujeme[4] situaci, aby ji akceptovali..."

1 Poznámka redakce: První část Valentovy studie s podtitulem „Ohraničení pole" jsme uveřejnili v *Disku* 26 (prosinec 2008).

2 Viz též Vostrý a Gajdoš o problematice 'co' a 'jak' v souvislosti s performancemi (Valenta 2008: 127).

3 „[...] archetypy představují formy instinktivních, tj. psychicky nutných reakcí na určité situace" (Jakobi 1992: 23), které jsou nevědomé, i když posléze Jung hovoří i o jejich zvědomovaných formách.

4 Sociologie či sociální psychologie dramatismu (známá u nás hlavně díky Goffmanovi) nemyslí 'definováním' to, že druhým předneseme definici (i když ani to není vyloučeno), ale mnohem spíše jím myslí způsob našeho jednání v dané situaci. Definujeme tedy jednáním (samozřejmě i verbálním).

v souladu s tím, jak ji vidíme my (dodává autor tohoto textu s oporou o Goffmana).

Goffman k tomu dokonce nabízí pozoruhodný termín 'impression management' (Goffman 1990: 203n). Impression management[5] – 'řízení dojmu', který o mně budou mít druzí lidé.

V té souvislosti nelze nevzpomenout Zichova pojetí dramatické osoby: dramatická osoba = úhrn zrakových a sluchových vjemů a z nich vyplývajících vjemů vnitřně hmatových; dramatická osoba = vjem čistě psychické povahy apod. (Zich 1986: 91–93). Konečný výsledek jevištního kumštu je tedy to, co je v hlavách adresátů. Herec svým uměním, které má formu jednání nějaké smyšlené postavy, 'řídí' imprese diváků. I Zich pak dále říká, že pokud jde o vnímání druhých osob,

„je to s námi v divadle tak jako v životě. V obou případech seznamujeme se s nějakými osobnostmi; ať jsou smyšlené, nebo skutečné, psychologický pochod náš je v podstatě týž" (Zich 1986: 91).

Podobně je tomu i v případě Goffmanova impression managementu – konečný výsledek je mentální reprezentace nějakého člověka v 'hlavách'[6] dalších lidí...

Takové uvažování – opět z jiné strany – podepírá i Watzlawick:

„[...] to, co nazýváme skutečností, je ve své podstatě výsledkem komunikace. Tato teze se může zdát postavená na hlavu. Skutečnost je přece evidentně to, co skutečně je, a komunikace je jen způsob, jak ji popisovat [...] Mělo by se ukázat, že tomu tak není" (Watzlawick 1998: 7).

A o stejném hovoří i mediální teorie: „[...] pokud je pravdivá emoce, kterou divák cítí, pak je pravdivá také informace (Ramonet)" (Valenta, P. 2008). Upozorňuje nás, že chceme-li někoho ovlivnit, pak je nutné, aby tento člověk měl ('uvnitř sebe') onu 'emoci', která zajistí, že začne považovat něco za 'pravdu'. Naším 'úkolem' tedy je navodit emoci, což je opět jev, resp. proces 'uvnitř' organismu adresáta naší zprávy.[7]

Ale pozor! Zdaleka ne vždy je konečným cílem 'jen' imprese či dojem atd.[8] Velmi často nám jde ještě o to, aby příjemce naší zprávy v souladu s touto impresí i jednal!

Obecný důvod životního scénování z tohoto hlediska tkví tedy v ovlivnění takového obrazu o nás a situaci v hlavách druhých lidí, který je v našem zájmu, a to vhodně zvoleným jednáním, resp. vhodně zvolenou interakcí. Bohužel, o to se obvykle snaží v situaci všichni...[9]

Dovolím si nyní nastínit poměrně jednoduchou vlastní klasifikaci základních důvodů nespecifického scénování.

5 Jeho instrumenty jsou právě zvýrazňování vlastních pozitiv, zakrývání nedostatků a též používání znaků (*disidentifier*), které narušují jistou stereotypnost posuzování či zařaditelnost jedince do určité sociální či psychologické kategorie, čímž samozřejmě činí jeho obraz scénicky komplikovanějším, ba i dramatičtějším (např. když muž obdařený titulem profesora a působící na klasické kamenné univerzitě nosí cop a krátké kalhoty – dokonce i v zimě).

6 Hlava budiž chápána jako metonymie všeho, co se podílí na vytváření mentální reprezentace.

7 Podobně i Podgorecki cituje Pisareka, který konstatuje ve vztahu ke komunikaci, „že používání slov, která vyvolávají emocionální asociace, přináší velký prospěch" (Podgorecki 1999: 69).

8 Navozování dojmu není ale vůbec jednoduché. Pozoruhodně bezmocnými (i když současně nebezpečnými) jsou ve vyvolávání impresí např. čeští řidiči-deprivanti. Je jich překvapivě velké množství (až tak velké, že jsem začal mít jisté pochybnosti o povaze našeho národa vůbec) a používají své vozy mj. ke scénování svého ega na jevišti zdejších ulic a silnic. Říkám-li 'bezmocnými', pak myslím to, že jejich chování, motivované potřebou signalizovat, že oni nejsou 'jen tak ledaskdo' a mohou tedy jezdit i na červenou, stovkou kolem školy nebo dvoustovkou na (premiérský) tenis, působí zřejmě u většiny diváků paradoxně kontraproduktivně. Málokdo si totiž po nějaké nebezpečné eskapádě jiného řidiče řekne: „To je ale pašák, ten pěkně jezdí!" Řekne si to opět tak maximálně deprivant. Kde je tedy onen psychologický zisk z nedodržování pravidel? Zřejmě jen v hlavě onoho špatného řidiče-deprivanta. Pro sebe je frajer, avšak fatálně selhává v předpokladu, že jeho způsob jízdy vyvolává v ostatních stejný dojem.

9 Budu-li parafrázovat jeden z Murphyho zákonů: Setkáte-li se s jiným člověkem, neinvestujte příliš námahy do vytváření dojmu o sobě – ve stejném čase je totiž ten druhý plně zaneprázdněn vytvářením vašeho dojmu o něm.

V obecné rovině – snad analogicky k Jungovi – vyšly jakési polarity:

Polarita první:

■ zviditelnění — ■ neutralizace/zakrytí.

Při zviditelnění se pokouším sebe (nebo jiný objekt, který nějak scénuji) učinit smyslově vnímatelným nebo ještě lépe smyslově vnímatelným tak, abych se stal předmětem sledování jinými lidmi.

Na jedné straně tedy může jít o to, že promluvím na schůzi, ačkoliv je mi dost jedno, o čem se na ní jedná a v podstatě nemám k věci ani mnoho co říci. Avšak všichni uvidí a uslyší, že 'jsem aktivní'.[10]

Neutralizace či zakrytí je pak v tom, že ačkoliv bych se chtěl při bouřlivém jednání připojit na stranu protišéfovské opozice, mlčky sedím na místě a soustředěně studuji podkladové materiály. Moje chování je tedy v rozporu s mým postojem a snadno pro někoho vytváří iluzi, že nejsem na straně vzbouřenců. Tím, že se činím neviditelným, vytvářím předpoklad pro to, aby byl vnímán jako skutečný takový postoj, který nezastávám.[11]

Zakrývat určitý nedostatek („hide stigma symbols", říká Goffman) ale mohu např. v oblasti zjevu líčením či oblečením, nedostatek v oblasti charakteru pro sebe netypickým jednáním ('řízená' altruistická reakce sobeckého člověka) apod.

Polarita druhá:

■ sebeidealizace ——— ■ sebeponížení.

V tomto případě směřujeme (jako aktéři) vnímání 'diváctva' cíleněji do oblasti hodnot, které nám mají být přiřknuty. Sebeidealizace znamená, že na sobě nějakým způsobem něco vylepším, což obvykle dělám za tím účelem, abych něco získal. Nebo (řečeno opět s Goffmanem[12]) prezentuji symboly své prestiže (*present prestige symbols*) proto, abych prováděl onen zmíněný management impresí.

Škála výdobytků sebeidealizace může být rozmanitá. Na jedné straně může stát prostě 'jen' můj dobrý pocit, že jsem na lidi dobře zapůsobil, aniž by mi z toho něco dalšího kynulo. Na opačném pólu mohou stát takové komodity jako moc, vliv, peníze, funkce atd. Idealizovat se mohu jak úpravou zevnějšku, tak řečmi, celkovým jednáním nebo různými doplňky (zakoupím např. drahý vůz, od nějž očekávám nejen to, že mne bude vozit, ale i to, že mi propůjčí prestiž hodnou své ceny[13]).

Může ovšem jít o idealizaci něčeho jiného, než jsem já sám. Půvabným dokladem jsou vojenské zkazky z mých mladých let pojednávající o tom, kterak důstojníci v kasárnách, očekávajíce inspekci generálovu, veleli vojínům natírat suchem zežloutlou trávu na zeleno. Aby vypadala tak, jak má vypadat řádná tráva, a navíc, aby se tak vyhovělo požadavku, že na vojně má být vše zelené.[14]

Sebeponížení pak obvykle stojí na opaku. Opět prezentuji či manifestuji, nabízím k dívání cosi, avšak tentokrát je to jistý deficit. Např. maska 'bezmocného' v určité problémové situaci, vhodně použita ve vhodné společnosti, často přiláká někoho, kdo (možná ovšem hnán ne ryzím altruismem, nýbrž potřebou sebeidealizace) vyřeší potíž za nás. Jindy nám sebeponížení (jakkoliv nemusí konvenovat s našimi cíli,

10 ...což v tomto případě znamená povstat a promlouvat o něco hlasitěji než obvykle činím např. u svého psacího stolu.

11 A 'hra' může nabýt ještě dalších rozměrů. Zneviditelňuji se např. z nedostatku odvahy, ale posléze toto jednání mohu kolegům interpretovat jako jednání strategické, vytvářející předpolí pro akci, kterou – budou-li vhodné podmínky (sic!) – hodlám proti šéfovi podniknout...

12 Text *Stigma* z roku 1963.

13 Ne nadarmo tomu sociologové říkají demonstrativní spotřeba.

14 Tato báchorka vytváří metaforickou iluzi poměrně přesně popisující některé základní principy tehdejšího vojákování. Je to tedy fikce popisující skutečnost, a to tak absurdní skutečnost, že není dost dobře možné, aby na tom nebylo něco pravdy, tedy není dost dobře možné, aby se v některých kasárnách skutečně tento pitomý rozkaz nevydal...

potřebami, schopnostmi atd.) může zachránit funkci nebo manželství...

Podívejme se nyní na téma 'důvodů' z úhlů pohledu teorie komunikace.

Polák J. Podgorecki uvádí (1999: 135) tři formy sebeprezentace, které jsou spojeny s určitými typy účelů či důvodů.[15] Jmenuje nepříliš časté 'autentické sebeprezentace',[16] dále pak 'taktické sebeprezentace' a 'fasádové sebeprezentace'. Liší se motivacemi: Taktická sebeprezentace slouží k naplnění krátkodobých, často i 'věcných' cílů. Často mívá manipulativní charakter. Např. chci, aby za mne někdo odemkl obtížně odemykatelný zámek. Nepožádám o to však, ale – lomcuje bez rozmyslu klíčem v zámku sem a tam – prezentuji svou bezmocnost, která má vyvolat reakci typu „Prosím tě, ukaž, já to otevřu."[17] Fasádové sebeprezentace pak usilují o vytvoření žádoucího obrazu o prezentujícím se jako o člověku. Ve hře je tedy 'ideální já', které má být 'nahozenou' fasádou sděleno. Na rozdíl od předchozích jsou tyto sebeprezentace trvalé a procházejí napříč různými situacemi bez ohledu na jejich věcnou podstatu a účelovost, neboť jejich cílem je vytvářet 'portrét člověka'.[18]

Pojďme ještě dále nahlížet do teorie komunikace. Ta – pokud jde o fikci v chování – hovoří obvykle o formách někomu adresovaného jednání, které můžeme označit jako klamání, lhaní, podvádění atd.[19]

Přehled rozmanitých přístupů k hledání účelů komunikačního (sebe)scénování (založeného jak na 'non-fikci', tak i na fikci) přináší J. Janoušek.

Ale pozor: Janoušek se zabývá komunikací slovy! Tedy i tou variantou fikce (nepravdy apod.), která je vytvářena primárně slovem!

Pracuje s pojmy 'klamání' a 'lhaní', přičemž klamání bývá chápáno jako pojem širší a lhaní jako jeho specifický případ. Uvádí též výzkumy, které upozorňují, že více než polovina komunikačních aktů obsahuje klamy. Zajímavá je pro nás např. klasifikace klamání z per O'Haira a Codyho (1994). Ti rozlišují 'lež' jako výmysl snažící se vyvolat u příjemce „přesvědčení odporující pravdě či faktům" (Janoušek 2007: 98). Dále 'únik', totiž chování směřující k odklonění komunikace od tématu, o němž unikající nechce hovořit. Za třetí jde o 'zatajení', tedy chování zakrývající pravdivá fakta nebo city. Dále 'zveličování' s cílem zmnožit určité údaje či je učinit významnějšími, a konečně 'spolčení', při němž na tvorbě virtuální reality spolupracují oba aktéři komunikace (např. 'dělání jakoby nic' v situaci, kdy oba vědí, že je malér, a vědí, že ten druhý to ví).

Zajímavé jsou rovněž výzkumy motivů (a tedy i důvodů) klamání, které Janou-

15 Neurčitě přitom odkazuje na práci J. Kozieleckeho z roku 1987 – patrně má na mysli text *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa: PWN 1987.

16 ...při nichž se „základem veřejné výpovědi stává 'skutečné já'" (Podgorecki 1999: 135). Pojednal jsem o nich (byť ne ve vazbě na Podgoreckého) též v 1. části tohoto článku v *Disku* 26 na s. 114n. a bude o nich de facto řeč i v souvislosti s některými projevy proměn výrazového a rolového jednání a s ostentacemi na dalších stránkách této části.

17 Může jít ovšem i o akce mnohem 'psychologičtější' povahy. Představte si situaci, že sedíte v kanceláři se spolupracovnicí, která náhle začne vzdychat. Postupně diagnostikujete, že jí sice nic není, ale má pocit, že se jí věnuje málo pozornosti, a očekává, že její vzdychání vás přiměje k tomu, abyste to (neprodleně!) napravili.

18 Mnozí jistě známe někoho, kdo se trvale (nezřídka pro okolí zábavně, ale nezřídka i únavně) snaží vytvářet dojem, že je osobou nad jiné pozitivní a otevřenou ku pomoci druhým (neboť model jeho vlastního ideálního já v jeho 'hlavě' vytváří na reálné já tlak, aby se takto chovalo). Projevuje se např. poněkud forzírovanou srdečností, neustálými (až obtěžujícími) pokusy o pozitivní kontakt (podáte-li takovému člověku spadlou tužku, desetkrát vám poděkuje – paradoxně vás přitom devětkrát vyruší z práce), rozsáhlým budováním vztahových sítí, v nichž mají druzí lidé uvíznout na háčku vděčnosti vůči této osobě apod. Přitom altruismus takových lidí má své zřetelné hranice jak věcné, tak psychologické a běda, když se tuto hranici pokoušíte překročit. Takový život musí být velmi namáhavý...

19 V seznamu literatury viz Mleziva, Vybíral, Janoušek a v kontextu eto-didaktiky, didaktiky dramatické výchovy či didaktiky komunikace viz též Valenta 2004 a 2005.

šek nabízí. Cituje Ekmanův výzkum[20] motivů dětského lhaní. Tady jsou: vyhnutí se trestu; získání prostředků; ochrana přátel; ochrana sebe; získání obdivu; vyhýbání se nebezpečným situacím; vyhýbání se rozpakům; zachování soukromí a uplatnění moci nad autoritou. Obecně vzato, mohli bychom všechny tyto důvody uznat jako motivy nejen pro 'lhaní', ale i pro řadu modulů nespecifického scénování. Ostatně, Janoušek dále cituje taxonomii motivů podvádění již zmiňovaných O'Haira a Codyho. Je založena na dvou polaritních kritériích: 1. valence (vazba) k negativnímu (NV) či pozitivnímu cíli (PV); 2. zaměření na sebe (ZS), druhého (ZD) nebo vztah (ZV). Z toho pak lze klasifikovat motivy klamání jako: egoismus (PV, ZS); vykořisťování (NV, ZS); benevolence (PV, ZD); zlovůle (NV, ZD); užitečnost (PV, ZV) a ústup (NV, ZV). Dále mluví o koluzi – kooperativním klamání – založené na tom, že klam produkovaný původcem má pro příjemce pozitivní smysl (viz Janoušek 2007: 96–100).

Pojednáním o klamech však téma scénování nevyčerpáme. Můžeme sice řadu klamů do rámce scénovaného chování začlenit, avšak scénickými mohou být i jiné způsoby chování či jednání. Hlasem scénující učitelka[21] v metru 'oznamuje', ale nemá cíl klamat a ani neklame. **Nespecificky scénické projevy prostě nemůžeme vždy ztotožnit s klamem nebo lží.**

Můžeme se tedy obrátit k dalším formám chování a jednání, které mají obvykle svůj scénický rozměr. K pojednání o motivech přidejme nyní ještě něco z teorie sebeprezentací (a zopakujme: nejde již pouze o klamání). Nutně tu zazní jméno klasika z největších, spoluzakladatele 'dramatické sociální psychologie', E. Goffmana, podle nějž – jak jsme již řekli – aktérovy 'selfpresentations' mají sloužit k navození určitého dojmu o něm 'v hlavě' adresáta/diváka. Goffmanův sociologický pohled navíc upozorňuje na další motiv použití těchto sebeprezentací: umožňují nám zvládat sociální role.

Sebeprezentacemi se zabývali i další autoři. V prvé polovině 60. let 20. stol. např. Američan E. E. Jones. Definoval pojem 'ingraciace' jako strategické chování jedince, které je zaměřeno na zvýšení atraktivity jeho osobních rysů pro druhou osobu. Ingraciační substrategie spočívají v tom, že aktér zvyšuje druhým pocit jejich vlastní hodnoty, je konformní s jejich názory a konečně – prezentuje své pozitivní rysy tak, aby se staly pro druhé přitažlivé. Přitom je jasné, že v některých případech může jít jen o jisté 'zveličení' existujících rysů expedientů takové zprávy, ale v jiných případech může jít o vytváření fikce, tedy dojmu, že takové rysy zainteresovaní mají, ačkoliv tomu tak není (Kahn / Young 1973).

Rovněž Brehmová (a její kolegové; Brehm 1996) se věnuje sebeprezentaci a definuje ji (přibližně) jako proces, v němž zkoušíme utvářet to, co si o nás myslí (budou myslet) ostatní a co si myslíme my sami o sobě. Rozlišuje dva základní typy sebeprezentací: A. 'Strategické sebeprezentace' (*strategic self-presentations*) spočívající zejm. ve snaze utvářet dojem jiných o nás tak, abychom dosáhli vlivu, moci, sympatie nebo souhlasu (osobní reklama, politické kampaně, obrana u soudu). Specifické cíle těchto sebeprezentací zahrnují potřebu být viděn jako někdo 'milováníhodný', kompetentní, mravný, ale i nebezpečný nebo potřebný. Poměrně často se realizují nonverbálními aktivitami (emoční ovlivnění) a sdělováním činy (ženy v přítomnosti mužů méně jedí). Sub A. autoři dále rozlišují dvě dílčí strategie a současně cílové oblasti: 1. *ingratiation* – 'zoblibování se' – probíhá prostřednictvím skutků

20 Američan Paul Ekman patří k výzkumníkům komunikace, kteří mají nesporné zásluhy. Proslul zejména výzkumy faciální exprese, a tedy i mimické komunikace.

21 O níž viz v 1. části tohoto článku v *Disku* 26 na s. 112.

motivovaných touhou ‘mít úspěch’, být oblíbený, mít sympatie; 2. *self-promotion* – ‘sebevyzvednutí’ – probíhá prostřednictvím činů motivovaných touhou ‘jít vpřed’ a být respektovaný pro určité kompetence.[22] B. ‘Sebepotvrzování’ (*self-verifications*) se zakládají na přání (potřebě), aby nás ostatní vnímali tak, jak se vnímáme sami. Prostě – skrze druhé lidi (a jejich ‘vidění’ nás) si rádi potvrzujeme svůj *self-koncept*… A právě rozdíl v ‘sebe-vidění’ námi samými a ‘nás-vidění’ druhými nás motivuje k reagování na to, co vidí oni. A dále ke snaze přizpůsobit jejich vidění tomu, jak chceme, aby nás viděli.[23]

Jeví se přitom, že potřeba sebepotvrzení je silnější než potřeba sebevyzvednutí…

Obecně můžeme konstatovat, že v oblasti motivů/důvodů ‘úpravy skutečnosti v našem chováním na jinou skutečnost’ lze rozlišit:

– **Jednak: jak motivy zaměřené spíše na dosažení nějakého ‘vnějšího’ zisku, tak i motivy zaměřené na dosažení zisku ‘vnitřního’.**

– **A jednak: motivy (eticky) negativní, ale i o motivy pozitivní.**[24]

22 Vše by ale mělo probíhat ‘subtilně’, jinak se dostaví v myslích diváků kognitivní disonance a výsledkem může být opak. V tom bývá kámen úrazu těchto sebeprezentací. Znám např. osobu XY, která nápadně často a celkem bez podstatné příčiny přepadá druhé a chválí je nebo projevuje nečekaný zájem o jejich život… Už to samo o sobě budí pozornost těch opatrnějších. A když obvykle po krátké chvíli – i bez tematické či obsahové souvislosti – začne XY ‘nenápadně’ chválit nějaký svůj vlastní skutek, zpozorní i ti méně opatrní. V síti tak uvíznou vesměs ti, kteří mají též silnou potřebu respektu či sebepotvrzení. A pak jsou ještě tací, kteří pochopí a přidají se k sebechvále XY – samozřejmě ze strategických důvodů: udělají si u ní ‘oko’…

23 Některé výzkumy říkají, že lidé s horším sebeobrazem chtějí raději negativně kritické zpětné vazby, lidé s dobrým sebekonceptem raději ty, které je vidí pozitivně.

24 Nejsem s to lokalizovat zdroj výzkumu, ale mám k dispozici výsledek šetření, které praví, že pouze 1 % klamavého chování je motivováno tzv. ‘zlým úmyslem’, 40 % klamů se snaží zakrýt chyby a omyly, 25 % napomáhá k ‘zachování si tváře’, 20 % funguje jako prevence konfliktů a 14 % má usnadnit vzájemné soužití. V tomto smyslu se jedná o poměrně optimistickou zprávu o člověku.

Přejděme k dalšímu tématu tohoto textu. Pokusím se nyní nastínit jistou **škálu typů scénického chování vedoucí od ‘ne-fiktivnosti’ až k plně rozvinutému použití fikce**. Předesílám, že tato škála si nečiní nárok na výhradnost, úplnost ani na jednoznačnost posloupnosti či na originalitu. Je to především pracovní či didaktická pomůcka[25] usnadňující studium jevů na švu mezi divadlem a životem.

Klíčová pojmenování si vypůjčuji od I. Osolsoběho, který pro naše účely nabízí pojmy velmi výhodné.[26]

Velmi rámcově můžeme říci, že se budeme postupně zabývat:

– scénickým (přesněji: diváckým) vnímáním (skutečným i představovým) jiného člověka a jeho chování/jednání;

– proměnami chování/jednání, které nejsou primárně míněny jako scénické, ale mají scénický rozměr;

– nefikčními sebeprezentacemi v adresovaném chování/jednání;

– fikčními prvky v adresovaném chování/jednání.

Nejen ve vztahu k poslednímu bodu (fikčním prvkům) si připomeňme (z předchozí části tohoto textu) jejich základní ‘technické’ formy:

– fikci vytváříme (převážně) verbálně,[27]

– úpravami svého zevnějšku,[28]

– úpravami prostoru,[29]

– fyzickou akcí,[30]

25 Vznikla v souvislosti s výukou dramatické výchovy, pedagogiky dramatické hry a znakovosti chování na DAMU a na FF UK v Praze.

26 Slušno však hned na začátku upozornit, že s nimi budeme pracovat mnohem méně sofistikovaně a že budeme do značné míry rezignovat na jejich další ‘pojmové okolí’, které je v Osolsoběho textech obklopuje.

27 Řekneme, že máme rádi Huga, ačkoliv skutečnost by se takto opravdu vyjádřit nedala.

28 Pořídíme si podprsenku typu ‘push up’ vyvolávající iluzi jiné podoby části naší postavy, tedy i celku naší postavy.

29 Vetchost podlahy budiž zakryta nepříliš nápadným, avšak elegantním kobercem.

30 Vydáme se naoko tím směrem, kde se nalézá pracoviště, ale sotva zmizíme manželce z očí, už míříme k hnízdečku nelegální lásky.

– komplexní komunikační akcí.[31]

Tyto formy budou různě prolínat níže následujícími typy chování.

Začněme – jako jistou ouverturou – tím, co je věcí spíše diváckého reagování. Nuže:

– Prožívání neskutečného na základě představ

Zde se zastavíme jen krátce, neboť nás zajímá fikce v chování, avšak ten, kdo si představuje, obvykle nijak rozvinutě nejedná.[32] Jde spíše o to, že se oddáme 'vlastním modelům' (Osolsobě 1974), tedy (především) vizualizaci vlastních mentálních reprezentací různých situací či jevů před naším vnitřním zrakem. A připomeňme si tu opět již v textu o scénologii krajiny vzývanou činorodou hereckou představivost podle R. Lukavského či 'vniřní film' podle I. Osolsoběho (Valenta 2008: 74n.). Představa má sílu budit nejen pocity, ale též neviditelné kinestetické či vnitřně hmatové reakce, drobné svalové pohyby atd. Ty lze chápat jako intence rozvinutého somatického i verbálního jednání, jako jeho náznaky. Diváctví našich vlastních představ, ukazujících v okamžiku, kdy probíhají, rozhodně neskutečnost (i když třeba jde o vybavení událostí, které se skutečně staly), má sílu nás vtáhnout do fikce, kterou začneme i (byť třeba nenápadně) behaviorálně prožívat.

A nyní k tomu, co Osolsobě nazývá „elementární informační situací" (Osolsobě 1974: 17) a co stojí z hlediska našeho tématu ještě stále ve sféře diváctví:

– Přímé vnímání přítomného originálu

Z hlediska scénování v běžném chování jde o téma stojící na hranici scéničnosti. V našem výkladu půjde o dvě varianty percepce originálu. V té první jde o případ, kdy se pozorovaný originál nescénuje, neukazuje se, ba ani neví, že je sledován (neboť zjistí-li, že je sledován, obvykle se v jeho chování začne již cosi scénicky proměňovat, o čemž bude ještě řeč).[33] Půjde o onu objektivní scéničnost, kdy divák sám rozhodne, zda to, co spatřuje, je pro něj jevem scénickým. V té druhé pak uvidíme, že sledovaný originál může být vnímaný stále jako originál, a to i když vytváří fikci, scénuje, hraje divadlo atd. Záleží na divákovi. Jeho 'rozhodovací' právo vnímat tak či onak nás nikterak neodvádí mimo kontext scéničnosti. Naopak: Umožňuje, aby se objevila i tam, kde *a priori* nic scénického není. E. Burnsová dokonce na tomto přístupu zakládá svou definici pojmu 'theatricality', tedy 'divadelnosti':

„Theatricality není typ chování nebo exprese, ale spojuje se s jakýmkoliv jednáním, které druzí vidí a pokud ho interpretují a popisují (v duchu nebo nahlas) v pojmech, jimiž se popisuje divadlo. Theatricality je determinována způsobem vnímání" (Burns 1972: 13).

Vezměme výchozí situaci: 'Objektivní' pozorovatel (originálů) druhých spatřuje v životě často nefiktivní instrumentální chování (někdo štípe dřevo) a jiná, pro provoz života důležitá data o druhém (je to muž; nevidí mne; nyní mne neohrožuje atd.).[34] Realita, žádná iluze, žádná fikce!

Do procesu percepce ale může velmi rychle vstoupit např. ('zrakový') klam. Vidíme originál jistého (dřevo štípajícího) muže, avšak nabudeme dojmu, že vidíme originál úplně jiného muže – prostě se

31 „Mám o vás starost, proto jsem tu," prohlásí osoba nalomeným hlasem, se zkrabaceným čelem a rukama prosebně sepjatýma před sebou, ačkoliv je jí úplně jedno, co s těmi druhými bude a přišla z úplně jiných důvodů.

32 Nemáme-li na mysli např. souběh 'provozních' obrazivých představ (eidetického myšlení) a řeči (verbálního jednání) nebo vnitřně hmatový doprovod imaginací (jako potenciál jednání).

33 Viz též ostenze a tzv. Hawthornský efekt.

34 O 'třídící' či klasifikační schopnosti živočichů se zmiňuje v souvislosti s tzv. *naturalistic intelligence* H. Gardner jako o nutném nástroji existence – to, co vidím, mne ohrozí, nebo ne?, je to k jídlu, nebo ne? atd.

spleteme. Tento klam nás pak může pohnout i k onomu trapně známému jednání, založenému právě na fikčním přesvědčení, že vidíme někoho jiného, než vidíme: „Jéé! Karle, ty starý chřestýši!! Jak se vede!?“ – „No dovolte, pane!!“

Ale i když se nezmýlíme v identitě: Spatříme-li rubače dřeva (či kohokoliv), začnou fungovat obecné procesy provázející percepci.[35] Např. inference – vnášení dalších informací, které nejsou senzoricky dostupné (primárně např.: štípe dřevo = má kamna nebo krb); atribuce (kauzální) – připisování věcných příčin viděnému jednání (štípe i velké špalky – /protože/ má velký krb) i příčin somatických či psychologických (/protože/ má sílu i na velké špalky); expektace – hypotetická očekávání toho, co udělá (když mne spatří, určitě mi pokyne) atd.

S viděným originálem tedy snadno začne naše mysl ‘pracovat’ jako se souborem indexů toho, co právě vidět není (má krb), ale i symbolů odkazujících k čemusi obecnějšímu: z různých signálů, ale i z našich již ‘provedených’ inferencí a atribucí atd. můžeme koneckonců usoudit, že ten, co štípe, je asi ‘správný chlap’.

Vše to může být pravda (či skutečnost), ale téměř vše také může být jen naše fikce. Možná má doma plyn a štípe (za lahvici slivovice) sousedovi. Nebo: Žena sledující drvoštěpa se může domnívat, že jeho znamenitý rozmach je adresován jí jako ukázka mužné síly, avšak pracující muž o ženě neví a důvodem jeho rozmachu je, že právě přišel na řadu špalek z tvrdého dřeva.

Divák ovšem může fikci do scény a chování pozorovaného člověka instalovat nikoliv jako nevědomý omyl nebo zkreslenou interpretaci vnímané skutečnosti, ale i jaksi ‘reflektovaně’. Taková imaginace obsahující fikci může mít např. těsnou vazbu na ‘parametry’ pozorovaného člověka.[36] Použijme nyní jiný příklad než rubání dřeva, byť již dříve v tomto textu použitý: vjem ulicí vznosně kráčející dámy. Ten může vyvolat fantazijní představu, při níž muž pozorující ženu spatří před sebou carevnu. Fantazie mu k ní pak přičaruje i dlouhý plášť a atributy moci. Přitom obvykle tak či onak ví, že se jedná o ‘fantazii’.[37] Představa může ovšem stejně tak tento rámec překročit a z viděného generovat ještě úplně jiné situace, než situaci ‘zde kráčí carevna’. Např. situaci, že carevna se zastaví a otočí se k němu.[38] Nebo ještě distancovaněji od přítomného okamžiku: divák vidí tuto carevnu v úplně jiné situaci, či se s ní v této situaci dokonce ocitá… To už se ale vzdalujeme prostému vnímání originálu a vracíme se výše, k práci s představou.

Ale pozor! Je tu i ona druhá varianta, možnost, že prvek fikce je instalovaný skutečně již v chování pozorovaného originálu. Ten si např. sám pro sebe scénuje jakousi fikci, aniž by tušil, že se při tom může stát pro někoho scénickým objektem. Mám v živé paměti postarší dámu spíše oblejších tvarů, kterou jsem měl možnost před léty spatřit na opuštěné, podvečerně setmělé ulici v rodném Brandýse. Šla a dělala pohyby ne nepodobné pohybům baletek ztvárňujících labutě. Byla v tom relaxace, ale též hra a pantomimická parafráze pohybu ladného ptáka či oné baletky (těžko rozhodnout). Mne neviděla. A já pozoroval ne-

35 Výsledky těchto procesů se běžně opírají o subjektivní zkušenost jedince. Fungují i při vnímání lidských situací, které vidíme na jevišti.

36 Je to analogické tomu, co jsme nalézali při studiu scénologie krajiny – např. tomu, kdy v tvaru skály (která je tady a teď jsoucím originálem ‘non plus ultra’) uvidím profil gorily.

37 A pokud to přestane vědět, začíná jít pravděpodobně o ‘iluzi’, a to ve smyslu psychologickém či psychiatrickém, totiž jako o falešný vjem vycházející ze skutečného objektu, přičemž tento vjem považujeme za reflexi skutečnosti, nikoliv za klam.

38 A opět tu odkazujeme na různé typy představ vyvolané pozorovaným objektem nejen rodu lidského, ale i rodu krajinného a přírodního (Valenta 2008: 98n.).

spatřen onen ‘sobě pro radost scénující originál’ i onen element fikce a mimetický model, avšak nevytvářený jako nástroj sdělování pro mne.

A konečně tedy musí přijít i mezní možnost, kdy pozorujeme ‘scénující originál’, nikoliv ve smyslu ženy naznačující si pro sebe samu let labutě, ale originál ve smyslu hrajícího, adresovanou fikci tvořícího herce. Nejde ale o pozorování postavy, jde o pozorování herce ve smyslu „sleduji, jak tento ‘originál herce’ (pan XY) tuto postavu hraje“. To je příklad ‘z divadla’. V běžném životě pak jde o to, že sledujeme bytost adresující někomu (či přímo mně) scénickou akci či provozující nějaké ‘životní divadýlko’ apod. Avšak my nesledujeme produkt jejího snažení, nýbrž sledujeme ji jako originál tvůrce („sleduji, jak to Hugo dělá, když na ni/na mne šikovně hraje, že je zklamaný ženami“).

– **Ostenze**

Ostenzivní definice je definice ukázáním věci.[39] Nejde tedy jen o to, že jsou přítomny originály. Jde o to, že tyto originály jsou ukazovány. „[...] ukazuji *ne* kvůli *něčemu jinému*, ale *pouze a jedině pro věc samu,* třeba abych ukázal byt, kde bydlím, nebo svého psa, nebo abych provedl městem [...]“ (Osolsobě 1988: 43). Tedy např. i v zoo, na striptýzu, na módní přehlídce, v cirkuse, na sportovním stadionu. A při ukázání paruky, pokud je ukazována jako paruka a ne jako „negace ostenze pleše“ (Osolsobě 2000: 24). Nebo při ukázání fotografie, pokud tato není chápána jako obrazový model, ale je ukazována jako originál jisté technologie zobrazování apod. Kdybychom chtěli ostenzivně ukázat klamavé Potěmkinovy vesnice, museli bychom je ukázat jako ‘originál kašírky’.

Ale pozor! Pokud jeden člověk ukazuje druhému originál nějaké věci nebo nějakého jiného člověka, je situace ještě poměrně přehledná. Komplikovanější vše začíná být v okamžiku, kdy ukazovaný originál je totožný s tím, kdo ho ukazuje, tedy když nastane „splynutí expedienta s originálem: ostenze sebe samého“, jak to nazývá Osolsobě. A dodává: „Obecné zákony ostenze platí v plné míře i na ostenzi sebe samého.“

A teď přijde tvrzení z hlediska našeho tématu zásadní: „Především ostenze sebe samého je až tristně metonymická: nemohu se ukázat celý, i kdybych chtěl: a jak často bych chtěl ukázat všechny své dobré stránky (a celou svou nejlepší minulost), nebo jak často bych chtěl své lepší já skrýt!“ (Osolsobě 1974: 28) Adverbium ‘tristně’ je použito dokonale. Pro živočicha typu člověk je skutečně skličující, když jeho obraz pro druhé neodpovídá tomu, jak si to přeje (vědomě či nevědomě). A (v rámci homeostázy) je tudíž třeba jednat! „Ostenze sebe samého se proto neobyčejně těsně proplétá s ostentací, pseudoostenzí, Potěmkinovými vesnicemi, životními komedyjemi a tyátry“[40] (Osolsobě 1974: 29). Zlatá slova!

Podobně dochází k jistým proměnám v chování, staneme-li se předmětem ostenze vedené někým jiným. Tzn. jsme-li ukazováni: „Milá rodino, chci vám představit svou nastávající“, postrčí mladík před dvacet pět shromážděných rodičů, sester, dědů, tet, bratranců a synovců své děvče. Jen zřídka se o děvčatech (i chlapcích) v takové situaci dá říci, že nějak nezačnou stylizovat či upravovat své jednání (a nezačnou-li, je otázka, zda právě to není ona stylizace).

Zvláštní příklad ostenze druhého – a nevím, zda zamýšlené nebo nezamýšlené – jsem zaznamenal nedávno na letišti

39 Bez použití jazykových prostředků.

40 A navíc – přidává Osolsobě – mohu vlastní metonymičnost řešit i tím, že za sebe nechávám promluvit ostenzivně jiné originály, než jsem já sám. Třeba svůj velký off-roadový vůz, zlaté prsteny nebo dokonce to, že se nechávám vidět s originálem předsedy alespoň jedné ze dvou zdejších nejvlivnějších politických stran.

ve Frankfurtu nad Mohanem. Koutky pro kuřáky, které tu měly v letištních koridorech již před časem, doznaly změny. Kuřáci nyní praktikují svou vášeň uzavřeni do jakýchsi akvárií. Sama konstrukce takové kuřácké budky svou prosklenostípoutá pozornost k 'tomu', 'co' je v ní. Letiště tu jistě promyšleně brání šíření obtěžujícího dýmu chodbami opatřenými navíc protipožárními čidly. Avšak současně provádí ostenzi kuřáků jejich umístěním ve vitrínách. A kuřáci? Jen málokterý zvědavě či rozjařeně pozoroval okolí. Někteří se točili k veřejnosti zády (a nabízeli ještě méně obsažnou *pars pro toto*, než když někdo nabídne tvář), jiní si – ponořeni do novin – (zřejmě) četli. Někteří hleděli vzdorně. Bylo vidět dost nenápadných prvků obranného jednání. Že by tak trochu pranýř (jehož funkce instrumentu ostenze byla zcela zřetelná)...?

Shrňme tedy: V každém okamžiku vysíláme (navzájem) informace o sobě jako originálu. Není před tím úniku.[41] A skrývá se v tom jaksi automaticky scénický potenciál. Jestliže začneme my sami tak či onak ukazovat tento svůj originál druhým (či pokud někdo začne ukazovat nás), není prakticky možné, abychom na to nereagovali.[42] Reagujeme, a to obvykle tím, že nějak tento ukazovaný originál upravujeme. Tak či onak upravujeme chování či zjev. Podléháme de facto tomu, pro co bychom mohli využít pojmu *Hawthorne-efect*. Ten – v jedné své výkladové verzi (Draper 2006) – znamená, že člověk mění chování, je-li pozorován.[43]

Zkrátka: jakmile se člověk stane předmětem ostenze sebe samého, ale i ostenze řízené jiným člověkem, otevírá se tím široké pole pro scénování včetně nástupu elementů fikce. Ostenze sebe samého je vstupní branou k dalším formám běžně scénického jednání. O tom nyní pojednáme dále.

– Změny intenzity energie v organismu právě jednajícího člověka, tedy i scénicky jednajícího člověka, odrážející se v chování, resp. v jeho výrazu

Dlouho jsem váhal, zda tuto – ne vždy snadno uchopitelnou a dosti mezní – kategorii mám ustanovit v našem výčtu jako samostatnou či zda je možno skrýt ji pod některou jinou kategorii. Rozhodl jsem se pro obé. Na tomto místě však o ní explicitně.

Jakékoliv chování doprovází často změna energie ve smyslu koncentrace energie 'na jednání'. Ta pak bývá v jednání i patrná. Může tedy připoutat pozornost diváka a učinit aktérovo 'energetizované' jednání jevem scénickým, ať už to aktér má nebo nemá v úmyslu. Může jít i o způsob reagování na stav 'ostenze sebe samého' či 'zkvalitňování'

41 Osolsobě dokonce zcela oprávněně hovoří i o jisté – řekl bych – přetržité permanenci ostenze sebe samého sobě samému...

42 I když... v tomto smyslu zvláštní 'scénickou situaci' zažil jsem v chrámu Notre Dame v Paříži. Vystál jsem frontu a vešel (s jistým sebezapřením) v dlouhém (a tlustém) proudu turistů dovnitř. Červenec, horko normálně a v kostele od svíček tím spíše. Právě probíhala mše. Asi čtyřicet věřících sedělo uprostřed obrovského chrámu obehnáno zdobným, lesklým provazem. Mši pro ně sloužili tři kněží. Hlavní celebrant byl vysoký černoch. Potud vše normální. Jenže okolo téhle enklávy obehnané lanem proudily davy turistů. Naprosto je nevzrušoval sám akt bohoslužby, turisté nerespektovali ani piktogramy žádající o ticho, ani ty, které zapovídaly focení. Zvesela povykovali a blýskavě fotografovali – krom jiného – právě tu bohu sloužící partu. A věřící? Proto zde tuto situaci popisuji: prakticky všichni vypadali tak, jako by se jich okolní dění netýkalo. Byli formálně v podobné situaci jako kuřáci ve Frankfurtu, avšak vypadali vysoce zaměstnáni úkony bohoslužby a není vyloučeno, že tomu tak skutečně bylo. Místní byli patrně i zvyklí – pokud je možné si na něco takového zvyknout.

43 Takové vnitrodruhové reagování v případě živočicha natolik nevyzpytatelného, jako je člověk, se zřejmě vyplatí ... pro jistotu. V užším významu jde v případě Hawthornského efektu o to, že zjistí-li osoba v pracovním prostředí, že je pozorována, má tendenci podávat lepší výkon. Přeneseno do mimopracovních situací: má tendenci k určité úpravě chování, ba i stylizaci. Můžeme takový efekt pozorovat např. v přítomnosti kamer. Natáčel jsem před časem ukázkovou hodinu dramatické výchovy. Na této hodině seděl též kolega jako supervizor. Když jsem v určitém okamžiku 'švenkoval' místností a zastavil se kamerou na něm, povšiml si toho, nadechl se, narovnal a z mírného úsměvu přešel do 'vážné tváře'. To patrně souviselo i se změnou chování v souvislosti s výkonem určité sociální role, o čemž bude psáno vzápětí.

sebeostenze určitou spontánní ostentací atd. Jde v tomto případě především o proměnu ve ‘zřetelnosti’ či snad i „vnímatelnosti“ (Veltruský 1994: 164) běžného účelového jednání.[44] Nebo jakousi změnu ‘alikvotních tónů’ v jednání. Tato změna je patrná (ostatně jako většina takových změn) v paralingvistické složce mluvené řeči a v (para)kinetice řeči těla. Nemusí být automaticky proměnou ve fikci.

Mám na mysli zejména situace tohoto typu: V rámci jakékoliv běžné interakce se u jednající osoby zcela automaticky (ale i řízeně) aktualizuje motiv ‘nyní mne sleduj’. Do některého prvku jednání se ‘vlije’ více energie a toto jednání se tak stane natolik zřetelným, že další účastník interakce se promění (třeba jen chvilkově) v diváka a začne toto jednání pozorovat.

Použijme poprvé (a ne naposled) v tomto textu jako vděčný příklad ‘pana výpravčího’ v železniční stanici. Výpravčí může být bytostí velmi scénickou (jak zmíníme dále), ale – pokud si to nechce užít – není to nezbytně nutné. Vezměme nyní v potaz ten případ, kdy na scénickou potenci své profese rezignuje a přežívá šichtu zcela povoleně, plouživě a bez zřetelné energie. Může se ovšem stát, že mezi vypravováním vlaků mu organizace práce přiřkne sub-roli ‘pokladní’ (na malých stanicích běžně). A pak tedy v určitých časových úsecích tento muž otevírá okénko a prodává jízdenky.

I to může provádět zcela bez viditelné energie, za bariérou ‘katru’ dokonce takřka ‘bez komunikace’. Může však také nastat okamžik, kdy cestující na druhé straně okna nejasně vysloví jméno své cílové zastávky. A tu i povolený výpravčí viditelně na okamžik zpevní tělo, předkloní se zřetelně blíže k okénku, upře soustředěný pohled na cestujícího a nečekaně silným hlasem řekne: „Prosím?“, aby se posléze v poklidu vrátil k dnešnímu standardu své aktivovanosti…

44 Viz též dále téma ostentace.

Změna energie má nejen napomoci větší soustředěnosti cestujícího na danou situaci, na komunikační jednání vůči výpravčímu – na komunikační ‘výkon’ v podobě zřetelnější výslovnosti, a tedy i lepšího opakovaného vjemu požadované informace na straně výpravčího. Má i scénický potenciál: změna chování výpravčího obvykle neunikne pozornosti cestujícího a může ho tedy přimět třeba i ke kratičkému diváckému zaujetí touto jinak zcela transparentní situací.[45]

Výpravčí tu nic ‘nehraje’ ani nenabízí ‘podívanou’. Upravuje spontánně své jednání podle momentálních věcných potřeb. A přitom zvýrazňuje jeho scénický potenciál, neboť mu jde o pozornost druhého.

Tento druh chování má patrně co dělat s jevem, který H. Široký nazýval „ilustrativní exprese“. Budeme-li dále operovat s pojmem energie, pak tu jde vlastně o zvýšenou míru její koncentrace ve výrazovém[46] chování člověka, který někomu něco sděluje. Zvukově akcentuje určitá slova, rukama provádí důrazová synsémantická gesta, v nichž se koncentruje energie této exprese. Přidat se mohou i gesta ukazovací či odkazovací.[47] Mimika může informovat o emoci, kterou spojuje mluvčí s tím, o čem právě hovoří (tu zvedne obočí, tu se mírně usměje). K tomu se mohou přidat aktivity i dalších částí těla. Široký nabízí příklad ženy vyprávějící o své hádce se sousedkou: „ruce v bok, vypjatá hruď, vykročení vpřed, důvěrné naklonění dopředu, zaťatá pěst…“ (Široký 1964: 175)[48]

Ilustrativní exprese ovšem snadno přejdou k jiným provozním formám

45 Obě postavy navíc začnou jaksi podstatněji vespolně jednat.

46 … paralingvistickém, kinetickém i parakinetickém …

47 Ta první ukazují na konkrétní věc přítomnou tady a teď, ta druhá spíše na něco nepřítomného, na vzdálené a právě neviděné hory či odkazují k bohu, ideji apod.

48 Výrazovost takového projevu může dokonce svou zvýrazněnou ‘somatizací’ přimět recipienta zprávy nadaného scénickým smyslem ke kinestetickým reakcím…

nespecifického scénování. Od gestického akcentu a 'dirigování' si rukama do rytmu promluvy se snadno pohyb transformuje do ilustrativního (ikonického) gesta (kdy ruce ukazují velikost ulovené ryby nebo nakreslí do vzduchu tvar složité křižovatky). Tady však již začíná svět fikcí a tady také – myslím – končí svět ilustrativních expresí. Proto např. ty případy, kdy vypravěč začíná rekonstruovat vyprávěný děj celým svým jednáním (začíná přehrávat situace, o nichž hovoří; začíná celým jednáním citovat aktéry oněch situací atd.), a začíná tedy využívat hereckých prostředků pro reprezentaci nějakého děje, tyto případy již odkazujeme do části textu nazvané „divadlo (mimo divadlo)".[49]

Nicméně jen znovu připomenu: efekt koncentrace energie na (prvek) jednání se pak samozřejmě uplatňuje i při dále popisovaných ostentacích, divadýlkách či skutečných divadlech. Pak bychom si snad mohli i vypůjčit Mukařovského termín „sémantická energie", byť i pro jednání mimo kontext umělecké tvorby (Mukařovský 1966: 93).

– **Autostylizace**

Zde dospíváme k pojmu, pod nějž se mohou skrýt[50] i některé již popsané prvky chování a rozhodně i ty, o nichž bude ještě řeč. A právě proto, že se jedná o fenomén natolik obecný a 'zkřížený' s jinými formami scénického jednání, považujeme za dobré pojednat o něm samostatně.

Vyjděme od běžných definic.[51] Ta psychologičtější praví, že stylizace je: „ [...] osvojování a uplatňování takových způsobů (vzorců) chování, které nejsou pro daného člověka typické (respektive jsou v rozporu s jeho celkovou zaměřeností a hodnotovou orientací) a které jsou motivovány krátkodobým či dlouhodobým konkrétním cílem." Ta více zaměřená k umění říká, že je to „Esteticky účinná deformace uměleckého zobrazení skutečnosti, vycházející z výrazových možností jednotlivých druhů umění."

Pokud jde o auto-stylizaci, pak slovníky spíše šetří.[52] Nicméně použijeme-li základ předchozích definic, můžeme se dopracovat k tomu, že 'sebestylizace je určitá deformace či snad lépe: úprava vlastního chování,[53] ale i zevnějšku, která je obvykle motivována určitým cílem na poli sebeprezentace, i když tento cíl nemusí být vždy uvědomovaný'.

A k tomu navíc: sebestylizace v kontaktu s druhými může mít určitý stabilní ráz (stylizace do 'role' světem sběhlého intelektuála) nebo naopak, může být spíše proměnlivá (tak jako tomu bylo např. u Zeliga, 'lidského chameleona' z Allenova filmu, který se měnil podle toho, s kým právě byl). A dále: sebestylizace je buď jaksi 'přirozená', což má nepochybně co dělat s přirozenou scéničností, nasedá na přirozený 'terén' osobnosti, lidského typu a vychází z přirozených základních možností a vzorců chování konkrétní osoby, nebo je jaksi 'umělá', zjevně neorganicky 'nasazovaná' na typ konkrétního člověka a tak či onak budí pocit rozporu, disharmonie či disonance, účelnosti, manipulace, afektovanosti atd.

Ostatně, již jsme citovali J. Vostrého a jeho rozlišování mezi skutečným stylem a umělou stylizovaností. Zastavme se tu ještě na okamžik. J. Vostrý připisuje obecně vyšší hodnotu individuálnímu stylu úpravy zevnějšku a jednání.

49 Široký tu též definuje 'forzírování' – zesílené verze těchto expresí vedoucí až k přetvářce, která však už je fikční záležitostí, a proto na tomto místě o ní nejednáme.

50 Záleží na šíři chápání tohoto pojmu.

51 Viz *Stylizace* v seznamu literatury.

52 Pojem se zhusta objevuje jen ve významu sebeprojekce autora literárního textu do postavy tohoto textu.

53 Přičemž slovo 'estetická' v této definici vynecháváme, ale rozhodně si nemyslíme, že stylizace běžně nenesou určitý rys estetičnosti, i když třeba ne (vždy až tak...) v uměleckém smyslu.

Tento individuální styl se – jako všechny stylizace – vztahuje k nějakému modelu či nějaké konvenci. „Pojetí přirozenosti – a tedy i stylizace – souvisí vždycky s jistými hodnotami, tzn. s nějakým ideálem“ (Vostrý 1998: 56). A rozumím tomu tak, že to může být velmi konkrétní ‘klišé’ spojené s určitou kulturou či societou (něčí individuální stylizace může např. směřovat k použití znaků typických pro socio-kulturní fenomén hippie), ale může mít i obecnější či psychologičtější ráz (např. styly ‘vlídný drsňák’ nebo ‘inteligentní naivka’, které mohou i nemusí být vázány na dobové vzory, ale mohou reprezentovat nějaké typy, které aktér považuje pro sebe za výhodné).

Avšak současně je individuální styl organicky opřen o přirozenost.[54] Svým způsobem můžeme říci, že dobrá autostylizace může vzniknout tehdy, je-li jedinec „sám se sebou v souladu“ (Vostrý 1991: 4). Pokud tomu tak není, individuální stylizace často drhne a vykazuje vesměs z ‘osobnostního manka’ vyvěrající tenzi, afektovanost, agresi, manipulaci apod.[55] Není tedy od věci chápat onen organický individuální styl jako něco, co má vyšší kvalitu než umělé sebestylizace.

Platí tu zřejmě to, co J. Vostrý říká o chování B. Bardotové: „Dá se říct, že bylo přirozené do té míry, do jaké bylo stylizované“ (Vostrý 1999: 56). Viděno prizmatem zde výše napsaného, jde o paradox jen zdánlivý. Mohli bychom snad dokonce znovu (ale nyní jinak) říci, že přirozená autostylizace je součástí autenticity.

Vzhledem k tématu této studie, jímž je odstínění reálného a fiktivního v lidském chování, nutno dodat, že autostylizace nikterak automaticky nepředurčuje fiktivnost. Běžně je záležitostí (sebe)ostentací. Ovšem pokud se tyto ostentace (jak říká I. Osolsobě) proplétají s pseudoostenzemi, pak je nabíledni, že prvky fikce v chování budou samozřejmou součástí autostylizace.

– Změna chování v souvislosti se změnou role

Zde mám prioritně na mysli obecnou změnu chování spojenou s převzetím a výkonem – POZOR! – sociální role. Fikce, iluze či klamy v tomto chování nemusí být přítomné. Ale také mohou, což potvrzuje i Goffman úvahami, jak ke zvládání sociálních rolí pomáhá používání masek.

Jde o to, že sociální role vyžadují, abychom určitým způsobem jednali. Jejich ‘převzetí’ (započetí jejich výkonu) a jejich ‘vykonávání’ vyžaduje často pozorovatelnou změnu chování. Např. v případě bio-psycho-sociální role ‘rodič’ se od jedince obdařivšího se touto rolí očekává chování a jednání zvané ‘péče o dítě’. Přitom není tak zcela striktně či detailně řečeno, jak má tato péče probíhat, i když takové snahy tu jsou jak ze strany lékařů, tak pedagogů či psychologů atd. Striktní dodržování těchto pravidel ale není možné vynutit, pokud věc nepřekročí určité krajní meze, které bývají ošetřeny zákonem. Rodič má tedy poměrně velkou vůli v tom, jakým konkrétním chováním bude svou roli naplňovat (nechá dítě cachtat se v chladné vodě ve vaničce či mu naopak zakáže z důvodů hrůzyplnosti rýmy se k vaničce jen přiblížit?; bude s dítětem jezdit na výlety do skal či mu umožní trávit dny před obrazovkou televize? atd.).

Aktéři jiných rolí mají naopak chování poměrně striktně předepsáno. Např. telefonní operátoři či i telefonní bankéři.[56]

54 Jako pedagog neodolám poznámce, že autostylizace, která nepochybně tvoří notný díl toho, co můžeme nazvat ‘osobní image’, je entita, k jejímuž zdokonalení může u mladých lidí napomoci např. právě edukační drama či dobře vedené školní divadlo apod.

55 Bohužel, právě jedinci, kteří nejsou sami se sebou v souladu, hledávají v autostylizaci zdroj své osobnostní stabilizace, což může být někdy kontraproduktivní.

56 ...nebo výpravčí...

Styk s nimi není ‘úplný’, neboť s nimi komunikujeme jen řečí a prostřednictvím techniky. Tito lidé mají však komunikaci, jíž realizují výkon své role, předepsanou. V některých případech jim dokonce na display počítače naskakují formulace, které mají říkat…

Zatím stále odhlížejme od toho, je-li v rolovém chování tu či ondy přítomen fikční element (a jistě tomu tak být musí). Berme prostě v potaz fakt, že sociální role nás nutí k tomu, abychom nějak proměnili své chování. Mnohdy třeba i tak, že to není v souladu s naším chtěním.

Vezměme jako příklad opět našeho výpravčího. Záměrně volíme roli, která nevyžaduje žádné olbřímí scénování a její výkon neusnadňuje využití fikce (jako je tomu třeba v případě role učitele). Výpravčí je sice rozhodně osobou objektivně scénickou, ale to nechme zatím stranou. Pro nás bude nyní důležité, že výkon jeho role se nezakládá na přímém styku s cestujícími. Řekněme, že interaguje povinně pouze se strojvedoucím vlaku[57] připraveného k odjezdu, a to primárně prostřednictvím výpravky (terč opatřený znakem) a prostřednictvím symbolického pohybu touto. Nuže – výpravčí přichází v úterý kolem šesté hodiny ranní do služby příjemně naladěný (sic!). Zatímco doposud dnes ještě pravou ruku nezvedl výše než k ústům a nedržel v ní nic jiného než zubní kartáček a klíče a ven vyšel zatím jen jednou, totiž z domova, nyní bere opakovaně do ruky výpravku, opakovaně vychází ven a zvedá ruku vysoko nad hlavu. Mění své chování v souvislosti s výkonem role. Další den má noční. Přichází kolem 18. hodiny mrzutý. Se vstupem do profesní role mění chování – vychází a zvedá ruku, byť tentokrát s nemalým odporem. Přesto provádí všechny ‘etogramy’ či vzorce chování tak, jak má, jen s větším přemáháním (nejraději by s tím sekl a šel domů spát). O fikci však lze těžko hovořit. Autentické prožívání mu dnes sice příliš neusnadňuje zvedání ruky, nicméně nevyžaduje, aby začal něco předstírat… Zvedá ruku a vypadá nakvašeně.

Bez ohledu na náladu ale právě ono chování při výkonu role může mít scénický potenciál. Výpravčí je osobou objektivně scénickou – bývá předmětem sledování cestujícími-diváky.[58] Je kostýmovaný, jeho červená čepice[59] je dokonce prvkem přímo určeným k tomu, aby byla viděna (i když primárně železničními zaměstnanci[60]). Výpravčí nese i další symbol úřadu, právního aktu či dokonce moci – výpravku.[61] Koná formálně určené provozní rituály (spojené s jeho pozicí v prostoru a pohybem ruky) určené ke sledování (primárně opět železničními zaměstnanci). Tyto rituály jsou de facto znaky vyjadřujícími různá nařízení (právní akty). V konečném důsledku na nich závisí životy mnoha lidí. Na laiky mohou působit tajemně. Ale není vyloučeno, aby si tento latentní scénický potenciál své role výpravčí i pěkně (subjektivně scénicky) užil!

Můžeme jít však ještě dále. Některé role mají dimenzi scéničnosti zabudovanou již přímo ve své podstatě. Vyža-

57 A dále podle typu dopravny pak ještě telefonicky s dalšími úředníky zajišťujícími dopravní cestu vlaků.

58 Známou scénickou personou byl např. statný vousatý výpravčí ve Vraném nad Vltavou, F. Zajíc, který měl nejen ‘vypadání’, ale též jistou (vzpomínám-li si dobře) majestátnost pohybu (založenou na – řekli bychom – ‘podehrávání’). O jeho scéničnosti nebylo pochyb.

59 V případě tzv. výpravčích vnější služby. Pro cestující-diváky má ve vztahu k železnici symbolickou hodnotu. Červená čepice je jednou z klíčových metonymií, které popisují železnou dráhu.

60 Zajímavé by bylo též – ve smyslu Goffmanovy teorie – analyzovat např. i hierarchickou strukturu komunikace ko-aktérů našeho výpravčího (dalších zaměstnanců drah) a to, co je vlastně *back-* a *front-region* v případě vzájemné interakce železničářů. A samozřejmě i konečný scénický efekt jejich souhry nabízející se jako předmět divácké pozornosti na *front-region* nádraží (situace ‘vypravování vlaku’ má vedle výpravčího i další aktéry a dochází v ní k zajímavým proměnám použití moci, resp. statusu).

61 Nebo jiný terč či praporek.

dují, aby v rámci jejich výkonu aktér jednal skutečně (a rozvinutě) scénicky (což role výpravčího nežádá). Plessner říká: „Tím, kdo *'předvádí'* v nějakém povolání či úřadě, se člověk stává v určitých společenských podmínkách *reprezentace* před nějakým množstvím lidí a při shromážděném lidu: vládce při určitých státních aktech, vojevůdce před válečníky, [...] kněz celebrující nějaký obřad...“ (Plessner 2008: 25) Scénické vystupování je součástí těchto rolí. I již zmiňovaný učitel se těžko vyhne scénování v rámci své sociální role. Jakmile vejde do třídy (počátkem výkonu své role[62]), stává se prakticky scénickým objektem a tomu jistě přizpůsobí i jednání – koncentruje na sebe pozornost, začne mluvit hlasitěji atd.[63] Nicméně i elementární fikční prvky bude v účelové komunikaci jistě užívat: „To jsem ale vážně překvapená, jak jste to pěkně spočítali,“ dí pedagožka, tváříc se překvapeně, ačkoliv vůbec překvapená není. Neboť po předchozím, oběma stranami vynaloženém úsilí, správně odhadla, že tentokrát se kýžený výsledek již konečně dostaví (Valenta 2006).

Někdy však dochází i k opaku, který nemusí být vždy ku prospěchu výkonu role – k tomu, že rolový předpis či dokonce maska pomáhající efektivně zvládat roli jde stranou a objeví se ostenze nějakého 'privatissima'. Žádná fikce – tvrdá realita (pokud ovšem právě 'toto' není dobře vypočítané divadélko, ale o tom nyní neuvažujme). Např. když číšník přestane zvládat předpis velící chovat se korektně a vynadá – v souladu se svými pocity – hostovi za to, že má (vůbec) nějaké přání atd.[64]

Na závěr si ještě připomeňme Goffmanovu analogii života a divadla. V souvislosti s výkonem sociálních rolí mluví Goffman o 'jevišti, scéně' a 'zákulisí' (Goffman 1999: 108–110). Pro výpravčího je jevištěm peron, pro učitele třída. A zákulisím dopravní kancelář a kabinet. Budiž pochváleny i zadní prostory, neboť nám umožňují, abychom zrušili rolovou proměnu chování a začali být právě takoví, jací být chceme. A již jsme v tomto textu zmiňovali, že výkon sociálních rolí nám (dle Goffmana) usnadňuje to, že při něm používáme masky. Maska již fikční potenciál má – zakryje část skutečnosti, aby místo ní nabídla jinou, vesměs odlišnou od oné skutečnosti, fikční, umělou atd.

Elementy fikce tedy skutečně napomáhají zvládání rolí. Všechny proměny a fikce, o nichž bude řeč v následujícím textu, se obvykle výhodně uplatní právě i při výkonu sociálních rolí.

– **Ostentace**

Ostentace je jedna z klíčových forem scénování. Ostentacemi budu primárně myslet takové způsoby chování, jimiž se v rámci sebe-ostenze snaží aktér zvýraznit nějakou skutečnou skutečnost na sobě

62 Resp. sub-role 'vyučující'.

63 A nemyslíme tím rozhořčený křik, myslíme tím prostě hlasově technické zvládání prostoru (viz o podobném v částech textu zmiňujících změnu energie).

64 V komentovaných relacích České televize začal se dít před několika roky zvláštní úkaz. Některé moderátorky se pustily se zpovídanými hosty do 'boje'. Různými způsoby. Pokud host nekomunikoval v souladu s jejich představou, poměrně ostře, až arogantně mu oznamovaly, že ony jsou ty, kdo určují pravidla, jak se bude mluvit. Jindy nutily hosta, aby jen potvrzoval jejich teze, takže host – pokud jeho teze byla jiná – vlastně neměl šanci svůj názor sdělit. A pokud se o to pokoušel, byl 'potrestán' dle výše popsaného způsobu. O skákání do řeči ani nemluvím (tenhle – z hlediska edukace ve veřejném prostoru – trapně neblahý úkaz trvá...). Komentované zpravodajství tak místy nabývalo charakteru reality show, v níž nám moderátor 'prostřednictvím' pozvaného hosta sděloval své vlastní názory a jindy dokonce projevoval zcela zřetelné a pro komentované zpravodajství v daných segmentech zcela nefunkční vlastní emoce. V tomto případě samozřejmě rolové chování nevyužívalo vytváření fikce, ale naopak, prosakovalo jím autentické prožívání moci, které 'měl' v daném okamžiku dialogu moderátor. Upřímně řečeno, ani názory ani emoce moderátorů, resp. moderátorek, mne jako koncesi platícího diváka nezajímaly. Nastal tu problém v rovině použití 'konvencí'. Vyšinutí z rolového chování směrem k osobnímu jednání odvádělo mou pozornost od toho, oč mělo jít v komentovaném zpravodajství, ke sledování 'prožitků'. Scénické ty situace byly převelice, ale rozhodně to nebyla scéničnost souladná s výkonem rolí.

samém. Primárně se v těchto případech tedy nejedná o vytváření fikce!

Pojem ostentace jsem našel v Osolsobě textech třikrát, z toho ve dvou případech s letmou definicí.[65] Připomeňme si, že ho používá v souvislosti s překonáváním „tristní“ metonymičnosti sebeostenze. Tedy s tím, že se pokoušíme ovlivnit inferenční procesy diváka, aby si do mentální reprezentace nás samých vnesl to, co (my) chceme, aby v ní bylo. Např. aby měl ‘dojem’, který chceme, a obvykle též aby na základě tohoto dojmu jednal tak, jak je to v souladu s naším přáním…

Slovníková definice praví, že ostentace je úmyslná nápadnost či úmyslné vzbuzování pozornosti. Zkusím pro účely tohoto textu pojem ostentace ‘dodefinovat’. Vyjdeme-li z původního významu latinského verba ‘ostentare’ (ukazovat, stavět na odiv, dokazovat, jevit, ale i chlubit se), vidíme, že toto slovo neodkazuje jasně k přítomnosti či nepřítomnosti fikce v jednání. Máme-li ho odlišit od slova ostenze, pak můžeme říci, že zatímco ostenzi vyhovují spíše významy jako ‘ukazovat’ a ‘jevit’, pak na ostentaci zbývají ‘stavět na odiv’ a ‘dokazovat’, ale možná i ‘chlubit se’.[66] Koneckonců tomu napovídá i běžné užití slova ‘ostentativní’ ve smyslu ‘zvýrazněně demonstrovaný, ukazovaný’.

Ostentaci tu berme primárně jako formu prezentace, jako ‘práci’ s přirozenými ‘součástmi’ osoby, prvky jejího skutečného chování, s příznaky – přirozenými znaky, a ne se znaky uměle vytvářenými: Cení-li si žena svých modrých očí, sejme – odcházejíc na společenskou událost – brýle a nasadí čiré čočky, které barvě nebrání být svou, ba naopak, na rozdíl od brýlí jí usnadňují, aby se skutečně ‘ukázala’. A jak by to bylo s fikcí (a umělými znaky)? Pokud se táž žena rozhodne na párty budit dojem kočky (a říkám-li kočky, pak myslím kočky a nikoliv ‘kočky’), neboť kočka je znakem svobodné divokosti a ještě mnoha dalších znamenitých vlastností, pak místo čirých čoček nasadí čočky zeleně tónované, budící věrný dojem zelené duhovky…

Dovolím si tedy dále **používat pojem ostentace pro takové chování/jednání, kterým aktér zvýrazní určitý prvek ukazovaného originálu, tedy sebe** (před odchodem na párty si žena rozpustí své dlouhé vlasy), **nebo ho výrazněji ukazuje tak, aby byl pro diváka zřetelnější** (vlasy rozpustí až na párty, občas ‘pohodí hřívou’ apod.).[67]

Přijmeme-li to, pak jde i o takové případy, kdy si např. státník nechává pořizovat fotografie jen z jednoho profilu, neboť je přesvědčený, že odtud je hezčí;[68] kdy žena, která by byla vnadnou i bez výstřihu, ‘vystřihne’ výstřih takový, že jinak i se zájmem hledící zrak se dokonce již zdráhá pohledět apod. Ale nejde jen o zjev. Jindy zas člověk sahá do repertoáru jemu vlastního chování, které opravdu umí, a ještě více ho ukáže za účelem dosažení cíle.[69] Např. skutečně vtipný muž na schůzce s partnerkou ‘in

65 „Mohu být ovšem okázalý (ostentativní)…“ (Osolsobě 1974: 28); na jiném místě hovoří o ostentaci jako o ‘neurotizované’ ostenzi (Osolsobě 2000: 77).

66 A odmysleme si etický rozměr tohoto významu – držme se zejména jeho ‘sebe-demonstrační’ podstaty.

67 Pravděpodobně geneticky zakódovanou je např. (zoosémiotická) ostentační taktika – prvek gestického chování – zvaná občas ‘hair flip’. Jde o to, že v přítomnosti muže, který se zamlouvá jejímu ‘organismu’, žena otočí tvář směrem k němu a dotkne se vlasů na straně hlavy. Pohyb budí pozornost muže a – zjednodušeně řečeno – ukazuje (nebo měl by ukazovat) kvalitu vlasů, která může být indexem dostatku estrogenu a zdraví, což jsou komodity pro mužského samečka biologicky zajímavé…

68 …říkalo se za mého mládí např. o severokorejském vůdci…

69 Hraniční formou může být nepochybně chování blízké tomu, co jsme výše nazvali ilustrativní expresí. Mám tu na mysli jakési ‘spontánní’ ostentace, které jsou především onou změnou energie při vyprávěních. Např. zvýrazněná akcentační gesta nebo dynamičtější mimika. Je vždy otázka, nakolik se jedná o čiré ukazování originálu, tedy ostenzi, a nakolik o ostentativní zvýrazňování některých prvků originálu.

spe' jemně akcentuje svou vtipnost, a tím zvýrazňuje to, co umí. Ukazuje záměrně jistou část svého originálu.

Potud se pokouším definovat ostentace jako chování, které má jen málo společného s fikcí, neboť jen více (či méně) zvýrazní skutečnost. Na jedné straně: 'ano'. Chci trvat na takto vyjádřené podstatě ostentací.

Na druhé straně ale také 'ne': Neboť nemohu samozřejmě nevidět, že – za prvé – ostentace jsou s to vyvolat dojem fikce v hlavě diváka (a v jeho 'režii'), aniž by to bylo jejich primárním cílem (tím je zvýrazněně ukázat skutečnost). I na základě ostentace si divák snadno vytvoří mentální reprezentaci aktéra, která se nekryje se skutečností, která obsahuje fikci. Avšak sama aktérova aktivita nesměřuje k tomu, aby byl vytvořen jakýsi virtuální obraz jeho samého (jako když alkoholik vytváří obraz abstinenta), nýbrž směřuje k tomu, aby si bylo více všímáno (třeba) jednoho jeho skutečného rysu (krásných vlasů či vtipnosti).

Příklad: Zábavný muž (u stolu ve vinárně) se chce jevit jako zábavný, neboť ho samotného baví, jak to lidi baví. Nehraje divadýlko, využívá přirozené vtipnosti, pohotovosti a citu pro slovo a situaci. A jeho společníci mohou – na bázi haló-efektu – nabýt zcela iluzorního dojmu, že je i 'dobrým mužem' se vším, co k tomu náleží. Zajati touto fikční představou nemohou tušit, že dotyčný s oblibou lže a nevrací dluhy, což ho dostatečně dobrým mužem nečiní... Nebo: Prezentace i tak bujných vnad prostřednictvím hlubokého výstřihu se může v hlavě některého z 'diváků' (...) stát de facto reprezentací toho, že dáma je lehkých mravů a obecně dostupná, což ovšem nemusí být vůbec pravda.

Nemohu ale – za druhé – rovněž nevidět, že ostentativní zvýraznění skutečnosti může být i záměrným nástrojem vytváření fikce a iluze (v režii aktérově). Může být tedy onou metodou 'jak' nastolit fikci. Mám ale na mysli postup odlišný od použití 'zelených' čoček. Ty vytvářejí fikci tím, že mají něco, co aktér sám nemá, a nemůže to tedy zvýrazněně ukázat!! Musí si to vypůjčit nebo... to musí zahrát. Třeba jako přesvědčený misantrop, který ví, že nezahraje-li filantropa, pak dívka celým srdcem oddaná humanitární práci ho jako muže briskně odmítne. Zelené čočky a hraní role lidumila jsou ale již pseudoostenze, klamy, fikce atd.

Vraťme se však zpět k ostentaci: Ta zde, na hraně mezi ostentací a klamáním, může 'pracovat' na vytvoření iluze sobě vlastními postupy. Nikoliv nasazením zelených čoček nebo zahráním něčeho, co aktér ve skutečnosti 'nemá' a 'není', ale zvýrazněním toho, co 'má' a co 'je'.

Příklad: Zábavný muž (u stolu ve vinárně) se chce jevit jako zábavný, neboť ví, že bude působit též jako 'dobrý'. Nehraje 'divadýlko', využívá přirozené vtipnosti, pohotovosti a citu pro situaci a slovo, ale jeho konečným cílem není ukázat vtipnost, nýbrž skrze vtipnost dát vznik iluzi 'dobrého' a tím vytvořit předpoklad, aby mu (zase) někdo půjčil peníze.[70] Ze stejného důvodu lze pak jistě zkusit používat i vnady ve výstřihu.

Pohlédněme na věc ale ještě z úplně jiné strany, z pomezí vnímání originálu, ostenzí, ostentací a vytváření fikce herec-kými prostředky. Ostentace jsme doposud spojovali výhradně s nespecifickou, životní scéničností. J. Vostrý však opakovaně upozorňuje, že „[...] (sebe)předvádění se začalo tak výrazně uplatňovat v umění vůbec [...]" a klade otázku:

„Není i v divadle podobně jako ve filmu nakonec možné vystačit s pouhým sebeukazováním, resp. využíváním vlastního půvabu?" (Vostrý 2008: 52–3)

Není tu naším úkolem řešit témata specifické scéničnosti, avšak tento pohled

70 Tento případ se však hodí též do třetího pokračování tohoto textu, které se obírá právě technikami sebeprezentací, autostylizací atd., založenými primárně na tvorbě neskutečného.

připomíná, že nespecifické scénické formy mohou (viz i předchozí díl tohoto článku) splývat se specifickými a jejich 'mocnost' je taková, že je mohou i jaksi zastupovat.[71] Otázka je, nakolik pak ještě můžeme mluvit o umění a nakolik 'jen' o ukazování...

– **Zakrývání**

Zakrývání můžeme chápat jako jev zcela samostatně stojící, např. jako onu negaci ostenze. Může ale jít i o jakousi 'opačnou' variantu ostentace. Při zakrývání jde primárně o 'zneviditelnění' nebo 'z-ne-výraznění' nějaké 'osobní' skutečné skutečnosti. Přitom se však snadno vytváří iluze.[72] Pokud skryji něco podstatného pro identifikaci toho, kdo jsem, může se prostě snadno stát, že nejen něco skryji, ale současně vznikne obraz někoho, kým ve skutečnosti nejsem. K tématu zakrývání se tedy ještě vrátíme, až se budeme zabývat sdělováním prostřednictvím modelů a pseudoostenzemi.[73]

Máme-li např. kosmetickou vadu, můžeme ji zakrýt příslušnými 'šminkami' tak dokonale, že nebude vidět. To je asi nejryzejší varianta zakrytí nějaké osobní skutečnosti: schováme ji nebo překryjeme něčím jiným.[74] V tomto případě tedy zakrýváme tím, že problém 'zneviditelníme', příp. tak 'znevýrazníme', že nebude snadné si ho všimnout. To, co poutá pozornost, o kterou nestojíme, nebude vidět. Budeme (vypadat) 'bez vady'.

Jiná varianta záměrného zakrytí, tedy jakési 'antiostentace' je ta, kdy (opět onen) vtipný muž je navíc sociálně inteligentní[75] a usoudí, že by bylo tentokrát dobré (např. vzhledem k badatelské hlubokomyslnosti, starosvětskému drdolu a kostěným obroučkám brýlí partnerky v interakci) svou vtipnost neukazovat v její běžné podobě, ale utlumit ji. Tlumením jednoho rysu lze ale automaticky a nezáměrně zvýraznit jiný rys. Ztlumí-li náš hrdina vtipnost, může se začít nežádoucím způsobem vyjevovat jiný jeho skutečný rys. Např. bezradnost v osobnější rovině komunikace se ženou (v důsledku ztráty obranného valu humoru).

A jak bylo naznačeno, zakrytí může mít i formu skutečné ostentace: Zakrýt (to, co považujeme za) nedostatek lze též zvýrazněním nějaké přednosti.[76] Např. velmi štíhlá, dlouhonohá dívka, vykazující v oblasti oněch tří známých rozměrů '90–60–90' značnou odlišnost od tohoto 'ideálu', odvádí sofistikovaným oblečením a obuví pozornost od chlapecké postavy k délce svých nohou (která je parametrem pro opačné pohlaví rovněž zajímavým). V tomto případě není ve hře vytváření fikce.

V jiných formách však zakrývání může vyústit do fiktivního obrazu v hlavě diváka. Znal jsem muže, který trpěl (doslova) představou, že jeho dech není právě vonný... Zvolil tedy taktiku při řeči téměř neotevírat ústa, držet se od lidí v 'bezpečné' vzdálenosti a opatrně komunikovat *face to face*. Tato taktika však znamenala, že se 'choval divně'. A to provokovalo vznik různých interpretací typu 'nemá čisté svědomí', 'je podezíravý', 'jsem mu nesympatický, když se takhle chová'.[77] Tyto výklady ale nebyly

71 Ostatně, specifická i nespecifická scéničnost má společnou pramáti v evoluční výhodnosti a smyslu pro hru.

72 Ostentace orientuje pozornost diváka na jistý pozitivně existující jev. Při zakrytí však něco zneviditelníme a pak 'na nás' zbývá k dívání spousta dalších viditelných jevů, které mohou sytit inferenční procesy diváka (výjimkou je jen zakrývání formou ostentace, kde platí spíše zákonitosti 'ukazování' než 'zakrývání'). Ostentace jakoby více zaměřuje pozornost diváka, zakrývání jí pak často ponechává větší vůli ve výběru rysů, které budou registrovány, zobecňovány atd.

73 Tam také odkazujeme téma disimulace, i když tento pojem bývá definován právě jako 'zakrývání'.

74 Pokud nás ale této vady zbaví např. plastický chirurg, pak již nic nezakrýváme, neboť jsme se stali změněným, částečně jiným originálem.

75 ...což bohužel zdaleka všichni vtipní mužové nejsou...

76 ...nebo zvýrazněním nedostatku zakrýt přednost, což nás může uchránit před nežádoucími povinnostmi...

77 Strategie měla tedy i nežádoucí vedlejší efekty, které působily aktérovi potíže v sociální oblasti, stejně jako mu je tamtéž mohlo způsobit to, co zakrýval.

pravdivé – obsahovaly divákem stvořenou fikci.

Aktér sám však může zakrytím vyvolat fikci záměrně. Třeba když zakryje ostentací vtipnosti své nekalé záměry nebo když zatají ve firmě řidičský průkaz, aby nemusel 'vytáhnout paty z kanclu'. Pak jde již o pseudoostenze či jiné formy vytváření fikce, o nichž bude řeč dále.

Na závěr pojednání o našich zakrývacích snahách jsem si – optimisticky – vypůjčil poznámku D. Morrise: „Navzdory naší snaze potlačit výpovědní příznaky, prohráváme…" (Morris 1997: 36)

Literatura:

BREHM, S. / KASSIN, S. / FEIN, S. *Social Psychology*, Boston: Houghton Mifflin Copany 1996

BURNS, E. *Theatricality*, London: Longman 1972

DRAPELA, V. *Přehled teorií osobnosti*, Praha: Portál 1997

DRAPER, S. W. *The Hawthorne, Pygmalion, Placebo and other effects of expectation: some notes*, (2006) [online, cit. 12. 11. 2008], dostupné na http://www.psy.gla.ac.uk/~steve/hawth.html#Finding

GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life,* London: Penguin Books 1990

GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1999

JACOBI, R. *Psychologie C. G. Junga*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství 1992

JANOUŠEK, J. *Verbální komunikace a lidská psychika*, Praha: Grada 2007

KAHN, A. / YOUNG, D. *Ingratiation in a Free Social Situation* 1973 [online; 10. 9. 2008] dostupný na http://www.jstor.org/pss/2786253

MORRIS, D. *Lidský živočich*, Praha: Balios 1997

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*, Praha: Odeon 1966

OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha: Editio Supraphon 1974

OSOLSOBĚ, I. „Jméno Eco a sémiotické záhady divadla", *Dramatické umění* 3 (1988)

OSOLSOBĚ, I. *Ostenze, hra, jazyk*, Brno: Host 2000

PLESSNER, H. „K antropologii herce", *Disk* 24 (červen 2008)

PODGORECKI, J. *Jak se lépe dorozumíme*, Ostrava: Amonium Servis 1999

Stylizace, Seznam Encyklopedie. [online, cit. 25. 10. 2008] Dostupné na http://encyklopedie.seznam.cz/search?s=stylizace

VALENTA, J. „O scéničnosti učitelské profese", *Disk* 18 (prosinec 2006)

VALENTA, J. *Scénologie krajiny*, Praha: AMU/KANT 2008

VALENTA, P. „Demagogie médií", *Britské listy* (20. 11. 2008) [online, cit. 4. 12. 2008], dostupné na http://www.blisty.cz/art/43891.html

VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav – DAMU 1995

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha: Achát 1998

VOSTRÝ, J. „Divadlo neboli kouzlo proměny", *Disk* 24 (červen 2008)

VOSTRÝ, J. *Předpoklady hereckého projevu*, Praha: MŠMT 1991

VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit", *Disk* 19 (březen 2007)

WATZLAWICK, P. *Jak skutečná je skutečnost*, Praha: Konfrontace 1998

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Repertoár Thomase Ostermeiera: Několik úvah a souvislostí

Jitka Pelechová

Thomas Ostermeier, jeden z předních představitelů současné evropské režie, vstoupil na scénu německého divadla na konci minulého století a to současné uvítal v čele jednoho z nejprestižnějších divadelních domů Německa, berlínské Schaubühne. S postem uměleckého ředitele této instituce přijal též tíživé dědictví a nevyhnutelnou konfrontaci s celým jedním obdobím uměleckých a ideologických dějin: Schaubühne vznikla v rozděleném Berlíně 60. let, v onom městě-státě bývalé Spolkové republiky, které chtělo v západní enklávě vytvořit kulturní instituce schopné čelit prestiži těch, jež se nacházely na druhé straně zdi (Berliner Ensemble, Deutsches Theater, Volksbühne, Maxim Gorki Theater...). Od roku 1970 si tam mladý soubor v čele s osobnostmi jako Peter Stein nebo Dieter Sturm kladl otázky nejen divadelní a estetické, ale také politické a ideologické: díky tomu patří 70. léta v Schaubühne k nejvýznamnějším obdobím německých a celkově evropských divadelních dějin druhé poloviny 20. století. Jistě, Západní Berlín, v té době pod vedením sociálnědemokratické strany SPD (stejně jako dnešní sjednocené město), tak dokázal ve svůj prospěch využít atmosféry univerzitních a uměleckých revolt 60. let. Nicméně fakt, že dozvuky Steinových let v Schaubühne silně vnímáme dodnes, je důkazem toho, že se nejednalo o pouhé vyjádření rozepří v duchu doby, ale o skutečnou divadelní a politickou rešerši.

V tomto článku se budu věnovat některým aspektům repertoárové politiky ‘mladého’ ředitele Thomase Ostermeiera ve srovnání s repertoárem Steinovy Schaubühne. Prozatím odložím na jindy otázku rozboru inscenací a estetiky jeho tvorby, která tvoří jádro mé badatelské práce v posledních několika letech. Budu se opírat o značný počet písemných či audiovizuálních dokumentů o Thomasu Ostermeierovi nebo přímo od něj (jde totiž o velmi mediální a výřečnou osobnost); o rozhovory, které jsem s ním nebo s jeho spolupracovníky vedla od roku 2005; a konečně o poznatky z různých veřejných setkání s ansámblem Schaubühne, kterých jsem se účastnila. A pro začátek úryvek z Ostermeierova ‘manifestu’, který uveřejnila revue *Theater der Zeit* v roce 1999: v době, kdy mladý režisér přebíral vedení Schaubühne am Lehniner Platz.[1]

1 Citovaný text je původně přednáška, kterou Thomas Ostermeier pronesl 20. května 1999 v berlínském Hamburském nádraží – Muzeu přítomnosti při příležitosti výstavy *XX. století. Umění v Německu.* O několik měsíců později jej uveřejnila revue *Theater der Zeit*, v čísle z července–srpna 1999, s. 10–15.

Thomas Ostermeier, současný umělecký šéf Schaubühne am Lehniner Platz

„Veškerá důležitá reformační hnutí v divadle dvacátého století spočívala v pokusech znovu oživit pupeční šňůru, která spojuje divadlo a skutečnost. Ve většině případů se tak stalo díky celistvému a realistickému pohledu autorů. [...] Čechov našel ve Stanislavském svého režiséra, i když málokdy skutečně milovaného, režiséra bídy a nudy ruských venkovanů; Mejerchold nalezl své autory v Erdmanovi a Majakovském, v posledně jmenovaném především nelítostného žalobce nespravedlnosti sovětské byrokracie.

Brechtovo epické divadlo, především jeho *Lehrstücke*, už si kladlo zcela jiné cíle, jako například naučit jednotlivce chování v rámci třídního boje. Ovšem v tomto kontextu chápeme Brechta především jako toho, který mimo jiné vztyčil pomník anarchistickému a antisociálnímu umělci [...]. Marieluise Fleißer dala slovo lidu ze svého provinčního Bavorska a její potomci, Kroetz a Fassbinder, v této tradici pokračovali a soustředili svůj pohled na další světy takzvaného malého člověka.

Dnes potřebujeme nový realismus.

[...] Nadvláda režisérů měla za následek vyloučení dramatiků z divadelních scén. Opravdovým režisérem byl jedině ten, kdo inscenoval klasiky. Ještě dnes je jednou z nejdrtivějších výtek režisérovi, když kritik řekne, že 'místo textu inscenoval výstřižek z novin' (což se nedávno stalo Peteru Zadekovi, když v německé premiéře režíroval *Cleansed* od Sarah Kane).

Není tedy divu, že mladí němečtí dramatici dlouho vedli ponurý život. Nikdo je nepodporoval, nikdo po nich nevolal. Byl to začarovaný kruh: nikdo nechtěl inscenovat

jejich texty a nikdo tím pádem nechtěl psát pro mladé režiséry a jejich herce. Tento vývoj nevyhnutelně vedl ke krizi, která naplno vypukla nejpozději po smrti Wernera Schwaba a Heinera Müllera a po odchodu Botho Strauße a Petera Handkeho do jiných sfér. A když i starým titánům divadelní režie došel dech, bylo divadlo v krizi už úplně všude, kromě Castorfovy Volksbühne. Co s tím?"

Schaubühne: čtyřicet let vrcholné divadelní tvorby

Schaubühne am Halleschen Ufer vznikla v roce 1962 jako soukromá a společensky angažovaná scéna s politickým programem, která uváděla hry autorů jako Brecht, O'Casey, Horváth atd. Počínaje rokem 1970 tam pod taktovkou režiséra Petera Steina (a dramaturga Dietera Sturma) soubor mladých herců (Bruno Ganz, Jutta Lampe, Edith Clever nebo Otto Sander) a přizvaných režisérů (Klaus Michael Grüber či Luc Bondy) hledal a uskutečňoval nové formy kolektivní divadelní práce. Jejich cílem bylo navrátit divadlu společenskou a politickou roli a znovu je umístit do středu občanských debat své doby. Na pozadí revolt roku 1968 a vycházeje z nespokojenosti se stávajícím systémem statutárních divadel a jejich repertoárem věnoval se mladý kolektiv Schaubühne zkoumání (a aplikaci) různých utopií, demokratizací kolektivní práce počínaje.[2] Model tzv. *Mitbestimmung*, „spoluřízení", který si ansámbl zvolil, určoval kromě rovného platu pro všechny také právo každého podílet se na veškerých rozhodnutích: od volby ředitelů přes výběr dramatických textů po prodloužení smlouvy uklízečkám... První inscenace divadla am Halleschen Ufer[3] se setkaly s bouřlivým přijetím a Schaubühne se tak prosadila jako kulturní leader Západního Berlína.

V roce 1981 se divadlo přestěhovalo do bývalého kina Universum, budovy architekta Ericha Mendelssohna ve stylu Bauhausu, speciálně přestavěné a technicky vybavené podle potřeb a přání souboru. Od té doby se divadlo nazývá Schaubühne am Lehniner Platz.

Doba se mění a spolu s ní i společenské modely a ideologie, a tak se Steinovi po patnácti letech strávených v čele této instituce nepodařilo překonat krizi, která posledních několik let bujela v nitru souboru, a v roce 1985 opustil vedení divadla.[4] Jeho působení v Schaubühne se zapsalo do dějin současného divadla nejen díky své vysoké umělecké hodnotě, ale také díky Steinově schopnosti sjednotit a vést mimořádný soubor. Jedním z dalších důvodů výjimečnosti jeho Schaubühne je

2 Z ustavující charty Schaubühne (cituji z knihy Roswithy Schieb, *Peter Stein, ein Porträt*, Berlín: BerlinVerlag, 2005, s. 93–94): „Tento text vznikl z iniciativy Petera Steina [...] a je určen všem členům Schaubühne. Budiž chápán jako podklad k diskusi. Práce v tradičním divadelním aparátu nám kromě příležitostné práce ('Job') nenabízí žádnou perspektivu. Schaubühne Berlín nám naopak umožňuje hledat nové formy organizace a práce. Naše zkušenosti z Curychu jasně ukazují, že kolektivní práce je možná jedině v případě, že stoprocentně převažují zájmy těch, kteří se podílejí na tvorbě. [...] Divadlo považujeme za prostředek své emancipace. Jako buržoazní herci se chceme pokusit překonat svůj *buržoazní individualismus* skrze *kolektivní divadelní práci* a docílit *společenské účinnosti* (Mao: sloužit lidu)."

3 Z prvních režií Petera Steina v Schaubühne: Brechtova *Matka* v roce 1970, Ibsenův dvoudílný *Peer Gynt* z roku 1971, Višněvského *Optimistická tragédie*, Kleistův *Princ homburský* a Fleißerové *Fegefeuer in Ingolstadt* z roku 1972. V celém článku uvádím názvy her, jejichž překlady se mi podařilo vypátrat, v češtině a názvy těch, jejichž českou verzi jsem nenašla, v originále. Všechny citace jsou pak uváděny v mém překladu.

4 Dále ovšem se Schaubühne pravidelně spolupracoval až do roku 1990.

fakt, že neváhal otevřít divadlo jiným režisérům, kteří svými osobnostmi a uměleckými ambicemi obohatili kolektiv a umožnili mu tak obnovovat se ‘zevnitř’.

V letech 1985 až 1988 přebral vedení divadla Luc Bondy a vytvořil v něm čtyři inscenace.[5] Pochodeň od něj bez valného úspěchu převzal Jürgen Gosch.[6] V roce 1992 se vedení ujala Andrea Breth;[7] oficiálně do roku 1997, dále však v divadle působila až do roku 1999, kdy začal příběh „nové Schaubühne“, jak tehdy psaly noviny.

Od sezony 1999/2000 se vedení společně ujali režisér Thomas Ostermeier, choreografka Sasha Waltz a jejich dramaturgové, Jens Hillje a Jochen Sandig.[8] Jejich přístup k řízení divadla se přímo odvolával na Steinovy praktiky ze začátku 70. let: podíl všech zaměstnanců na rozhodování, rovný plat a průhlednost usnesení direktoria. Navíc schválil kolektiv chartu, podle které měli členové souboru během prvních dvou let tohoto ‘dobrodružství’ zakázáno pracovat jinde než v Schaubühne; aby se mohli naplno věnovat své práci a byli plně k dispozici souboru, nesměli herci ani tanečníci podepisovat smlouvy v televizi, rádiu či filmu.

Až do roku 2005, kdy Sasha Waltz a její manžel dramaturg Jochen Sandig opustili vedení,[9] byla Schaubühne jednou z prvních berlínských institucí, ve které měly činohra a tanec stejnou váhu.[10] Tato umělecká koexistence byl další způsob, kterým se Ostermeier chtěl přiblížit Steinovu pojetí divadla:

> „Pokud vím, je Schaubühne jediné divadlo, které odjakživa stálo na dvou nosných sloupech. Peter Stein mohl dosáhnout toho, čeho dosáhl, díky tomu, že tu byl Klaus Michael Grüber. Vždy jsem věřil, že nadaný režisér se silnou vůlí je schopný řídit soubor a snášet přitom po svém boku někoho silného.“[11]

Thomas Ostermeier

Ergobiografie

Thomas Ostermeier se narodil v roce 1968 v severoněmeckém Soltau. O několik let později se celá rodina stěhuje do Bavorska, kam je přeložen jeho otec,

5 Marivauxův *Triumf lásky* v roce 1985, *Die Fremdenführerin* Botho Strauße a Ostrovského *Horoucí srdce* v roce 1986 a konečně Molièrova *Misantropa* v roce 1987.

6 Už jeho inaugurační inscenaci *Macbetha* označila kritika za fiasko.

7 Vytvořila tu celkem deset inscenací, z nichž třemi si vysloužila pozvání na berlínské Theatertreffen: Vampilovovým *Loňským létem v Čulimsku* v roce 1992, Ibsenovou *Heddou Gablerovou* v roce 1993 a konečně Čechovovým *Strýčkem Váňou* v roce 1998.

8 Thomas Ostermeier tehdy říkal: „Jsem členem uměleckého direktoria sestávajícího ze čtyř pragmatických idealistů […]. Tato konstelace je model, ve který vkládáme svou důvěru […]“ (v článku Ruth Valentini, „La révolution Ostermeier“, in *Le Nouvel Observateur* 14. srpna 1999).

9 Volně se Schaubühne spolupracovali až do roku 2007, kdy se usadili v nově zřízeném předním centru berlínského kulturního života, Radial Systemu.

10 Podobná koexistence už ovšem v berlínském divadelním světě nebyla novinkou: v letech 1994 až 2002 spolupracoval taneční soubor Johanna Kresnika úzce s Castorfovou Volksbühne; propojení dramatického umění a tance tam však tehdy nedosáhlo stejných proporcí jako později v Schaubühne.

11 Thomas Ostermeier: „Die Angst vor dem Stillstand“, rozhovor s Barbarou Engelhardt, in *Schaubühne am Lehniner Platz, 1962–2002*, Harald Müller et Jürgen Schitthelm (dir.), společný projekt revue *Theater der Zeit* a Schaubühne am Lehniner Platz ke 40. výročí divadla, Berlín: vyd. *Theater der Zeit,* 2002, s. 52.

vojenský důstojník. Ve stejné době se Ostermeier začíná zajímat o divadlo. Někteří komentátoři v tom vidí na jedné straně revoltu proti otci (se kterým Ostermeier podle svých slov v šestnácti letech přerušil veškerý kontakt) a na druhé straně útočiště před posměchem kamarádů; mladý Thomas totiž v Bavorsku jen tak do kolektivu nezapadl, a to především kvůli řeči. Na severu Německa se naučil mluvit jazykem, který se podobal spisovné němčině, tzv. „Hochdeutsch" nebo (v tomto případě příznačně) „Bühnendeutsch", zatímco jeho spolužáci mluvili bavorským dialektem. Na jevišti se tento 'handicap' proměnil ve výhodu, a to i v tom smyslu, že Ostermeierův (tentokrát) divadelní jazyk upřednostňuje tělesné vyjadřovací prostředky před řečí.[12]

Je známým faktem, že Bavorsko bylo po celé 20. století 'inkubátorem' politicky angažovaných dramatiků a divadelníků.[13] A právě zde se začala utvářet Ostermeierova politická přesvědčení. Seznámil se zde také s jedním ze svých nejbližších uměleckých spolupracovníků, Jensem Hillje.[14]

Na konci 80. let se Ostermeier usazuje v Berlíně. V letech 1990–1991 se účastní divadelní dílny na základě Goethova *Fausta*, kterou na berlínské Hochschule der Künste vede Einar Schleef. Toto setkání se ukazuje jako rozhodující pro Ostermeierovu budoucí divadelní kariéru.[15] Ač měl původně herecké ambice, hlásí se na Schleefovu radu v roce 1992 k přijímacím zkouškám na katedru režie renomované Ernst Busch Schule, kde studuje až do roku 1996. Potkává tam další divadelníky, kteří ovlivní jeho budoucí tvorbu: na základě studia u Gennadije Bogdanova, žáka jednoho z herců Vsevoloda E. Mejercholda, se Ostermeier nadchne teorií biomechaniky velkého ruského divadelníka a uplatňuje tento princip fyzického divadla při svých prvních inscenacích (především *Neznámá* Alexandra Bloka a *Muž jako muž* Bertolta Brechta).[16] Ve většině svých inscenací

12 „Narodil jsem se na severu Německa a v osmi letech jsem přišel na jih, do malého bavorského městečka a později do malé vesnice. Bylo to pro mě těžké, protože jsem mluvil jinou řečí, Hochdeutsch. V Bavorsku je horší být ze severu Německa než být Turek… Kamarádi se mě tenkrát hodně stranili," říká Ostermeier v rozhlasovém pořadu *Radio Libre* ze 17. července 2004, který na stanici *France Culture* moderovala Joëlle Gayot. Vyloučení jednotlivce z kolektivu je mimochodem tématem, které se pravidelně objevuje v divadelní práci Thomase Ostermeiera, jenž ostatně často opakuje, že se pro svou scénickou práci inspiruje především vlastními zážitky a prožitky: „Musím mít pokaždé pocit, že z textu vyzařuje atmosféra, která ve mně vyvolává vzpomínky. Snažím se oživit situace ze svého života, příběhy, které jsem prožil, vrátit se na stará místa…" (v rozhovoru s Marcusem Rothe a Laetitií Trapet, „Ma passion est de montrer sur scène tout ce qui n'est pas dit", in *L'Humanité* 21. července 2001).

13 Z Bavorska pochází například Erwin Piscator, Karl Valetin, Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Franz Xaver Kroetz nebo Rainer Werner Fassbinder.

14 Hillje se jako dramaturg už v letech 1996 až 1999 s Ostermeierem podílel na vedení Baracke am Deutschen Theater, stejně jako později v Schaubühne, kde vytvořil především FIND (Mezinárodní festival nové dramatiky). Tato plodná spolupráce oficiálně končí s letošní sezonou, kdy Hillje ze Schaubühne odchází.

15 Tento workshop vznikl na základě koláže z Goethových textů, kterou Schleef předtím inscenoval v Berliner Ensemble (v roce 1990). Ostermeier v tomto univerzálním umělci z bývalé DDR, v jeho „fyzickém divadle", nalezl jednoho ze svých „divadelních otců". Považuje tohoto „velkého umělce, který zemřel předčasně a je za hranicemi Německa zcela neznámý, za jednoho z největších mistrů německého divadla posledních let". O režisérovi, jemuž jsem věnovala pozornost v článku „Sbor v současném evropském divadle a Einar Schleef", viz *Disk* 24 (červen 2008), Ostermeier dodává: „Je to jeden z režisérů, kteří na mě měli největší vliv. U něj jsem pochopil, že divadelní génius může ještě existovat" (*Radio Libre*, *op. cit.*).

16 Tato teorie, která si klade za cíl navodit žádaný psychický stav pomocí přesných a úsporných fyzických úkonů herce, se zakládá na čtyřech kritériích: „1. vyloučení zbytečných a neproduktivních pohybů; 2. rytmus; 3. správně umístěné těžiště těla; a 4. vytrvalost" (Anja Dürrschmidt, „Les histoires inscrites dans dans le corps", in *Alternatives Théâtrales* 82, „Théâtre à Berlin. Engagement dans le réel", Bernard Debroux a Georges Banu [dir.], Bruxelles, 2004). Thomas Ostermeier přidává princip úsměvu, který od herců během zkoušek vyžaduje: „Je to jeden z hlavních Mejercholdových principů. Často mluví o radosti ze hry, o tom, že hrát v divadle je velké potěšení a privilegium." (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

Ravenhillova hra Shopping and Fucking v režii Thomase Ostermeiera, Baracke am Deutschen Theater, 1998

aplikuje Ostermeier tuto teorii skrze akrobatické výkony herců. U Mejercholda se také nechává inspirovat principem kontrapunktu.[17]

Další stěžejní postava berlínského divadelního života, která měla zásadní vliv na práci Thomase Ostermeiera, je Manfred Karge – režisér, dramatik, herec, profesor a ředitel katedry divadelní režie na Ernst Busch Schule, který vstoupil do divadelního světa jako alter ego Matthiase Langhoffa v Berliner Ensemble.[18] V letech 1994 až 1996 byl Ostermeier jeho žákem a asistentem právě v bývalém Brechtově divadle. Z tohoto období také pochází jeho dvě inscenace Brechtových her: *Bubny v noci* v roce 1994 a *Muž jako muž* v roce 1997.

V roce 1996 hledá Thomas Langhoff, v té době ředitel Deutsches Theater, mladého režiséra, kterému by svěřil malou scénu připojenou k tomuto velkému korábu. Jeho volba padne nakonec na Thomase Ostermeiera, který místo okamžitě pokřtí jménem Baracke, „Bouda". Jeho původní myšlenkou, kterou ovšem brzy opustil, bylo vytvořit zde divadelní laboratoř „v duchu Stanislavského či Mejercholdova experimentálního studia z let 1920 až 1930: [malou scénu], jež fungovala ve stínu a pod záštitou velké instituce, Moskevského uměleckého divadla, a nebyla tím pádem závislá na úspěchu".[19] Během čtyř let (1996–1999),

17 „Mejerchold se často odvolává na princip kontrapunktu, který vychází z Bachovy teorie hudební skladby. A vskutku je ten princip vidět všude. Třeba ve hře herců. Pokud jsem herec a mám ztvárnit například roli Doktora Ranka, jako Lars Eidinger [v inscenaci Ibsenovy *Nory* – pozn. JP], uvědomím si, že je to postava, která brzy zemře a ví to. V tu chvíli mám dvě možnosti: buď hraji bolest, strach ze smrti, zoufalství, frustraci, nebo, a to je náš případ, hraji kontrapunkt toho všeho – publikum chápe, že brzy zemře, ale nevypadá to tak." (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

18 Ostermeier má k jejich dílu hluboký obdiv: „Tito dva mladí režiséři ve své době [druhá polovina 60. let – pozn. JP] inscenovali několik Brechtových her, především *Mahagonny*, a byl to velký šok. Když posloucháte zvukovou nahrávku této inscenace, vyvěrá z ní neskutečná svěžest a rychlost. Srovná-li se to s naší současnou divadelní skutečností, je to mnohem rychlejší a působivější než většina dnešních inscenací." (T. Ostermeier v *Radio Libre*, *op. cit.*)

19 Říká režisér v knize Suzanne Vogel, *Entretiens avec Thomas Ostermeier*, Rennes: vyd. Michel Archimbault a Univerzita Rennes II, 2001, s. 9–10.

kdy Ostermeier spolu s Jensem Hillje řídil toto divadélko (pro cca 90 diváků), jej proměnil v jednu z hlavních kulturních prostor Berlína a obdržel mnoho prestižních cen. Spolu se svým souborem, složeným převážně z absolventů Ernst Busch Schule, publiku předkládá téměř výlučně současné divadelní texty, většinu v německé premiéře. Jeho spolupracovníci jsou často také jeho vrstevníky, kteří s ním sdílí touhu otevřít divadlo zahraničnímu repertoáru: anglosaské hry, které převládají, navrhuje Jens Hillje; ruské texty Stefan Schmidtke (jako druhý dramaturg Baracke), zatímco frankofonní Ostermeier se stará o francouzskou dramatiku.

V roce 1999 dostává Ostermeier nabídku postu uměleckého šéfa Schaubühne am Lehniner Platz.[20] Následuje ho velká část spolupracovníků a hereckého souboru z Baracke. Jak jsem již zmínila, Ostermeier se v Schaubühne snaží navázat na odkaz Petera Steina a vede divadlo jako komunitu, rovnoprávný kolektiv. Jeho repertoár se i nadále skládá převážně ze současné dramatiky, ale postupně se do něj 'vkrádá' stále větší a větší počet klasických děl. Navzdory poněkud váhavým prvním sezonám se Ostermeierovi podařilo znovu zařadit Schaubühne mezi přední evropské scény.

Repertoár: z Baracke do Schaubühne

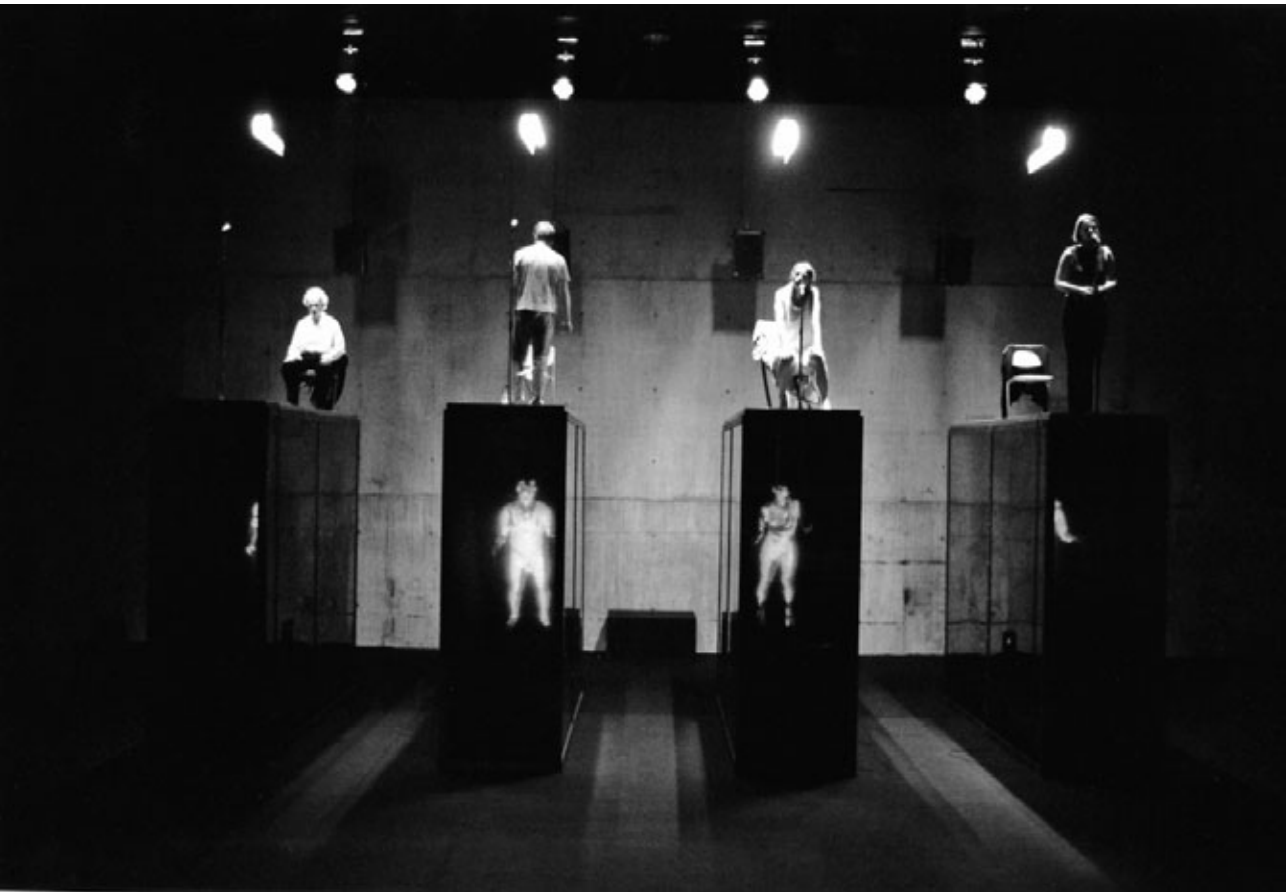
Jako umělecký ředitel Baracke am Deutschen Theater proměnil Ostermeier tuto bývalou dělnickou kantýnu ve svatostánek současné dramatiky.[21] Berlínskému publiku tam představoval převážně anglosaské autory jako Brita Marka Ravenhilla, Ira Endu Walshe nebo Američany Nicky Silvera a Richarda Dressera.[22] Pro následující odstavce vycházím z tvrzení, že od roku 2000, kdy Ostermeier stanul v čele Schaubühne, se v jeho repertoáru objevuje čím dál tím více 'autorů minulosti'.[23] Abych mohla své hypotézy spojené s důvody tohoto vývoje podložit přesnými údaji, je nejdříve třeba uvést několik konkrétních čísel.

20 Od svých počátků v čele Baracke am Deutschen Theater je Ostermeier často zván inscenovat na jiné scény, především do Deutsches Schauspielhaus v Hamburku, do mnichovských Kammerspiele nebo do vídeňského Burgtheateru. Kromě toho se také pravidelně účastní divadelních festivalů jako Wiener Festwochen nebo Edinburský divadelní festival. Čtyři z jeho inscenací byly přizvány k prestižním berlínským Theatertreffen (*Shopping and Fucking* v roce 1998, *Nora* v roce 2003, *Hedda Gablerová* v roce 2006 a konečně *Manželství Marie Braunové* v roce 2008). V roce 2004 byl „přizvaným uměleckým ředitelem" Avignonského festivalu (na který už byl ovšem pozván několikrát) a od roku 2006 je jeho Schaubühne pravidelně na programu Athénského festivalu: v roce 2006 tam měl premiéru jeho první Shakespeare, *Sen noci svatojánské*, a o dva roky později i ten druhý, *Hamlet*. Pražské publikum mohlo Ostermeierovy inscenace zhlédnout u příležitosti několika ročníků Pražského festivalu divadla německého jazyka: Walshovy *Disco Pigs* a Mayenburgovu *Tvář v ohni* v roce 1999, Ibsenovu *Noru* v roce 2003 a posledně Fassbinderovo *Manželství Marie Braunové* v roce 2008. Ostermeierova práce byla také ověnčena mnoha cenami. Mezi těmi nejprestižnějšími citujme cenu nejlepšího režiséra roku, kterou mu v roce 1998 udělil Svaz německých kritiků za inscenaci Ravenhillova *Shopping and Fucking*. V roce 1999 obdržel nejdříve cenu Friedricha Lufta a poté cenu pro nejlepšího režiséra Festivalu MESS v Sarajevu atd.

21 „Zdá se mi nemožné vytvořit dramatický konflikt, aniž bych se přitom odkazoval na aktuální společenskou realitu," říká Ostermeier a dodává, že jeho hlavní touhou je ukazovat na scéně politickou a společenskou skutečnost tak, jak ji divák prožívá v každodenním životě – čímž se samozřejmě odvolává na Brechtovu tradici. („Rozhovor s T. Ostermeierem", bez data a dalších referencí, uveřejněný na internetových stránkách http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/disco_pigs/entretien.htm.)

22 V roce 1998 získává Baracke cenu divadla roku a její vliv se neomezuje pouze na německý prostor: od této doby se po celé Evropě množí inscenace her současných anglosaských autorů. Stejný efekt lze později pozorovat v případě her S. Kane, které Ostermeier inscenuje jako jeden z prvních režisérů na kontinentu.

23 Pro účely této studie budu považovat za 'současné autory' ty, kteří žijí, ač je to samozřejmě problematické rozhodnutí (např. Tennessee Williams či Bertolt Brecht se tak ocitnou ve stejné kategorii jako Shakespeare…). Vycházím ale z Ostermeierovy logiky, podle které je přístup ke hře živého autora zcela odlišný od práce na textu dramatika, který již nežije: zatímco se jako režisér cítí naprosto volný při práci na klasickém textu, nedovolí si ve hře současného autora podle svých slov ani sebemenší škrt či odchylku.



Sarah Kane: Gier (Crave). Schaubühne am Lehniner Platz, 2000. Režie Thomas Ostermeier

Od svých prvních prací v rámci studia (1994) po konec roku 2008 vytvořil Thomas Ostermeier celkem 42 inscenací. Více než polovina z nich, 23, má za základ současnou hru; 'starých' textů napočítáme 19.

V případě současných her se jedná převážně (14) o texty anglosaských autorů, z nichž většina se uplatňuje více než jednou hrou. Ostermeier tak inscenoval tři texty Brita Marka Ravenhilla (*Shopping and Fucking*, 1998; *Product*, 2009; *The Cut*, 2008); dvě hry Sarah Kane (*Crave*, 2000, a *Blasted*, 2005); dvě i od Američana Richarda Dressera (*Bellow the Belt*, 1998, a *Better Days*, 2002). Velká část anglosaských dramatiků, jejichž hry současný ředitel Schaubühne inscenoval, náleží do okruhu In-Yer-Face Theatre, jak jej definuje Aleks Sierz ve své stejnojmenné knize z roku 2001[24] (k dvěma již jmenovaným Britům je třeba přidat Martina Crimpa, Caryl Churchill, Endu Walshe či Davida Harrowera). Následují německé texty, z nichž tři od dvorního autora Schaubühne, Maria von Mayenburga (*Tvář v ohni*, 1999; *Paraziti*, 2000; *Eldorádo*, 2004), dále od Franze Xavera Kroetze a Rainera Wernera

24 Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londýn: Faber and Faber 2001.

Fassbindera. Dalším okruhem jsou dramatici severští: Nor Jon Fosse (*Jméno*, 2000 a *Jenta i sofaen*, 2002), Švéd Lars Norén (*Personenkrets 3.1,* 2000) a Nizozemec Karst Woudstra (*De Worgengel*, 2003). A nakonec tři slovanské hry: *Suzuki I* a *II* (1997 a 1999) Rusa Alexeje Šipenka a *Supermarket* Srbky Biljany Srbljanovičové.

Ze 'starého' repertoáru přitahují Ostermeiera jednoznačně především texty z konce 19. a začátku 20. století, období „krize dramatu", jak je nazývá Peter Szondi.[25] Ke čtyřem Ibsenovým dramatům (výsadnímu postavení Ibsenovy dramatiky v Ostermeierově repertoáru se budu věnovat později) se přidává *Modrý pták* Maurice Maeterlincka (1999), Wedekindova *Lulu* (2004) a *Před východem slunce* Gerhardta Hauptmanna (2005). V ostatních případech se zdá, že Ostermeier objevuje různé dramatické okruhy vždy nadvakrát: dvě inscenace Brechta (*Bubny v noci*, 1994, a *Muž jako muž*, 1997; v roce 2002 se k dramatice brechtovského rázu vrací hrou Marieluise Fleißer, *Die Starke Stamm*); dvě hry Georga Büchnera (*Dantonova smrt*, 2001, a *Vojcek*, 2003); dvakrát Shakespeare (*Sen noci svatojánské*, 2006, a *Hamlet*, 2008); a pravidlem dvou se řídí i v případě autorů amerického jihu (*Smutek sluší Elektře* od Eugena O'Neilla, 2006, a *Kočka na rozpálené plechové střeše* od Tennessee Williamse, 2007).

Podívejme se nyní na Ostermeierův repertoár z hlediska dvou zlomových momentů jeho profesionálního života: přechodu z Baracke am Deutschen Theater do Schaubühne a inscenace Ibsenovy *Nory*. Jak jsem již uvedla, Thomas Ostermeier vstoupil na berlínskou scénu jako mluvčí novodobé dramatiky. Z deseti her, které během čtyř let svého působení v Baracke (1996–1999) inscenoval,[26] náležely jen dvě ke klasickému repertoáru: zbytek, tedy čtyři pětiny, byly hry soudobých autorů. Oproti tomu v Schaubühne už se počet 'starých' textů vyrovná počtu her současných.[27] Mezi 'obdobím Baracke' a 'obdobím Schaubühne' lze tedy konstatovat nesporný vývoj; je ovšem také zajímavé porovnat Ostermeierův repertoár v Schaubühne před a po inscenaci *Nory* v roce 2002. Zatímco v letech 2000 až 2002 byla jeho repertoárová politika zcela shodná s tou, kterou praktikoval v Baracke (čtyři pětiny současných her), od roku 2003 přichází radikální změna: klasické hry od té doby představují celé dvě třetiny celkového počtu inscenací. Pokud k tomu přičteme i fakt, že právě sezonou 2002/2003 počínaje se Ostermeierovi daří prolomit 'kletbu', která se nad jeho Schaubühne v prvních letech vznáší (vážné problémy s návštěvností, s přijetím u kritiky atd.), můžeme si dovolit tvrdit, že *Nora* je v jeho profesionální dráze skutečně zlomovou inscenací, a to jak z hlediska repertoárové politiky, tak z hlediska estetiky; tato hypotéza by ovšem vystačila na problematiku celé další studie…

Ibsen jako oblíbený dramatik

Z předchozí části věnované statistickým výčtům jasně vyplývá, že Ostermeierovy volby dramatických autorů jsou značně eklektické. Jako jediná konstanta se

25 Peter Szodni, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt: Suhrkampf, 1956.

26 Ne všechny inscenace z tohoto období byly uváděny v Baracke, protože Ostermeier hojně hostoval v jiných institucích, především v Deutsches Schauspielhaus v Hamburku a v mnichovských Kammerspiele.

27 Jedna z hypotéz, kterými by se tento vývoj dal vysvětlit, je spojena s otázkou prostoru. Naprostá převaha moderních her v Baracke může být přičtena prostorovým a technickým omezením malé budovy, která nebyla určena pro divadelní provoz. Schaubühne am Lehniner Platz naproti tomu disponuje třemi sály, které patří mezi technicky nejlépe vybavené v Německu; určité zpestření repertoáru T. Ostermeiera by se tedy dalo přičíst právě technickým možnostem, které mu Schaubühne nabízí.

Shakespearův Sen noci svatojánské, společný projekt režiséra Thomase Ostermeiera a choreografky Constanzy Macras, Schaubühne am Lehniner Platz, 2006

z nich vyčleňuje Henrik Ibsen: Ostermeier inscenoval hned čtyři jeho společenská dramata: *Noru* v Schaubühne v roce 2002, *Stavitele Solnesse* ve vídeňském Burgtheateru v roce 2004, *Heddu Gablerovou* opět v Schaubühne v roce 2005 a konečně *Johna Gabriela Borkmana* v koprodukci s Théâtre National de Rennes ve francouzské Bretani, kde měla inscenace loni na podzim premiéru (od ledna 2009 je uváděna i v Schaubühne). Nebudu se zde věnovat estetické analýze všech čtyř inscenací, která tvoří jádro mé hlubší a dlouhodobé badatelské práce, ale spokojím se prozatím s prozkoumáním tohoto fenoménu z hlediska repertoárové politiky.

Podle Ostermeierových slov je Ibsen autor, jehož dílo „velmi dobře vypovídá o naší současnosti".[28] Režisér dodává: „Tato zaprášená problematika je opět aktuální. Dá se říct, že právě ona je u zrodu mé touhy inscenovat Ibsena: couváme zpět ke konzervativním a patriarchálním strukturám jeho doby, rodina se opět stává hodnotou."[29] Obzvláštní záliba režiséra v díle autora druhé poloviny 19. století tedy nachází svou logiku v tom smyslu, že Ostermeier se svým divadlem snaží především poukázat na vnitřní rozpory naší dnešní společnosti:[30] „Umím hry pochopit pouze z hlediska naší současnosti."[31]

Nedá se říci, že by Ibsen byl dnešními německými a obecně evropskými režiséry zatracovaný autor. Takto systematické prozkoumávání jeho dramatiky (čtyři inscenace za šest let) je ovšem v současném divadle evropského prostoru ojedinělý fenomén: jako jediné srovnání se nabízí snad Němec-anglofil Peter Zadek, který má na svém kontě osm režií her norského dramatika[32]... ale za

28 T. Ostermeier v článku Petera Michalzika, „Langeweile bestimmt nicht", in *Frankfurter Rundschau* 25. října 2005.

29 V článku Ulricha Seidlera, „Wo der Terror brütet", in *Berliner Zeitung* 23. května 2006.

30 Jeden případ za všechny: inscenovat v době celosvětové hospodářské krize *Johna Gabriela Borkmana,* příběh zkrachovalého bankovního spekulanta, dobře ilustruje Ostermeierův pohled na věc.

31 Říká Ostermeier v článku Ulricha Seidlera, *op. cit.*

32 *Nora* v brémských Kammerspiele (1967), *Divoká kachna* v hamburském Deutsches Schauspielhaus (1975), dvakrát *Hedda Gablerová*, v Schauspielhaus v Bochumi (1977) a v hamburském Schauspielhaus (1979), *Stavitel Solness* v mnichovském Rezidentztheater (1983), *Když my z mrtvých procitáme* v mnichovských Kammerspiele (1991), *Rosmersholm* v Burgtheater Wien (2000) a konečně *Peer Gynt* v Berliner Ensemble (2005).

čtyřicet let! Němečtí režiséři dnes z Ibsenova díla čerpají po malých doušcích. Jejich zdrženlivost lze částečně vysvětlit faktem, že Ibsenova dramatika je tradičně spojena s estetikou psychologického divadla, či psychologického realismu, který je v současné divadelní tvorbě spíše okrajovou záležitostí.[33] To je však, zdá se, kontext, do kterého chce Thomas Ostermeier zapsat svou práci:

> „Myslím, že z rozporu mezi klišé, která vycházejí z našich představ o Ibsenovi, a mezi mým divadlem jako dalším klišé vzniká napětí, které vede k něčemu jinému, novému. Je pravda, že v Německu se na Ibsena stále díváme jako na autora hluboce psychologického divadla, autora, který prozkoumává širé krajiny duše. Ale já v jeho hrách hledám boj o úspěch, boj o život, boj o kariéru. [...] V jeho hrách se neustále objevují materiální nutnosti či omezení, které jsou tím opravdovým hnacím motorem jeho dramatiky, které jí dávají život. A právě to mě zajímá: pohlédnout na toto veskrze psychologické divadlo brýlemi materialismu. Zjistit, z čeho vycházejí veškeré konflikty. Podívat se na jeho postavy z pohledu ideologie dnešní společnosti."[34]

Tíživé dědictví aneb Nevyhnutelné srovnání s Peterem Steinem

Dílo a repertoár Thomase Ostermeiera se ovšem nezapisují pouze do všeobecného kontextu současného německého a evropského divadla, ale také do historického, estetického a ideologického kontextu instituce, v jejímž čele režisér stojí. Současný ředitel Schaubühne na svých bedrech nese vskutku objemné dědictví, ke kterému se staví čelem, jelikož se od samého začátku svého působení v Schaubühne cíleně staví do konfrontace se svým proslulým předchůdcem, Peterem Steinem. Nabízí se proto srovnání repertoáru Thomase Ostermeiera a jeho Schaubühne obecně s repertoárem Petera Steina a Schaubühne 70. let. Na začátek připomínám Steinův výrok, podle kterého stojí veškerá divadelní literatura na třech pilířích, kterými jsou antičtí autoři, Shakespeare a Čechov. Je známo, že jeho Schaubühne am Halleschen Ufer byla proslulá právě systematickým prozkoumáváním těchto tří dramatických okruhů. A jak je tomu v případě Schaubühne am Lehniner Platz na počátku 21. století? Antická dramata nefigurují ani v repertoáru Thomase Ostermeiera, ani na celkovém programu jeho divadla, a Shakespeare si tam našel cestu až nedávno; dva překvapivé fakty, ke kterým se ještě vrátím. Nemohu ale na tomto místě necitovat anekdotickou odpověď Thomase Ostermeiera na otázku, proč našel obzvláštní oblibu právě v Ibsenovi: „Protože všichni ostatní inscenují Čechova! Kdyby ho inscenovali méně, také bych se do jeho her pustil. A se Shakespearem je to stejné..."[35]

Pokusím se nyní porovnat repertoár dvou období Schaubühne, 70. let a počátku našeho století, stejně jako repertoár jejích ředitelů v těchto dvou periodách,

33 Jako výmluvný příklad cituji Matthiase Langhoffa, který v roce 1997, když inscenoval v Epidauru Euripidovy *Bakchantky*, v řeckém tisku prohlašoval, že Ibsenova dramatika je svou přílišnou psychologií „fašistická". Sám přitom v roce 1973 v berlínské Schaubühne inscenoval *Divokou kachnu*.

34 Říká Ostermeier v jednom z rozhovorů, který jsem s ním vedla v prosinci 2008 v bretaňském Rennes.

35 Cituji ze setkání Thomase Ostermeiera s publikem, které se konalo 11. prosince 2008 na Univerzitě v Rennes.

Therese Giehse v hlavní roli Brechtovy Matky v režii Petera Steina, Schaubühne am Halleschen Ufer, 1970

Petera Steina a Thomase Ostermeiera, pomocí tří hlavních os: nejdříve srovnám jejich přístup k sociálním tématům, dále nesourodost, nebo dokonce určitou rozporuplnost jejich dramatických voleb a nakonec obecný repertoár Schaubühne v době jejich působení.

Kolektiv, či jednotlivec

Bylo by velmi riskantní, ne-li zhola nemožné, vtěsnat všechny texty, které Thomas Ostermeier inscenoval, do jediné dramatické či dramaturgické linie. Existuje ovšem téma, které se v těchto hrách pravidelně vrací v různých variacích: téma vyloučení jedince ze společnosti, respektive různé podoby, které na sebe toto vyloučení může vzít. Jeho důvody mohou být materiální (*Shopping and Fucking*), může to být samota (*Jméno*), odmítání pravidel společnosti jedincem (*Paraziti*) atd. Je možné, že právě fakt, že různé formy vyloučení jedince ze společnosti jsou v centru Ostermeierova zájmu, dovedl režiséra postupně k autorům jako je Büchner, Ibsen či O'Neill, tedy dramatikům, jejichž dílo se těchto společenských problémů přímo dotýká: Nora, Vojcek, Hedda nebo Lavinia, každá z těchto postav klade otázku postavení jedince ve společnosti. Ostermeier obecně konstatuje: „Velké dramatické texty jsou tradičně ty, ve kterých dává autor slovo

společenským případům, jež se na divadelní scéně do té doby ještě neobjevily“.[36]

Zájem o sociální problémy je společným jmenovatelem Ostermeierovy a Steinovy Schaubühne, ovšem se zásadním rozdílem: zatímco Ostermeier ke společenské tematice přistupuje především z hlediska jednotlivce a jeho postavení ve společnosti, zkoumá Stein v tomto smyslu spíše problematiku kolektivu, jeho vnitřního fungování a jeho vedení; problematiku, která byla, jak jsem již zmínila, samotným jádrem estetických, ideologických a politických otázek, které si jeho soubor kladl – což nevyhnutelně vedlo k přítomnosti četných prvků sebescénování v inscenacích divadla am Halleschen Ufer 70. let (další téma, které by vydalo na celý článek). První Steinovou inscenací v Schaubühne byla *Matka*, Brechtova adaptace stejnojmenného románu Maxima Gorkého, který – stručně řečeno – popisuje obtížnost zavedení nového uspořádání společnosti a nastolení nového, ‘lepšího’ společenského řádu. Příběh Matky, která nejprve odsuzuje revoluční choutky a aktivity svého syna (jsme v Rusku před Velkou říjnovou revolucí), jež se ale čím dál tím více zapojuje do společenského boje, naučí se pro dobro věci dokonce i číst a psát a po smrti svého syna se stane symbolem revoluce, je samozřejmě emblematický pro situaci mladého souboru Schaubühne. „Autentičnost takového popisu zápasu spočívá ve faktu, že soubor skrze vzdálené okolnosti pojednával o své vlastní situaci,“ říká Peter Iden.[37] A to nejen co se tématu hry týče, dodává ještě Iden, ale také na obecnější úrovni divadelní práce: tím, že svěřil roli Matky Therese Giehse, jedné z hlavních Brechtových hereček, „složil mladý kolektiv poklonu společensko-kritickému divadlu předchozí generace“.[38] Podobná situace nastala například o dva roky později, kdy Stein inscenoval *Optimistickou tragédii* Vsevoloda Višněvského (1972).[39] Hra pojednává o skupině ruských námořníků, která se v chaosu Velké říjnové revoluce osvobodí od svého vedení. Komunistická strana jí však brzy nastolí vedení nové: hlavní problematika hry se tedy točí okolo otázek ustanovení autority a prosazení disciplíny; což jsou opět otázky, které si soubor sám musel klást. S *Optimistickou tragédií* se ovšem do politického programu Schaubühne vkrádá skeptický postoj vůči jakékoliv možnosti zásadní proměny společnosti, jelikož anarchistickou skupinu námořníků přivede do zkázy právě fakt, že se pod autoritativním vedením stane organizovanou, bojeschopnou jednotkou, jež posléze padne v občanské válce. Nejedná se už tedy jen o problém ‘jak’ řídit kolektiv, ale především o roli, kterou má toto vedení hrát, a o následky, které může vyvolat. Tímto způsobem zkoumá Stein a jeho soubor v Schaubühne problematiku kolektivu téměř ve všech inscenacích ze 70. let, pokaždé z jiného úhlu pohledu a s jiným záměrem.

Nesourodost repertoáru

Dalším společným bodem repertoáru Thomase Ostermeiera a Peter Steina a jeho Schaubühne jsou (přiznané) rozpory v rámci jejich dramaturgických vo-

36 Říká Ostermeier ve sbírce rozhovorů se Sylvie Chalaye (*Thomas Ostermeier*, Paříž: Actes Sud, edice Mettre en scène, 2006, s. 35).

37 Ve své knize *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970–1979*, Frankfurt: Fischer Verlag 1979, s. 38.

38 Tamtéž, s. 39.

39 Po *Matce* režíroval Stein v Schaubühne Ibsenova *Peera Gynta*, jehož dvoudílná inscenace je dnes legendou, a také několik her v rámci tzv. *Zielgruppenprojekte*, o němž se v tomto článku dále zmiňuji.

Višněvského Optimistická tragédie. Schaubühne am Halleschen Ufer, 1972. Režie Peter Stein

leb. V případě Thomase Ostermeiera jsem se už zmínila o jeho zálibě v Ibsenově díle, která se může zdát rozporuplná v tom smyslu, že opakovaný zájem o tuto dramatiku je v dnešním divadle ojedinělý, a to tím spíš, že v sobě nese tradici psychologického divadla. K těmto faktům můžeme přidat i skutečnost, že tato dramatická estetika je spojena především se Stanislavského vizí divadla, zatímco současný ředitel Schaubühne se už od dob svých studií hlásí především k odkazu Mejercholda, Stanislavského 'neposlušného žáka', který se se svým učitelem rozešel mimo jiné právě v otázkách psychologie herce.

Thomas Ostermeier mimoto potvrzuje, že svůj repertoár zakládá právě na logice nesourodosti, když říká, že hlavním vodítkem pro něj je „nikdy nebýt tam, kde na [něj] čekají".[40] Výstižným příkladem pro tento přístup je třeba postavení, které v jeho repertoáru zaujímá Shakespeare. Po čtyřech letech v Baracke am Deutschen Theater, kdy Ostermeier inscenoval téměř výlučně (soudobé) anglosaské autory, se zdálo nasnadě, že se ve chvíli, kdy se ujal vedení Schaubühne, s technickými možnostmi, které mu toto divadlo nabízelo, a s publikem zvyklým na velké klasické autory, obrátí na jiný druh anglosaského repertoáru, na Shakespeara. Ostermeier dal ale přednost Ibsenovi (který samozřejmě také uspokojil náročné publikum Schaubühne). Shakespeare do jeho repertoáru vstoupil až

40 V jednom z rozhovorů, který jsem s ním vedla v prosinci 2008 v bretaňském Rennes.

mnohem později a, dalo by se říct, postranním vchodem, protože Ostermeier se do své první inscenace tohoto autora pustil v tandemu s choreografkou Constanzou Macras.[41] Stejně rozporuplný je i jeho vztah k antickým autorům: zatímco většina současných nejen německých režisérů z tohoto repertoáru pravidelně čerpá, neinscenoval Ostermeier zatím ani jednu antickou hru, a dokonce prohlašuje, že „[nevidí] důvod, proč [by] měl".[42] Konečně je také udivující, že Thomas Ostermeier ještě nevstoupil do operního světa, přestože od svých počátků opakovaně připomíná zásadní roli, kterou v jeho divadle hraje hudba. V dnešní době, která nevidí rozdíl mezi činoherním a operním režisérem, se i tato zdrženlivost může zdát rozporuplná.

Pokud se nesourodost či rozporuplnost Ostermeierova repertoáru projevuje především na estetické úrovni, pak ta, kterou najdeme v repertoáru Petera Steina a jeho Schaubühne, tento rámec překračuje a týká se širší divadelní a sociální ideologie. Tento princip je nejlépe viditelný hned na prvních dvou inscenacích, které Schaubühne pod Steinovým vedením v sezoně 1970/1971 uvedla. Několik měsíců po *Matce*[43] totiž na program přibyla hra *Der Ritt über den Bodensee* Rakušana Petera Handkeho v režii Clause Peymanna a Wolfganga Wiense.[44] Handke se při psaní této hry volně inspiroval stejnojmennou básní Gustava Schwaba, německého básníka první poloviny 19. století, ve které se jezdec na koni snaží v noci za sněhové bouře objet Bodamské jezero a ve chvíli, kdy se dozví, že nevědomky přešel i se svým koněm po jeho zamrzlé hladině, umírá hrůzou jako zásahem blesku. Stejně tak se zdá, že Handkeho postavy, které nesou jména známých herců své doby a po celou hru se snaží přiblížit jeden druhému a navzájem se poznat, nám připomínají, že se všichni pohybujeme po tenkém ledu, jenž se pod námi může kdykoliv probořit. A v případě tohoto 'divadla na divadle' se tak stává ve chvíli, kdy si herci náhle uvědomí, že jsou vlastně už dávno mrtví, alespoň symbolicky, jeden pro druhého, a že o tom až do teď neměli tušení. Tato inscenace je tak v naprostém rozporu s *Matkou*, a to ne pouze na úrovni obsahu hry, ale také proto, že Handke ve své době platil za jednoho z nejprudších kritiků Brechtova divadla (jehož tradice byla ostatně v této době ve většině západoněmeckých divadel ještě velmi citelná). Peter Iden shrnuje: „Tato inscenace, kterou publikum nečekalo a jíž zprvu rozumělo jen obtížně, odpovídala na optimistickou propagandu *Matky* těmi nejčernějšími pochybami: Mluvíte o 'společenských změnách' – a přitom si neuvědomujete, že mají-li se dva lidi domluvit byť jen na každodenní maličkosti, je to samo o sobě životu nebezpečné dobrodružství. Teze této inscenace byla: Kdo mluví o změnách tak jako Brecht, ten vůbec nic nepochopil."[45]

41 Jedná se o inscenaci *Snu noci svatojánské* z roku 2006. Od té doby se Ostermeier Shakespearovi postavil podruhé a tentokrát sám, když v létě 2008 inscenoval *Hamleta*.

42 Setkání Thomase Ostermeiera s publikem, které se konalo 11. prosince 2008 na Univerzitě v Rennes.

43 Premiéra 8. října 1970.

44 Premiéra 23. ledna 1971. Uvádím-li dvě jména režisérů, není to proto, že by Peymann a Wiens na této inscenaci spolupracovali, což byl jinak obvyklý postup režisérů Schaubühne v tomto období: například v programu k *Matce* figurují vedle Steinova jména v kolonce režie i Wolfgang Schwiedrzik a Frank-Patrick Steckel. V případě *Der Ritt über den Bodensee* je důvod prozaičtější: Peymann se totiž se Schaubühne během zkoušek rozešel a na jeho místo nastoupil Wiens, který inscenaci dovedl k premiéře.

45 P. Iden, *op. cit.*, s. 44.

Der Ritt über den Bodensee. Schaubühne am Halleschen Ufer, 1971. Režie Claus Peymann a Wolfgang Wiens

Celkový repertoár divadla

Paralely, které jsem v předchozích dvou odstavcích vedla mezi Schaubühne Thomase Ostermeiera a Petera Steina, se týkaly společných jmenovatelů, jež oba režiséry sbližují a jež de facto představují most klenoucí se mezi 70. lety a začátkem našeho století. Podívejme se teď na to, v čem se rozcházejí: na celkový repertoár Schaubühne pod vedením těchto dvou režisérů.

Hlavní 'strategie' velkého divadelního organismu je samozřejmě do značné míry daná estetikou inscenací režírovaných jejím šéfem. K tomu se ovšem přidávají další rozhodnutí, která spoluurčují celkový obraz divadla: volba uměleckých spolupracovníků a přizvaných či angažovaných režisérů, kteří doplňují estetiku a repertoárový výběr ředitele. V tomto směru se mezi Schaubühne 70. let a tou současnou dají najít paralely, protože i Peter Stein i Thomas Ostermeier se obklopují stálými spolupracovníky. Ve Steinově případě patřili mezi ty hlavní: režiséři Klaus Michael Grüber, Luc Bondy a později třeba Bob Wilson, dramaturgové Dieter Sturm a Botho Strauß nebo scénograf Karl-Ernst Herrmann; u Ostermeiera jsou to režiséři Falk Richter či Luk Perceval, dramaturgové Jens Hillje a Marius von Mayenburg a scénograf Jan Pappelbaum. Navzdory tomu bychom v repertoáru současné Schaubühne jen stěží hledali stejné jednotící prvky a celistvost, jakou lze pozorovat v Schaubühne am Halleschen Ufer 70. let.

Touto hypotézou nechci v žádném případě tvrdit, že by Steinova Schaubühne měla jednotnou estetiku či uniformní styl. Naopak, spolupracovaly v ní osobnosti, jejichž pojetí divadla se diametrálně lišila, jako například Stein a Grüber.

Stejně tak z jejich dramaturgických voleb nevyvstávala žádná jednoznačná politická linie (viz citovaný příklad *Matky*, po níž následoval *Der Ritt über den Bodensee*). Přesto však nalezneme ve většině her, které Schaubühne v tomto období uvádí, téma, které se v různých obměnách pravidelně vrací a pro něž Peter Iden používá do češtiny těžko přeložitelný výraz „das Aufbruch", který znamená zlom a nový začátek zároveň; touhu rozejít se s minulostí a jít vstříc nové budoucnosti. Iden dodává, že ač se důvody a podmínky těchto zlomů / nových začátků mezi jednotlivými hrami liší, jednu věc mají společnou: žádný z nich neuspěje. „Všechny inscenace až do roku 1978 vyprávějí o zlomech a nových začátcích, které ztroskotají, a co víc, jejichž krach je nevyhnutelně dán už od samého počátku."[46] Několik příkladů:[47] Peer Gynt si na konci své dlouhé cesty, která byla vlastně celoživotním útěkem, uvědomí, že svůj život promarnil a že jej dožije sám;[48] nový kult boha Dionýsa, který se Bakchantky snaží uvést do Théb, skončí krvavými jatkami;[49] vévoda a jeho suita, kteří odešli z královského dvora hledat novou volnost do přírody, naleznou v Ardenském lese toliko staré otázky a problémy,[50] atd.

Neopominutelná část repertoáru staré Schaubühne sestávala také z tzv. *Zielgruppenprojekte*, projektů určených pro konkrétní sociální skupinu: pro děti, učně či dělníky. Základní myšlenkou, která žila svůj život ve velkém počtu tehdejších divadelních institucí, bylo přinést divadlo těm, kteří do něj jinak nepřijdou. Soubor Schaubühne tak v těchto letech v rámci *Zielgruppenprojekte* vytvořil celkem 35 inscenací, se kterými objížděl školy, továrny atd.

Pod vedením Thomase Ostermeiera je těžké najít v celkovém repertoáru divadla podobnou jednotící logiku. Témata her, které zde inscenují různí režiséři, nevykazují žádnou podobnost či jiné společné rysy. Přesto je možné vyslovit hypotézu jakéhosi 'rozdělení' autorů mezi jednotlivými režiséry: vrátíme-li se například k 'příbuznosti' mezi Ibsenem a Čechovem, jak ji naznačuje Ostermeier, uvědomíme si, že každý z těchto dvou autorů je ve středu zájmu jednoho z hlavních režisérů dnešní Schaubühne. Stejně jako Ostermeier systematicky objevuje Ibsena, našel si 'Hausregisseur' Schaubühne Falk Richter oblibu v Čechovovi.[51] Tato hypotéza by se však mohla vztahovat pouze na tento případ; například hry 'domácího autora' Maria von Mayenburga inscenuje v Schaubühne hned několik režisérů.[52] Jeden společný bod se ale v práci všech divadelníků, kteří jsou v Schaubühne angažovaní nebo s ní spolupracují, přece jenom najde: naprostá absence antických dramat v repertoáru. Už jsem na tuto zvláštnost upozornila v případě osobního repertoáru Thomase Ostermeiera a připomněla jsem, nakolik působí v kontextu současného německého a evropského divadla překvapivě. Tento fenomén je ještě více udivující, jedná-li se o repertoár celé jedné instituce. Pokud se ovšem na tento repertoár podíváme zblízka, zjistíme,

46 *Op. cit.*, s. 44.

47 Pro detailnější studii tohoto aspektu repertoáru Steinovy Schaubühne viz P. Iden, *op. cit.*, s. 44–49.

48 V památné Steinově inscenaci stejnojmenné hry H. Ibsena z roku 1971.

49 V Grüberově neméně památné inscenaci Euripidovy tragédie z roku 1974.

50 *Jak se vám líbí* v režii Petera Steina z roku 1977.

51 Od nějž inscenoval už tři dramata: *Racka* v roce 2004, *Tři sestry* v roce 2006 a *Višňový sad* v roce 2008.

52 Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Benedict Andrews či Ingo Berk.

že antické náměty zde přesto figurují, ale v podobě adaptací: v roce 2003 inscenoval Luk Perceval Racinovu *Andromachu* a Christina Paulhofer *Faidra, z lásky* od Sarah Kane. Ostermeier sám se pustil do adaptace mýtu spojeného s Elektrou, když v roce 2006 inscenoval *Smutek sluší Elektře* Eugena O'Neilla.

Na druhou stranu, není-li už v duchu doby vytvářet tzv. *Zielgruppenprojekte*, jak tomu bylo v 70. letech, rozhodl se Ostermeier přiblížit své divadlo na začátku nového století k divadelní škole, a ne ledajaké: jedná se totiž o Ernst Busch Schule, renomovanou instituci bývalé DDR, která byla dlouho nositelkou tradice brechtovského divadla a kde absolvovala svá studia velká část divadelníků ze Schaubühne. Ostermeier tam od roku 2000 vede semináře divadelní režie. Nedávno se toto propojení (ne sice institucionalizované, ale dlouhodobé) mezi divadlem a školou projevilo i na repertoáru Schaubühne: v prosinci 2008 totiž jeden z Ostermeierových předních herců, Lars Eidinger, inscenoval se studenty třetího ročníku herectví Schillerovy *Loupežníky*.

Závěr

Prostřednictvím těchto několika úvah o repertoáru Thomase Ostermeiera, jeho uvedením do kontextu a nutnou konfrontací s repertoárovými volbami Petera Steina jsem chtěla poukázat na fakt, že výběr her je jedním z určujících jmenovatelů nejen Ostermeierových uměleckých, společenských a politických zájmů, ale zároveň také jeho širší estetiky (tvrzení, jež lze dle mého názoru obecně vztáhnout na dlouhodobou práci jakéhokoliv divadelního režiséra). Rozbor jeho čtyř inscenací dramat Henrika Ibsena, který představuje jádro mé dizertační práce, toto tvrzení podpírá a dokazuje a já doufám, že budu mít příležitost se k divadlu Thomase Ostermeiera na stránkách tohoto časopisu ještě vrátit. Dialog mezi klasickými a současnými autory je však v Ostermeierově díle velice markantní a výmluvný, a proto se mi zdál nutný jako základ jakékoliv budoucí estetické analýzy.

Foto s. 103, 105, 107: citace z knihy HERRMANN, K. / KRUMME, P. / WALTZ, R. a kol., *Schaubühne am Halleschen Ufer, Schaubühne am Lehniner Platz, 1962–1987*, Berlín: Propyläen 1987

Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu

(2. část)

Jaroslav Vostrý

Literární a orální; Jungmann a Tyl

Složitost vztahů jednotlivých tendencí i samotného formování oficiální kultury dobře ukazuje vztah ideálně zakotveného a jen v Jungmannových představách existujícího českého dramatu a reálné podoby českého divadla.[1] Drama mohlo podle něho vyhovovat potřebám projektované oficiální české kultury, o kterou šlo jemu a jeho spolupracovníkům, jen když by vyhovovalo všem pravidlům včetně žánrové čistoty. V rozporu s touto představou zásoboval Josef Kajetán Tyl reálně existující české divadlo hrami orientovanými na lidové publikum (jiné ostatně české divadlo nemělo); čerpaly jak z domácí klicperovské komediální tradice, tak zejména z příkladu vídeňské lidové komedie, které (obě) měly v tom nejpodstatnějším své předchůdce v mimu. Projekt budoucí oficiální české kultury se nakonec stal životným právě vzhledem k jeho domnělé profanaci v Tylově divadle; je dnes jasné, jaký mělo toto divadlo význam i pro vývoj češtiny díky jazyku Tylových báchorek a her ze života, pramenícímu v živé lidové mluvě (viz Hůrková 2007: 44–50).[2]

Volba tohoto pramene ostatně zcela odpovídala požadavkům živého dialogu, který mají vést herci a herečky na scéně, tedy požadavkům, které Tyl jako rozený divadelník pochopitelně ctil (ostatně podle J. Hůrkové Tyl i „své publicistické projevy často koncipoval jako bezprostřední, neoficiální dialog mezi čtenářem a autorem“). I Tylovy divadelní dialogy jsou opravdu živé, protože (a když) jsou bezprostředně zakotvené v mimojazykové situaci, ze které se rozvíjejí; tj. když vycházejí z předpokládaného celkového tělesného projevu jeho (lidových) postav. Dá se říct, že slovní vyjadřování těchto postav vyplývá – díky Tylovu divadelnímu cítění – primárně nikoli z (literární) logiky i/nebo poetiky samotných slov, ale z logiky a poetiky jednání v situaci, tj. z psychofyzického hnutí, které je ve zdařilé replice obsaženo ve svinuté podobě.

V nejzdařilejších případech scénického rozvinutí takové repliky to pak působí, jako by se na jevišti v pouhém okamžiku znovu odehrálo zrození řeči, a to pomocí psaného textu: Jako se z orálního projevu

1 Viz o tom blíže v přednášce Vladimíra Macury na plzeňském sympoziu z roku 1983, které bylo jedním z řady sympozií pořádaných Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ve spolupráci s Národní galerií a věnovalo se tentokrát „divadlu v české kultuře 19. století“: Macurova přednáška je (pod názvem „Paradox obrozenského divadla“) otištěna ve stejnojmenném sborníku vydaném 1985 na s. 36–43.

2 I Jiřina Hůrková konstatuje jasné rozdíly mezi jazykem Tylových počátků a zralou tvorbou i mezi báchorkami a hrami ze života i publicistikou na jedné a historickými hrami na druhé straně: jak v raných romantických pokusech, tak v historických hrách inklinuje Tyl ke knižnímu vyjadřování podle Jungmannových požadavků, podle nichž ostatně někdy rukopisy svých her dodatečně opravoval.

stal díky specifickému rozvinutí referenčních možností jazyka písemný projev zaručující další vývoj abstraktního myšlení, vrací se díky znovuobjevení svých performativních, gestických či – snad nejlépe řečeno – scénických vlastností jazyk v dramatikově textu ke svým motorickým základům. Právě permanentní obnova spojení slovního vyjadřování s těmito motorickými základy skýtá totiž jedinou záruku, že slova budou přes všechno špatné zacházení s nimi vždy znovu schopná rozvíjení nějakých živých obsahů.

Jak se Tylův scénický přístup odlišoval od Mickiewiczovy zcela literární koncepce dramatu demonstrované výzvou „ať slovanští básníci tvořící drama zcela zapomenou na divadlo a na jeviště“, připomněl nedávno Jan Císař (2007: 18). Je paradoxní, že to, co tvoří Tylovu největší zásluhu, se stalo důvodem snižování jeho významu pro českou kulturu; tento paradox se ovšem začne jevit jako cosi naprosto logického, když si uvědomíme, že za ním stojí koncepce ztotožňující tuto kulturu s literaturou, a to dokonce jen s jejími ‘vysokými’ žánry. Toto nepochopení nemohlo pak napravit ani samo divadlo, které se ve své oficiální vrstvě orientovalo do značné míry pořád literárně: vzhledem k tomu nebylo také až na výjimky (například inscenace Jiřího Frejky) s to rozeznat a zcela adekvátně využít nejvlastnější divadelní půvab Tylovy dramatiky; díky němu se ovšem Josef Kajetán dlouhá léta nepřestával těšit velké oblibě u ochotníků.

Mimus a literatura

Vytčené dva póly nebo prameny jsou svébytnou projekcí toho, co od sebe teoreticky a (nakonec!) i prakticky nelze oddělit, ale co se od sebe nejrůznějším způsobem odděluje, ať se to nazývá duch či duše *a* tělo, vědomí *a* nevědomí, logická *a* poetická výpověď, znak *a* obraz, text k pochopení *a* událost k prožití, vyšší intelektuální ambice *a* přání zaujmout, či dokonce jenom pobavit, zábava pro elitu *a* zábava pro všechny.

Musím se upřímně přiznat, že jsme se v Činoherním klubu snažili obojí, obrazně řečeno Čepka s Galatíkovou – a zcela programově! – spojit. Jistě nám v tom pomáhala i situace, ve které bylo zcela jasné, kam až se lze dostat, ztotožní-li se kultura s ideologií. V daném případě šlo navíc o ideologii z principu – i vzhledem k vlastnímu nezamýšlenému šaškovství jejích představitelů – nesnášenlivou k jakémukoli šaškování. A koneckonců k jakémukoli projevu přirozené vitality, a tedy i kultury, která je z této vitality nakonec přece živa.

Nejsou nejlepším příkladem oprávněnosti takového tvrzení právě nejvykřičenější osvícenci, jakými byli Voltaire a Diderot? Také oni se – stejně jako později třeba Bohumil Hrabal, od nich jistě tak odlišný – inspirovali tím, čemu lze říkat mimus. Kupodivu, právě tam, kde jim nešlo o divadlo: pokud jde o tvorbu s ním spojenou, první z nich jen modifikoval útvar klasicistní tragédie, zatímco druhý se právem pokládá za zakladatele středního, tzv. vážného žánru (‘genre serieux’), který se stává hlavním žánrem měšťanského divadla a označuje se obvykle jako *drama*, „drama, které by bylo [podle samotného Diderota] na půl cesty mezi komedií a tragédií“ (Diderot 1983: 109) a čerpalo námětově z každodenního života.

Zatímco Voltairovy klasicistické tragédie se dávno nehrají, stal se úspěšným repertoárovým číslem divadla 2. poloviny 20. století jeho *Candide* (který byl i nejžádanějším titulem Činoherním klubu na začátku 70. let), a pokud jde o Diderota, nehrají se dávno jeho hry, ale aspoň v českém divadle se těší dlouhodobé pozornosti jeho *Jakub fatalista* v přepisu Milana Kundery. V obou případech máme co dělat s literární díly silně ovlivněnými tradicí mimu, který v měšťanském divadle jako by neměl místo: Toto divadlo se

chtělo opírat o literaturu, zatímco tradice mimu se (s trvalým úspěchem) uplatňovala jen v divadlech komiků, jakými byli u nás ve 20. století – přes všechny rozdíly v inspiraci a zaměření – Voskovec s Werichem a Vlasta Burian. To, co se z tradice mimu prosadilo v rámci Diderotovy (teoretické) divadelní reformy, byl ostatně ne náhodou důraz na mimoslovní jednání.[3] Tomuto mimoslovnímu jednání vyhradil v 18. století – v duchu stále stejné tradice – významné místo ve svém literárním díle (a ve vývoji románu) i pozdější miláček avantgardy Laurence Sterne (1713–1768).[4]

Diderotova reforma; intelektuálové a divadlo

Jak vyplývá i z citátu připojeného v předposlední poznámce pod čarou, ne že by se Diderot neinspiroval tradicí mimu také ve svých hrách; dokonce můžeme mluvit o inspiraci improvizovanou komedií. Nebylo mu však dopřáno realizovat způsoby hry, ke kterým jeho úvahy podněcují: to by bylo možné jen ve styku s živým divadlem, jehož vývoj od dramaturgie k režii předběhly jeho úvahy věnované dramatu a divadlu o více než století.

Už v Diderotově 'vážné hře' se odehrává přechod od mýtu, legendy a historie k současnosti, od událostí veřejného zájmu ke každodennosti, od rétoriky ke konverzaci a z veřejného prostoru se drama stěhuje do intimního soukromí pokoje (Diderot chce „přenést Clairvillův salon do divadla tak, jak je").[5] Tento jeho zájem zůstává ovšem omezený ideologií. „Ach, jaké dobro by přineslo lidem, kdyby si všechna napodobivá umění vytkla společný cíl a soupeřila se zákony v tom, kdo nás lépe naučí milovat ctnost a nenávidět nepravost! Filozof je má k tomu vybízet," píše Diderot ve stati „O dramatickém básnictví" (Diderot 1983: 112).

K měšťanské kultuře se tu spěje propagací příslušných ctností, kterou Diderot svěřuje právě divadlu jako vlivnému médiu, zatímco v beletrii si počíná mnohem nezávisleji. Při rozuzlování svých dramatických zápletek zůstává navíc závislý na motivech dávné menadrovské komedie a jeho příběhy inspirované richardsonovským sentimentalismem, který měl na vznik měšťanského dramatu takový vliv (Richardsonovu *Pamelu* dramatizoval i Goldoni), se mohou koneckonců odehrávat kdykoli a kdekoli.

I tak je možné Diderota pokládat za předchůdce realismu v dramatu a divadle a jeho teoretickou dramaturgii za prolog k uplatnění těch realistických tendencí, které budou ovšem po celé 19. století zápasit s romantismem či romantismy splývajícími často s 'protiměšťáckými' náladami, jež se přesto stanou neodmyslitelnou součástí měšťanské kultury a zamezí jejímu totálnímu ustrnutí v neplodné oficiálnosti. Představitele těchto romantismů

3 V „Rozmluvách o Nemanželském synovi" Diderot například píše: „Příliš v našich dramatech mluvíme, a následkem toho v nich herci málo hrají. Vzdali jsme se umění, které staří Řekové a Římané dovedli k takové dokonalosti. Pantomima předváděla kdysi všechny společenské vrstvy – krále, hrdiny, tyrany, boháče, chudáky, měšťany i venkovany – a vybírala si v každé vrstvě, co pro ni bylo charakteristické, a v každé činnosti to, co nejvíce bije do očí. […] Kynik Démétrios připisoval veškeré působení pantomimy nástrojům, hlasům zpěváků a scénické výpravě. Mim, který byl jeho řeči přítomen, mu řekl: 'Pozoruj mě, jak budu hrát bez doprovodu, pak můžeš o mém umění tvrdit, co chceš.' Flétnistky ztichly. Mim se rozehrál a unesený filozof zvolal: *'Vždyť já tě nejen vidím, ale také slyším! Hovoříš se mnou rukama!'*" A Diderot dodává: „Jaký účinek by teprve mělo toto umění, kdyby bylo spojeno s řečí! Proč jsme rozdělili, co spojila sama příroda? Což v každém okamžiku nedoprovází řeč posunek? Nikdy jsem si to tak dobře neuvědomil, jako když jsem psal toto dílo. Vybavoval jsem si v mysli, co jsem komu řekl a co jsem odpověděl. A protože mi před očima vyvstávaly jen pochyby, napsal jsem vždycky za jméno každé osoby, co dělala" (Diderot 1983: 71–72).

4 Viz dš [= Jaroslav Vostrý] 1974.

5 S tím souvisí i přechod od jevištního projevu adresovaného přímo obecenstvu ke čtvrté stěně, který Diderot deklaruje těmito slovy: „Tirády, to je jen prázdné tlachání, které je pravým opakem upřímného hlasu lásky. Nelze si představit nic nevkusnějšího. A přece sklízejí největší potlesk. Drama se má rozvíjet, jako by divák neexistoval. Obrací se kus na něho? Pak autor vybočil z tématu a herec z role. Oba sestupují do hlediště, a dokud zní tiráda, scéna je prázdná, hra přerušena" (Diderot 1983: 72).

a s nimi vždycky tak či onak či aspoň na čas spjaté intelektuály povede k zájmu o divadlo nikoli jeho schopnost hlásat oficiální ideje, ale věčná tendence divadla zůstávat na okraji oficiální skutečnosti. A také jejich vlastní puzení k (sebe)scénování, a to včetně oficiálně uznaného; co by ostatně zbylo například z Hugovy i Byronovy poezie, kdybychom si od ní mohli odmyslet její scénický až teatrální charakter?

Dalo by se mluvit o latentním herectví romantiků (viz i jejich časté divadelní kostýmování). V tomto bodě jako by ostatně nebyl zas tak zásadní rozdíl mezi nimi a Diderotem, který o co byl méně puzený k okázale divadelnímu vystupování, o to více měl latentního hereckého talentu. Ten se projevoval jak v jeho teoretické dramaturgii, tak v jeho beletrii a měl ovšem svou specifičnost neodmyslitelnou od mimu a 'mimování', podobně jako byl scénický smysl romantiků obvykle neodmyslitelný od teatrálnosti coby koncentrátu scénovanosti představující protipól 'přirozené' scéničnosti: aspoň myšlený protipól, když scéničnost od jisté míry scénovanosti lze opravdu jen stěží oddělit.

O svém hereckém talentu sám Diderot ovšem pochyboval.[6] Příčina spočívala jistě i v malé možnosti uplatnit právě takový (specificky mimický) talent v tehdejším divadle včetně divadla, které měl sám na mysli a které směřovalo k hlásání oficiálně uznaných měšťanských ctností; využití pro svůj svérázný herecký či – obecněji a lépe – scénický talent tak našel právě v literatuře, která mu poskytla větší svobodu. Neutvářel se ostatně Diderotův ideál herce vycházejícího z distance k postavě také v duchu stále připomínané a v měšťanském 'literárním' divadle popírané tradice mimu, která si našla svérázné využití i ve filozofii?

Ale aby tu nepletl poukaz na něco přece jen speciálního, jako je mimus: Nejsou Voltaire a Diderot ve svých 'čistě' literárních výkonech, to znamená nikoli v dílech určených pro divadlo, ale právě v dílech určených ke čtení (a nejlépe ovšem k hlasitému čtení), vrcholnými představiteli svébytné scéničnosti a scénovanosti? Tedy představiteli takového umění apelovat na čtenáře, které zasahuje nejenom jeho intelekt (samozřejmě včetně představivosti), ale i jeho vnitřně hmatové vnímání? Právě o něm přece s takovým důrazem mluví autor *Estetiky dramatického umění* Otakar Zich jako o něčem, co má nejintimněji co dělat s dramatem a dramatičností.

Literárnost a scéničnost

Když už byla řeč o Činoherním klubu: Samozřejmě jsme radikálním způsobem 'odliterárnili' Machiavelliho *Mandragoru*, což nám měl známý divadelní italista a překladatel Zdeněk Digrin tak trochu za zlé. Nedělalo to žádné potíže našemu svědomí, i když to ještě nebylo svědomí zasažené postmoderní devizou dekonstrukce. Konvenční literární vlastnosti tohoto Machiavelliho dílka totiž spíš zakrývají to, co tvoří samotné jeho jádro a co tak suverénně rozvinula ani ne tak komedie erudita coby žánr, do jehož rámce *Mandragora* patří, jako právě komedie dell'arte. Ani komedie dell'arte ve své původní podobě ovšem nebyla tak 'neliterární' jako naše tehdejší inscenace; zejména představitelky a představitelé milenců v této komedii byli lidé neobyčejně sečtělí a orientovaní v poezii, z níž si podle situace vybírali, když dotvářeli své dialogy.

6 V několikrát citovaných *Rozmluvách* najdeme i tuto pasáž: „Nevýslovně si vážím velkého herce nebo velké herečky. Jak bych byl na to hrdý, kdybych měl jejich nadání. Kdysi, když jsem byl pánem svého osudu, bez rodiny, bez předsudků, chtěl jsem být hercem. A kdybych měl záruku, že sklidím úspěch jako Quinault-Dufresne, stanu se hercem od hodiny. Jedině průměrnost nám znechucuje divadlo; a jedině špatné mravy zneuctívají člověka, ať náleží ke kterékoli společenské vrstvě. Za Racinem a Corneillem si představím vždy Barona, Desmaresovou, slečnu de Seine; za Molièrem a Regnardem Quinaulta staršího a jeho sestru" (Diderot 1983: 73).

Ale je vůbec správné mluvit v této souvislosti o literárnosti či neliterárnosti? Aristotelova charakteristika tragédie určené jak ke čtení, tak k provedení, je plodem jisté doby. Konkrétně: doby intelektuálního úpadku tragédie, doby, v níž se kultura stále víc spojuje s tím, co je fixované, v daném případě fixované v písemné podobě, aby se to mohlo mnohem později díky Guttenbergově vynálezu ještě stát součástí knižní kultury; tedy součástí něčeho, co to původní z řecké tragédie jistým způsobem uchovává, i když rozvinout to aspoň o něco autentičtěji je možné jedině bezprostřední prezentací. A právě k této bezprostřední a původně dokonce jednorázové bezprostřední prezentaci byly tyto tragédie od počátku a celou svou povahou určeny.

Ani v případě řeckých tragédií nemůžeme tedy mluvit o literárních dílech nebo aspoň o literárních předlohách. V tom smyslu je jistě Otakar Zich také oprávněný tvrdit, že nezáleží na nějaké poetičnosti či hudebnosti či výtvarnosti dramatického díla (tj. díla, které pro něho existuje jen při svém provedení na jevišti), ale na jeho dramatičnosti (kterou vzhledem k jeho specifické terminologii můžeme ztotožnit se scéničností). Zich to dokonce formuluje tak, že čím je dramatické dílo v případě činohry *poetičtější* či v případě zpěvohry *hudebnější* a čím je „scéna dramatického díla výtvarnější, tím méně je to dílo dramatické“ (viz Zich 1986: 31). Podle mého mínění má, pokud jde o poetičnost činohry, pravdu pouze potud, pokud jde o poetičnost právě jen literární, tj. orientovanou na nehlasné čtení (i když souvislost s mluvní podobou se při něm uplatňuje aspoň v rámci tzv. vnitřní řeči). Copak není činohra do velké míry postavená na slově, a tedy nikoli sice literární, ale slovesná, i když zcela jinak u Čechova než u Schillera?

V 19. století se divadlo většinou pokládalo za výsledek spolupráce různých umění (literárního, výtvarného a hudebního, když herectví jako by se jednou stranou dotýkalo stránky literární a druhou výtvarné). Proto bylo velmi těžké orientovat se v problematice scéničnosti jako čehosi specifického. V souvislosti s pojetím divadla jako gesamtkunstwerku nazýval například Zichův učitel Otakar Hostinský ve své stati „O klasifikaci uměn“ scénickým uměním jen mimiku, která „Spolčená s uměním výtvarným [...] nahrazuje totiž všechno to, co jinak básnictví mohlo by poskytovati toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti“. Samo herectví pak zcela v duchu citovaného názoru rozsekával takříkajíc na dvě poloviny: Tvořivým umělcem je herec podle něho jen z jedné poloviny, totiž mimickou činností: zde „stojí za hranicemi básnictví, na půdě vlastní, svézákonné, jest tvořícím umělcem nejinak než malíř nebo sochař čerpající látku svou z poesie“ (Hostinský 1956: 193). Z té druhé půle je herec jen „Výkonným umělcem, jenž dílo básníkovo činí skutkem [...] co deklamátor“. Hostinský tak ztotožňuje drama a dramatické s danými *slovy* a scénické s tím, co je na scéně (jen!) *vidět*, přesně jako to dodnes straší v hlavách velké části českých divadelníků i kritiků, kteří za to divadelní, tj. za své pokládají hlavně to, co se vyjadřuje jinak než slovy, tj. pohybem ve výtvarně uchopeném prostoru, který jako by apeloval jenom na vizuální vnímání.

Takový postoj má samozřejmě své hluboké příčiny související s krizí slova, plynoucí ze všech těch vědeckých objevů i praktické zkušenosti 20. století, ze kterých, zdá se, by mělo vyplývat, že pravda se vždycky skrývá v podtextu a za slovy. Přesto a přes všechny ty tendence moderního a postmoderního divadla, které mají oprávnění nazývat se postdramatickými, drama ve smyslu slovní předlohy a samo slovo a slovní vyjadřování nepřestávají hrát v současné západní činohře zcela zásadní úlohu.[7] Je to sa-

7 Srov. Lehmann 1999 a Haas 2007.

mozřejmě slovo mluvené, tj. nějak intonované, a slovní vyjadřování nějak rytmizované a opřené o všechny možnosti jeho zvukové expresivity: právě jako takové tak mocně působí nejen na sluch, ale prostřednictvím sluchu apeluje spolu s pohybem v prostoru, na který je vázáno, také na vnitřně hmatové vnímání: právě to koneckonců rozhoduje o síle diváckoho prožitku.

Ano, jde o slovo, které jaksi z principu není jen znakem, ale obrazem a touto obrazností svou znakovost překonává; jde o mluvené a z principu *scénické* slovo, které na nás apeluje nejenom svou sémantickou, ale i prozodickou stránkou, aby se 'nakonec' stalo při svém scénickém rozvinutí opravdu tělem: hereckou postavou ztělesňující (= vytvářející) představu jednající osoby. Z aktivního mentálně tělesného zakoušení situace této osoby přece toto slovo pramení a v něm a jeho tvořivou hereckou realizací se stává scénickým aktem, a tedy i důvodem jeho diváckého mentálně tělesného zakoušení. K tomuto ztělesnění směřuje ostatně slovo od počátku svou nejvlastnější povahou, kterou už samu o sobě je možné nazvat scénickou: proto se takové slovo realizované jako gesto a gestus coby výsledek psychomotorického prožitku na scéně zpřítomňuje nejenom pomocí hlasu a pomocí dechu, ale v souvislosti s tím přece právě *celým* tělem a celou bytostí, takže ho potom i jako diváci přímo tělesně cítíme a takříkajíc tělem i duší, smyslově i intelektuálně interpretujeme.

Dostojevskij dramatik

Ještě poznámku k *Mandragoře*: tato hra nebyla pro Činoherní klub v roce 1965 inspirací jako literární předloha, ale jako námět, který po svém rozvíjela kdysi také komedie dell'arte: jí jsme se ve skutečnosti inspirovali. Literární předlohu představoval naproti tomu Dostojevského román *Zločin a trest*.[8] To, co nás na něm upoutalo, byl ovšem nejenom námět a jeho konkrétní tematizace, ale i jeho takříkajíc v textu svinutá scénická kvalita, jejíž druhou stranou (druhou stranou téže mince) je dramatičnost.

Jistě, je možné se právem ptát, jaký význam může mít tvrzení, že Dostojevskij je vlastně jeden z největších světových dramatiků, když žádné drama, rozumíme-li dramatem divadelní hru, skutečně nikdy nenapsal; dostatečně výmluvné také je, že k dramatizaci *Zločinu a trestu* dal sice už za svého života povolení, ale dramatizátorku požádal, aby ji podepsala sama: Myšlenky jsou totiž podle něho neodlučitelné od způsobu, kterým se sdělují, takže hra, která vznikne, bude stejně něco zcela jiného, než co napsal. Přesto jsou k tvrzení, že je Dostojevskij jeden z největších – a ostatně ne náhodou i nejhranějších – dramatiků, dobré důvody.

Samozřejmě, můžeme mluvit o konfliktu a konfliktnosti nejrůznějších hlasů, které se mezi sebou sváří i uvnitř jednotlivých postav. Můžeme poukazovat na úlohu dialogu v Dostojevského románech, dialogu, jehož využívání ve vypravěčském textu má ostatně vůbec co dělat se strukturou a samotným vznikem moderního románu a dramatizací epiky v jeho rámci. Můžeme zdůrazňovat v zásadě 'mimickou', ba šaškovskou a rozhodně primárně hereckou povahu jednání jeho postav (vzpomeňme u *Zločinu a trestu* jak na Porfirije, tak na Svidrigajlova či Lebezjatnikova a další); u těchto postav skutečně není možné nemyslet na dobře známé herecké rysy ruské povahy, která si v tomto ohledu nezadá s italskou...

Všechno, co jsem vyjmenoval, je jistě důležité. Nejdůležitější ovšem je, čím se to všechno projevuje a čím Dostojevskij nejvíc prozrazuje svou zakotvenost v mimu a 'karnevalových' žánrech, na

8 Podrobněji o dramatizaci *Zločinu a trestu* viz stať „K divadelní podobě románu Zločin a trest" in Vostrý 1996: 87–99.

kterou svého času tak důrazně upozornil Michail Bachtin. Výsledek toho všeho je ta scéničnost a scénovanost, která se jaksi doslova uplatňuje při vytváření velkých románových výjevů: mají charakter často přímo teatrálních scén, z jejichž žánrového rejstříku je Dostojevskému snad nejbližší skandál.

Díky tomu lze ostatně také dobře pochopit, proč na Dostojevského tak zapůsobil Molière, jehož *Tartuffe* přímo inspiroval *Ves Stěpančikovo*. *Tartuffe* patří k těm velkým Molièrovým komediím, jimiž jako by se velký komediograf ucházel o přízeň literátů a přiznání literárních (rozuměj: kulturních) ambicí. Podrobnější rozbor právě na jeho příkladu ukázal, jak taková velká komedie vzniká: totiž specifickým sřetězením 'archetypických' scén známých z frašek; jejich příbuznost s mimem, který takové scény původně tvořily, je mimo pochybnost.

Právě příklad Dostojevského může vrhnout nové světlo na ten převrat v divadle a dramatu, který se odehrál zhruba v poslední čtvrtině 19. a na začátku 20. století. Je to samozřejmě pouhý dohad, ale není možné se zcela logicky domnívat, že ty možnosti scéničnosti/dramatičnosti, které se rýsovaly Dostojevskému, nebylo podle jeho přesvědčení možné v současném divadle realizovat a mohly se realizovat nejdřív v románu? Víme ostatně, co stál takový pokus o uplatnění nových způsobů scéničnosti/dramatičnosti přímo na jevišti A. P. Čechova – a to si jeho hry vzalo za své jako skvělý materiál k vlastním pokusům nově vzniklé divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka.

Nebyl ostatně Dostojevského scénický způsob psaní románů přímým projevem latentního hereckého talentu? A nebyl to talent k herectví toho druhu, které teprve čekalo na své prosazení právě díky úsilí Stanislavského? Mohli bychom ho nazvat herectvím prožívání, které se ovšem muselo zbavit nánosu romantismu, v jehož rámci se objevilo poprvé a jehož příznaky se v přetvořené podobě tak hojně u Dostojevského objevují – viz melodramatické výjevy z jeho románů.

Dramatikové a divadlo

Ano, dá se říct, že tzv. vzpoura divadelnosti proti literárnosti, která propukla na začátku 20. století, nebyla namířena ani tak proti literárním, resp. slovním kvalitám dramatických textů, jako proti vyprázdněné deklamaci a rétorice v textech dramatických spisovatelů, která k ní vedla a která byla nevyhnutelně spojena s celkově nadneseným projevem, proti němuž zahájil útok už Diderot. Tuto rétoriku nahradila salonní hra konverzací s odpovídajícím společenským chováním, než takové chování jen jakoby definitivně vyplenil naturalismus a psychologický realismus s jejich věrnou kresbou prostředí a hovorovým vyjadřováním. Naštěstí to definitivní přece jen nebylo, a to ani u nás – vzpomeňme na deklamační divadlo E. F. Buriana! – a snad ani nebude, i když na slovo se u nás příliš nedbá ani v divadle odvozujícím se ze seriálového televizního civilismu, ani v divadle postmoderní obraznosti tak nápadně závislé na poetice hudebně televizního klipu.

Docházelo-li za osvícenství k dramatizacím Richardsonových a za naturalismu Zolových románů, příp. k získání symbolisty Alexandra Bloka pro myšlenku psát texty určené divadlu, nešlo o uvádění literatury: šlo o pokus divadla osvojit si a po svém rozvinout ten pohled na svět, kterému se v této literatuře dostalo první formulace (v případě naturalismu) a o snahu obnovit komedii dell'arte poezií. Můžeme mluvit o tom, že divadlo si chtělo osvojit příslušné podněty, které literatura poskytovala. Ale této touhy divadla by nebylo, kdyby divadelníci necítili, že jim právě tyto podněty mohou pomoci rozvinout ty možnosti, které jim nedovolovala uplatnit dosavadní drama-

tika: jednalo se o inspiraci novými literárními tendencemi, jejichž uplatnění v divadle jim v zápase s předlohami pociťovanými právě jen jako literární mohlo pomoci konstituovat nové divadlo rozvinutím dosud nečerpaných zdrojů scéničnosti.

Jinak řečeno, i v případě dramatizace literárních děl (a už všechny antické tragédie jsou takové dramatizace) šlo o pokus osvojit si, resp. interpretovat, a to znamená po svém (scénicky!) rozvinout, daný mýtus, tj. příběh chápaný v tomto případě jaksi ještě silněji jako souběh událostí, který má nějaký *potenciální* smysl: Všechno jako by lákalo k luštění tohoto smyslu pomocí jeho přímého předvedení jednáním účastníků takových událostí zde a teď.

Zkrátka, rozumí-li se v angličtině dramatem (viz příslušný školní předmět) současně i divadlo, má to své hluboké opodstatnění: nikdy se nedobereme toho, co za scénické možnosti skrývají hry takových dramatiků, jako byl například Gogol, Ibsen, Strindberg nebo Čechov, neuvědomíme-li si, že to, čím se v jejich případě zabýváme, není *literatura*, ale texty určené pro *divadlo*, případně zakládající nové divadlo.

Co se týká Gogola s jeho zakotveností v mimu, související jistě i s jeho latentním hereckým talentem, vycházela autorova představa divadla nepochybně ze silného komediálního či přímo komediantského cítění, a tedy přímo z nejhlubších zdrojů specifické scéničnosti; ostatně scénická intence jeho her přímo souvisí s rozvíjením situací takříkajíc 'od herce'. Naproti tomu u Ibsena jde o dramatické cítění každodennosti, v jehož rámci se každá situace pociťuje jako problém k řešení a scénická intence těchto her souvisí s hereckým přístupem, který se odvíjí od situace totožné s problémem.

Zatímco Gogol se opírá o herce Ščepkina a Ibsen rozvíjí tradici společenské komedie, u Strindberga a Čechova jde o zakladatele či aspoň spoluzakladatele nového divadla; ve Strindbergově případě dokonce doslova. Švédský dramatik, zásadně nespokojený s podobou soudobého divadla, ve své době dokonce ani nedoufá, že by „herec hrál pro diváky a nikoli s nimi, jakkoli je to vytoužený cíl", a že by vůbec mohlo soudobé divadlo a zejména herectví jeho nároky splnit: Je jasné, že nevychází z nároků literatury na divadlo, ale z nároků jednoho ('nového') divadla vůči jinému ('starému'); právě vzhledem k tomu se může závěrečná skepse Strindbergovy „Předmluvy" ke *Slečně Julii* jevit přímo jako volání po režisérovi, který by přinutil hrát herce způsobem odpovídajícím (scénickým) požadavkům nové dramatiky a vůbec se postaral o to, aby to, co za scénické možnosti tato dramatika skýtá, se mohlo konečně realizovat.

A Čechov? Ví se přece o jeho sporech se Stanislavským, jehož a Němirovičovo divadlo představovalo proti Mariinskému divadlu, kde byl *Racek* logicky odsouzený propadnout, takový krok vstříc Čechovovu dramatickému/scénickému principu. Ani tyto spory nevyplývaly ale z nějakého osudového konfliktu literatury a divadla, ale ze specifických vlastností Čechovovy divadelnosti. Na formování divadla Stanislavského měly Čechovovy hry určitě vliv, i když hlavně jako by Stanislavskému umožňovaly uplatnit to, co se mu rýsovalo ve vlastních představách; zatímco nejpůvodnější vlastnosti Čechovova divadla sahaly dost daleko za Stanislavského.

Právě tyto 'nejpůvodnější vlastnosti' Čechovova divadla – včetně dialogu vedeného podle principu 'já o koze, ty o voze' – vznikají uplatněním postupů drobných komediálních žánrů, ve kterých přežívá tradice mimu. Stojí-li na začátku Reinhardtova „úsilí o vzkříšení divadla" podle Braulicha „mimus kabaretu", tedy „návrat k prazákladům divadla, k mimickému prvku hry", není to něco od představ literáta Čechovova ražení odlišného: Jestliže to nebyly Čechovovy hry, co přispělo k osvobození divadla od naturalismu a psychologismu, ale i od reinhardtovské teatrality, nezavinila to nějaká

jejich literárnost, ale zvyk číst tyto hry nikoliv prismatem jejich scéničnosti,[9] nýbrž brýlemi předepsanými podle receptu literárního impresionismu.

Takové čtení Čechovových her se také obráží v tzv. čechovování, které zachvátilo zejména americkou dramatiku v období před vznikem 'absurdního dramatu'. Ale i v takové podobě je divadelní dramatika přece jen zajímavější verzí vývoje budujícího na scénování každodennosti: U Ibsena a ibsenistů ústí tento vývoj v modelu problémové hry, uplatňované různým způsobem i nadále, když samotný Ibsen směřuje od této odrůdy sociálního či sociálně psychologického dramatu k symbolismu. Čechovovy hry a hry napsané v jeho duchu se ztriviálnění dramatu na této cestě brání metodou svérázného spojování dějových i mimodějových, resp. hereckých i mimohereckých motivů.

Tzv. absurdní i in-yer-face dramatika se od každodennosti různým způsobem odvracejí. Na rozdíl od nich ibsenovský i čechovovský způsob pomáhá i dnes divadelním dramatikům čerpajícím z každodennosti, která byla v parodické podobě původně předmětem veselí v mimu, čelit nebezpečí totální banalizace – té banalizace, jíž se nejsou schopny, ba ani nechtějí bránit tzv. nekonečné televizní seriály. V těchto seriálech se každé zamýšlené drama totiž mění v pouhou epizodu, momentálně třeba působivou díky herecky učinnému afektu, na kterou se ale mezi dalšími padesáti či kolika epizodami brzy zapomene: Místo sřetězení událostí, v jejichž průběhu musí postavy řešit nastalé situace a které právě díky způsobu svého sřetězení – dějového i/či mimodějového – dávají nějaký smysl, jde pak jen o víceméně libovolně nastavovanou a nastavovatelnou řadu zaměnitelných epizod, ve které příčinou smrti významné postavy je vyvázání herce ze smluvního vztahu.

9 Dočkala se svérázné obnovy, ale i redukce u Ionesca a dalších autorů tzv. absurdního dramatu; viz Vostrý 1996: 23–24.

Opíral jsem se v této úvaze také o zkušenosti z Činoherního klubu a Činoherním klubem také skončím. Toto divadlo se zformovalo nad textem: nad Smočkovým *Piknikem*, i když originální podobu jeho scéničnosti/dramatičnosti a její velký ohlas ještě důsažněji určila další Smočkova hra *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* a hra Aleny Vostré *Na koho to slovo padne*. Charakteristické byly ohlasy na tyto hry u lidí, kterým jsme je dali přečíst ještě před uvedením: Byly to ohlasy, které do stejné míry nechápaly, jak se dá něco takového hrát, jako pochybovaly o jejich sebemenším právu zařadit se do dramatické literatury. Co z toho lze vyvodit, to už jistě mohu nechat na čtenáři. Jenom podotknu, že ať už si jeden z výše jmenované dvojice autorů režíroval svou první i další hry v Činoherním klubu sám a té druhé je režírovali jiní, oba si také z tohoto důvodu nelze odmyslet nejenom od jejich textů, ale také od divadla, pro které a *ve* kterém – stejně jako hry jejich nejslavnějších předchůdců – vznikly.

Literatura:

CÍSAŘ, J. „Tylova divadelní syntéza", in: *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*, Praha 2007

DIDEROT, D. *O umění*, Praha 1983

HAAS, B. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien 2007

HOSTINSKÝ, O. *O umění*, Praha 1956

HŮRKOVÁ, J. „J. K. Tyl jako tvůrce konverzační češtiny", in: *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*, Praha 2007

LEHMANN, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999

MACURA, V. „Paradox obrozenského divadla", in: *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha 1985

VOSTRÝ, J. [pod zn. dš] „Rozjímání nad Trimovým kloboukem", *AS/74 (Amatérská scéna)*, č. 7

VOSTRÝ, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha 1996

VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)", *Disk* 8 (červen 2004)

ZICH, O. *Estetika dramatického umění (Teoretická dramaturgie)*, Praha 1986 (1. vyd. 1931)

Jev, výjev skrytý za znakem

Zdenka Švarcová

Pohled na čínský znak (ideograf)[1] vede jeho uživatele k artikulaci, nikoli však izolované hlásky, ale celého slova, případně morfému, tedy jednotky nesoucí určitý význam. Výslovnost se liší podle příslušnosti uživatele čínského znaku k čínské, japonské (v minulosti korejské i vietnamské) jazykové skupině. Vzdor odlišné výslovnosti, uživatelé daného znaku se většinou shodnou na základní představě o jeho obsahu, na tom, jaký fragment člověkem poznaného světa reprezentuje. Znaky prokazatelně užívané v Číně před více než třemi tisíci lety přijali Japonci v podobě, jež se po jednom a půl tisíciletí vyvinula z více či méně názorného zobrazení jevů ('soumrak'), objektů ('nádoba'), úkonů ('chůze'), vlastností ('pružnost'), idejí ('vnějšek') či projevů ('hlas') do podoby zjednodušených fonoideografů obsahujících významovou a fonetickou složku. Pro čínské příjemce jsou znaky v pravém slova smyslu fonoideografy majícími v jejich myslích komplexní odezvu v tom smyslu, že se posluchači prezentují svou zvukovou podobou, přitom reprezentují určitý obsah (něco znamenají) a současně dávají smysl jako složky mluvnicky zapojené v konkrétní promluvě. Na druhé straně japonský příjemce vnímá znak především jako reprezentanta obsahu a v mysli mu za tím, co znak znamená, zaznívá významově blízké slovo japonské.[2]

Znaky vyvinuté z původních 'obrázků' nám v dnešní zjednodušené podobě už nepřipomínají, co bylo původně zobrazeno. Jejich významům se musíme učit. Starověké podoby se však dochovaly a proměny jejich tvarů i významů v průběhu tisíciletí mohou být v naší době výzvou pro badatele v kognitivních vědách, kde ke „klíčovým otázkám patří, *jak lidská mysl pracuje s jazykem* a *co jazyk o naší mysli* vypovídá" (Nebeská 2002: 299).

Přizpůsobení vyvinutého čínského písma odlišnému jazyku – japonštině, jak vypadala po roce 500 n. l. – byl složitý proces, během kterého začala být slova

1 Japonsky: *kandži* – označení pro čínské znaky, které se staly součástí japonského písma.

2 Japonci dospěli do stadia akutní potřeby písma v období, kdy se od poloviny 6. století šíří buddhismus a s ním čínské verze súter a kdy na japonských ostrovech začíná vznikat centralizovaný stát, k jehož fungování ve stínu vyspělé, byrokraticky řízené čínské říše nemohla stačit vratká ústní dohoda. Bylo též třeba posílit prestiž vládnoucí vrstvy sepsáním mýtů, legend a nedávných historických událostí existujících ještě v živé paměti. Téměř současně vznikly na začátku 8. století dvě kroniky stejného obsahu, napsané však jinými jazyky. *Kodžiki* v roce 712 a *Nihongi*, psaná čínsky, v roce 720. Jazyk kroniky *Kodžiki* (712) je svědectvím možná až desítek let předcházejícího úsilí využít čínských znaků pro zápis japonštiny. Óno Susumu (1919–2008) říká, že Japonci postupně čínské znaky „strávili" (vstřebali), a právě hybridní zápis mýtů, legend i historických událostí v *Kodžiki* dokazuje, že japonští mluvčí od počátku přistupovali k čínským znakům velmi pragmaticky a že se rychle naučili využívat je foneticky, sémanticky i graficky. Vybrané soubory znaků reprezentují v kronice *Kodžiki* japonské slabiky a slouží k přepisu veršových pasáží. Předmluva i některé pasáže textu jsou psané čínsky, většina prozaických záznamů je ale psána jazykem *kanbun* – literární čínštinou, kterou si čtenáři při hlasitém čtení (a zřejmě i při čtení „v duchu") zvykli rovnou převádět do japonštiny. Od vzniku slabičné abecedy odvozené od čínských znaků v průběhu 9. století postupně krystalizoval zápis japonštiny kombinující čínské znaky a slabičné grafémy. Tento způsob se vžil, přetrval a je charakteristický i pro současné japonské písmo. Literární čínština *kanbun* byla v Japonsku živá jako jazyk učených statí a státoprávních textů až do začátku 20. století. Čínské básně *kanši* skládají klasicky vzdělaní Japonci dodnes.

již bohatě rozvinutého jazyka zapisována znaky jazyka cizího. Rozhodně tu nešlo o nějaké 'nařízení' rázem začít zapisovat japonštinu čínským písmem. Edwin Reischauer k tomu říká: „Skutečnost, že se Japonci důkladně seznámili s fonetickou stránkou, přepisem a používáním čínských znaků až po jejich zavedení, lze označit za závažný historický omyl" (Reischauer 2000: 27). V čem spočívala obtížnost velkého intelektuálního úsilí, jež sbližování japonského jazyka s čínským písmem provázelo, naznačil japonský filolog: „S jiným jazykem je spojeno jiné chápání věcí, jiný způsob uvažování, jiná hnutí mysli. Významy, které lze sdělovat japonsky, se mohou těžko převádět do čínštiny a naopak" (Watanabe 1997: 24). Snažíme-li se dnes hledat v procesu postupné asimilace čínského písma v japonském jazykovém prostředí poučení, „jak lidská mysl pracuje s jazykem", nezbývá nám než ověřovat a srovnávat jak japonské výklady významů znaků, tak i výklady původních významů japonských slov, jež byla těmto znakům přiřčena. Dělo se tak ve snaze, aby kompromisní výsledek byl co možná nejblíže „japonskému chápání a uvažování" (srv. Watanabe 1997: 24).

Poté, co čínské znaky v japonštině zdomácněly a postupně se zvyšovala frekvence sinojaponských slov složených ze dvou a více znaků[3], otevřela se badatelům další možnost sledovat „jiné chápání věcí" podle toho, jakým způsobem se určité znaky uplatňují v sinojaponských slovech buď jako složky pojmotvorné, nebo složky, jež určité pojmy vymezují a charakterizují.

Jako příklady hledání toho, „co jazyk o naší mysli vypovídá", nám poslouží:
1) sinojaponské slovo *zó* ('slon'),
2) japonské slovo *kokoro* ('srdce'),
3) japonské slovo *iro* i v sinojaponském čtení *šiki* a *šoku* v sepětí s příslušným znakem (viz obrázek na str. 121).

Znázornění slona s příznačnými kly vnuklo dávným japonským uživatelům ideografu označujícího veliké zvíře – na Japonských ostrovech nikdy nespatřené – představu obrovité živé masy ozdobené těmi podivnými kly ze vzácného materiálu. Kly pro ně byly patrně nejdůležitější, protože podle nich přiřkli znaku označujícímu slona japonské čtení *kisa*, neboli jakýsi 'klovec', archaismus, který se už dávno nepoužívá. Od Číňanů, pro něž představoval slon nejen konkrétního velkého tvora, ale potažmo i obrovský 'zjev', 'útvar', následně 'tvarování', 'nabývání podoby', převzali Japonci i tento sled přenesených významů daného ideografu. Odtud se význam, díky vědomí vnitřního 'nabývání podoby', posunul dál k 'představování si' a k pojmu 'představa'. Jeden znak tak v různých čteních znamená na jedné straně 'slona', na druhé straně mentální 'obraz' – představu.

'Kokoro' je staré japonské slovo, které je zapisováno čínským znakem 'sin'. Dnes už jen velmi vzdáleně připomíná tento znak obrázek srdečního svalu, z něhož se postupným zjednodušením vyvinul do současné, velmi abstraktní podoby. Sestává z pouhých čtyř tahů, za nimiž se však skrývá hutný obsah, díky kterému se jeho kaligrafická ztvárnění čítají bez nadsázky na statisíce. *Kokoro* obsáhne celý vnitřní život člověka a je dost možné, že čínský znak, který byl k tomuto slovu přiřazen, je pro ně dosti těsnou kazajkou. Navíc je *kokoro* v japonské mysli bytostně spjato s tělem, jak ukazují homonymní kompozita *šinšin/šinšin* ('srdce/tělo', 'tělo/srdce'), kde se dva znaky vystřídají na první i druhé pozici vymezujíce i pojímajíce se navzájem. Zatímco pro 'srdeční sval' máme v japonštině jednoznačné 'učené' sinojaponské slovo *šinzó*, původní japonské

3 V sinojaponských slovech zvaných *kango* se zachovala sinojaponská výslovnost více či méně připomínající výslovnost čínskou. Obdobně existuje výslovnost sinokorejská nebo sinovietnamská.

A→B→C proces zjednodušování původního piktogramu. Čínský znak ('sè' nebo 'shăi') reprezentující „barvu", převzatý Japonci již v podobě C v období cca 5.–6. století jednak pro označení slova *iro*, jednak v sinojaponském čtení 'šiki' nebo 'šoku' ve dvou- a víceznakových složeninách. D – fonetický zápis slova *iro* grafémy japonského slabičného písma zvaného *kana* (samohláska I + slabika RO).

slovo *kokoro* patří k těm sémanticky nejzávažnější oporám, které nás učí chápat, jak lze 'japonsky sdělovat' významy související s lidskou myslí, srdcem, nitrem, duchem atp. Přesvědčují nás o tom nejen ustálená spojení typu *kokoro ni kakaru* – 'leží (mi to) na srdci', ale i dvojice sinojaponských slov, v nichž je 'srdce' (sinojaponsky 'šin') jednou složkou pojmotvornou, podruhé určující: *ranšin* ('vyšinutí', dosl. 'zmatená mysl') oproti *šingan* ('zbožné – ze srdce jdoucí – přání').[4]

K obdobně stěžejním sémantickým oporám japonského sdělování důležitých významů patří, jakkoli to na první pohled tak nevypadá, i čínský znak/slovo 'sè' nebo 'shăi', v sinojaponském čtení 'šiki' nebo 'šoku', jemuž bylo přiřknuto japonské slovo *iro* 'barva'.

Čínský znak reprezentující pojem 'barva' se vyvíjel z obrázku, lépe řečeno znázornění[5] výjevu popisovaného v prestižních znakových slovnících jako milostné spojení muže a ženy, jako vyjádření *džójoku*, doslova 'citu a chtíče', případně *šikidžó*, neboli 'erotického citu',[6] jinými slovy za prvotní z několika významů nesených znakem čteným japonsky 'iro' je považován eros. Uveden je příklad z Mencia[7] 'panská láska'.[8] Druhý význam tohoto znaku se definuje jako 'vzhled a utváření obličeje', 'výraz ve tváři' – upřesněno citací z Mencia, doslova: „lidé mají hladovou barvu".[9] Na třetím místě je význam znaku (slova 'iro', morfému 'šoku', 'šiki') definován jako 'to, co se projeví navenek', například 'nádech (příznak) podzimu' (*šúšoku*) nebo 'cestovní horečka' (*kóšoku*), tedy příznak toho (nervozity, zmatkaření, nedočkavosti...), co je znát na člověku chystajícímu se na cestu. Tak jako se působením světla vyjevuje barva, tak se působením vnějších okolností vyjevují na tváři, vzhledu a pohybech člověka stavy jeho nitra. Teprve na čtvrtém místě nacházíme v této japonské interpretaci čínského znaku/slova 'sè' nebo 'shăi' popis jeho významu slovem 'šikisai' – 'barvy', 'zbarvení', 'nádech'.

Nabízí se zamyšlení, do jaké míry s tímto výkladem významů čínského znaku/slova koresponduje výklad japonského slova *iro*. Prestižní výkladový slovník *Kódžien* vysvětluje význam slova *iro* na prvním místě jako vnímanou barevnost, jako rozlišovací schopnost, orientaci podle barev čili 'smysl pro barvu'.

4 Více viz Švarcová 2006: 221–222.

5 Viz obrázek na této straně.

6 Znakový slovník etymologický (*Kandži gen*), Ex-word, Cassio Computer, Tokyo, Japan.

7 Meng'c, Mencius (372–289 př. n. l.), čínský konfuciánský filozof.

8 *Kandži gen* (nestránkovaná elektronická verze slovníku).

9 Tamtéž.

Na druhém místě pak uvádí významy spojené s 'barevností' (*šikisai*), které ve starších dobách měly společenskou důležitost, například barvy oděvů signalizující zařazení do určité společenské třídy nebo tabuizované barvy, smuteční nebo naopak slavnostní barvy, líčení tváře a potažmo výraz ve tváři. Na třetím místě je *iro* jako 'něco pěkného', na čtvrtém 'něco, co má šmrnc', co je něčím zajímavé, poutavé, pozoruhodné, nápadné. Tím 'něčím' může být i nápěv, znění hlasu či tónu. Na pátém místě je *iro* znamenající 'lásku', 'zamilovanost', 'city', 'vášeň'. Na šestém místě figuruje barevnost ve smyslu 'rozrůznění', 'rozmanitosti', na sedmém a posledním místě pak má 'barvu' i souhra hlasu a hudebního nástroje. Do složité mapy obecného (japonského) povědomí je tak zakresleno nejen pojetí konkrétních barevných úkazů, objektů či tváří, ale 'barva' jako abstraktní pojem obsahující všechny shora vyjmenované významy, pojem uchopitelný pouze v prostoru lidské mysli a vyjádřitelný pouze symbolicky: piktografy, ideografy, fonetickými symboly, případně originálními uměleckými reprezentacemi.

V básnické sbírce *Manjóšú* se vyskytují slova *irose* a *irone* jako označení 'bratra' a 'sestry', tedy osob pokrevně spřízněných. Je v tom spatřováno významové spojení 'barvy' a 'krve'. V souvislosti s výjevem milostného aktu, který je skrytý za znakem čteným japonsky jako *iro*, se nabízí úvaha, zda právě barva krve, ať už panenské nebo řinoucí se z rány, nebyla tou barvou B, jež mohla kdysi pravěkou lidskou mysl vyburcovat k vědomí 'barvy', k vidění světa v jeho barvitosti. Určitě je to v lidském životě barva nejdramatičtější. Ve starých japonských básních je ovšem *iro* spojeno nejen s výjevy milostných hrátek, ale také s krásou žen a potažmo se zajímavostí, rozmanitostí a barvitostí vůbec.

Vyjmenované významy slova *iro* i čínského znaku 'sè' nebo 'shǎi', jejž Japonci čtou také jako *iro*, osvědčují i dvouznaková sinojaponská slova, v nichž se tento znak, jak bylo řečeno, objevuje jednak na první pozici složky určující, jednak na druhé pozici složky pojmotvorné. Ve zdvojení tak máme přídavné jméno *iroiro* ('různý', 'rozličný', 'rozmanitý'), japonská kompozita *iro-ai* ('barevné ladění'), *kao-iro* ('barva tváře'), *ame-iro* ('jantarová barva') i sinojaponská kompozita *kišoku* ('nálada', 'výraz ve tváři'), *kóšoku* ('záliba v sexu'), *keš'šoku* ('brunátnost').

Za pozornost stojí dvojice sinojaponských slov *saišiki* a *šikisai*, která bychom doslova mohli přeložit jako 'barvitá barva' ('pestrobarevnost') a 'barevná barvitost' ('pestrost barev'), kde ve dvou variantách spojení významově spřízněných složek dochází k posílení představy o lákavosti, pestrosti, svůdnosti či nápadnosti všeho, co nás obklopuje. Morfém 'sai' je sinojaponským čtením čínského znaku 'cǎi', který původně znázorňoval výjev s lidskou rukou chystající se trhat barevné pupeny květů vyrážejících na větvi stromu. Japonsky se tento znak čte *irodoru* – 'brát barvu'. Znakový slovník etymologický uvádí pět významů tohoto znaku:

1) 'hodně se zbarvit', 'kombinovat barvy',
2) 'když se na něčem projeví kombinace barev', např. 'zbarvení mraků' – *sai'un*,
3) 'vzory vzniklé kombinací barev',
4) 'to, co je znát', např. *šinsai* ('něco úžasného, co visí ve vzduchu'),
5) 'viditelná proměna', 'čas' (roční doba), kdy je zřetelně vidět (nové) zabarvení.[10]

I když interpretace významu znaku 'sai' v definicích (1) a (3) naznačují možnost považovat sinojaponská slova *saišiki* a *šikisai* za synonyma, budeme-li je analyzovat v jejich minimální struktuře – tj. určující složka na první pozici, pojmotvorná složka na druhé pozici –, zjistíme zajímavou významovou nuanci. Tam, kde je určující složkou *irodori* ('zabarvení') a konceptualizační složkou *iro* ('barva'), tedy

10 Znakový slovník etymologický (*Kandži gen*), Ex-word, Cassio Computer, Tokyo, Japan.

ve slově *saišiki*, lze vyjádřit vzájemný vztah mezi oběma složkami mimo jiné jako ‘to, co se dává navenek znát, je určeno tím, co se sytě zbarvilo a vytváří vzory’. Naopak tam, kde je ve slově *šikisai* určující složkou *iro*, lze vyjádřit vzájemný vztah obou složek jako ‘to, co se sytě zbarvilo a vytváří vzory, je určeno tím, co se dává navenek znát’. V podstatě je tím osvědčena propojenost a neustálá interakce světa a lidského nitra ‘vnějšího’ a ‘vnitřního’ (jap. *soto* a *uči*).

Slovníky moderních jazyků – čínštiny i japonštiny – uvádějí dnes ve svých výkladech jiné pořadí významů nesených znakem ‘sè’, ‘shăi’ / *šoku, šiki, iro.* Japonské slovo *iro* je dnes vnímáno především jako ‘barva’ mající látkovou podstatu a fyzikální a chemické vlastnosti. Přesto si toto staré slovo i v moderní japonštině stále udržuje významové spojení s erotikou, stále je také pevně spjato s barvou pleti a s barvou ve tváři. Stále zůstává i označením něčeho, ‘co se dává navenek znát’. Projeví-li se na člověku únava, bude to v japonštině ‘únavový příznak’ – *hiró no iro*. Když někdo na někoho vrhá svůdné pohledy, vyjádříme to frází doslova přeloženou jako ‘užívání (svůdně) přibarvených očí’ (*iro na aru mecuki de miru*). Když se někomu objeví na tváři radost, nestačí použít slova *jorokobi* (‘radost’), je třeba říci, že se na tváři objevil nádech nebo příznak radosti (*jorokobi no iro ga kao ni arawareta*). Když někdo ovládá své emoce a ‘zachovává kamennou tvář’, vyjádříme to v japonštině slovy ‘nastavit barvu správně’ (*iro wo tadasu*). Když někdo naopak zpanikaří, objeví se na jeho tváři nádech, příznak stresu (*úrjo no iro*). Zajímavým způsobem je význam slova *iro* přenesen do běžného výjevu nakupování a smlouvání, kdy je zákazník nespokojený s cenou zboží a říká prodavači, že cena je přemrštěná, že by to chtělo, aby ji ‘lehce přibarvil’ (*...mó sukoši iro wo cukete kudasai*).

Barevný svět se nám zjevuje za dne díky paprskům světla, jež viditelné věci odrážejí. V noci je svět bezbarvý s výjimkou černé tmy zahalující rozdíly mezi rozmanitými tvary a barvami, které za dne rozlišujeme a které se objeví nejen s ranním rozbřeskem, ale i ve světle umělém. Věci tak vycházejí na světlo boží (přirozené) i na světlo lidské (umělé) v bezpočtu pozoruhodných tvarů a spoustě lákavých barevných odstínů přitahujících pozornost. Také věci samy jsou dílem přírody i dílem člověka a člověk sám má tvar i barvu, a tudíž i předurčenost budit pozornost. Jsou tedy tvar i barva nezbytnými atributy bytí a my je vnímáme jako samozřejmé. Když se cestovatel, který putoval pouští, vrátí domů do své zahrady, je mu hned jasné, že se ocitl ve svém světě označeném konkrétními barvami. Jestliže mu v době nepřítomnosti uschla růže, již měl ze všech nejraději, pocítí smutek, protože z jeho dohledu zmizelo něco pro něj významného. Ve složité mapě jeho mysli však mohla růže zůstat zapsána jako:

— známka květu, který lahodil jeho pohledu (estetická dimenze),
— příznak místa, s nímž se ztotožnil a které pro sebe i pro druhé kultivoval třeba právě tím, že se staral o růži, již tam zasadil (etická dimenze),
— varovné znamení trnu a bolesti (dramatická dimenze),
— náznak přírodního koloběhu, rozkvétání a opadání (poetická dimenze),
— metafora krásy v její výjimečnosti a hodnotě vzoru (didaktická dimenze),
— symbol krásy v její ušlechtilosti, proměnlivosti, pomíjivosti a také v její ‘tržní ceně’, v níž uživatel symbolu růže zúročí osvědčenou přitažlivost tvaru a barvy krásné květiny, ať už jako poupěte nebo rozvitého květu (pragmatická dimenze).

‘Iro’ je tedy pojem obsahující ve svém nejširším významu aspekty všech shora zmíněných dimenzí nejen verbálního zobrazování světa. Je tedy také:

— známkou toho, že si člověk všímá krásy a ošklivosti,
— příznakem urputnosti i pomíjivosti emocí projevujících se na lidské tváři a ovlivňujících pospolité bytí,
— znamením lásky, milování i prostopášnosti,
— náznakem vnějších proměn ovlivňujících lidské vědomí ať už povznášejícím, nebo naopak depresivním způsobem,
— metaforou rozmanitosti a mnohosti obohacující a skličující zároveň,
— symbolem přitažlivosti i odpudivosti v závislosti na prezenci či absenci 'barvy'.

Budeme-li v tomto kontextu číst báseň napsanou ve 2. polovině 9. století, pochopíme, že v ní nejde jen o 'vybledlou barvu' květů sakury.

Při pohledu na sakury

Bělostný nádech
květů sakury se vytratil
těch marných chvil
stáří, svět nocí tonoucích
v nekonečných deštích

Ono no Komači

Literatura:

HIRAI, M. *Kotoba seikacu džiten*, Tókjó: Gjósei, 1980

KODŽIMA, N. *Kokinšú izen. (Ši to uta no kóryú*). (Než vznikla sbírka Kokinšú. Prolínání čínsky a japonsky psané poezie), Tókjó: Hanawa šobó, 1976

Manjóšú, Deset tisíc listů ze starého Japonska, Díl I.–IV., přeložil Antonín Líman, Praha: Brody, 2001–2008

NEBESKÁ, I. „Vidění v češtině", *Čeština, univerzália a specifika*, 4/2002

ÓNO, S. *Kógo džiten* (Slovník staré japonštiny), Tókjó: Iwanami šoten, 1980

REISCHAUER, E. O. / CRAIG, A. M. *Dějiny Japonska*, přel. David Labus a Jan Sýkora, Praha: Lidové noviny, 2000

SPHAN, M. and HADAMITZKY, W. *Japanese Character Dictionary,* Tokyo: Nichigai Associations, Inc., 1989

ŠINMURA, I. (ed.) *Kódžien* (Velký výkladový slovník japonského jazyka), Tókjó: Iwanami šoten, 1994

ŠVARCOVÁ, Z. „Funkční komplex 'lidská bytost/mysl' ve verbálním obraze, in: ŠIKL, R. a kol. (ed.) *Kognice 2006*, Praha: Psychologický ústav AV ČR, 2006

TÓDÓ, A. *Gakšú kandži džiten*, Tókjó: Šógakkan, 1972

WATANABE, M. *Nihongoši jósecu* (Výklad k dějinám japonského jazyka), Tókjó: Iwanami, 1997

Znakový slovník etymologický (*Kandži gen*), Ex-word, Cassio Computer, Tokyo, Japan

Výzva

Jan Císař

Pokládám knihu Jana Hyvnara *O českém dramatickém herectví 20. století* za knihu závažnou, podnětnou a zásadní.[1] A to z několika hledisek. Po jistou dobu jsem váhal, které z nich mám postavit na první místo. Nakonec jsem se rozhodl pro hledisko dějepisecké. Hyvnarova práce je především kniha historická; to 20. století v jejím titulu určuje přesně její časové zařazení jako pohled na minulost, byť v závěru už jde i o současnost, jak ukazuje název poslední kapitoly „Od pojetí herectví ve studiových divadlech k dnešním otázkám". Základní pilíře knihy jsou však určeny rozhodujícím způsobem jmény (a s nimi spojenými událostmi), která vyznačují 'dějinný pochod' tématu, jemuž se Hyvnar věnuje. To ovšem není hlavní příčinou, proč jsem historiografické hledisko zvolil jako rozhodující. Ta pro mne spočívá v tom, jak Hyvnar **interpretuje** historický materiál, jenž stojí ve středu jeho pozornosti.

Dvanáct základních studií, jež tvoří jádro knihy, bylo publikováno od roku 2005 do prosince 2007 v tomto časopise pro studium dramatického umění a jejich „interním subjektem" je podoba konkrétního druhu českého činoherního herectví v čase, kdy se rodila a rozvíjela **divadelní moderna** (přesahující samozřejmě do údobí, které je nazýváno **postmodernou** a dalo by se také označit za **pozdní modernu**).[2] Hyvnar pojem divadelní moderny nečiní oporou a východiskem své interpretace, i když v úvodu knihy výslovně zmiňuje jako jednu z podstatných inspirací pro vznik jeho studií otázku, jež se mu neustále vnucovala už při psaní knihy vydané v roce 2000, kde pojem moderní stojí hrdě v titulu (*Herec v moderním divadle*) a kde Hyvnar (na s. 7–8) také konstatuje, že „Stranou zůstala záměrně reflexe nad českým herectvím, která by vyžadovala jiný metodologický přístup", neboť „vize, metody a techniky, o kterých pojednává […], přesáhly většinou hranice národních kultur", zatímco „vývoj a problémy českého herectví má smysl sledovat v rámci jeho tradice, jejíž součástí je také tvořivá či netvořivá asimilace podnětů evropského divadla". K těmto vztahům české a evropské problematiky tohoto typu se tedy Hyvnar ve své nové knize vrátil a hledal také odpověď na otázku „jak se […] snahy evropských divadelních reformátorů o skutečné hercovo umění, počínaje Stanislavským a E. Barbou konče, promítaly i do českého divadla" (Hyvnar 2008: 5). Nazývá to sledované a analyzované údobí českého divadla, jež následovalo po fázi národního obrození, jeho „'druhým stoletím', kde dosáhlo vysoké umělecké úrovně i s mezinárodním ohlasem" (tamtéž).

Skutečnost, že kniha je souborem samostatných studií, určuje zřetelně ráz knihy. Například pro všestrannou a detailní analýzu české specifičnosti v ní velký prostor nezbýval. Což není kritická připomínka, jen konstatování, že v knize psané a koncipované od počátku jako celek, by zajisté bylo možné učinit jisté 'digrese', které by osvětlily některé problémy ještě v širším kontextu. Základní interní subjekt historického příběhu „uměleckého

1 Hyvnar J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, edice Disk, velká řada, svazek 6. KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze 2008.

2 Vypůjčuji si tu termín „interní subjekt" ze studie Pavla Janouška „Subjekty a subjektivita (literárních) dějin", in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, ročník LVII, Theatralia, Q 11, 2008. Janoušek v ní chápe „interní subjekt" historického příběhu „jako *konstrukt*, který je vystavěn se zjevným, předem daným a hodnotově určeným účelem" (s. 51).

a dramatického herectví“ v české činohře však Hyvnar udržel pevně a dovedl jej od přelomu 19. a 20. století – konkrétně od Eduarda Vojana a jeho „královského odkazu“ – až po rok 1989. Jeho účel formuloval jako zaměření na „uměleckou stránku významných českých herců a režisérů a na různé problémy skutečné umělecké tvorby, která má svá vlastní specifika“; „na náročnou a trpělivou herecko-režijní tvorbu“, kdy se herectví může stát „výsostně uměleckým výzkumem lidské existenciální dramatické situace té či oné doby“ (Hyvnar 2008: 5). To je pro Hyvnara „umělecké a dramatické herectví“. A tyto dva klíčové pojmy pro něho tvoří pevnou symbiózu: nemůže být herectví umělecké, není-li dramatické, a jedině skrze dramatické herectví lze dosáhnout uměleckého herectví.

Usilování – kdybychom chtěli být patetičtí, tak bychom řekli zápas – o takové herectví probíhalo ve 20. století v tom proudu činoherního divadla, který byl spojený s **režií** jako rozhodujícím činitelem odpovědným za uspořádaný, fixovaný, strukturovaný a cílevědomě koncipovaný tvar, jemuž se dostalo pojmenování **inscenace**. Inscenaci lze nahlížet z různých stran a různě ji definovat. Hyvnarovu hledisku je asi nejbližší pojetí inscenace jako konkretizace textu ve scénickém prostoru, kterou vnímají diváci po dobu trvání představení. Toto přesvědčení vyjádřil nejzřetelněji, nejpevněji a nejdůsledněji ve studii „Herec v Krejčově uměleckém divadle“. Vycházeje z výroku Otomara Krejči, že „Život dává divadlu dramatik. Na jevišti ho zpřítomňuje herec“, nahlíží herectví jako „zvláštní organizaci časoprostoru pro obcování s druhým – nebo jak tvrdí Krejča *živého s živým*, a myšleno je tu jistě obcování herce s postavou, partnerem i s divákem […]“ (Hyvnar 2008: 190–191). Appia to vyjádřil tak, že inscenační umění dovoluje promítnout do prostoru to, co si dramatik mohl představit jen v čase. Dozrání režie na přelomu 19. a 20. století pod vlivem naturalismu a realismu umožnilo nastolit s nástupem moderny problém divadla jako svébytného umění, které vytváří scénováním (to jest uspořádáním všech komponentů, jež má divadlo k dispozici – včetně textu) svou umělou fikční realitu. Což se Hyvnar pokusí neotřele a podnětně pojmenovat ve studii věnované Hilarovi jako tvorbu „možných světů“. Stanislavského úsilí vyjádřit na jevišti život lidského ducha vyrůstá z těchto kořenů jako vůle překročit strukturou inscenace pouhou vnější jevovou stránku originálů ukazovaných v prostoru jeviště. Takto chápaná inscenace vede ostatně k rozporům mezi Stanislavským a Němirovičem-Dančenkem, který trval na dominantním postavení textu: ten je podle něho nutné považovat za definitivní celek, kterému je třeba sloužit. V moderní inscenaci je režie už činností hledající jiné významy a jiný smysl – nebo dokonce pluralitu smyslu. Což je kvalita, kterou postupně – prakticky především před 1. světovou válkou v tvorbě Maxe Reinhardta – vtiskla inscenace divadlu jako svébytnému druhu umění.

Toto inscenační divadlo je z tohoto důvodu klíčovým principem, jenž iniciuje v divadle modernu, neboť rodí jako vlastně životní potřebu a zájem nutnost zkoumat, čím může divadlo tuto svou svébytnost uskutečňovat a potvrzovat. Jean Duvignaud si svého času položil otázku, co je na herci trvanlivého a co proměnlivého, je-li stále týmž komponentem divadelního jazyka, nebo zda se výrazně transformuje. Pokusil se na ni odpovědět na sociologické bázi v knize *L'Acteur* (*Herec*). ‘Narativem’ Hyvnarovy knihy je táž otázka – byť analyzovaná a zodpovídaná z jiných hledisek a v jiných souvislostech. Což znamená, že je i jinak formulovaná. V poslední už vzpomínané kapitole o herectví studiových divadel Hyvnar vypočítává tři základní rysy, které tato divadla odmítla a odpoutala se tím od činohry utvářející svůj specifický divadelní jazyk. Především „rezignovala na tradiční postavení dramatika a začala prosazovat tzv. nepravidelnou dramaturgii, která v duchu avantgardy v podstatě vytěsnila roli a postavení dramatika jako autora. Ve vztahu herec a postava se odmítalo herectví prožívání […] a vtělování se do postavy, kterou vytvořil dramatik předem. Po režii měl být nyní i herec autorem, a protože má v divadle jiné postavení, jeho

základní postoj na jevišti měl vycházet z toho, aby nehrál tradičně tvořenou postavu, ale byl vždy sám sebou. Spolu s režisérem pro tento účel rozvíjeli metodu tzv. kolektivní autorské kreace“ (Hyvnar 2008: 268). K tomu ještě přistupuje snaha aktivizováním diváka výrazně zmenšit a mnohdy až odstranit estetickou distanci oddělující jeviště a hlediště.

Ta podoba činohry, již studiová divadla odmítla, vyzrála v 18. století a vládla evropskému činohernímu divadlu – v různých mutacích, modifikacích a variantách – až do setkání s moderním divadlem inscenace, v němž režie usiluje přinejmenším o partnerství s autorem – když jej už nepřesahuje a neodsouvá do pozadí. Herec tu náhle stojí mezi dvěma vůdčími tvořivými subjekty velice často stejně silnými a vlivnými: mezi dramatikem a režisérem – a to je problém, který Hyvnar činí osou svých studií a tím i celku knihy. To je ‘narativ’ jeho vyprávění o herectví 20. století: Činoherní herec v moderním českém inscenačním divadle, udržující trvale hlavní principy svého postavení a působení v tomto druhu divadla, jež v Evropě ustavil od osvícenství jeho ‘novověk’. Fundamentální bod tohoto herectví, jeho *centrum securitatis* formuluje Hyvnar hned v první studii o Eduardu Vojanovi. „Podle svědectví se ale Vojan vyznačoval při tvorbě tím, že nejprve a především dokázal být ‘člověkem bez vlastností’, osobností sebe zbavenou. Aby mohl hrát všechny postavy, nechává nejdříve rozplynout svou subjektivitu v něčem absolutnějším, v pouhé existenci, připomínající organickou přírodu, která rovněž nevlastní, ale jest přítomná se svou vlastní entelechií. Dotýkáme se tu toho, co Stanislavskij nazval východiskem herecké tvorby: *existuji* nebo *já jsem*“ (Hyvnar 2008: 20). Odtud teprve se herec znovu a znovu vydává do ‘neznámých oblastí’ postav, jež je mu stvořiti, odtud pramení jeho tvůrčí energie, již Hyvnar označil pojmem *poiesis*.

Poiesis vyjadřuje od Aristotela činnost básnické obrazotvornosti, která utváří svět. Na rozdíl od *mimesis* vytváří vlastní skutečnost, která vyrůstá z umělcovy zdatnosti a imaginace. Je to skutečnost, která sice vykazuje analogie ke skutečnému světu zkušenosti, ale

zároveň jej přesahuje a nastavuje mu – jako fikční nebo jiný možný svět – zrcadlo. Kromě toho *poiesis* zkoumá struktury lidské kreativity, již používá k tomu, aby – řečeno s Heglem – odstraňovala „nevlídnou cizost“ a proměňovala ji na svůj, vlastní aktivitou stvořený svět. Tento stručný výklad slovníkového charakteru pojmu *poiesis* chce jen upozornit na náročnou složitost, s níž Hyvnar interpretuje funkci a poslání herectví v jistém typu moderního činoherního inscenačního divadla. Zároveň je to také další skutečnost dokazující cennost Hyvnarovy knihy v naší současné divadelní historiografii, neboť problémem vymezeným v tomto duchu přestupuje hranice, v nichž se valnou většinou tato disciplína naší teatrologie pohybovala a doposud pohybuje.[3]

3 Byl bych nerad, aby vznikl dojem, že neexistují historiografické studie, které jdou touto cestou a snaží se svým osobitým způsobem o totéž, co Hyvnar. Jistěže existují. Z velké části jsou však buď monografického rázu, nebo se soustřeďují na poměrně úzce určenou realitu – ať už časově, nebo vlastním tématem. Minimálně vytvoří „interní subjekt historického příběhu“. Zatímco Hyvnarův knižní soubor studií jde důsledně za tímto cílem, a tím získává svou výjimečnost.

Je nepochybné, že české divadelní 'dějepisectví' si za dobu své existence osvojilo vědecky fundovaný popis, schopnost analýzy i lepší či horší, podrobnější nebo jen obrysový výklad faktů, která dovede utřídit i hierarchizovat, zachovávajíc k nim přitom uctivý respekt. Koneckonců: osudy a funkce českého divadla v době obrozenecké i po-obrozenecké – řečeno se Šaldou: když české divadlo plnilo „buditelskou" funkci – si nutně vyžadovaly uvést fakta do souvislostí, které by zdůraznily jejich váhu jako důkaz existence českého národního divadla, a nikoliv problematizovat kontextuální vazby a tím i fakta. Akademické čtyřsvazkové *Dějiny českého divadla* tuto fázi vývoje historiografie českého divadla završily na nejvyšší úrovni. V přítomnosti se ovšem potvrzuje, že je to fáze prakticky uzavřená. Ukazuje se, že české divadelní historiografii citelně chybí metodologické hledání, které by otevíralo problémy, z nichž by vyvěraly zásadní otázky divadelní historiografie. Nejsou malé, dokonce ve své šíři i komplikovanosti předčí problematiku historiografie jiných druhů umění. Pokusil se je stručně, ale výstižně pojmenovat Pavel Janoušek ve svém 'Teatrologickém apendixu' ke studii „Subjekty a subjektivita (literárních) dějin" (Janoušek 2008: 69–73, viz pozn. 2). A mohli bychom jich jistě vypočítat bez potíží i daleko více.

Hyvnar se s těmito problémy utkal. Především chtěl překonat přímočarou chronologickou a z této chronologie vyplývající kauzální vazbu. Musel si proto v opozici k vševládné diachronní koncepci vytvořit **konstrukt**, jenž na základě nějakých kritérií vyčlení **synchronně** jenom určitá fakta minulosti a zhodnotí je. To je metodická podstata každé interpretace historického vývoje. Takto se utváří vazby a souvislosti, které už nejsou pouhým sledováním chronologicky navazujících a takto seřazených faktů a událostí. Ale jde o výsledek uplatnění interpretačních metod, procedur, mechanismů. Historický jev už není buď jen součtem vlastností odvozených z nalezených faktů, nebo produktem jednoduchých kauzálních vazeb, a neklasifikuje se na základě běžně používané terminologie a neanalyzuje v konvenčních souřadnicích. Připustíme-li, že každý takový historický text je také *narativ*, pak vyjadřuje i osobní názory a stanoviska toho, kdo jej vytvořil. Vzniká jistý předmět zkoumání, jenž už svou existencí obsahuje subjektivní odpověď na otázku, jak autor onoho konstruktu chápe problematiku, jež je předmětem jeho zkoumání. Hyvnar to stanovuje určitě a jednoznačně: z moderního inscenačního činoherního divadla vyjímá trojúhelník dramatický text-režisér-herec.

V rámci takového trojúhelníku se dostává k tomu, že se mu vskutku diachronie trvale prolíná se synchronií, a tak se diachronie definitivně stává historií, neboť každá ze součástí tohoto trojúhelníku se zařazuje do nového kontextu; vytváří se soubor jakéhosi 'historického proudění', které můžeme označit za **poetiku** českého dramatického herectví 20. století. A s tímto synchronickým konstruktem – a vlastně hlavním cílem Hyvnarových studií – se zdvihá rovina druhá: zkoumání poetiky české činohry 20. století jako problém začlenění tohoto herectví do moderního inscenačního divadla, v němž stále větší roli hrají režie a režiséři. Hyvnar tento druhý cíl a smysl nikde výslovně nedeklaruje. Ale sám materiál, na němž provádí základní účel své práce, to přímo vnucuje. Jedinou studií z celé knihy, která je výlučně věnována herci, je úvodní studie o Eduardu Vojanovi. Plným právem, neboť Vojan skutečně intenzitou a velikostí svého talentu stejně jako silou vůle otevřel dveře do dramatického herectví zařazeného do kontextu moderního divadla. Ale zde se objevuje problém, na který jsem upozornil na začátku: chybí prostor pro takové 'digrese', jež by tu druhou rovinu celého konstruktu důsledně a zevrubně zařadily do širšího kontextu. Týká se to např. soudu o herectví Hany Kvapilové: Hyvnar jí přisuzuje úporné hledání autentičnosti subjektivity, v jehož rámci podléhá vlastním iluzím, takže individualismus měl u ní „i stinnou stránku v jistém narcismu, čili uzavírání se do sebe nebo absorbování sebou samým". K úmrtí Hany Kvapilové napsal F. X. Šalda do *Volných směrů* článek, v němž vyzdvihl u této herečky

mimo jiné syntetičnost: „[...] bohatství empirie, bohatství nakupeného a vybraného, utříděného detailu, bohatství organizujících tvárných sil“, schopnost hrát ve svých postavách „druhou realitu“ i způsob práce na postavě: „znala své figury ze stran, obešla je ze všech stran a někdy i snad obeplula ze všech stran [...] Domýšlela, docelovala autora.“[4] To je zřejmě důvod a jádro zmíněného Hyvnarova pohledu na Kvapilovou; je to pro něho psychologizování jako tvorba příčinného vztahu nitro>vnější výraz, zatímco Vojan usiloval „o takovou tvůrčí metodu, kdy se vše odehrávalo přímo na samé hranici nitra a vnějšku, živého mlčení a slova, prožitku a gesta“ (Hyvnar 2008: 27).

Naprosto chápu, proč Hyvnar vidí Kvapilovou takto. Základní rovina ‘historické’ poetiky, skrze niž analyzuje a uvažuje herectví 20. století, tvoří pro něho koncepci jistého typu činohry celé epochy, která má vzhledem k tomu, co předchází, i k tomu, co následuje, relativně homogenní podobu. Stručně, až schematicky řečeno: je to epocha od moderny až k postmoderně. A Hyvnarův ‘konstrukt’ ji v nejvyšší rovině synchronně nahlíží tím, že hledá, do jaké míry se herci dokážou vzdát sami sebe ve prospěch postavy. Jestli kde Hyvnarova kniha vstupuje plně na půdu historie a obsahuje ono ‘všeobecné proudění’, pak je to v tomto jejím kardinálním principu, který se pokouší ve všech studiích vidět a ukazovat z různých stran a usiluje jej formulovat kontinuálně ve smyslu estetických a filozofických zevšeobecnění. To fundamentální zevšeobecnění, jež bylo nazváno schopností herce ‘vzdát se sama sebe’, prozrazuje svůj fenomenologický původ; v knize se ostatně Hyvnar několikrát opře přímo o Husserlovu terminologii. Už toto základní východisko prozrazuje jistou návaznost na intervenci, kterou provedli v historiografii umění fenomenologicky zaměření vědci (i filozofové), když obrátili pozornost na ontologické předpoklady každého jevu a jeho noetického uchopení. Hyvnar z různých stran a v různých formulacích stále připomíná ontologický předpoklad ‘svého’ dramatického herce v uměleckém divadle 20. století: „být přítomen zde a nyní jako osoba“ (Hyvnar 2008: 70). Zdeněk Mathauser v souvislostech literatury mluví o „bezprostředním, průzračném sebekladení jevu, jeho samoohlašování, samoukazování, otevírajícím se sebezjevování [...] předmět klade sám sebe ve vědomí, které jej současně významově (nikoliv onticky) konstituuje.“[5] Této problematiky divadelní historiografie se z jiného aspektu, ale ve stejném duchu dotýká i Bořivoj Srba ve studii o metodologické problematice studia a výzkumu dramatické tvorby. Konstatuje, že „v oblasti výzkumu divadla je vhodnější přidržovat se metodologických postupů vycházejících z takového pojetí dějin, které je vnímá jako konglomerát vzájemně souvztažných procesů, nesených přitom určitým ‘konstruktivním’ principem“.[6]

Hyvnarův ‘konstruktivní princip’ je – doufám – ze všeho, co bylo doposud řečeno, jasný. A nemohu než uznat jeho důslednost. Stále a znovu se k němu vrací, usiluje jej co nejpádněji artikulovat. Nebyla to lehká a snadná cesta, ne vždycky se to daří, některé pasáže podrobené Hyvnarovu úpornému úsilí o co nejpregnantnější odbornou formulaci, se stávají příliš šroubovanými. Terminologicky se Hyvnar také znovu a znovu pokouší jinak, lépe, adekvátněji, přesněji postihnout ústřední bod svého ‘konstruktivního principu’. I když dospívá k jasnějším a srozumitelnějším pojmům, nejsou to občas formulace příliš šťastné, jako např. „individuální já“ proti „ideálnější postava“. To – podtrhuji a zdůrazňuji – nemá být výtka. Je to pro mne naopak důkaz pozoruhodného a obdivuhodného charakteru Hyvnarovy práce, s nímž se v historiografii českého divadla lze potkat výjimečně. A stejně není

4 Šalda, F. X. „Hana Kvapilová“, in: (týž) *O věcech divadelních*, Praha 1987: 228–231.

5 Mathauser, Z. *Mezi filosofií a poezií*, Praha 1995: 24.

6 Srba, B. „Tzv. ‘historická poetika’ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby“, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, ročník LVII, Theatralia, Q 11, 2008: 39.

výtkou ani to, že chybí ony už dvakrát zmíněné 'digrese', které by popsaly a analyzovaly souvislosti Hyvnarova 'konstruktu' z hlediska vzniku inscenačního divadla v české činohře.[7] Naopak, pokládám za pozitivní a inspirativní, že se takto otevřely nové oblasti, které přímo vybízejí k dalšímu bádání a zkoumání. Je to vskutku přemýšlivý, objevný a **první** vstup na půdu, jež zatím takto nebyla mapována. V každém případě se Hyvnarovi povedlo vylíčit a analyzovat určitý zatím nezpracovaný souhrn souvztažných procesů, kdy synchronie utváří jeho historii. Ve vzpomínané už Srbově studii je připomenut názor Waltera Benjamina, že taková synchronní interpretace vyjme jednu epochu, z epochy potom určitý život a z životního dění určité dílo. Hyvnarovi se to povedlo. S tím, že musel pod zorným úhlem této interpretace vyjmout ne jedno dílo, ale dvanáct osobností, jejich názory a tvůrčí činy, aby se dostal k tomu trojúhelníku, jejž vymezil z epochy zrodu a rozvoje moderního inscenačního divadla.

Jsou to názory předních českých režisérů a jejich tvůrčí postupy, které z nich vyplývají a zároveň potvrzují vztah k herci hrajícímu dramatickou postavu (literární subjekt) jako k součásti scénické struktury, kterou budují. Po Vojanovi následuje řada Hilar–Honzl–E. F. Burian–Frejka. Do doby po 2. světové válce vstupuje Hyvnar popisem a analýzou dvou jevů, které jsou pro osudy moderního inscenačního divadla v druhé polovině 20. století u nás zásadní, ne-li přímo osudové: přes diskusi o režisérismu a zařazení systému Stanislavského do naší poválečné činohry. Následují Radok–Krejča–Grossman a Činoherní klub, kde je nutně charakterizován celý soubor s důrazem na teoretické formulace Jaroslava Vostrého. Na závěr pak přijde kapitola o pojetí herectví ve studiových divadlech a je naznačeno několik otázek a problémů týkajících se dneška.

Se zázemím svého ‚konstruktivního principu' může Hyvnar nacházet v této diachronní řadě četné synchronní vazby a činit tak nemálo překvapivých, protože nezvyklých formulací o podílu našich klíčových režijních osobností na teoretickém i praktickém řešení postavení a funkce herce ve struktuře moderního inscenačního divadla. Ve všech kapitolách je proto možné najít cenné inspirativní podněty, které rozšiřují známá tvrzení vycházející z ustálených a obecně přijatých závěrů, nebo přinášejí pohledy ustavující nové průhledy a sondy. Můžeme s názory, které tyto průniky sdělují, souhlasit nebo ne, ale v každém případě jim musíme přiznat inspirativnost a objevnost. Neplatí to jedině o kapitole věnované studiovým divadlům, kde Hyvnar v podstatě opakuje námitky Otomara Krejči a Karla Krause vůči těmto divadlům, s nimiž operoval už v kapitole o herci v Krejčově uměleckém divadle.

Ale chápu tuto kapitolu jako přímou výzvu. Pavel Janoušek ve vzpomínané už studii také píše: „Specifičností divadelně historických konstrukcí (v porovnání s konstrukcemi literární historie) tak je, že nejsou, nemohou

7 Nemohu si pomoci, alespoň trochu bych chtěl tuto otázku objasnit na už citovaném Hyvnarově hodnocení herectví Hany Kvapilové. Je nesporné, že v době, kdy se tento typ činoherního divadla rodil, chyběly českému divadlu silné režijní osobnosti. Miroslav Rutte v publikaci k 50. výročí Národního divadla napsal, že Kolár, Pulda, Šmaha a Seifert byli v tomto ohledu pouhými hereckými rutinéry. Jaroslav Kvapil, jenž nesporně otevřel dveře inscenačnímu divadlu, nedospěl výše, jak tvrdí Šalda ve studii *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*, než k velmi vkusnému eklekticismu barevně povrchovému. Nejde o to, zda jsou to soudy příliš příkré, nebo ne. Jde o to, že otevírají téma zrodu moderního českého inscenačního divadla jako jevu, jemuž zřejmě naše režie nedokázala dát patřičnou kvalitu a energii. A tak to zbylo na hercích. Hyvnar dokládá svůj názor na Kvapilovou mimo jiné její výčitkou Jindřichu Vodákovi, že nepochopil její pojetí Rebeky Westové z Ibsenova *Rosmersholmu*. Kvapilová byla jistě jiná osobnost než Vojan. Ale podle mého názoru dělala totéž, co on: razila cestu modernímu inscenačnímu divadlu v duchu, o němž píše Hyvnar. Ostatně: ona Šaldova vzpomínka na Kvapilovou končí tím, že nejvyšší význam Kvapilové byl v sebeomezení, ze kterého se rodila jako „básnířka naší scény". Pro Šaldu, jenž skutečné umělecké divadlo chápal vždycky jako výraz dramatického básníka a pro něhož Hilar byl *mehr Raffer als Schaffer*, bylo toto uznání poctou nejvyšší, kterou by neprokázal nikomu, kdo by tuto jím vyznávanou hodnotu divadla jakkoliv svou tvorbou poškozoval. Ostatně: čtu-li v té Šaldově črtě o významu Kvapilové slova, že nemáme umělkyně nesené tím ohnivým křídlem intuice, té výše vzletu, té organické plnosti a celosti, té stylové harmonie a té očistné inspirace, pak si musím položit otázku, zda herectví Kvapilové nenaplňovalo dokonale Hyvnarův pojem *poiesis*.

být návodem k přímé recepci popisovaných uměleckých děl, k osobnímu poznání nastoleného kánonu. O to více však působí jako výzva k nové divadelní tvorbě: přímočařeji než v literární historii se tak – alespoň dle mého pozorování – v jejím rámci prosazují aktualizační tendence, které se snaží v minulosti najít oporu pro přítomné umělecké, ale i kulturně politické záměry" (Janoušek 2008: 59–60). Myslím, že v tomto duchu a s tímto záměrem napsal Hyvnar poslední kapitolu svých studií o herectví shrnutých posléze do knížky. Jeho zkoumání dramatického herectví 20. století představilo jistý typ inscenačního divadla, které Hyvnar zahrnuje pod pojmenování dramatické umělecké divadlo, v němž existovalo určité herectví, jemuž studie věnují pozornost jako těžišti a 'hlubině bezpečnosti' tohoto divadla. Proti tomu se vynořila – nikoliv dnes, a dokonce ani ne včera, ale už před delší dobou – opozice, která tuto sféru prakticky i teoreticky koncipovala jinak. Hyvnar toto období zevrubně analyzuje v kapitole věnované Jindřichu Honzlovi. Od 60. let se potom tato koncepce rozvíjí v oblasti, pro niž byla použita četná pojmenování; mimo jiné i autorské divadlo, s nímž souvisí i autorské herectví. Dnes je to silný a velice vlivný proud, jemuž mnozí přičítají budoucnost, zatímco ona podoba činoherního divadla, jejíž historii se věnuje Hyvnar, jako by ustupovala do pozadí. Proto je tu ona závěrečná kapitola Hyvnarovy knihy: jako výzva vrátit se skrze pochopení minulosti k problematice herectví v systému moderního inscenačního divadla. Jsem už dlouho přesvědčený, že úhelným kamenem současného českého činoherního divadla je léta přecházený a opomíjený problém herectví. Proto je pro mne tato výzva Hyvnarovy knihy zcela principiální.

Není to ovšem výzva jediná. Existují četné příznaky toho, že přišel čas zabývat se metodologickými otázkami historiografie českých divadelních dějin. Hyvnarova kniha je pro mne cennou a inspirativní výzvou i v tomto směru. Další vývoj na této půdě se může jistě odehrávat v mnoha různých polohách a jít různými cestami. Hyvnarova kniha je jednou z možností. Ale způsob, jímž zkoumá předmět svého zájmu, je v současném stavu historiografie českého divadla výzvou naléhavou a vybízející k více než potřebnému následování.

Scénické podoby snového světa Laurie Andersonové

(Krátké zamyšlení nad knihou Stories from the Nerve Bible)

Július Gajdoš

Pokud jsem se v minulém článku s titulem „Příběh v performančním umění“, uveřejněném v *Disku* 26, věnoval právě Laurii Andersonové, performerce, která má k slovesnosti a literatuře nejblíže, a neodvolal se na její knihu *Stories from Nerve Bible* (*Příběhy z nervové bible*), bylo to proto, že tato kniha s podtitulem *A Retrospective 1972–1992* je jakýmsi paralelním činem v rámci performančního umění. Někdy dodatkem nebo dokumentací k performancím, jindy literaturou samou. Především je ale svébytným dílem, které zasluhuje pozornost jak v rámci kontextu, o kterém na stránkách tohoto časopisu pravidelně pojednáváme, tak také vzhledem k tomu, že se pohybuje na pomezí žánrů. To, co Andersonovou s literaturou spojuje a současně ji od ní osvobozuje, je její oscilace mezi scénováním poezie a takovou její prezentací, kterou nabízí pouliční vypravěč (*street talker*) s jeho tradicí od pocestných středověkých minnesängerů a novodobých pouličních zpěváků až k hospodským vypravěčům. Zatímco pouliční vyprávění se nachází na škále mezi živým scénickým uměním a literaturou tomu prvnímu nejblíže, poezie, kterou Andersonová v rámci svých performancí prezentuje, se právě z rámce tohoto druhu umění nejvíc vymyká. To je také jeden z důvodů, proč se k její tvorbě v souvislosti s vydanou knihou vracím, nehledě k tomu, že vztah slova v jeho zvukové (orální) podobě k psanému slovu je součástí širší problematiky, která nás zajímá.

Andersonová nazývá svoji knihu ‘mluvící’; pokoušela se prý o ni už před dvaceti lety a po dvaceti letech k ní mimovolně dospěla. Pojem ‘mluvící’ je oprávněný také vzhledem k tomu, že i s ohledem na preferenci slova patří její performance v rámci současného performančního umění k těm k nejscéničtějším. Je příkladem toho, že ve vztahu mimoslovního a slovního či slovesného vyjadřování nejde o střetnutí antagonistických elementů, ale o hledání nejadekvátnějšího způsobu projevu.

S hledáním vždy souvisí prožitek, který by umělecké dílo mělo vyvolávat, a to od svého počátku, kterým zde myslím první impulz či inspiraci umělce k tvorbě přes průběh v čase, ve kterém se performance odehrává, až po celkový dojem vyplývající z působení takového díla na naše smysly. Tento apel na diváka tedy obsahuje už záměr performera/ky , protože z něj vychází volba prostředků, jejichž pomocí se má navázat spojení mezi prožitkem performera/ky a diváka,

a to i s tím rizikem, že – jak se vtipně vyjadřují improvizující jazzoví hráči – to vždy může být větší prožitek pro hudebníka než pro posluchače. Při scénování poezie, jak vyplývá už ze samotné její podstaty, totiž z jejího převládajícího zaměření na osobní prožitek, podstupuje performer/ka toto riziko ve zvýšené míře. Musí tak nabídnout něco, co přesahuje jeho/její individuální inklinaci a subjektivitu prožitku, aby se slovo/text dostaly na obecnější rovinu, na níž je teprve schopná je prožívat i obec diváků v hledišti.

Andersonová staví svou poetiku na krátkých vypointovaných textech, a to jak v lyrických pasážích, tak tam, kde jde o příběh. Pointa je často v protikladu k atmosféře, kterou hudbou i obrazem navozuje, přičemž ji prostřednictvím slov zcizuje, nebo volbou slov překvapivě ozvláštňuje příběhy všedního života tak, že se tím jejich všednost potlačuje. Někdy jde o slovní přesmyčky,[1] nebo o skok v lineárních souvislostech vyprávění. Tím vytváří jakýsi most od příčinně časových souvislostí, na kterých stojí lineární rozvíjení narace, k metafoře, která se dotýká obrazu i ve smyslu vizuální představy. Z těchto souvislostí se nedají vydělovat ani písně, i když jim Andersonová v knize nevěnuje zvláštní pozornost: jsou pro ni samozřejmou součástí performančního projevu.[2] Její písně, označované jako minimalistické, se pohybují mezi rytmizovaným vyprávěním kolorovaným melodikou, která jim dodává temporytmický hudební ráz, ale zároveň jsou součástí scénického přednesu poezie. Projevuje se to zvlášť markantně, když ji při performanci nahrazují jiní členové kapely. Jejich charakteristickým znakem je absence scéničnosti ve verbálním i hlasovém projevu. Převládají nedostatky ve srozumitelnosti a nezkušenost v přednesu slova před publikem. Jejich hlas není k této formě projevu disponovaný, i když mistrovsky ovládají hudební nástroje.

Vztah zvuku, hlasu a slova představuje problematiku, která je pro tvorbu Andersonové nejpříznačnější. Její performance jsou vždycky totožné s hledáním výrazových prostředků. Vycházejí z otázek, které si performerka klade celý život a na které lze odpovědět pokaždé jenom částečně. Hledání těchto odpovědí se však stává kořením tvorby. *„Ale hlas, můj hlas, co to je? Je to nějaká směs hlasů mého otce a matky.* [...] *Smíchala jsem je a našla svůj hlas. Samozřejmě nemohu říci, že jsem našla jenom jeden. Každý jich máme nejméně dvacet, a to mluvím o spodní hranici. Máme hlas taxikáře, jiný hlas, když s námi dělají rozhovor, a také*

1 EngliSH... SH SH SH EngliSH...
FreSH... SpaniSH... DeutSH... DutSH... YiddiSH...
RusSHian... Shinese... PoliSH... SwediSH...
FinniSH... FinniSH... FinniSH...
(Song for Whispering Voice and Broken Record 1979)

2 *„I když jsem napsala mnoho písní, zjistila jsem nakonec, že se v podstatě nedá mluvit o hudbě. Jedna z mých oblíbených je citace komika Stevena Martina: 'Mluvit o hudbě je jako tancovat o architektuře'."* Jak z citovaného (Anderson 1992: 7) vyplývá, přece jen o hudbě mluví, ale prostřednictvím metafory, tzn. způsobem, kterým se básník vyjadřuje a v jehož rámci se dá opravdu stejně tak mluvit o tanci a jeho architektuře, jak to také svým příběhem dokládá: ***„Z Bauhausu: Tancování o architektuře.*** *Před několika lety Deborah McCallová rekonstruovala v Guggenheimově muzeu tance Oskara Schlemmera. Lidé si myslí, že 'performanční umění' je něco, co bylo vynalezeno v 80. letech, ale samozřejmě to existovalo dávno předtím* [...] *Schlemmerův tanec byl svěží a krásný. Byla to kolekce tanců o architektuře.* [...] *Performanci uvedl Andreas Weininger, který hrál na trubku v orchestru Bauhausu. Weiningerovi bylo kolem 95 let a začal takhle: 'Dobrý večer, jsem z 19. století.' A všichni udělali 'Uáááhhh'. Byla sobota večer a on řekl: 'V 19. století jsme také pořádali sobotní večírky a dovolte mi říct, co jsme dělali.' Vyprávěl* [...] *o tom, jak se dostal do Bauhausu, a všem se zdálo, že se to přihodilo minulý týden, a performance začala a také to vypadalo, že choreografii dělali před pouhými několika dny v New Yorku* [...] *byl to skutečný objev. Byl to šok pocítit najednou tuto souvislost a uvědomit si, že nápady jedněch umělců slouží také jiným umělcům, že nejde o pokrok, ale o dlouhou konverzaci probíhající v čase, zpátky a také dopředu"* (Anderson 1992: 218).

ten nejdůvěrnější hlas, když mluvíme se svými nejmilovanějšími v telefonu, a to uvádím alespoň pár za všechny" (Anderson 1992: 24). Zde můžeme hledat zdroje jejích hlasových proměn, které – jak sama tvrdí – jí nabízejí inspiraci. Proměna hlasu současně umožňuje odstup od sebe sama. Hlas je maska, prostřednictvím které lze najednou mluvit za někoho jiného. Otevírá se tím také prostor pro nová témata, která se dotýkají osoby, kterou představuje. Andersonová vnáší do performančního umění divadelní prvky tím, že představuje někoho jiného. V hlasovém projevu můžeme rozeznávat znaky, které se dotýkají charakterových vlastností, aktuální v okamžiku prezentace. Jednu z hlasových proměn spojuje se jménem *Sharky*, postavou v bílém s bílou punčochou na hlavě a na ní černě naznačenýma očima, nosem a ústy. Pro Sharkyho by byl snad vhodnější název typ než postava, protože se pravidelně objevuje skoro ve všech performancích a svou hranou vážností a stylizovaným vnitřním přesvědčením charakterizuje komického vědce i obchodníka nebo bohatého mecenáše.

K těmto hlasovým proměnám lze na zvukové rovině přiřadit i její experimenty s houslemi.[3] Vychází z jejího přesvědčení, že pokud jsou nástroje pouze rekvizitami, které vydávají zvuk, je to s lidským tělem také tak. Projevuje se tu vliv Williama Burroughse,[4] ale to, že si vypůjčila jeho výrok *„jazyk je virus z vnějšího prostoru"*, je méně podstatné než způsob, kterým ho rozvíjí. Stal se součástí jejího pojetí těla jako (akustického) prostoru pro hlas a řeč. *„Jsem doktor duše, a víš, jazyk je virus z vnějšího prostoru. A slyšet tvoje jméno je lepší než vidět tvoji tvář"* (Anderson 1992: 151). Součástí preference akustického pojetí je také její skepse k vidění a s tím související vizualizaci každodenního světa. Domnívám se, že tím projevuje osobní inklinaci spíše ke světu iluzivnímu, ke světu snů, protože v něm se tato skepse ztrácí: *„V tomto snu nejsem osoba, ale prostor"* (Anderson 1992: 6).

K jedné ze svých nejznámějších písní „Superman" našla inspiraci v Massenetově písni „O Souverain" z opery *Le Cid*. Píseň Julese Émila Fréderica Masseneta (1842–1912) je vlastně modlitbou k bohu. Vzhledem k této spojitosti, kterou Andersonová uvádí, lze považovat píseň „Superman" za parafrázi s možnou novodobou představou boha-osoby, plnou nejasností a pochybnosti, která ale i v rámci tak krátkého útvaru má svůj vývoj a proměňuje se. Začíná oslovením *„Ó, Supermane. Ó, Soudce. O, Matko a Otče"* a pokračuje zcela civilně s odkazem na technické prostředky, jako je telefon, záznamník a letadlo, na to, co si lidé obvykle povídají v meziměstském telefonickém hovoru, a najdeme v něm pozvání domů, které má ironickou příchuť: *„Můžeš přijít tak, jak jsi, ale zaplať, až půjdeš."* Není to zbožná žádost ani pokorné vyznání, ale rozhovor s partnerem: *„Řekla jsem: OK! Kdo to ve skutečnosti je?"* I když partner připomíná spíš nějakého vzdáleného příbuzného, postupně převládne víra, která je nadějí, bohem i matkou. Je vším: *„Protože když zmizí láska, pořád je tu spravedlnost, a když zmizí spravedlnost,*

3 Patří k nim několik jejích houslových vynálezů: *samohrající housle* (*Self-Playing Violin*) z roku 1975 mají uvnitř reproduktor, takže mohou hrát samy, nebo je možné hrát dueta s živým houslistou; *Viophonograph* (1976) jsou housle vybavené gramofonovou deskou umístěnou na korpusu a stereojehlou na smyčci. Hrají tak, že ruka houslisty se smyčcem představuje rameno gramofonu a dotýká se smyčcem desky; *Tape Bow Violin* (1977) mají místo kobylky snímací hlavu magnetofonu (*Revox tape playback*) a smyčec má místo vlasců předem nahranou magnetofonovou pásku, takže jeho pohyb nahoru dolů vydává nahrané zvuky či slova; *digitální housle* propojené se *synclavierem* jsou schopné hrát jakýkoliv zvuk uložený v paměti (viz Anderson 1992: 36–37).

4 *„Byl to ale hlas, který lidi dostal. Nemůžeš opět číst jeho knihu, abys neslyšel ten hlas, který říká každé slovo"* (Anderson 1992: 148; jde o hlas W. S. Burroughse).

Viophonograph, 1976

pořád je tu síla, a když zmizí síla, pořád je tu Mama. Ahoj Mami.“ Součástí takto vypointované písně je ale i její zcizení v duchu velkoměstského humoru, zcizení, které je obranou proti sentimentalitě často zaměňované s patosem. Píseň končí takto: *„Tak mě drž, Mami, ve svém dlouhém objetí, ve svém petrochemickém objetí, ve svém válečnickém objetí, ve svém elektronickém objetí“* (Anderson 1992: 168). Je to tedy bůh, který poskytuje nebo nabízí ochranu, ale je to polidštěný bůh se všemi chybami a důsledky, které taková lidská náruč přisouzená bohu přináší. Přitom nelze říct, že by šlo o parodii nebo výsměch. Vše je obestřeno tajemstvím, o němž se nemluví, protože se stává obrazem, který samotné slovo přesahuje, a tak prohlubuje prožitek. Obraz, který nám svět představuje, přesahuje jeho reálnost a dotýká se metafyzické roviny. Nikoliv však jako ústředního tématu, ale spíše v druhém plánu. Je jakýmsi vedlejším efektem toho obrazu a současně kořením tvorby Andersonové. Tento postoj se skrývá v drobnostech a nenápadných detailech, jejichž neoddělitelnou součást reprezentuje.

„Také se ráda pokouším myslet na věci, které jsou neobvyklé, nepravděpodobné a které by se ve skutečnosti nemohly stát. Vzpomínám si na jednu z nich: Otec zamýšlel zabít svého syna klackem. Dříve než ho s ním praštil po hlavě, přiletěl malý ptáček, který si na synovu hlavu sedl. Tak ho vyrušil a zabránil vraždě.

Byla jsem na svůj nápad docela pyšná, protože jsem byla opravdu přesvědčená, že se to nikdy nemůže stát. Přesto se zdá, jako bych pořád čekala na někoho nebo na něco neobvyklého, co se objeví, na něco, co přijde dolů s více informacemi, nějaké znamení, něco, cokoliv. Jenom tak pro kontrast“ (Anderson 1992: 201).

Detaily, které v konečném důsledku proměňují celý smysl příběhu, jsou součástí anekdoty, tak charakteristické pro bibli, o které se Andersonová v souvislosti s dětstvím a baptistickou výchovou na středozápadě Spojených států často zmiňuje. Proto i její osobní vyznání v *Já*-formě o touze po nečekaném a nepředpokládaném projevu vyšší bytosti je jenom dalším střípkem, který v rámci

◀ Maska Sharkey z performance Mister Heartbreak, 1984

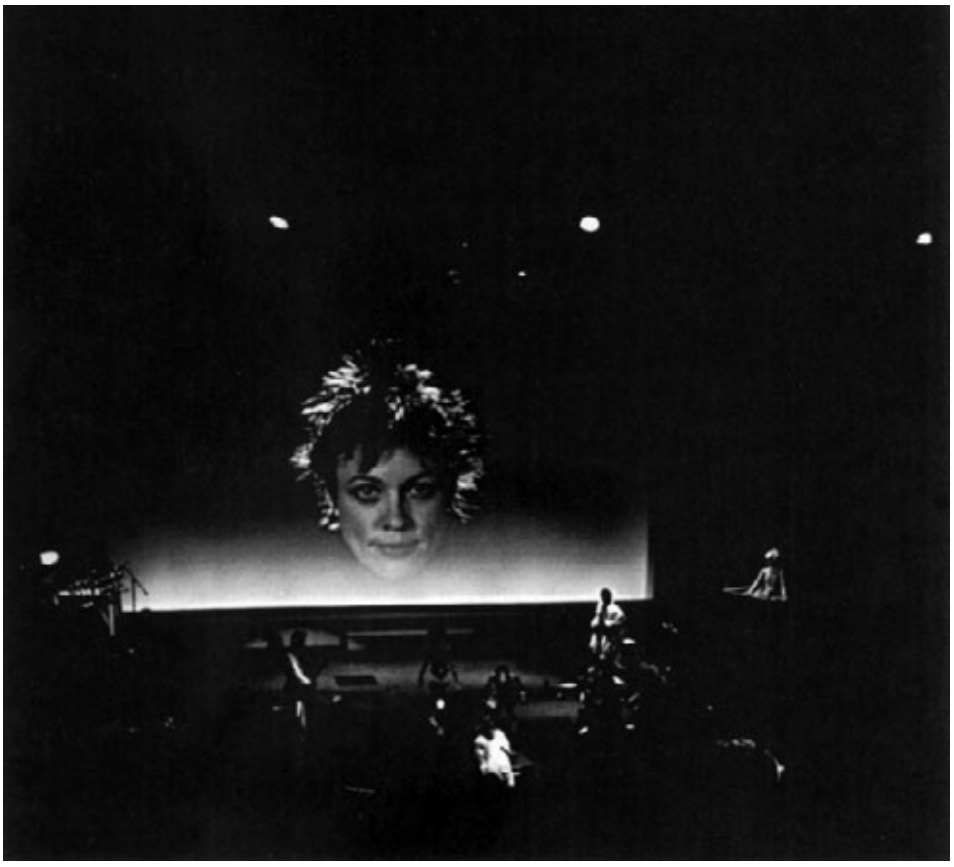
▶ Scénická projekce z performance Home of the Brave, 1986

jejích performancí rámuje tyto střípky uvnitř velkého příběhu. Přetváří archetypální příběh o Abrahámovi a Izákovi, stejně jako Massenetovu modlitbu v „Supermanovi", v poetickou metaforu a prostřednictvím malého ptáčka se vrací k prvotnímu příběhu, k otázce boha, hlasu svědomí, k přítomnosti (tvořenou tím, co bylo a bude), k okamžiku procitnutí.

Poukazuje na to její proměna na cestě od zmiňované *Já*-formy ke vztahu *Já–Ty*. V rámci performančního umění znamená totiž postup od vyprávění příběhu k dialogu, i když to může být nějaký neznámý, a také postup na škále mezi literaturou a scénickým uměním *„V Nova Convention jsem skutečně poprvé použila slovo 'ty' a znamenalo konkrétně 'ty v publiku'. Jako performerka jsem používala 'já', dokud mi nedošly příběhy. Pak jsem se pokoušela, aby také jiní lidé četli moje texty. Bylo to ale jiné! Nakonec se ukázalo, že nejde jen o to, číst nahlas tyto věci! Obracela jsem se přímo na lidi a cítila jsem se naprosto jinak"* (Anderson 1992: 149). U Andersonové je to ale vždy pohyb v kruhu: krok dopředu a zase zpátky, jeden ze způsobů, jak propojit obě časové roviny. *„Psát píseň o lásce mi připadalo vždy podivné. Když jsem se naučila používat slovo 'ty', znamenalo 'ty v publiku', nikoliv abstraktní 'ty', které najdeme ve všech těch Miluji tě, písních o lásce. To je pravděpodobně důvod, proč většina písní o lásce, které jsem napsala, jsou o hledání někoho, kdo je ukrytý jak v minulosti, tak v budoucnosti"* (Anderson 1992: 190).

Kniha *Stories from Nerve Bible* přináší jakési pojmenování zdrojů, které se v životě Andersonové objevovaly buď zcela náhodně[5] v rámci její tvořivé aktivity, nebo záměrně, vždy ale jako součást běhu každodenního života. K náhodným okamžikům se vrací tolikrát, až se stávají kauzální součástí její tvorby. Ve vý-

5 Dva příklady: První náhoda přispěla ke zrodu performera: *„Začala jsem dělat performance s filmem, protože na začátku 70. let bylo hodně filmových festivalů.* [...] *Nikdy jsem to ale nedokončila; stěží jsem stihla film, ale nikdy ne zvuk. Na poslední chvíli jsem popadla housle, utíkala na festival, postavila se před film, hrála na housle a dělala vše, aby byl dialog živý"* (Anderson 1992: 112). Druhý příklad představuje *Handphone Table* (Poslechový stůl): Project Gallery, MoMa, New York City 1978, věnovaný Nikolu Teslovi, elektronika Bob Bielecki. *„Když jsem něco psala na elektrickém psacím stroji, dostala jsem nápad na HandPhone Table. Nefungovalo to moc dobře. Byla jsem z toho depresivní, přestala jsem a rukama jsem si držela hlavu na stole. V tom jsem to zaslechla: hlasitý bzukot – vycházel z psacího stroje a znásobený dřevěným stolem procházel mými rameny, totálně čistý a velmi hlasitý"* (Anderson 1992: 47).



sledku se tyto zdroje, oproštěné od běžných souvislostí a zařazené do jiného kontextu, stávají novou výpovědí. Jsou zkratkovité a tím současně nabývají na metaforičnosti. Andersonová mohla, jak sama uvádí, napsat knihu touto formou také proto, že *„vždy si vedla deník, detailní přehled o všech důležitých věcech, které se staly“*. Takový přístup vyžaduje návraty v paměti k okamžikům a situacím dne, které se dotýkají prožitků a skrze následné znovuprožívání a přehodnocování se stávají transformovanou součástí opakovaně prožitých a také znovu ověřených životních zkušeností. Vzpomínání vyžaduje pohybovat se v paměti tam a zase zpátky – a v časovém pojetí Andersonové jde o symbolicky kruhový pohyb. Témata se v její tvorbě objevují a zachycují právě tímto způsobem. Nejdříve se s nimi setká v ‘běhu dne’, pak se k nim opakovaně vrací a rozvíjí je.

Jedny z jejích prvních poměrně známých performancí, zmiňované už v minulém čísle *Disku*, byly *Duets on Ice* (1974/75), které uváděla v New Yorku i v Janově. Svou první performanci, ve které použila brusle zamrazené v ledu, uvedla pod názvem *As:If* (1974) v galerii Artists Space v New Yorku. V této performanci se soustředila na způsob mluvy amerického středozápadu, na výslovnost krátkého a plochého ‘a’. Samotné vyprávění se jí ale rozbíhalo do nesouvislých vět bez jednotícího kontextu, zatímco v *Duets on Ice* už vyprávěla souvislé historky. Oba charakteristické prvky – *slovní projev* a *led* – mají kořeny v jejím dětství. Jednu

příhodu, která je kontextuálně blízká *As:If*, uvádí v souvislosti se svým křtem v baptistickém kostele. Na závěr obřadu měla promluvit k celé kongregaci. Ztrémovaná ze situace, držela se matčiny rady, aby v případě nervozity myslela na něco jiného než na svůj projev. *„Ovšem jediné, na co jsem byla s to myslet, byl hit Bobby Darina 'Splish Splash', a tak můj projev byl čím dál tím chaotičtější a zkomolenější a pořád víc se podobal náboženským výkřikům v extázi"* (Anderson 1992: 31). O ledu se zmiňuje v souvislosti s úmrtím své babičky. Na jezeře, kam šli v ten den bruslit, uviděli hejno divokých kachen, které nemohly vzlétnout, protože měly nohy zamrzlé v ledu. Tento příběh se po vystoupení v Janově proměňuje vlivem malého detailu souvisejícího s tlumočníkovým neporozuměním; nakonec ho sama reprodukuje takto: „[...] *skupině lidí v Janově jsem říkala, že hraju tyto písně na památku své babičky, protože v den, kdy zemřela, jsem šla ven a na zamrzlém jezeře jsem uviděla hodně kachen, které měly nohy zamrzlé v čerstvé vrstvě ledu. Muž, který mě slyšel, vysvětloval přítomným: Hraje tyto písně, protože jednou ona i její babička, obě společně, byly zamrzlé v jezeře"* (Anderson 1992: 44).

Tyto opakované návraty a proměny kontextu vycházejí z autorčina pojímání času. Vlivy filozofie Waltra Benjamina jistě nelze pominout, ale důležitější je zcela ojedinělý způsob uplatněný v jejím performančním projevu. Kruhový pohyb symbolizovaný přítomností hodin, tornáda nebo bouřky na scéně, vypovídá o vzájemném prolínání minulosti a budoucnosti, kdy budoucnost se silou bouřky, uragánu nebo tornáda žene kruhovým pohybem zpět. *„Na Tibetské mapě světa je svět kruhový a ve středu je velikánská hora chráněná čtyřmi bránami."* To vše se reflektuje v jejích scénických příbězích: *„Když myslím na budoucnost, myslím na svoji babičku"* (Anderson 1992: 281), nebo *„Zjistila jsem, že vhodné místo, kde se dá myslet na budoucnost, je letadlo a letiště, protože čas a prostor se tam spojuje a vše je v soustavném nezastavitelném pohybu"* (Anderson 1992: 279). Tento kruhový pohyb se tak pro ni slučuje s historií, ve které je progres spojený

◀ ▶ **Závěr performance Stories from the Bible s projekcí tornáda v pozadí**

s návratem coby způsobem budoucího vývoje. A to samozřejmě vyvolává otázku přítomnosti, tak důležitou v performančním umění. Domnívám se, že v řečeném je obsažena její nepřímá odpověď i na tuto otázku, odpověď, v níž se představa kruhu spojuje s představou přítomnosti jako vzájemného prostupu minulosti a budoucnosti. *„Řekla: Co je historie? A on řekl: Historie je anděl pozpátku odvanutý do budoucnosti“* (Anderson 1992: 282).

Jeden ze způsobů, jak se z tohoto časového kruhu dostat, je přestoupit do jiného prostoru. Snad také proto Andersonovou inspirují sny. Nejenom že v nich minulost, přítomnost i budoucnost volně přecházejí jedna v druhou, ale stávají se v nich někým nebo dokonce něčím jiným. Ve snovém prostoru se pak odehrávají její snové příběhy, které jako by proběhly dříve, než se stala performerkou. Také proto je souhrnně označuje názvy *Sny předtím* nebo *Institucionální snové série*. Jsou to její první kroky a také první pokusy o vstup do světa performancí: *„Minulou noc jsem se probudila a opět se mi zdálo, že se pokouším najít dveře a dostat se dovnitř, ale všechny panty u dveří byly rozbité na kousky, ležely na zemi a všechny klíče byly pokroucené, pořád pokroucené, ještě z předešlého snu“* (Anderson 1992: 7). A právě oprava pantů a klíčů z předcházejících snů jí pak umožnila otevřít dveře do prostoru iluzí, do prostoru prvotního snu, ve kterém se mohla stát jak prostorem performancí, tak performerkou. Tak se dostáváme opět na začátek její knihy, k první kapitole, ve které sama nachází počáteční inspirace ke své tvorbě. V kruhu a v jejím pojetí tvorby umístěné na časovou osu je začátek současně středem i koncem, protože k začátku se vrací, aby zpřítomnila budoucí okamžiky.

Literatura:

ANDERSON, L. *Night Life*, Göttingen 2006
ANDERSON, L. *Stories from the Nerve Bible, A Retrospective 1972–1992*, New York 1994
ANDERSON, L. *Home of the Brave: A Concert film by Laurie Anderson*, Warner Bross 1985
ANDERSON, L. *United States*, CD: 1, 2, 3, 4, Warner Bross 1984
BURROUGHS, W. S. *Nahý oběd*, Praha 2003

Obrazové materiály jsou citovány z knihy ANDERSON, L. *Stories from the Nerve Bible, A Retrospective 1972–1992*, New York 1994.

Zbavitelovo světové dílo o bengálské literatuře

Lubomír Ondračka

Na sklonku loňského roku se na pultech českých knihkupectví objevila nová publikace Dušana Zbavitele nazvaná *Bengálská literatura: od tantrických písní k Rabíndranáthu Thákurovi* (Praha: ExOriente, 2008). Jde o původní vědeckou monografii (převedenou z anglického originálu) z pera našeho nejpřednějšího indologa, která je určena mnohem pestřejšímu okruhu čtenářů, než by mohlo být na první pohled patrné. Abychom si ozřejmili, v čem spočívá význam této práce, nestačí její pouhé představení, nýbrž je třeba ji zasadit do širšího kontextu.

O autorovi

Dušan Zbavitel (1925) je samozřejmě autor českým čtenářům dobře známý, a tak zdánlivě není proč k této ojedinělé postavě naší indologie a orientalistiky vůbec něco dodávat. Nicméně česká kulturní veřejnost zná Zbavitele především jako autora ohromujícího množství populárně naučných prací a zejména překladů z indických jazyků (bengálštiny, sanskrtu a pálijštiny). Méně obeznámena je s jeho badatelskou činností, takže málokdo u nás ví, že Zbavitel patří k největším světovým bengalistům dvacátého století. Věhlas si získal již první knižní publikací zabývající se lidovými baladami ve východním Bengálsku, kterou v roce 1963 vydala Kolkatská univerzita. Tato práce byla naprosto průlomová, neboť jejímu autorovi se v ní podařilo prokázat autenticitu lidových balad, která byla dosud úspěšně zpochybňována. Kniha byla vřele přijata badatelskou obcí a zejména bengálskou kulturní veřejností, takže jméno Dušana Zbavitele je do dnešních dnů v Bengálsku dobře známé a vážené.

Ve vědeckém světě se Zbavitel rychle etabloval jako významný badatel a byl zván k řadě mezinárodních projektů (byl například členem redakčního týmu *Dictionary of Oriental Literature* a hlavním editorem svazku věnovaného jihoasijským literaturám, který vyšel v roce 1974 v Londýně). Není tedy divu, že když přední holandský indolog Jan Gonda hledal v 60. letech autory pro svůj rozsáhlý projekt *History of Indian Literature*, požádal o napsání svazku věnovaného bengálské literatuře právě Dušana Zbavitele. Poznamenejme při této příležitosti, že česká indologie má v této prestižní řadě ještě jedno zastoupení: autorem dílu o tamilské literatuře je Kamil Zvelebil, jenž se na rozdíl od Zbavitele rozhodl v roce 1968 k emigraci a během následujících desetiletí se z něj stal nejvýznamnější světový drávidolog (prof. Zvelebil žel v lednu tohoto roku zemřel).

Zbavitel měl všechny předpoklady zhostit se náročného úkolu s úspěchem. Bengálská literatura byla jeho odbornou specializací a na tomto poli publikoval řadu vynikajících studií; pro knihovnu Orientálního ústavu se mu podařilo během 50. a 60. let obstarat takové množství odborné literatury, jaké není dodnes k dispozici v žádné evropské knihovně; v Bengálsku měl příležitost potkat vynikající učence z odcházející a nedostižné generace bengálských vzdělanců a literátů, navíc se přátelil s největším historikem bengálské literatury Asitem Bandjopádhjájem.

Všechny tyto příznivé okolnosti dostaly vážnou trhlinu v roce 1968 a následným vynuceným odchodem Zbavitele z Orientálního ústavu v roce 1971. Naštěstí většina knihy již byla hotová, ale každý vědec si jistě dokáže představit, jak obtížné muselo být dokončovat práci bez přístupu nejen k posledním poznatkům v oboru, avšak i ke starší literatuře, neboť součástí Zbavitelova vyhazovu byl i zákaz používat knihovnu Orientálního ústavu. Přes všechny tyto překážky nakonec publikace *Bengali Literature* v roce 1976 vyšla v nakladatelství Otto Harrassowitz ve Wiesbadenu. Hned v následujícím roce byla oceněna vládou Západního Bengálska prestižní Thákurovou cenou jako nejlepší kniha roku o bengálské kultuře z pera nebengálského autora.

Bengalistika doma a ve světě

Někoho může překvapit, že komunistické Československo bylo v 60. letech místem indologického bádání světové úrovně (k Zbavitelovi a Zvelebilovi je třeba připočíst i Vladimíra Miltnera na poli hindské jazykovědy). Jde však o přirozený důsledek doby. Praha měla vynikající předválečnou tradici klasické indologie. Zvláště díky působení Morize Winternitze a posléze jeho žáka Otto Steina byla pražská univerzita považována za jedno ze světových center tohoto oboru. Po válce a zejména po roce 1948 bylo všechno jinak. Sanskrtská studia byla příliš spojena s náboženstvím a „idealistickou filozofií", než aby mohla být dále pěstována obvyklým způsobem. Současně se nově vzniklá samostatná Indie vydala pod Néhrúovým vedením socialistickou cestou, a stala se tak pro východní blok spřátelenou zemí. Kombinace těchto faktorů zapříčinila proměnu obsahu indologických bádání u nás: klasická indologie vztahující se k indickému starověku byla prakticky opuštěna a důraz byl položen na zkoumání jazyků a literatur moderní Indie.

Tento obrat nevedl k rychlé devastaci indologie, nýbrž k jejímu dočasnému velmi úspěšnému rozvoji. To bylo umožněno především tím, že výše zmíněná generace českých badatelů měla solidní základy klasické indologie a nezpochybnitelnou filologickou výbavu (všichni byli vynikající sanskrtisté). Ve světě takováto průprava pro studium novoindických jazyků nebyla – a dosud není – samozřejmou, tudíž není divu, že si právě tito naši indologové získali v zahraničí nemalý respekt. Zlom nastal v 70. letech, kdy působení této špičkové generace u nás skončilo. Byla to rána, z níž se česká indologie nikdy nevzpamatovala, a 60. léta tak zřejmě zůstanou nedostižná. Výuka indologických oborů byla sice po roce 1989 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obnovena, nicméně studijní program nezahrnuje kýžené propojení klasické indologie a novoindických jazyků, takže např. bengalistu Zbavitelova formátu může jen těžko vychovat.

Ani stav bengalistiky ve světě není příliš příznivý. Přirozeným a plodným centrem bengalistického bádání byla po dlouhá desetiletí Kolkata. Byla tu soustředěna bengálská inteligence, nacházely se zde kvalitní vzdělávací instituce i učené společnosti. K radikálnímu zhoršení těchto příznivých podmínek došlo s nástupem komunistů do západobengálské vlády v roce 1977. Vzhledem k charakteru politického systému v Indii nemohli sice bengálští komunisté nikdy rozvinout takový typ represivní totality, s nímž mají zkušenost východoevropské země, nicméně dnes už třicetiletá devastace akademického prostředí zanechala na bengálské vzdělanosti, zejména pak na humanitních a společenských vědách, těžko smazatelné stopy. Řada nelevicově smýšlejících badatelů opustila Bengálsko a našla svá nová působiště na jiných indických či zahraničních univerzitách. Kolkatská univerzita, Sanskrit College a další kolkatské vzdělávací instituce, jež kdysi patřily k nejlepším vysokým školám v celé Indii, si dnes mohou již jen nostalgicky připomínat časy, kdy na nich působili vědci světového významu. A budova kdysi slovutné Bengálské literární společnosti je dnes místem, kde se v šeru čítárny scházejí už jen rychle řídnoucí pamětníci zašlé slávy této dříve tak významné a plodné instituce. Jinými slovy: akademická produkce v oboru bengálské literatury je sice i dnes v Kolkatě poměrně hojná, avšak úroveň naprosté většiny těchto prací je nevalná a zhusta jde jen o kompilace a souhrny starších kvalitních děl či o jejich přetisky.

Druhým tradičním centrem bengalistických studií byla vždy Dháka, dnes hlavní město muslimského Bangladéše. Ve srovnání se současným stavem v Západním Bengálsku je v Dháce dnešní bádání na poli bengálské literatury na mnohem vyšší úrovni. Ať sledujeme publikace Dhácké univerzity či Bangladéšské akademie, musíme konstatovat, že obvykle dosahují velmi solidní vědecké úrovně; přitom jde o původní práce, často poučené i moderní světovou akademickou diskusí. Přesto je význam této bangladéšské produkce pro studium bengálské literatury velmi omezený. Vcelku pochopitelné důvody vedou totiž bangladéšské badatele k tomu, aby se soustředili jen na několik málo oblastí bengálské literatury. Předně je to samozřejmě muslimská literatura, zejména ta současná, a pak literatura lidová, orální, v širším pojetí folkloristika. Stranou zájmu však stojí veškeré středověké hinduistické texty.

V západním světě se bengalistika nikdy nemohla rovnat s velkými a prominentními orientalistickými obory a i dnes je popelkou, navíc leckde vyklízející své dřívější postavení. V současnosti jsou nejpříhodnějším místem pro studium bengálské literatury bezpochyby Spojené státy, a to zejména díky žákům vynikajícího amerického bengalisty Edwarda Dimocka, jenž působil pětatřicet let na chicagské univerzitě, kde vychoval řadu schopných nástupců. V Evropě žádné vyhraněné centrum bengálských studií nenalezneme. Na několika málo univerzitách působí jednotliví badatelé, většinou však jsou dnes na indologických ústavech pouze lektoři bengálštiny, jejíž výuka je nabízena jen jako volitelné rozšíření spektra novoindických jazyků. Samostatné magisterské studium bengálštiny, jaké existuje na pražské Filozofické fakultě UK, je v Evropě značně výjimečné.

Nechceme tím říci, že by se na Západě studium bengálské literatury zcela opomíjelo. Jen poukazujeme na skutečnost, že bengalistika – podobně jako mnohé jiné orientalistické obory – prochází na západních univerzitách zásadní proměnou: od tradičně filologicko-literárního obsahu oboru se těžiště zájmu přesouvá k nově preferovaným oblastem, jako jsou studia politologie, genderu, médií, sociologie, ekonomiky apod. Je nabíledni, že podobná transformace klasickému literárnímu bádání příliš neprospívá a je jednou z příčin, proč uplynulá desetiletí přinesla tak málo podstatných prací na poli studia bengálské literatury.

Vezmeme-li v potaz všechny uvedené skutečnosti, pak snadněji pochopíme jedinečnost Zbavitelovy *Bengali Literature*. Nejde jen o to, že je součástí Gondovy prestižní řady dějin indických literatur, podstatnější je, že představuje nejlepší publikaci k danému tématu ve světovém jazyce. Ani po více než třiceti letech od svého vydání nebyla ničím překonána a nic nenasvědčuje tomu, že by se tak v blízké budoucnosti mohlo stát. V akademickém světě má status standardní publikace, po níž sáhne každý badatel, pokud neovládá bengálštinu a nemůže se začíst do monumentálních devítisvazkových dějin bengálské literatury, čítajících více než sedm tisíc stran, které jsou dílem již zmíněného Zbavitelova přítele Asita Bandjopádhjáje.

O knize

Existují přinejmenším dva důvody, proč je česká adaptace této původně anglické práce pochopitelným edičním počinem. Ze všech indických literatur je totiž právě ta bengálská v českém prostředí zdaleka nejznámější a nejhojněji se překládá. Nahlédneme-li do připojeného seznamu knižně vydaných českých překladů (s. 337–339), napočítáme téměř šest desítek knih (časopisecké překlady by vydaly na několik dalších desítek položek). Na počátku stojí překlady Vincence Lesného a překlady Thákurových děl z angličtiny a nejvíc knih, jak bylo možné očekávat, přeložil Dušan Zbavitel, několik knižních překladů pořídila i Zbavitelova žákyně Hana Preinhaelterová. Bengálské písemnictví tak u nás patří z orientální oblasti k vůbec nejpřekládanějším a zřejmě bychom jen těžko hledali nějakého vážnějšího zájemce o literaturu, který by nikdy neměl v ruce například některé z děl Rabíndranátha Thákura.

Druhým důvodem, proč by se česká kulturní veřejnost měla seznámit s dějinami bengálské literatury, je její významné místo mezi ostatními

indickými literaturami. Bengálština patří k takzvaným novoindoárským jazykům (spolu např. s hindštinou, gudžarátštinou, maráthštinou či urijštinou) a v rámci této jazykové rodiny má nejdelší literární dějiny zahrnující zhruba tisíc let. Zcela ojedinělé postavení v rámci celé Indie získala bengálská literatura během 19. století. S příchodem Britů se totiž Bengálsko stalo první indickou oblastí silně zasaženou vlivy evropské kultury a myšlení. Když úspěšně vstřebala tyto vlivy, získala moderní bengálská literatura výrazný předstih před ostatní Indií, a ten si udržela až do osvobození země; je patrný ještě dnes, byť nejkvalitnější literární produkci představuje v současné době zřejmě tzv. angloindická literatura, tedy díla indických autorů píšících anglicky.

Pojďme si však konečně alespoň stručně Zbavitelovu *Bengálskou literaturu* představit. Česká adaptace se od anglické předlohy v několika ohledech liší: obsahuje více přeložených ukázek, rozsáhlý seznam veškeré citované literatury (ten v původním vydání velmi scházel, ale taková byla ediční pravidla celé řady), podrobnější rejstřík, bibliografický esej mapující bádání na poli bengálské literatury v uplynulých třiceti letech a konečně u některých autorů a děl byla upravena datace v souladu s nejnovějšími poznatky výzkumu. Výsledkem je publikace, která předčí původní anglické vydání.

Autor svou práci rozdělil do šestnácti kapitol, jimž předchází důležitý úvod, v němž nám představil řadu obecných a mnohdy překvapivých rysů bengálské literatury. Oproti ostatním novoindickým jazykům si totiž bengálština v předmoderním období nikdy nevydobyla postavení oficiálního literárního jazyka, a tak zde jednak nenacházíme jinde obvyklý žánr dvorské literatury, jednak ale tento jazyk nebyl nikdy systematicky pěstován: až do 19. století neměl své gramatiky, slovníky, učebnice poetiky apod. Oč vzdálenější byla středověká bengálská poezie (prozaická díla tehdy kupodivu vůbec neexistovala) vysoké dvorské kultuře, o to blíže měla k poezii lidové: používala stejná metra, témata i básnické obrazy. Druhou zvláštností bengálské literatury je skutečnost, že až do 18. století jde – až na nepatrné výjimky muslimských autorů – o literaturu výhradně náboženskou. Důvod neobvyklé absence světských děl v bengálštině není snadné vysvětlit, každopádně jde o jedinečný rys této literární oblasti.

První polovina knihy (kapitoly 1.–8.) pokrývá právě tuto náboženskou literaturu. Nejstarším dochovaným textem v bengálštině jsou tantrické písně buddhistických světců. Jde o dílo po všech stránkách nejasné: neznáme dobu jeho vzniku (snad kolem roku 1000 n. l.); jeho jazyk je naprosto ojedinělý a představuje jakousi archaickou fázi bengálštiny, takže filologická analýza je nesmírně obtížná a mnohdy nejednoznačná; po obsahové stránce je řada písní téměř nesrozumitelná, neboť jsou složeny v osobitém tantrickém stylu, jenž využívá neprůhledných metafor a kódových slov, aby nezasvěcenci zahalil pravý obsah sdělení. Kapitola o tantrických písních obsahuje dostatek ukázek na to, aby si čtenář o nich učinil dobrou představu a nahlédl, o jak komplikovanou látku jde.

Avšak ani následující období není pro historika bengálské literatury snadno průhledné. Na počátku 13. století ovládli Bengálsko muslimové (panovali zde až do příchodu Britů) a my nemáme představu, co se tehdy na bengálské literární scéně odehrávalo, neboť z této doby se nedochoval žádný literární text. Někteří badatelé proto nazývají tato staletí „obdobím temna". Není to však označení příliš šťastné, protože když se náhle na počátku 15. století vynořuje řada děl bengálské literatury, jde o poezii natolik vyzrálou, že nelze pochybovat o jejím značně dlouhém, zřejmě několikasetletém vývoji. Skutečností však zůstává, že mezi ranými tantrickými písněmi a rozpukem poezie v 15. století zeje v našich znalostech bengálské literatury ohromná, téměř půltisíciletá mezera.

Vrcholné období náboženské poezie pokrývá 15. a 16. století, kdy se objevují četná díla s rozličnými náměty vytvořená největšími básníky bengálského středověku. Oblíbené jsou adaptace staroindických sanskrtských eposů *Mahábháraty* a zejména *Rámájany*. Osobitým bengálským žánrem jsou rozsáhlé skladby k oslavě pestrého panteonu bohyň. Důležitým příspěvkem jsou různé višnuistické texty: zpracování kršnaistické mytologie, hagiografie charismatického světce Čaitanje

a bohatá višnuistická strofická poezie. V následujícím 17. a 18. století se rozvíjejí všechny žánry z předchozí doby a objevuje se i několik nových: fantastické příběhy jóginů o hledání nesmrtelnosti, šaktistická poezie vzývající bohyni Kálí či první světské poémy muslimských autorů, často založené na perských předlohách.

Přelom 18. a 19. století přináší zcela novou etapu v dějinách bengálské literatury. Britové postupně ovládli Bengálsko politicky i hospodářsky a tato radikální změna se musela projevit i ve sféře náboženské a kulturní. V první polovině 19. století byla bengálská inteligence postavena před nelehké rozhodnutí: jak se s touto novou situací vyrovnat? Reakce byly různé: od razantního odmítnutí všeho cizího až po nekritické přijetí západních hodnot, kultury i náboženství. Mezi těmito extrémními přístupy převládl jakýsi střední proud, který se snažil převzít od Britů vše užitečné při zachování vlastní identity a náboženství. Právě v tomto prostředí, někdy nazývaném bengálská renesance, se zrodila moderní bengálská literatura. Zprvu imituje západní vzory, záhy však začíná přinášet kvalitní literární plody. Objevují se první dramatikové, romanopisci, povídkáři, básníci. Nosným impulzem jejich tvorby je snaha o modernizaci společnosti, odvrhnutí zaostalých přežitků, úcta k západní vzdělanosti a vědeckotechnickému pokroku.

Svého vrcholu dosáhla moderní bengálská literatura bezpochyby v postavě Rabíndranátha Thákura (1861–1941). Dušan Zbavitel zná nesmírně rozsáhlou tvorbu tohoto autora (sebrané dílo vyšlo ve třiceti svazcích) více než důkladně: v druhé polovině 50. let publikoval o Thákurovi sérii šesti anglicky psaných článků, následovala česká monografie (založená na Zbavitelově disertační práci) a množství knižních překladů. Zbavitelovi byl v Bengálsku za jeho bádání o Thákurovi jako prvnímu cizinci udělen speciální titul „učenec na poli thákurovských studií“. Zbavitel zasvětil Thákurovi v *Bengálské literatuře* dvě obsáhlé kapitoly.

Závěr knihy nás přivádí do pothákurovského Bengálska, které se vyrovnávalo s dědictvím tohoto velikána světové literatury. Někteří spisovatelé jej napodobovali, jiní se vůči němu kriticky vymezovali, ale dosud nikdo jej nedokázal překonat. Rabíndranáth Thákur zůstane zřejmě nadlouho naprosto ojedinělou postavou nejen bengálské, nýbrž veškeré indické moderní literatury.

Bengálské drama a divadlo

Bengálská literatura přináší mnoho důležitých poznatků k dějinám bengálského dramatu a divadelnictví. Nejvíce jich je soustředěno v kapitole „Moderní drama a Dínabandhu Mitra“ (str. 161–173), v níž autor popisuje vznik a bouřlivý rozpuk dramatické tvorby v druhé polovině 19. století. První dvě moderní dramata v bengálštině pocházejí sice až z roku 1852, avšak další desetiletí prokázala mimořádnou oblibu této formy mezi bengálskými spisovateli i amatéry. Jak uvádí Zbavitel: „V průběhu následujících dvaceti let bylo pak vydáno plných dvě stě dramat a do roku 1880 dosáhla impozantního počtu skoro sedmi set. Bylo to období skutečné konjunktury dramatu v Bengálsku“ (str. 161–162). Nedávno vyšla studie k raným dějinám bengálské dramatické tvorby obsahující seznam všech publikovaných her do roku 1900. Seznam čítá úctyhodných 1651 položek.

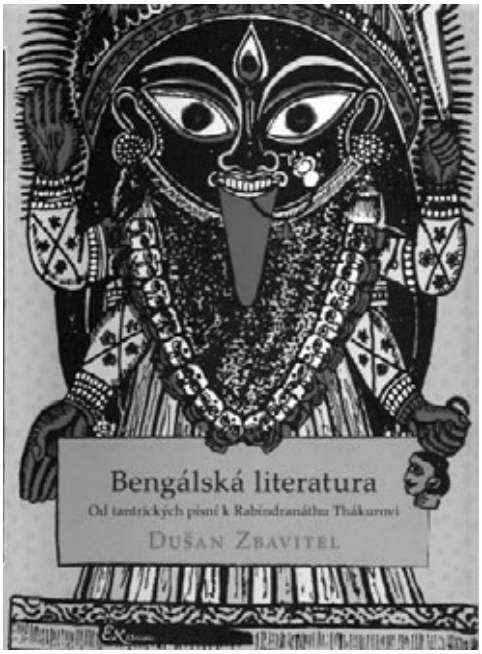
V prvních desetiletích tvořila nejčastější námět dramat soudobá témata tepající nejrůznější nešvary v bengálské společnosti: dětské sňatky, mnohoženství, zákaz znovuprovdávání vdov, opilství apod. Někteří autoři se nevyhýbali ani politickým tématům: např. slavná hra *Modré zrcadlo* líčí utrpení bengálských rolníků, které zavinil monopol britských majitelů indigových plantáží na pěstování této plodiny. Hra byla přeložena do angličtiny a napomohla ke zrušení plantážnického monopolu. V poslední čtvrtině 19. století začínají autoři opouštět sociální témata a výrazně převládají náměty mytologické – nejčastěji jde o dramatické zpracování určité epizody z některého ze staroindických eposů, které představují nevyčerpatelnou studnici námětů i pro moderní indickou literaturu.

Pozoruhodné jsou i dějiny bengálského divadla. Na jejich počátku stojí ruský hudebník Gerasim Lebeděv, jenž v roce 1795 inscenoval v Kolkatě první dvě divadelní hry v bengálském

jazyce. Šlo o překlady Molièrovy *L'amour médicine* (*Láska lékařem*) a hry *The Disguise* (*V přestrojení*), jejímž autorem byl britský dramatik Richard Paul Jodrell. Rok 1795 tak patří ke klíčovým okamžikům v dějinách nejen bengálského, nýbrž indického moderního divadla vůbec, neboť Lebeděvovy inscenace se staly prvními divadelními představeními v novoindickém jazyce. Šlo však o zcela ojedinělý pokus, který daleko předběhl svou dobu: přes ohromnou dramatickou produkci od poloviny 19. století zůstala Kolkata až do roku 1873, kdy bylo založeno Bengálské divadlo, bez stálé profesionální bengálské divadelní scény (Britové pochopitelně své divadlo v Kolkatě měli). Záhy následovala další divadla, takže o skutečném divadelním životě v Kolkatě můžeme mluvit až v poslední čtvrtině 19. století.

Vedle moderního dramatu a divadla však na bengálské půdě po staletí existovalo divadlo lidové, tzv. *džátrá*. Jde o kombinaci písní a mluvených dialogů, kterou předvádí profesionální či ochotnická skupina herců-zpěváků. Toto divadlo se obejde bez kulis a rekvizit, zato oplývá bohatými barevnými kostýmy. Představení bývají velmi dlouhá, často celonoční. Zvláštností *džátry* je, že ženské role obvykle hrají chlapci či muži. Původně *džátrá* patrně zpracovávala pouze mytologická témata, v moderní době však převládají náměty světské, zvláště sociální a historické. Tato divadelní forma je totiž dodnes živou součástí bengálského kulturního života, a to jak na vesnicích, tak ve velkoměstské Kolkatě.

Konečně stojí za zmínku také informace, které autor přináší o Thákurovi coby dramatikovi a divadelníkovi. Thákur napsal zhruba čtyřicet her, mnohé sám režíroval a často v nich i sám hrál. Jeho vášeň pro tuto formu autorského vyjádření byla v určitém čase tak silná, že uvažoval, zda se nemá věnovat výhradně dramatu. Ale jak upozorňuje Zbavitel: „Přesto se nikdy nestal opravdovým dramatikem v evropském pojetí tohoto slova. Jeho hry jsou většinou buď přetíženy neúnosnou lyričností a dlouhými monology a dialogy, takže ponechávají málo místa vlastnímu rozvíjení děje, nebo rozmělněny nakupením epizod, oslabujících dramatický účinek hlavního dějového pásma. I když mnoho jeho dramat nepostrádá jisté dějové



napětí a dramatické konflikty, zpracování prozrazuje vždy spíše básníka nebo filozofa; výsledkem jsou pak dramata z našeho hlediska ryze knižní“ (str. 198–199). To však neplatí pro zcela novou formu jeho hudebně dramatické tvorby, tzv. „taneční dramata“, která Thákur začal skládat ve svých sedmdesáti letech a v nichž spojil divadelní dialogy, hudbu a tanec. Je třeba připomenout, že Thákur byl též vynikající hudební skladatel. Tato taneční dramata jsou dodnes v Bengálsku velmi populární.

Závěr

V předchozí části jsme se snažili naznačit, proč Zbavitelova *Bengálská literatura* není speciální monografií určenou pouze úzkému kruhu bengalistů a indologů. Kniha obsahuje množství informací, jež ocení každý zájemce o indickou literaturu, náboženství či kulturu obecně. Je užitečnou pomůckou pro religionisty, komparatisty, ale jak jsme právě viděli, například i pro zájemce o mimoevropské divadlo. Zbavitelova odborná erudice a jeho bravurní stylistika zaručují každému čtenáři tohoto díla mimořádný zážitek.

Divadelní muzeum na Univerzitě Waseda a jeho výzkumné aktivity

V *Disku* 13 jsme psali o historii a expozicích Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa[1] na Univerzitě Waseda v Tokiu (muzeum je obecně známé pod názvem Enpaku), v *Disku* 21 pak o jeho časopise a aktivitách spojených s rozšiřováním mezinárodní spolupráce v oblasti teorie jevištního umění.[2] Během 80 let své existence (bylo založeno v roce 1928) shromáždilo muzeum ve svých sbírkách stovky tisíc významných divadelních i filmových materiálů z celého Japonska i ze zahraničí. Dnes tyto materiály slouží jako studijní podklady badatelům nejen v rozličných oborech dramatického umění, ale i v oblasti literatury, historie, odívání či architektury.

Díky svému spojení s Univerzitou Waseda však Enpaku není jen sbírkou cenných předmětů mapujících divadelní minulost, ale živě se účastní také aktuálního divadelního výzkumu a jeho plány do budoucnosti počítají s vybudováním centra aktivní mezinárodní spolupráce zahrnující výzkum všech forem jevištního umění i vnějších podmínek, které mají vliv na jejich rozvoj. Za asistence Ministerstva školství, kultury, sportu a vědy vznikl v roce 2002 při muzeu Program COE (Centre Of Excellence), který položil základy Centra divadelního výzkumu a umožnil spolupráci mladých vědců z celého světa. Hlavním cílem tohoto programu je posílit činnost divadelního muzea v oblasti divadelní teorie a přilákat mladé odborníky z Japonska i ze zahraničí. V letech 2002 až 2007 zde proběhl „Program COE pro 21. století": jeho součástí se stalo například mezinárodní sympozium „Beckett bez hranic" zmiňované již v *Disku* 21, které na podzim 2006 uspořádala profesorka Minako Okamuro, specialistka na tohoto irského dramatika.

V roce 2007 byl následně zahájen „Mezinárodní Program COE", který potrvá do roku 2012 a v jehož rámci vznikl také *Mezinárodní institut pro vzdělávání a výzkum v oblasti divadelního a filmového umění*. Šéfem tohoto institutu se stal ředitel divadelního muzea Mikio Takemoto,[3] jenž si dal za cíl vytvořit z divadelního muzea moderní výzkumné centrum divadelní a filmové vědy zaměřené na výměnu zkušeností v mezinárodním měřítku. V rámci vzdělávacího programu institutu existuje šest výzkumných skupin:

1. Výzkum v oblasti japonského divadla. Tento výzkum zahrnuje komplexní výzkum divadla *nó*, frašek *kjógen*, loutkového divadla *ningjó džóruri* (*bunraku*), divadla *kabuki* i lidového jevištního umění. Ve spolupráci se skupinou za-

1 „Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda", *Disk* 13 (září 2005), str. 164–166.

2 „Od kabuki přes Černý stan k Ibsenovu jubileu a mezinárodní spolupráci v 21. století", *Disk* 21 (září 2007), str. 177–182.

3 Profesora Takemota, jehož hlavním oborem je tradiční japonské divadlo nó, jsme měli možnost slyšet několikrát i na sympoziích o japonském a čínském divadle pořádaných na DAMU.

bývající se výzkumem zahraničního dramatu pak probíhá i bádání zaměřené na japonské moderní divadlo.

2. Výzkum v oblasti divadla Východu. Tato skupina se ve svém výzkumu zaměřuje zejména na čínské divadlo. Její čelní představitelé se soustavně zabývají zejména studiem moderního a soudobého divadla, nicméně vzhledem k historickým kořenům současného čínského divadla se součástí bádání stala vedle různých druhů regionálního moderního divadla i Pekingská opera. Na Mezinárodním sympoziu Čchun-liou še (2007) se objevily i příspěvky týkající se experimentálního pojetí klasické čínské opery.
3. Výzkum v oblasti divadla Západu. Cílem této skupiny je podnítit mnohostranný výzkum západního divadla, a podpořit tak zájem o teorii západního divadla v Japonsku. V současné době je hlavním tématem bádání zejména srovnávací studium japonského a německého divadla, studium Becketta, analýza inscenací západního dramatu v Japonsku, teorie divadla, studium postkoloniálního divadla, studium frankofonního divadla, shakespearovská studia a studia opery a hudebního divadla.
4. Výzkum v oblasti tance. Bádání v této oblasti se zabývá jak východními, tak i západními styly a zahrnuje jak studium teorie tance (zejména historie a estetiky tance), tak i analýzy tance (choreografie apod.). Důraz se klade i na mezioborová studia: mezinárodní konference nazvaná Výzkum tance dnes (2008) se zaměřila právě na styčné body mezi teoretickým a analytickým výzkumem.
5. Výzkum v oblasti filmu. V této oblasti existují dva základní směry výzkumu: filmová historie a filmová teorie. V oblasti filmové historie navazuje výzkum na studium filmových archivů, které bylo zahájeno už v rámci „Programu COE pro 21. století"; jeho cílem je poskytnout studentům Univerzity Waseda možnost dosáhnout v tomto oboru světové úrovně. Oblast filmové teorie se mimo jiné zabývá pozoruhodným rozvojem filmu v 60. a 80. letech 20. století a fenoménem tzv. meta-filmu.
6. Výzkum v oblasti kultury a kulturního prostředí. Členové této skupiny se zajímají nejen o analýzu uměleckého prostředí obecně, ale také o dílčí interakce, které vedou k vytváření prostředí umožňujícího vznik umění. Výzkum zahrnuje studium lokální kulturní politiky, studium festivalů, studium vztahu mezi uměním a vzděláním a dramaturgická studia.

Výzkumný institut klade velký důraz na rozvoj lidských zdrojů, proto se snaží vytvořit co nejpříznivější prostředí k práci. Jakmile vybraným uchazečům odsouhlasí jejich výzkum v institutu divadelního muzea jejich školitelé z mateřských univerzit, získávají mladí badatelé stejné výhody jako absolventi Univerzity Waseda a jsou finančně podporováni. Všem účastníkům výzkumných projektů nabízí institut řadu možností, jak se zapojit do mezinárodních výzkumných aktivit, a umožňuje jim prezentovat výsledky na mezinárodních akademických konferencích. Zváni jsou také špičkoví odborníci ze zahraničních univerzit, kteří zde v rámci jednotlivých směrů výzkumu vedou tříměsíční kurzy, učí studenty psát zprávy v cizích jazycích a účastní se pořádaných konferencí.

Výsledky výzkumných aktivit jsou každoročně publikovány v Bulletinu COE nazvaném jednoduše *Divadelní a filmové studie* (*Theatre and Film Studies*). Třídílný bulletin pro rok 2007 obsahuje přes tři desítky příspěvků domácích a hostujících pedagogů i studentů ze všech šesti výše uvedených oblastí výzkumného programu. Uveřejněné studie schvaluje nejprve kolegium odborných znalců,

takže odpovídají vysokým standardům a přispívají k dalšímu zvýšení úrovně mladých badatelů. Pro lepší představu zde uvádíme obsah příspěvků některých autorů:

„Erich von Stroheim a jeho 'zkušební období'" (Daisuke Gotó, vol. 1). Studie se týká dvou filmů – *Zrození národa* (*The Birth of a Nation*) z roku 1915 a *Intolerance* z roku 1916, které oba režíroval David Wark Griffith. Autor zkoumá vliv Griffithových metod na Stroheimovu kariéru, což umožňuje nahlédnout tuto kariéru v novém historickém kontextu.

„Postava 'Gunšina z éry Šówa'":[4] Proces vzniku filmu *Nišizumi senšačó den* (Mijoko Šimura, vol. 1). Po mandžuském incidentu v roce 1931[5] zaplavily japonská média příběhy padlých vojáků. Ti byli oslavováni jako *gunšin*, doslova „válečné zboží". Příběh jednoho z nich, vojáka jménem Kódžiró Nišizumi, se objevil v novinách s titulkem Gunšin z éry Šówa (*Šówa no gunšin*). Kromě toho byl vydán vojákův životopis, vznikla o něm píseň a byl o něm natočen film. Přitom byla jeho smrt oznámena se sedmiměsíčním zpožděním, a běžně se nestávalo, že by média v podstatě zbožštila člověka po tak dlouhé době. Co tedy bylo pro média na Nišizumim tak přitažlivé? Proč se stal hrdinou? Příspěvek analyzuje článek „Šówa no gunšin Nišizumi senša čó den" Kana Kikučiho a film *Nišizumi senša čó den* Kózaburóa Jošimury a objasňuje, jak byla vytvořena představa *gunšin*.

„Vznik Nihon eiga sakuhin taikan" (Jó Sató, vol. 1). *Nihon eiga sakuhin taikan* (nakladatelství Kinema Džunpóša, 1960–61) je sedmidílná encyklopedie japonského filmu, která přibližuje více než 6000 filmů z let 1896–1945 a stala se prototypem japonské národní filmografie. Přesto se o vzniku tohoto díla zatím nikde nepsalo. Příspěvek popisuje, jak Tokizane Šóhei a Hata Akio rozsáhlé dílo tvořili.

„Studium základních technik tanečního pohybu v Pekingské opeře na Tchaj-wanu. Charakteristika výrazu jednotlivých částí těla" (Tsan-Hsia Fu, vol. 1). Studie je zaměřená na probíhající výzkum fyzického výrazu v tanečních pohybech Pekingské opery na Tchaj-wanu. Rozebírá základní techniky pohybů hlavy, rukou, nohou a trupu a hledá jejich charakteristické rysy ve výrazivu současné Pekingské opery.

„Decentralizace a kulturní politika: Příklad z francouzského Lille" (Šintaró Fudži, vol. 1). Příspěvek přibližuje francouzskou kulturní politiku, její organizaci a propojení s různými úrovněmi veřejné správy. Francie, která byla dlouho známá svou vysoce centralizovanou strukturou řízení, se po druhé světové válce v rámci procesu evropské integrace transformovala, a zejména s nástupem prezidenta F. Mitterranda v roce 1981 se stala příkladem politiky decentralizace. Postoj vůči decentralizaci ministerstva kultury byl však nejednotný, neboť toto ministerstvo bylo nově vytvořeno v roce 1959 a nemělo v regionech žádné opěrné body. Jeho rostoucí přítomnost v jednotlivých oblastech byla proto spíše vnímána jako hromadění moci nežli jako přesun kompetencí do rukou místních autorit. V současné době francouzské ministerstvo kultury reprezentuje DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) nacházející se v každém regionu a většina rozhodnutí týkajících se dotací projektů v místním měřítku probíhá na lokální úrovni. Autor příspěvku uvádí jako příklad Lille, které se stalo Evropským městem kultury 2004, a rozebírá místní bolestivý proces deindustrializace po skončení

4 V moderní historii (od restaurace Meidži v roce 1868) začíná nové období vždy s nástupem nového císaře. Jako období Šówa je označováno období vlády císaře Hirohita v letech 1926–1989.

5 V září 1931 došlo k výbuchu na trati Jihomandžuské dráhy, která byla v japonské správě už od rusko-japonské války (1904–1905), a poté proti Číně zaútočila japonská vojska. Šlo již v podstatě o předehru druhé světové války na Dálném východě.

druhé světové války a následnou revitalizaci, k níž významnou měrou přispěla právě kultura a cestovní ruch.

„Divadelní hnutí tchajwanských intelektuálů ve 20. letech 20. století: Analýza týdeníku Taiwan Minpao“ (Wan-Ju Li, vol. 1). Příspěvek poskytuje podrobný obrázek divadelního hnutí mladých intelektuálů na Tchaj-wanu, kteří vyznávali západní kulturu. V roce 1895 se Tchaj-wan stal japonskou kolonií a od té doby jeho kulturní rozvoj ovlivňovala nejen Čína, ale nevyhnutelně také jeho styky s Japonskem. Na základě této hypotézy studie odhaluje, proč a jak tchajwanští mladí intelektuálové psali a inscenovali hry v západním stylu. Týdeník *Taiwan Minpao* byl ve své době významným divadelním časopisem a jeho články ukazují na charakteristické rysy tehdejších divadelních aktivit.

„Nišikigi: Komparativní studie dvou anglických překladů Zeamiho hry pro divadlo nó“ (Titanilla Mátrai, vol. 1). Tento příspěvek zkoumá dvě verze překladu Zeamiho hry *Nišikigi* (*Brokátový strom*). První uvedenou překladatelskou dvojicí je zde Ernest Fenollosa (1853–1908) a Ezra Pound (1885–1972). Fenollosa bral hodiny u významného herce divadla nó Minorua Umewaky (1828–1909) a přeložil několik her divadla nó. Překlad hry *Nišikigi* však před svou smrtí nestihl publikovat, dokončil jej až Pound v roce 1914. Druhý překlad hry *Nišikigi* z roku 1965 je z pera Calvina Frenche, otištěný byl i ve *Dvaceti hrách divadla nó* (*Twenty Plays of the No Theatre*) editora Donalda Keenea v roce 1970. Příspěvek je rozdělený do šesti samostatných částí. První část se zabývá lingvistickou rovinou překladu a zkoumá, do jaké míry zůstala v angličtině zachována původní forma básně či prózy, druhá část analyzuje změnu polohy a významu způsobenou skutečností, že v anglických překladech pronášejí některé verše jiné postavy než v japonském originále, třetí část je věnována opakujícím se výrazům a výrazům, které nelze snadno přeložit, čtvrtá část pak posuzuje citace z dříve vydaných antologií a románů. Pátá část se zabývá analýzou slov, která v anglických verzích zůstala nepřeložená, a šestá část upozorňuje na identické výrazy v obou diskutovaných překladech. Závěr příspěvku je věnovaný problematickým místům a omylům s přihlédnutím k hodnocení kritiků.

„Sen německé opery – studium nedokončených oper Roberta Schumanna“ (Suguru Sató, vol. 2). Pro německé skladatele 19. století byla vrcholem tvorby opera a vytvořit ji si toužebně přál i Robert Schumann. Jedinou jeho dokončenou operou se však nakonec stala *Genoveva* (1848) – téměř padesát oper, na nichž pracoval, zůstalo nedokončených. Analýza těchto neúplných děl ukazuje, že Schumann se nezajímal pouze o středověké německé legendy, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale zajímala ho literární díla téměř všech evropských zemí. Příspěvek se zabývá mimo jiné Schumannovou představou „německé opery“ a srovnává ji s představou Wagnerovou. Pro Schumanna byl u opery totiž vždy důležitější poetický výraz textu než samotná ideologie „německé opery“, jež pro Wagnera znamenala důležitý prostředek k vyjádření národní identity.

„Co znamená ‘tělesnost’ hnutí angura? Hra Pokud jde o věci dramatické II Suzukiho Tadašiho“ (Icuki Umejama, vol. 2). Na konci 60. let vznikla celá řada experimentálních divadelních skupin. Ačkoliv se jejich inscenace vzájemně v mnohém lišily, je divadelní hnutí tohoto období označováno jako *angura* (underground či avantgarda)[6] a *nikutai no engeki* (divadlo tělesnosti). Mnozí kritici se domnívali, že

6 Pozadí japonského undergroundu vysvětlil profesor Hiroši Itó (bývalý ředitel tokijského divadelního muzea) ve svém příspěvku na sympoziu o japonském a čínském divadle na DAMU v prosinci 2006. Viz jeho článek „Moderní divadlo v Japonsku v kontextu divadelní historie“, *Disk* 20, str. 149–152.

vznik těchto divadelních uskupení souvisel s tehdejší studentskou revoltou, a kritizovali je. Představení *Pokud jde o věci dramatické II* (*Gekiteki naru mono wo megutte II*), které Tadaši Suzuki inscenoval v roce 1970, je považováno za milník hnutí *angura*: kromě využití předmoderních prvků také pro velký důraz kladený na osobu herce. Suzuki v této hře zkrátka přesunul těžiště z autora hry na herce samotné: využil divadelní formu tradičního japonského dramatu a herečka Kajoko Širaiši ohromila publikum svou fyzickou přítomností na jevišti. Představení bylo koncipováno jako koláž vzájemně nesouvisejících scén (Suzuki nazval tento princip *honkadóri*, „originální metoda"): objevily se zde scény z tradičního kabuki, z moderního divadla *šinpa* i lidové folklorní písně (*enka*). Suzuki tedy zjevně uchopil tradiční divadlo jako 'archetyp', který ale postupně přerostl v symbol modernizace divadla. Příspěvek rozebírá důvody, proč Suzuki vytvořil takovéto komplikované časoprostorové uspořádání, které znesnadňuje hercům hru prožívat a identifikovat se s ní.

„Giraudoux a Strindberg: snové postavy" (Jukie Mase, vol. 2). Není obvyklé hledat vztah mezi texty Jeana Giraudouxe (1882–1944) a Augusta Strindberga (1849–1912). Francouzský autor neměl rád naturalismus, který švédského autora ovlivnil – nikdy se netajil svou úctou k Émilu Zolovi. Nicméně pod vlivem německého romantismu v letech 1910 až 1920 se Giraudoux začal zajímat o okultní vědy a postupně získal v Německu několik přátel, kteří měli v oblibě Strindberga. Srovnání stylů těchto dvou autorů, jakkoli odlišných, je zajímavé, pokud jde o pojetí 'já': Strindbergovo 'já' je soustředěno na lidské ego, zatímco Giraudouxovo 'já' je jakoby rozmělněno v několik rozličných 'postav'. Ve 30. letech 20. století Giraudoux skoncoval s okultismem a s představou 'snové postavy', jako by chtěl mezi sebou a Strindbergem udělat ostrou dělicí čáru. Ke konci života však používá přesně ty strindbergovské prostředky, jimž se chtěl vyhnout: v hrách *Sodoma a Gomora* a *Bláznivá ze Chaillot* spící postava pozoruje, co se děje na jevišti, což Strindberg nazýval „snová hra". Vzhledem k povaze takové situace se v těchto Giraudouxových hrách objevuje vypravěčovo 'já', jemuž se autor v začátcích své dramatické tvorby vyhýbal. A tak přestože jsou si Giraudoux a Strindberg v zásadě vzdálení, jejich dílo vykazuje známky jisté podobnosti, které ještě nebyly dostatečně prozkoumány.

„O inscenaci starobylé hry divadla nó Okina" (Akiko Mijake, vol. 3).[7] 12. května 2007 uvedlo Jokohamské divadlo nó (Jokohama nógakudó) představení *Mó hitocu no okina* (*Jiný stařec*). Rekonstrukci této varianty hry *Okina* (*Stařec*)[8] provedla skupina vědců zabývajících se divadlem nó ve spolupráci s profesionálními herci nó v rámci „Programu COE pro 21. století". Do restaurace Meidži v roce 1868 se tato speciální verze hry *Okina* každoročně předváděla na festivalu „Kasuga wakamija" v chrámu Kófukudži a jeho přidružené svatyni Kasuga v Naře. Výzkumná skupina se zaměřila na oživení této verze, která nebyla inscenována více než sto let. Příspěvek v bulletinu podává zprávu o současném stavu textové a vizuální rekonstrukce hry.

„Obnova původní verze hry Šindžú ten no Amidžima dramatika Čikamacua Monzaemona" (Tomoaki Kodžima, vol. 3). Hra *Šindžú ten no Amidžima* (*Společná smrt v síti nebes u Amidžimy*) vý-

7 Profesorka Mijake působí na Jokohamské národní univerzitě, kde se věnuje divadlu nó. V *Disku* 20 (s. 141–148) jsme otiskli její příspěvek „Výrazové prostředky v divadle nó a používání masky", přednesený na sympoziu o japonském a čínském divadle na DAMU v prosinci 2006.

8 Hra *Okina* je jednou ze základních her *sarugaku* ('opičí divadlo', předchůdce divadla nó) a dnes je nejstarší hrou divadla nó vůbec. Je to příběh bez zápletky, v němž se větší důraz klade na taneční složku, a ani pro zasvěcené diváky není jednoduché hře porozumět. Herec se v této hře stává médiem, jehož prostřednictvím se projevuje božská síla.

znamného dramatika divadla kabuki a bunraku, která byla poprvé uvedena v roce 1720, je nejen vysoce ceněná pro své literární kvality, ale stala se jednou z nejoblíbenějších a dodnes inscenovaných her loutkového divadla. Bohužel neexistují žádné záznamy o inscenacích Čikamacuovy původní verze této hry v období Edo (1603–1868), dá se jen předpokládat, že postupně vznikla celá řada adaptací. Některé partitury pro šamisen z pozdního období Edo však ukazují na jisté pokusy oživit původní verzi. Ta byla nakonec inscenována v roce 1917, ale trvalo ještě dlouho, než se stala součástí pravidelného repertoáru. Dodnes je scénář této hry kombinací několika adaptací, nicméně fascinace tímto představením není omezena hranicemi jediného žánru. Různé interpretace této hry existují i vně světa loutkového divadla bunraku. Příspěvek analyzuje význam hry *Šindžú ten no Amidžima* pro dnešní divadlo bunraku a zabývá se otázkou, nakolik lze originalitu původní Čikamacuovy hry přenést na scénu moderního divadla.

„Bandó Micugoró III. a jeho strmá kariéra na začátku éry Bunka“[9] (Takeši Kaneko, vol. 3). Příspěvek mapuje situaci v divadle kabuki v období od roku 1801 do roku 1807 a soustředí se na představení Bandóa Micugoróa III., předního herce tohoto žánru ve druhé polovině období Edo, který v té době výrazně vynikl. Bandó Micugoró III. se díky svému talentu i díky popularitě stal hlavním hercem divadla Nakamuraza již v mladém věku (ačkoliv nejvýraznější autoritou zde zůstal Segawa Kikunodžó III., významný představitel ženských rolí *onnagata*). O popularitě Micugoróa III. však není pochyb – svědčí o ní mimo jiné i dřevořezy *ukijoe*, na nichž se herec objevuje (tzv. *jakuša e*, „obrázky herců“).[10] V příspěvku se analyzují konkrétní hry, které Micugoróovi přinesly největší úspěch, a jeho vynikající výkony v jednotlivých prvcích představení.

„Akustické podmínky v divadlech kabuki“ (Eiiči Suzuki).[11] V poslední době se hovoří o několika problémech, které provázejí svět divadla kabuki. Díky novým technickým možnostem byla sice nová divadla kabuki vybavena dokonalým zařízením, nicméně ve snaze oživit původní atmosféru představení se množí i pokusy o inscenaci her v tradičních malých divadlech. Starobylé prostory znovu oživují styl zábavy podobný banketu a diváci si mohou plně vychutnat příjemnou hudbu šamisenu. Tématem bádání se proto stalo srovnání charakteristik zvuku v nových divadlech kabuki i v tradičních sálech. Ukazuje se, že k vytvoření autentického zvuku divadla kabuki by při konstrukci nových prostor měly být vzaty v úvahu i některé základní rysy tradičních sálů kabuki.

Denisa Vostrá

Literatura:

Theatre and Film Studies 2007, vol. 1–3, sborník Mezinárodního institutu pro vzdělávání a výzkum v oblasti divadelního a filmového umění, Divadelního muzeum Cuboučiho Šójóa, Univerzita Waseda, Tokio 2008

ŠVARCOVÁ, Z. *Japonská literatura 712–1868*, Praha: Nakladatelství Karolinum 2005

VASILJEVOVÁ, Z. *Dějiny Japonska*, Praha: Svoboda 1986

http://www.waseda.jp/prj-gcoe-enpaku/index_e.html (webové stránky Enpaku)

9 V překladu „Období kultury“, 1804–1818.

10 O umění prchavého života v době Edo: viz článek D. Vostré „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“ otištěný v *Disku* 11 (s. 155–159).

11 Eiiči Suzuki (uměleckým jménem Tokiwazu Waeidajú) je členem hudebního doprovodu v tokijském divadle Kabukiza. Na několika pražských sympoziích o japonském a čínském divadle se představil svými workshopy.

Muzikály na jevištích West Endu v sezoně 2008/09

Článek „Muzikály na jevištích West Endu: Mezi uměním a podívanou“, uveřejněný v minulém čísle časopisu *Disk*, charakterizoval tendence muzikálového divadla v londýnském West Endu na konci sezony 2007/08. Popsané trendy, zejména opatrnost producentů při uvádění nových muzikálových inscenací a úbytek nových původních děl, daný nedostatkem skladatelů schopných kvalitní muzikálové tvorby, se výrazně projevuje i v průběhu sezony 2008/09.

Pokles turistického ruchu a finanční krize ve Velké Británii znamenají i odliv diváků z hledišť divadel. Producenti jsou zde proto stále opatrnější a častěji uvádí inscenace, které již předem vyzkoušeli v divadlech mimo West End, menších městech či na národních turné. Premiéru tak měla v nedávné době revivalová inscenace muzikálu *Oliver!*, z divadel mimo West End byly přeneseny muzikály *Piaf*, *La Cage aux Folles* (*Klec bláznů*) a *Sunset Boulevard*.

Současným londýnským hitem je inscenace muzikálu Lionela Barta *Oliver!* (1960), produkovaná sirem Cameronem Mackintoshem.[1] 14. ledna 2009, tedy v den své premiéry, dosáhla nového westendského rekordu v tržbách z předprodeje vstupenek – 15 milionů liber. Inscenace je založena na starší úspěšné inscenaci režiséra Sama Mendese, uváděné v letech 1994–1998 v divadle London Palladium. Producent Mackintosh tak i nyní předem předpokládal úspěch, a proto muzikál *Oliver!* uvedl v jednom z největších londýnských divadel, Theatre Royal Drury Lane. Změn se oproti původní inscenaci samozřejmě dočkalo obsazení, několik scén bylo vypuštěno a také dekorace musely být vyrobeny nově tak, aby odpovídaly rozměrům rozlehlého jeviště divadla Drury Lane.

Oliver! je typickou ukázkou londýnské inscenace posledních let, popsané v minulém čísle: jedná se o osvědčené dílo klasické formy, které je inscenované v moderní, technicky co možná nejdokonalejší podobě. Nákladné dekorace se samy pohybují v prostoru jeviště, jež se tak během okamžiku změní ze sirotčince v ulici, z hrobařství v náměstí s katedrálou svatého Pavla nebo podzemní sídlo Faginovy zlodějské tlupy. Diváka ohromí již úvodní scéna v sirotčinci, v níž vystupuje sbor více než 40 dětí. *Oliver!* se tak řadí do kategorie inscenací superlativů.

Úspěch si Mackintosh pojistil obsazením role vůdce tlupy dětských zlodějíčků Fagina komikem Rowanem Atkinsonem, známým především díky postavě Mr. Beana. Přestože by Atkinson mohl i jako Fagin zůstat především přihlouplým Beanem, jeho postava je charakterově propracovaná a osobitá. Atkinsonův Fagin je lstivý, proradný, záludný, ale i vtipný a soucitný. Velmi citlivě se pak na několika místech objevují zřetelné humorné odkazy na Atkinsonovu nejslavnější televizní a filmovou postavu, například prostřednictvím medvídka Teddyho či Beanovou typickou gestikou a mimikou.

Druhou pojistkou diváckého úspěchu byl způsob výběru představitelky role Nancy v televizní soutěži vysílané veřejnoprávní BBC *I'd Do Anything*.[2] Podobný způsob výběru hlavní představitelky jsem popsal v minulém čísle v souvislosti s muzikálem *The Sound of Music*. Do role Nancy vybrali televizní diváci Jodie Prenger, jejíž jméno se okamžitě do-

1 Mackintosh se k divadlu dostal v 18 letech jako kulisák v divadle Royal Drury Lane. Odtud brzy odešel pracovat jako inspicient národního turné první inscenace muzikálu *Oliver!*, kterou jako divák předtím velmi obdivoval. Dnes je nejúspěšnějším světovým muzikálovým producentem a také spoluvlastníkem autorských práv k tomuto dílu.

2 *I'd Do Anything* je název jedné z písní v muzikálu, kterou postava Nancy zpívá.

stalo na plakáty. Finále televizní soutěže sledovalo 20 milionů diváků, bylo tedy nasnadě, že budou chtít úspěch či neúspěch své 'vyvolené' Nancy vidět. Tržby předprodeje tomu jednoznačně nasvědčují. Ačkoliv se tedy zdá, že i do londýnského muzikálového světa neodbytně vplynulo propojení divadla s jednoduchým světem televize a 'rychlovýrobou' celebrit, které následně nastupují jako hvězdy do divadelních inscenací bez jakýchkoliv předchozích zkušeností, lze nalézt zásadní rozdíl od podobného postupu v České republice. Zatímco u nás jsou hvězdy soutěží o superstar často obsazeny do velkých rolí bez jakékoliv průpravy, Jodie Prenger musela před zkouškami muzikálu *Oliver!* nejprve na Mackintoshův příkaz absolvovat čtyřtýdenní herecký kurz v centru RADA[3] a poté tři týdny účinkovat ve sboru muzikálu *Les Misérables* (*Bídníci*), aby zakusila westendské divadelní jeviště. Na kvalitách inscenace i hlavních představitelů se po premiéře shodla i většina kritiků.[4]

Stále častěji jsou ve Westu Endu uváděny menší, téměř komorní inscenace, původně produkce malých studiových divadel mimo West End (např. Watermill Theatre, Menier Chocolate Factory). Producenti tak mají předem vyzkoušený úspěch u publika a riziko spojené s případným diváckým nezájmem se minimalizuje.

V současné době mezi přenesenými inscenacemi vyniká muzikál Jerryho Hermana *La Cage aux Folles* (*Klec bláznů*, 1983) v režii Terryho Johnsona v divadle Playhouse.[5] V inscenaci exceluje zejména Douglas Hodge v hlavní roli hvězdy francouzského transvestitního klubu Albina. Hodge dokázal v Albinovi svou přesnou gestikou a mimikou dokonale zahrát karikaturu zženštilého homosexuála současně s parodií stereotypů chování hvězd showbusinessu. Jeho nonšalantní a vtipný Albin si umí povrchně libovat v blyštivých róbách, parukách a špercích, ale dokáže projevit i velkou lásku a cit pro svou rodinu: partnera Georgese a především nevlastního syna Jean-Michela. Citově exponovaným momentem je zejména finále první poloviny, číslo *I Am What I Am* (*Já jsem to, co jsem*), v němž se Albin snaží vyzpívat bolest z Jean-Michelovy zrady a kde se hrdě hlásí k 'normálnosti' svého způsobu života. Mezi vrcholy inscenace patří i taneční čísla 'Les Cagelles', sboru šesti transvestitních zpěváků a tanečníků v klubu. Jejich provedení náročné choreografie Lynne Page je dokonalé, plné energie, absolutního nasazení a hereckých akcí. Během kankánu tanečníci vyšvihnou nohy neuvěřitelně

Rowan Atkinson jako Fagin. L. Bart: Oliver! Theatre Royal Drury Lane 2009

3 RADA = Royal Academy of Dramatic Art.

4 Jury, L. „Just consider yourself a West End hit, Oliver!", *London Lite* 15. 1. 2009, s. 3. Myall, S. „Jodie wows West End", *thelondonpaper* 15. 1. 2009, s. 3. V obou recenzích citovány i další kritiky.

5 Premiéra v Menier Chocolate Factory 27. listopadu 2007, první představení v Playhouse Theatre 20. října 2008.

vysoko, dělají přemety či výskoky, ze kterých dopadají přímo do rozštěpu.[6] Inscenace, jejíž téma a motivy rozhodně nepatří v muzikálovém divadle k obvyklým, lehce, vtipně a zároveň velmi citlivě poukazuje jak na těžkosti vztahu rodičů a dětí, tak na obtíže mnohaletého partnerského soužití, především však apeluje na vzájemnou toleranci v lidském společenství.

Poměrně netypická je nejnovější inscenace muzikálu Andrew Lloyd Webbera *Sunset Boulevard* (1993), která byla v prosinci přenesena z divadla Watermill v Newbury do divadla Comedy přímo v centru West Endu. Předchozí a zároveň první londýnské nastudování *Sunset Boulevardu* bylo charakteristickou ukázkou inscenace superlativů, zatímco nová inscenace je jejím pravým opakem. Celé představení se odehrává v jedné scéně s minimálními scénickými změnami, uskutečňovanými pouze přemístěním několika kusů nábytku a otáčením točitého schodiště, které celému prostoru dominuje. Jestliže Ivo Osolsobě označuje muzikál jako *„divadlo, které mluví, muzicíruje, zpívá a tančí,“*[7] zde toto vše bravurně zvládá 12 herců, kteří jsou zároveň zpěváky, tanečníky i hudebníky (sami se doprovázejí na hudební nástroje!). Výjimkou je pouze představitelka hlavní role Normy Desmondové Kathryn Evans. Ačkoliv prostředí velkého hollywoodského filmového světa, v němž se děj muzikálu odehrává, vybízí k nákladné scéně, drahým kostýmům a ohromujícím efektům, komorní inscenace namísto toho zvýrazňuje niterné drama intimního vztahu stárnoucí bývalé filmové hvězdy a mladého, ambiciózního a sobeckého scenáristy Joa Gillise.

Skupina The Gypsy Kings je autorem hudby k muzikálu *Zorro*, zmíněném v minulém čísle. Od července 2008 se uvádí v Garrick Theatre, a ačkoliv se často hraje před poloprázdným hledištěm, jeho uvádění je naplánováno až do září letošního roku. Následovat by měla premiéra *Zorra* v japonském Tokiu a v listopadu 2010 i v australském Sydney. Námětem je jednoduchý příběh o mstiteli Zorrovi a jeho boji proti bezpráví a zlému Ramonovi, všeobecně známý z románové předlohy či některého z filmových zpracování. I přes jednoduchou zápletku inscenace vyniká díky strhující temperamentní hudbě a bravurním tanečním číslům flamenka, během nichž se tanečníci dostávají téměř do transu. Obdivuhodné jsou dovednosti Matta Rawleho v roli Diega (Zorra): prvotřídní herectví a zpěv je v Londýně samozřejmostí, Rawle však na jevišti zároveň zvládá i náročné šermířské souboje, sám bezchybně provádí iluzionistické efekty (například několikrát během představení z jeviště nepochopitelným způsobem doslova zmizí), skáče nad hlavami diváků či se bez sebemenšího zaváhání střemhlav spustí po laně z provaziště na jeviště.

Během druhé poloviny roku 2008 bylo v divadlech West Endu uvedeno pouze jediné původní dílo, a to muzikál Shuki Leviho *Imagine This*.[8] Stejně jako muzikálům *Gone With The Wind* a *Marguerite* ani této novince rok 2008 nepřál: její provozování bylo předčasně ukončeno pouhý měsíc po premiéře. K zániku ji odsoudily především tvrdé a odmítavé reakce většiny kritiků, z nichž někteří dokonce autory obvinili ze zneužívání a trivializace holocaustu.[9] Děj muzikálu se odehrává za 2. světové války ve varšavském ghettu,

6 Kritik listu *The Guardian* Michael Billington dokonce označil jejich provedení tanečních čísel za *„unrivalled on the West End stage“*, tedy *„nemající na jevištích West Endu soupeře“*. Viz Billington, M. „La Cage aux Folles“, in: *The Guardian* 1. 11. 2008, s. 44.

7 Osolsobě, I. *Muzikál*, in: Pavlovský, P. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, Praha 2004, s. 184.

8 Libreto Glenn Berenbeim, texty písní David Goldsmith, režie Timothy Sheader. Premiéra 19. listopadu 2008, derniéra 20. prosince 2008 v New London Theatre (tedy v témže divadle, kde se v červnu dočkala předčasného ukončení inscenace muzikálu *Gone With The Wind*).

9 Viz http://www.imaginethisthemusical.com/, záložka NEWS & PRESS.

kde se skupinka herců rozhodne uvést představení zpěvohry *Masada*. Hrou se starověkým námětem o vítězství slabších Židů nad přesilou silnějších římských vojáků chtějí povzbudit naději mezi lidmi ve svém okolí. V ovzduší 'konečného řešení' se však shodou nešťastných okolností musí rozhodovat, zda před jistou smrtí zachrání sami sebe, nebo své publikum.

Do série oblíbených jukebox-muzikálů přibyl v letošní sezoně muzikál s písněmi Michaela Jacksona a skupiny The Jackson Five *Thriller*, uváděný v divadle Lyric.

Tisíce diváků denně lákají i starší produkce divadel na West Endu: téměř stále vyprodaný *Billy Elliot*, *The Lion King* (*Lví král*), *Mamma Mia!*, *Wicked*, *Blood Brothers* (*Pokrevní bratři*) nebo *Hairspray*[10] a samozřejmě i londýnské 'pamětihodnosti' *Les Misérables* (*Bídníci*) a *The Phantom of The Opera* (*Fantom Opery*), obě inscenace staré již téměř čtvrt století.

V lednu skončila na Broadwayi po necelých třech letech a 859 představeních produkce muzikálu Duncana Sheika *Spring Awakening*, inspirovaného slavnou hrou Franka Wedekinda *Procitnutí jara* (1891). 3. února měl *Spring Awakening* evropskou premiéru v londýnském divadle Lyric Hammersmith. Broadwayská, resp. původně off-broadwayská inscenace získala mimo jiných 8 cen Tony, včetně ceny za nejlepší muzikál, a její nahrávka obdržela i cenu Grammy. Londýnská produkce původně oznámila pouze pětitýdenní uvádění muzikálu, pro velký zájem jej však prodloužila.[11]

Do konce sezony by měly následovat tři další novinky, shodou okolností všechny podle filmové předlohy: *Priscila Queen of the Desert* s Jasonem Donovanem v divadle Palace, *Sister Act* (*Sestra v akci*) v produkci Whoopi Goldbergové v divadle London Palladium a také *Legally Blonde* (*Pravá blondýnka*), která se do Londýna stěhuje po ukončení broadwayské produkce na podzim loňského roku.

Pavel Bár

10 Pro informace o některých z těchto inscenací viz *Disk* 26.

11 Českou premiéru muzikálu *Spring Awakening* plánuje Městské divadlo Brno, a to na 21. listopadu 2009.

Newyorská divadelní scéna v závěru roku 2008

Mezi věhlasnými muzikály na Broadwayi, jako jsou *Mama Mia!*, *Mary Poppins*, *Shrek* nebo *Fantom Opery*, se na konci minulého roku mimořádné divácké oblibě těšilo *Procitnutí jara*, inscenace vycházející ze hry Franka Wedekinda. Umožnila režisérovi Michaelovi Mayerovi, choreografovi Billovi T. Jonesovi a scenáristovi Stevenovi Saterovi obsadit mladé muzikálové herce, kteří usilují o kariéru na Broadwayi. Na scéně tak s živou kapelou hraje, zpívá a tančí kolem dvaceti mladých lidí. Dělají to s mimořádným nasazením, které k muzikálu jaksi patří, v tomto představení ovšem překračuje očekávání. Mladí herci využívají nabídnutou příležitost a vydávají ze sebe vše. Představení tím získává neobyčejnou pulzaci, která zvedá diváky ze sedadel. Přispívá k tomu samozřejmě skvělá hudba a písně Duncana Sheika i scéna z červených neomítnutých cihel, která připomíná spíš anglickou *high school* 19. století než německé gymnázium, zato ale spíš odpovídá představě anglo-amerického publika. V prostoru velkého jeviště

je umístěna kapela a kromě hlediště jsou po obou stranách stupně určené pro diváky, ze kterých ale v příhodných okamžicích vstávají herci, vstupují do prostoru menšího jeviště k hlavním protagonistům a pálí své písně do publika. Jsou to chvíle, kdy diváci nešetří obdivem a divadlo burácí nadšením. Všechny dospělé mužské role hraje zkušený Glen Fleshler a do stejných ženských rolí obsadil režisér populární broadwayskou herečku Christinu Estabrook. Jejich stylizované herectví, přesné v každém detailu a situaci, dodává celému představení řád. Muzikálové představení *Procitnutí jara* uváděné v divadle Eugena O'Neilla zapůsobí i na ty, kteří muzikálu neholdují. Svou vitalitou a režijní koncepcí, která funguje na scéně jako dokonalý stroj, útočí na publikum a nenechá ho ani na chvíli vydechnout.

Nadšení z úrovně představení nemusí ani na Brodwayi vydržet dlouho. Stačí si zajít do Belasco Theatre na činoherní inscenaci Davida Mameta *American Buffalo*, a hned je důvod k vystřízlivění. Režisér Robert Falls obsadil do hry tři velké hvězdy, Johna Leguizana do role Waltera Cole, Cendrica The Entertainera jako Donny Dubrowa a Bobyho hraje Haley Joel Osment, kterého u nás známe ještě z chlapecké role robota ve Spielbergově filmu *Arteficial Intelligence*. Úvodní potlesk publika při vstupu herců na scénu napovídal, že představení se bude líbit, postupně se ale ukázalo, že to byly především hvězdy, které se ze všeho líbily nejvíc a na které se většina diváků přišla podívat. Představení bylo totiž úmorné, bez vzruchu a napětí. Setrvat a vydržet je celé vyžadovalo velkou dávku trpělivosti. Jedinou záchranu jsem shledal v koncentraci na nedostatky. Tváří v tvář těmto hvězdám jsem pozoroval jejich herecké slabiny. Soucítil jsem s nimi, jak jsou na scéně ztracení, i když k tomu vydatně přispívala scéna Santa Loquasta, přecpaná takovou veteší, že bylo sice obtížné se po ní pohybovat, ale nikoliv se ztratit. Všem třem hercům evidentně chyběl filmový režisér, který by je detailně instruoval o každém pohybu a výrazu a říkal jim *teď se na něho dívej, teď se na něho nedívej, teď poodejdi, zakrýváš ho, teď vstaň, sedni, udělej tři kroky* apod. Režisér s nimi ale dokonale 'nacvičil', jak mají vstoupit na scénu. Každý z nich měl připravené charakterové klišé, za které je publikum odměňovalo náležitým potleskem. Tím začínalo i končilo jejich hereckého mistrovství. Dlouhé dialogy, typické pro hry Davida Mameta, vyžadují určitou formu konverzace, což jim dodává zvláštní kolorit. Zvládnout i krátký konverzační dialog bylo ale mimo schopnosti těchto herců. Z jejich projevu jsem si odnesl jen způsob, jak projevit verbálně nazlobenost, ale ne už to, jak se po takové hře uklidnit. Představení se pro mě zredukovalo na donekonečna opakované nadávky v americkém slangu; ne že by v Mametově textu nebyly, ale v projevu těchto herců se ukázaly jako nejdůležitější.

Jedna z možností, jak po takovém zážitku získat ztracenou duševní rovnováhu a zmizet z dosahu filmových hvězd, je zhlédnout nějaké představení na Off-Broadwayi. Není to ani tak daleko, protože číslo 410 na 42. západní ulici, ve kterém sídlí Theatre Row, se nachází kousek od divadel, kde běží muzikály. V závěru minulého roku se tu hrála mimo jiné hra Artura Millera *Všichni moji synové* a Shafferův *Equus*. Měl jsem štěstí: skupina, která si říká The New Group, uváděla hru současného anglického dramatika Kevina Elyota *Mouth to mouth* (*Z úst do úst*) v režii Marka Brokawa. Je to hra o současné rodině, o zdánlivě standardních starostech manželů, milenců, o milostných trojúhelnících, o orientaci dětí, o vztazích rodinných přátel a především o hledání řešení: ta se v okamžiku finanční, zdravotní nebo osobní krize jeví zcela jinak než v období blahobytu. Představení s mimořádnými hereckými výkony i výborným režijním vedením a scénografií, plné neklesajícího napětí násobeného prudkým temporyt-

mem, ve kterém se zatahovala i opona z jedné strany na druhou takovou rychlostí, že se pozornost publika mohla okamžitě přenést na novou scénu. Na rozdíl od předešlého představení bylo dvě stě sedadel obsazeno ovšem bohužel jen ze dvou třetin, a jak se z rozhovorů dalo vysledovat, v publiku převládali divadelníci, kteří se přišli podívat na kolegy a posoudit konkurenceschopnost nového představení; kolegům ovšem přáli! Mě potěšilo, že k tomu, aby dosáhli takové úrovně, tu nepotřebovali žádnou filmovou hvězdu.

Mimořádnou pozornost si zaslouží stand-up komedie Mike Birbiglia *Sleepwalk with me*, volně přeloženo *Buď se mnou náměsíčný*, kterou uvádí sám autor v Bleecker Street Theatre. Vzhledem k umístění divadla v Soho na ulici Bleecker to už je skutečně Off-Broadway. Komedie vychází ze vzpomínek na dětství, rodiče, dům a místo, na vše, co bylo důležité v životě mladého autora. Byly to návraty k večerům v posteli s počítačem v jedné ruce, pizzou v druhé a sluchátky na uších, k okamžikům, ve kterých začíná snění, mísící realitu s touhou, představou a snem. Snad nejvýstižnější hodnocení této komedie vyslovila Ira Glass v *This American Life*, když o Miku Birbigliovi napsala: *„Angažujte ho dřív, než bude moc slavný.“* Birbiglia je skvělý komik. Na scénu vstupuje s jakousi nejistotou, jakoby trémou, kterou celé představení překonává. Ta úzce souvisí s vnitřním stavem, skrze ni vtahuje publikum do hry a získává si jeho spoluúčast. Tuto polohu nepředstírá ani se do ní nestylizuje, jenom bravurně využívá jakousi osobní váhavost, díky které se jakoby mimochodem dožaduje podpory publika. Dostává se mu jí přehršel. Dvě hodiny baví publikum, které mu nejenom fandí, ale prožívá s ním každé jeho zaváhání, protože je zábavné smát se vlastním slabostem, když je člověk sleduje na někom jiném.

Za zmínku stojí také taneční představení Beth Gill: *what it looks like, what it feels like (jak to vypadá, jak se to cítí)* ve známém prostoru The Kitchen, centru performančního hnutí 70. let, založeného českým emigrantem Woody Vašulkou, jeho ženou Steinou a Andreasem Mannikem. Představení bylo spíše součástí výtvarné pohybové performance, svou estetizovanou polohou dost vzdálené drsným performancím, jak je známe od věhlasných performerů. Patří ale do prostoru The Kitchen, protože ten se v průběhu posledních dvou desetiletí proměnil v prostor galerijní, vhodný ale i pro současné experimentální scénické a multimediální produkce.

Július Gajdoš

„Údolí“ v prostoru Roxy/NoD

Po přečtení krátké anotace k performanci *Údolí*, uvedené v premiéře 29. a 30. listopadu 2008 v Roxy/NoD,[1] se mě zmocnil lehký chaotický stav, vytrvale se prodírající i do mého vzezření. Představoval jsem si totiž sám sebe, jak účasten per-

1 *Údolí*. Pohybová performance/digitální instalace. Premiéra 29. 11. 2008; Roxy NoD. Koncepce: Jakub Kopecký, Pascal Silondi; režie, scéna, animace: Jakub Kopecký; animace, VRML, senzory: Pascal Silondi; choreografie: Zuzana Sýkorová; hrály: Jana Vránová, Zuzana Sýkorová; hudba, zvuk: Mikuláš Růžička, Jan Burian; kostýmy: Zdeňka Imreczeová; světla a projektory: Patrik Sedlák, Pascal Silondi, Jakub Kopecký, Petr Krušelnický; animace: Eatlin – Jan Kolegar; produkce: Marie Silondi, Iva Machačová, Aleš Černý.

formance místo *vytrácení reality* ve *féerické kompozici* se sám ztrácím, při *zmizení děvčete u večeře* naopak nebudu moci zmizet na dobrou večeři, a dokonce se budu muset zúčastnit *monodiskuse na téma příšera* a reagovat na tautologické přesmyčky exhibujících diskutérů, kterým postmoderna tak dobře slouží pro znejasňování významů. Další rozvádění textu z anotace jsem zavrhl, protože jsem přece jen, i když nerad, dospěl k tomu, že důvodem k takovým slovním hříčkám může být také obrana původců díla před zodpovědností za prezentovaný tvar a že

je také spíše adresovaný publiku, které takové recesní zamlžování vítá. Vše ale bylo jinak a dodnes si pochvaluji, že jsem nepodlehl prvnímu dojmu, opustil teplo domova a vydal se všanc různým nepřízním.

Performance/instalace patřila k těm mimořádně povedeným, jaké lze v této oblasti zhlédnout, troufám si říct, že v evropském kontextu, i když hranice bych neomezoval pouze na jeden kontinent. Již prostorové řešení, vstup do tmavého prostoru, ve kterém na monitorech ze tří stran na publikum číhaly digitalizované dvě mužské tváře a jedna ženská, postupně nabývající jednotlivé rysy státníků, které plynule mutovaly v postavičky představující částí lidského těla a jeho orgány. Vytvářely jakýsi živý 3D obraz v prostoru, posilovaný zvukem, v přiměřené intenzitě vibrující v publiku. Vyhlazenost tváří a jejich proměna digitální technologií skutečně působily, jak to odpovídalo přání autorů, jemně děsivě, ale současně vyvolávaly obdiv jak k technologické zručnosti, tak k tematickému pojetí s tím souvisejícímu. Skleněná budka uprostřed s hlavní protagonistkou a její performativní pohyby prosvětlované stroboskopem byly součástí jakési oscilace mezi projevy lidského těla a jejich robotizací. I použití laserových paprsků nebylo pouze ilustrativní a kromě vizualizace, která znásobovala jednotlivé pohyby, působilo také v rovině scénické, kdy část reprezentovala celek a naopak. Využití digitální technologie v kontextu scéničnosti mělo svůj rozměr i ve zmiňované večeři. Představovala údolí nebo kopec podle toho, jak se hlavní protagonistka trefovala vidličkou a nožem do digitálního prostoru, a odkazovala nás také k cestě, kterou je vždy nutné kvůli jídlu podstoupit.

Za necelou hodinu performance autoři vizualizovali nejenom své představy, ale i potenciální možnosti, které se ovšem ne vždy dotýkaly tématu – ale tak to chodí, když základním východiskem je cesta a její součástí hledání. Jako divák jsem byl účasten této cesty, putoval jsem s požitkem a na rozdíl od toho, co autoři v programu uvádějí, nebál jsem se, že se stanu přízrakem. Neodradila mě ani neidentifikovatelnost digitálních tváří nebo uvěznění protagonistky v skleněné budce. Byl jsem především potěšený dovedností autorů a základní úrovní, kterou performance/instalace měla. Spíš než bych vytýkal, konstatuji, že vedle vizuálního a technologického pojetí zaostávala verbální složka. Žádné postmoderní projevy ji nemohou nahradit, pokud nejsou organickou součástí nějakého celku. Nic na tom nezmění ani filozofie Jeana Baudrillarda. Narativní pasáže nebyly totiž rovnocenné ostatním složkám a ve své kontextuální podobě nepronikaly dílem tak, jako složka vizuální nebo zvuková. Působily zbytečně formálně a zakomponovány tímto způsobem do obrazu vytvářely dokonce dojem, že jejich úlohou je jakési narativní opodstatnění nebo filozofické zdůvodnění, a přesvědčovaly nás, že nejde pouze o digitální vizualizaci a performanci, ale že to vše souvisí s postmoderním životním stylem, ke kterému jaksi patří i citace známých francouzských filozofů. Doufám ale, že autoři *Údolí* se svým vizuálně-scénickým citem k podobným závěrům nakonec dospějí sami, a možná se dokonce po vhodném textu už ohlížejí nebo na něm pracují. Je mi líto, že se to už nebude týkat *Údolí.*

Július Gajdoš

Zápisky české herečky

učinila Eliška Pešková

(dokončení)

VI.

Bolestná zvěst stihla nás v červenci r. 1856. Tyl v Plzni byl na smrtelném loži a dne 12. července obdržela jsem zprávu, že den před tím dokonal svou klopotnou pouť. Jako kočující herec a režisér venkovské společnosti Zöllnerovy skončil svůj blahodárný život, blahodárný pro národ a umění české, nešťastný pro sebe. Nevděk, jakého se mu dostalo od nejbližších přátel a od lidí, kteří mu vlastně k vděčnosti zavázáni byli, hryzl v šlechetném jeho srdci a nebyl asi poslední příčinou jeho předčasné smrti.

Dne 31. července hrálo se v aréně ve prospěch osiřelé rodiny Tylovy *Jiříkovo vidění*, které také v Plzni dne 13. července v den pohřbu Tylova se dávalo. Sladce a bolně byla jsem dojata, když jsem se dočtla, kterak Tyl ještě tři dny před smrtí svou, kdy na loži bolestí se svíjel, dával se ptáti, kterak se líbí představení jeho *Strakonického dudáka*, do kteréhož kusu jako by svou spanilou duši byl vdechl. Líbil se Dudák tenkráte v Plzni i jinde vždy, jakož líbiti se bude českému lidu vše, co ušlechtilou formou básnickou v jeho duchu se mu podává. V tom oboru Tyl od nikoho ještě dostižen nebyl. Ctěme a slavme navždy jeho památku!

Dne 1. září 1856 obdržela jsem přídavek 10 zl. na měsíční plat. Hrála jsem tehdy ovšem všechny obory – dnes naivní Růženku v *Americkém ženichu*, příště královnu Alžbětu v *Marii Stuartce*, potřetí veselou Klárku v *Manželu bez ženy* – všecko za 30 zl. a za dvě benefice ročně.

K takové benefici jedné zvolila jsem si dne 1. ledna 1857 Fričem zpracovaný kus *Břetislav Bezejmenný*. Ve hře té neměla jsem žádné úlohy; abych v něm ale přece vystoupiti mohla, připsal mi tam Neruda úlohu kněžice Vladislava, jenž pěknou řečí kus ukončí.

Dne 18. července zemřel můj dobrý dědeček, jehož památka mi navždy drahou zůstane.

Dne 5. srpna 1857 slavili jsme sedmý výroční den našeho sňatku. Od muže svého byla jsem tehdy mile překvapena. Dostal totiž přídavek 50 zl. k služnému, takže měl nyní platu 400 zl., i uspořil něco a vydal se se mnou na cestu, abych kus neznámého světa viděla. Jeli jsme až do Litoměřic, kde navštívili jsme zapadlý hrob Máchův. Nešťastný básník odpočíval tehdy již 20 let, ale hrob jeho nebyl ničím označen. Zželelo se mi té nešetrnosti k geniálnímu pěvci a psala jsem druhého dne dru. Podlipskému a dru. Pečírkovi, aby se věci ujali. Stalo se a já byla brzo potěšena zprávou, že na hrobě Máchově postaven slušný pomník.

Z Litoměřic vydali jsme se na parníku do Drážďan, pokochali jsme se pohledem na rozkošné kraje českého a saského Švýcarska a v hlavním městě saském navštívili jsme předem dvorní divadlo, kde se dával *Egmont*, pak všeliké památnosti města, a čtvrtého dne jsme odjeli zpět do Beřkovic, odkud jsme se vydali pěšky do Liběchova, na Kokořín a na Bezděz po stopě Máchových *Cikánů*. Na Bezděži viděli jsme východ slunce – čarokrásný obraz!

Z Bezděze vrátili jsme se do Prahy.

Dne 23. srpna 1857 dávali jsme v aréně ve Pštrosce Klicperův *Blaník*. V žalářní scéně, kdy má býti na jevišti tma, poněvadž jeden druhého viděti nesmí, svítilo nám sluníčko tak prudce do očí, že jsme se Šimanovským potajně se smáli, když jsme po zdi tápajíce jeden druhého hledali. A když jsme se konečně našli, dalo se obecenstvo do nehorázného smíchu. Bezděčná komika, že za jasu slunečního „ve tmě“ jsme hráli, měla veliký účinek.

O čtyři dny později, dne 27. srpna, dávali jsme téhož spisovatele *Žižkův meč* a měli jsme se Šimanovským tu nehodu, že jsme přišli na jeviště o celé dvě scény dříve. Napověda volal na nás z boudy: „Jděte pryč!“ Ale my hleděli chvilku mlčky jeden na druhého, až jsem se vzpamatovala a pomohla jsem znova osvědčeným univerzálním prostředkem nepozorných herců. Pravila jsem rozhodně: „Pojď, Karlíčku, do zahrady, povím ti tam, co mám na srdci.“ Obecenstvu ovšem nezůstaly rozpaky naše tajny, ale na místě nevole dostavila se veselosť a dostali jsme za svou bezděčnou improvizaci hlučný potlesk.

Dne 3. září hrála jsem Esmeraldu ve *Zvoníku u Matky Boží* a kolegové Lapil (Quasimodo) a Grau (Claude Frello) hráli se mnou tak živě, že jsem druhého dne byla samá modřina.

Soukromé poměry mé zatím se zlepšily, uspořila jsem již 800 zl. Veliká to pro mne suma, a já ji chtěla jak náleží zužitkovati: koupiti dům aspoň za 2000 zl. – na menší jsem nepomýšlela. Ale nebylo žádného po mém vkusu na prodej, a čím dále tím více ubývalo velikosti mého nastávajícího domu.

Konečně vypátrala jsem hezký domeček pod Emauzy, byl za 2300 zl. Koupila jsem tu realitu, složila jsem hned 300 zl., ostatní trhová suma byla na roční splátky po 500 zl. Já dala domek pěkně upraviti a pyšnila jsem se, že jsem pražskou domácí paní a můj muž měšťanem. Tehdy se mi zdálo, že jsem na vrcholi svého štěstí.

Ctihodný kněz Doucha přeložil toho času pro mne Kleistovu *Katinku Heilbronskou*. Bylo to pro mne vyznamenání nemalé. Spisovatel, jenž dosud pouze Shakespeara překládal, podrobil se překládání oblíbeného německého kusu, aby se mi parádní úlohy dostalo. Nemohla jsem se ani 22. dne měsíce listopadu dočkati, bylať Katinka odedávna mým zamilovaným ideálem. Hra dávala se poprvé k mé benefici a líbila jsem se tou měrou, že po každém aktu několikráte jsem vyvolána byla, a v posledním jednání, když jsem na otázku hraběte Strahla „Proč pláčeš?“ polo v smíchu polo v pláči odpověděla: „Nevím, pane vznešený – to mi zde padlo jen něco do oka“ – počalo obecenstvo při otevřené scéně tak tleskat a pochvalu provolávat, že se divadlo otřásalo.

Podobně se mi dařilo ve *Valdštýnově smrti* jakožto Tekle, i bylo to pro mne velmi potěšitelné, že jsem jakožto representantka veselohry stejné obliby i v tragedii došla.

Časem doléhal na mne nedostatek, který moje štěstí umělecké kalil. Z gáže bylo mi dluh spláceti a garderobu si opatřovati, z platu mého muže 400 zl. jsme žili. To bylo ovšem na vydržování domácnosti málo. I přemítala jsem, kterak si k nějakému přilepšení pomoci a podařilo se mi zjednati si obchod se šaty, které jsem od šlechtičen kupovala. Dařilo se mi při tom dosti dobře, avšak práce a starostí jsem při tom měla mnoho. Obstarávati domácnosť, dělati krejčího, švadlenu, a býti přitom pro jeviště stále pohotově – to byla zajisté úloha nemalá.

Dne 10. února roznemohla se naše lokální zpěvačka slečna Gaučova a já převzala nakvap její úlohu sedmiarchovou. Učila jsem se po celou noc a druhého dne se hrály *Dcery satanášovy*.

V čtrnácti dnech potom překvapil mne můj muž příjemnou novinou, že se stal oficiálem s přídavkem 100 zl. ročně. Slavnostním způsobem doručoval mi dekret svůj a já byla, že jsem ke všemu ještě také paní oficiálkou, tak radostně dojata, že jsem po celou noc ani spáti nemohla, a když jsem k ránu usnula, zdálo se mi, že můj muž stal se již dvorním radou!

Toho času slavila německá herečka Bedřiška Gossmannová triumfy jakožto *Diblík* od Birchpfeifferové. Hra ta byla honem od Friče přeložena a já dostala titulní úlohu. Chvěla jsem se strachem, když mi ji Chauer doručoval. Netroufala jsem si, avšak musila jsem. K prvému představení, 18. února, dostavilo se také mnoho Němců, jakož vůbec bylo divadlo přeplněno. *Diblík* byl toho času v módě a vše bylo dychtivo, co asi ta česká herečka z titulní úlohy utvořiti dovede. Mnozí očekávali fiasko, ale – zklamali se, neboť již v druhém jednání rozléhala se hlučná pochvala a průběhem večera byla jsem sedmnáctkráte vyvolána! Do té doby se takového vyznamenání u nás nikomu nedostalo a já sama byla takovýmito důkazy přízně a zdaru unesena, nescházelo hlasů stavících mne po bok Gossmannové. *Diblík* dával se několikráte za sebou při divadle vyprodaném.

Dne 21. března 1858 hrálo se naposled za ředitelství Stögrova; dával se titulem svým případný kus: *Jak si kdo ustele, tak si lehne*.

Dne 11. dubna počali jsme hráti za ředitelstva Thoméova. Dávala se veselohra Shakespearova *Cokoli chcete*. Dne 18. dubna dávala jsem k své benefici Mosenthalovu *Deboru*, abych mohla uvésti nadanou Albinu Ileintzovou, žákyni svou, v úloze titulní. Byla to dívka neobyčejně sličná a nadáním svým i zjevem zjednala si rázem srdce obecenstva. Škoda, že se nám záhy odcizila. Odešla do ciziny, avšak netěšila se triumfům uměleckým dlouho, neboť již po třech letech zemřela v Mnichově jakožto dvorní herečka a předčítatelka královské bavorské.

Dne 2. května dostalo se mi neobyčejného daru. Jeden pražský mlynář poslal mi pytel pěkné mouky za to, jak psal, že jsem v kuse *Fraška je dobrá medicina* tak dobře tu paní mlynářku provedla. Býval to řídký případ, aby se herečce české daru dostalo, a k tomu tak originálního! A jak jinak? Šlechty hlásí se k nám dosud nemnoho, tehdy pak jsme mohli kavalíry věci české nakloněné na prstech jedné ruky spočítati. A z jiných kruhů mecenášů také nebylo od těch dob, kdy mlynář Slavík přílišnou dobrotou a štědrostí na mizinu přišel.

Na dušičky dával se obvyklý *Mlynář a jeho dítě*. Úlohu Marie hrála jsem tak opravdově, že v každé scéně jsem slzela a druhého dne kus ten i odstonala.

Dne 6. února 1859 dostalo se mi od Mikovce lichotivé pochvaly za Marinu v jeho *Dimitriji Ivanovičí*, kterážto tragédie tehdy poprvé se dávala.

1. března stihla české divadlo citelná rána úmrtím svědomitého režiséra Josefa Chaura. Přímý a poctivý ten muž a vážený umělec byl stíhán závistí a nenávistí jako druhdy Tyl. Mezi současnými členy českého divadla památka jeho nevyhyne. Byl nám rádcem a přítelem

upřímným a divadlu pěstitelem horlivým, i nezasloužil si nepřátelství, kterým od některých našinců týrán býval. Když jeden z nich, redaktor *Lumíra* Mikovec, po třech letech zemřel, tázala se mne vdova Chaurova, zdali vím, že z neznámé ruky obdržel Mikovec na smrtelném loži dvě navštívenky s černými obrubami a s jmény Tyla a Chaura. Mám za to, že ty lístky položila tam Chaurová sama, když nemocného „přítele" zesnulého chotě svého navštívila.

Dne 3. března odehrál se v mé domácnosti výjev, který mi do smrti v živé paměti zůstane. Tchýně moje, která již devět let s námi přebývala, tvářila se vždy tak, jako by kromě pense své ani krejcaru neměla, ale v pravdě tomu tak nebylo. Abych ji něčím příjemným překvapila, poslala jsem za její nepřítomnosti na trh pro slámu, abych jí slamník naplnila, poněvadž v něm již pouhá řezanka byla. Kázala jsem služce, aby slamník na dvoře vyprázdnila; že však nedbalá holka otálela, vyprázdnila jsem jej v kuchyni sama, a hle! – co tu vidím? Ve zdrcené slámě naleznu dvě spořitelní knížky, v nichž tisíce zapsány byly! Úroky po několik let nebyly v nich ani zaneseny!

Věřila jsem sotva svým zrakům. Považovala jsem to za nemožné, aby ta žena mohla klidně na penězích spáti, kdežto děti a vnuci její i hlad snášeli. Toť přece něco mateřskému srdci naprosto odporného. Táž matka, která ani naše snubní prsteny opatřiti nám nemohla a my vzácné té památky zříci se museli; která viděla naši bídu, naše těžké zápasy o existenci a nepodala nám ruky pomocné, byla držitelkou takového majetku! Pozbývala jsem ve chvíli té víry v dobro a člověčenstvo. Dlouho stála jsem nepohnutě ani promluviti nemohouc. Minulosť živě mi tanula na mysli – konečně ulevila jsem slzami bolu svému.

V tom vešla tchýně a vidouc starou slámu kolem mne uhodla okamžitě, co se stalo, i jala se omlouvati. Jí ke cti dokládám, že uznala hned svou chybu. A když později syn jí na mysl uvedl, jak se prohřešila, zvolala v pláči, že nám celé své jmění postupuje, poněvadž by jí nyní tížilo. My toho však nepřijali a odpověděli jsme, že nám dříve mohla i jen část těch peněz býti požehnáním, teď však že jich nepotřebujeme. Přece však vyzněl konec výjevu toho smířlivě, odpustili jsme si navzájem.

Tchýně byla tou měrou rozčilena, že ulehla. V chorobě své nám ubohá žena vykládala, kterak se zpočátku k jmění přiznati nechtěla domnívajíc se, že snacha „komediantka" by je brzo promarnila; později však, když komediantku byla již poznala, netroufala si nám peněz nabídnouti.

Povolali jsme k loži nemocné matky dra. Podlipského, jenž nás s počátku ubezpečoval, že nemoc není nebezpečná; avšak rázem se nemoc zhoršila a dne 10. března skonala tchýně neduhem plícním. Byla jsem do poslední chvíle s dětmi v jejím pokoji, aniž bych konec její byla tušila. Náhle spatřím její zmodralé rty, i pošlu honem pro lékaře a současně pro svého muže do úřadu. Pavel dostavil se dříve než lékař, matka upřela na něho hasnoucí již zrak, vzdechla zhluboka a skonala. Budiž jí lehká země!

VII.

Až dosud snažila jsem se vybrati ze starých zápisek svých vše, co považuji jednak za podstatný příspěvek k dějinám našeho divadla, jednak za důležitější data životopisná. Řádky následující, zápisky to moje bezprostřední, po mém zdání náležejí veřejnosti nezkrácené, i podávám je beze změny, jakož byly postupně napsány.

***

Dne 3. dubna 1859 dával se Klicperův *Jan za chrta dán*, v němž jsem hrála Krasku a osudně jsem se podřekla. Pozdvihnouc meč měla jsem zvolati: *Za ním, buď východem nebo západem!* Avšak na místě posledního řekla jsem slovo jiné, nepříslušné. Obecenstvo bylo strnulé, já studem div neomdlela.

10. dubna: *Chudý písař* a *Hraje si na vdanou*, ve prospěch rodiny zemřelého Chaura. Obě hry byly mnou přeloženy a věnovala jsem je k benefici, 23. dubna: první slavné představení v novém velikém, tzv. Novoměstském divadle, jež počal stavěti Stöger a převzal Thomé. Dáván Svobodův *Karel Škréta*. Prolog od G. Pflegra jsem přednášela s Annou Kolárovou.

9. října bylo představení ve prospěch zřízení pomníku Klicperova. Ředitel Thomé, ač Němec, býval vřelým ctitelem Klicpery, a tato úcta zakládala se na vděčnosti. Jako mladý herec německý připutoval kdysi Thomé do Králové Hradce, kde Klicpera profesorem byl. Německé společnosti se v Hradci nedařilo a tu napadlo Thoméovi požádati Klicperu, v městě i v národě oblíbeného básníka dramatického, aby mu některý svůj kus k benefici poskytl. Klicpera ochotně žádosti mladého umělce vyhověl. Divadlo bylo vyprodáno a beneficiant zůstal za to Klicperovi vděčen, i želel upřímně letošní smrti Klicperovy a ke zřízení pomníku našeho básníka představení uspořádal. Dával se zesnulého *Rod Svojanovský*.

23. října dávala jsem k benefici *Jaroslava ze Šternberka* a Neruda mi opět připsal do hry českého prince, abych vůbec vystoupiti mohla. Divadlo bylo plné, vytěžila jsem na svou polovici 507 zl., výsledek to neobyčejný.

1. ledna 1860 jsem poprvé hrála *Filipinu Velserovu* s výsledkem skvělým. Kéž bych měla vždy na jevišti takové štěstí jako ve Filipině!

15. ledna dávána poprvé a naposled Nerudova *Franceska de Rimini*. Propadla, jak Neruda myslí, vinou herců.

12. února jsem v Raimundově *Marnotratníku* jakožto kouzelnice Milostna letěla do nebes, z nichž jsem pak nemohla dolů. Mašinerie se pokazila a v divadle neměli žebříku tak dlouhého, aby až do mých nebes dosahoval. Měla jsem nejkrásnější naději zůstati viset po celou noc v oblacích divadelních, neboť všechny pokusy, abych se opět v pozemskou říši snesla, byly marny. Konečně odvážil se jeden dělník nahoru a podnes nevím, jak se vlastně ke mně dostal. Chopiv mne silnou paží kolem pasu, lezl se mnou jako kočka po střeše a dostali jsme se v bezpečí.

9. března uvedla jsem k své benefici našeho nadaného Hálka poprvé na jeviště. Dávána jeho prvotina *Carevič*

Alexej, v němž jsem sice měla nevděčnou úlohu, ale těšilo mne, že jsem mohla básníka v jiných oborech již osvědčeného také s divadelním obecenstvem seznámiti. Hálek jest po mém náhledu nejlepším z našich žijících básníků.

20. června koupila jsem z peněz, jež nám tchýně zůstavila, dům vedle Apolla (v Ječné ulici) a chceme jej do podzima přestavěti. Dej Pánbůh svého požehnání!

15. července jsem koupila v Nuslích domek se zahrádkou, avšak bez peněz, neboť stavba druhého domu bude tolik státi, že nám nic nezbude. Naštěstí prodala jsem domek v Emauzích a dostala jsem o tisíc zlatých více, než jsem zaň dala. Zaplať Pánbůh!

19. srpna navštívil mne německý režisér Rosenschön po představení drobných her *Převržená slánka* a *Slečna manželka*. Vyřizoval mi jménem ředitele Thoméa, abych převzala na německém divadle pražském osiřelý obor veseloherních milovnic, i nabízel mi gáži dvojnásobnou. Nepřijala jsem však nabídnutí toho a doložila jsem, že divadlo české více mne potřebuje než německé.

19. listopadu měla jsem jmeniny neobyčejně slavné. Dostalo se mi překvapujícího a snad nezaslouženého vyznamenání. Někteří přátelé českého umění vydali mou litografovanou podobiznu a donesli mi obraz s adresou díků za dosavadní moje působení. Mezi podpisy jsou jména nejpřednějších mužů našeho národa. Nikdy nevymizí z paměti mé blažený ten den!

8. prosince zvolila jsem si k benefici druhý Hálkův kus *Záviš z Falkenštejna*. Hálek činí pokroky. Kéž by nám v něm vzešel český Shakespeare!

21. ledna 1861 jsem jakožto Eliška Přemyslovna ve scéně s lidem, když náš vrchní režisér v kulisách statistům hlasitě po německu nadával, byla přinucena vší silou křičeti, abych režiséra překřičela a obecenstvo nadávky zákulisní neslyšelo.

16. února dostala se na jeviště veselohra našeho nového dramaturga G. Pflegra Moravského *Ona mne miluje*, hra líbezně pikantní, plna živých situací, prozrazující nevšední talent.

6. dubna k oslavě zahájení prvního českého sněmu v nové éře konstituční dáváni Macháčkovi *Ženichové*, dobrá to fraška masopustní, ale nevhodná ke příležitosti tak slavné.

21. dubna dáván ve prospěch zbudování pomníku Josefu Jungmannovi *Kupec benátský*.

8. května umírala jsem v kuse *Čechové u Milána*, při čemž náš mladistvý milovník F. Šamberk, podpíraje mne, šupinatou rukavici svou do mých kadeří tak zamotal, že živou mocí vymotati ji nemohl. Nezbývalo mu nic než ruku vytáhnout a rukavici v mých kadeřích nechat, i klesla jsem na zem s rukavicí ve vlasech. Obecenstvo ovšem k nemalému obveselení svému tuto komedii v tragédii zpozorovalo a želelo nešťastného Šamberka i mou ubohou dušičku, která i se železnou rukavicí k nebesům letěla.

26. října v *Kolovrátkáři a jeho schovance* jsem musila opakovati píseň – vida, i ve zpěvu jsem došla uznání!

17. listopadu dáván poprvé *Taras Bulba*, truchlohra zpracovaná od J. V. Friče z Gogolova románu. Hra to rázná, plna života, s charaktery pěkně kreslenými; přeju spisovateli štěstí k dílu tak zdařilému. Hra se nadmíru líbila, básník byl vícekráte volán.

12. prosince učinili mi někteří profesoři ruští v Měšťanské besedě návrh, bych odjela za skvělých podmínek do Petrohradu po česku hráti. Jen zřetel k rodině mé zdržel mne od toho, že nabídku tu jsem nepřijala.

15. prosince dávány k mé benefici tři drobné. veselohry: *Malý Richelieu*, *Politika v lese* a *Žena panovnice*. Večer velmi zajímavý, výsledek skvělý.

Nový rok 1862 počal pro mne šťastně. Dům v Ječné ulici jsme prodali s výdělkem 3000 zl. a koupili jiný v Karlově ulici. Současně stal se můj muž jakožto oficiál státní účtárny správcem chorobince Karlova.

2. března měla Fr. Bolardova benefici a dávána Scribeova veselohra *Ženský boj*, při kterémž představení jsem se povážlivě roznemohla. V osmi dnech potom upadla jsem ve mdloby tak těžké, že jsem již za mrtvou byla považována. Slyšela jsem bědování muže svého i dítek, avšak nemohla jsem dáti nejmenšího znamení života. Bylo to rheuma, jež se na srdce vrhlo. Srdce přestalo mi tlouci a já ležela beze hnutí. Lékařové Podlipský a Hoffmann vzkřísili mne konečně chininem. Otevrouc zvolna oči usmála jsem se a vyřkla jsem slova: „Schon genug“. Proč jsem německy mluviti počala, nepochopuji. Dr. Podlipský se pro to na mne hněval. Můj muž, děti, sestra Karolina a učitel mých dítek, Vinkler, radostí plakali, já pak Bohu vroucně za navrácení života děkovala.

Pověst o domnělé smrti mé dostala se druhého dne do novin, a náš komik Sekyra hrozně se poděsil. Měl právě ohlášenu svou benefici, v níž jsem hráti měla. Sekyra přiběhl na Karlov takřka bez sebe. Byl v zoufání, že by právě v den jeho benefice připadl můj pohřeb. Nešťastný komik byl při tom skutečně velmi komický.

Soustrasť obecenstva vůči mé nemoci a radosť nad mým uzdravením jest pro mne lichotiva.

21. dubna jsem po sedminedělní nemoci opět vystoupila v *Chudém písničkáři*. První slova úlohy mé byla: „Tak, tu jsem zase.“ Obecenstvo uvítalo mne jásavým potleskem.

1. května jsem prodala svůj domek v Nuslích s výdělkem 500 zl.

3. srpna koupila jsem dům v Zahradnické ulici za 21000 zl. a za hodinu jsem ho prodala za 22 000 zl. Za hodinu tisícovka výdělku – to už za to stojí!

21. září dávala jsem k benefici *Fausta*, bych poskytla příležitosť mladé debutantce slečně Engelsee, aby nadání své osvědčila. Hrála jsem sama úložku selské dívky. Debutantka se líbila a já se těšila, že zbavím se tragického, mně nepříslušného oboru. Avšak německá herečka Herbstova naši debutantku přemluvila, aby šla k divadlu německému.

16. listopadu bylo poslední české představení v podruží divadla německého na Ovocném trhu. Dáván

Götz z Berlichingu. Zaplať Pánbůh, že tomu otroctví konec – nyní počne pro nás nový život! Jen toho litovati sluší, že nové české divadlo nábřežní zůstane prozatím ve správě ředitele německého až do vypršení jeho smlouvy.

VIII.

Dne 18. listopadu 1862 bylo otevřeno prozatímné divadlo české na nábřeží, které nákladem zemským, hlavně péčí intendanta dra. Riegra, vystavěno bylo. Dáván Hálkův nový kus *Král Vukašín*. Máme tedy konečně vlastní své divadlo, skrovné zatím, ale postačí k tomu, aby častějšími hrami vychovalo se obecenstvo i herectvo pro příští velké Národní divadlo, k jehož stavbě přípravy se konají. Němečtí herci nebudou se nám již moci posmívati, lecjaká cizácká komediantka nebude nás již moci z vlastnictví našeho vypuzovati! Od nynějška bude se hráti v prozatímním divadle třikrát týdně.

30. listopadu *Povídky královny Novarské*, moje *patnáctá* benefice. Dům přeplněn.

Pokročili jsme – já mám již 50 zl. měsíční gáže a mimo to stalo se ze mne kousek spisovatelky. Překládala nebo „volně zpracovávala" jsem kusy cizí a konečně jsem se pokusila také o spisování původní.

Po odstoupení Pflegra, jemuž různé pletichy úřad dramaturga strpčily, dospěl také můj muž k naplnění touhy své, stav se dramaturgem českého divadla. Po dlouhá léta věnoval můj Pavel divadlu všechnu pozornosť, učinil jej předmětem pilných studií a dbal všemožně zdaru umění českého. Po delší dobu psával kritiky do pražských a zahraničních novin, hrával na soukromém divadle u sv. Mikuláše, stal se tam i režisérem a zavedl tam vedle německých také hry české. Tam hrávali také Chauer, Šimanovský, Fr. Kolár, Šamberk. Můj muž nabyl v divadle mnohých theoretických i praktických vědomostí i zkušeností a přinesl si k úřadu dramaturga všechnu způsobilosť.

Prvním skutkem Pavlovým bylo nabídnutí J. J. Kolárovi, jenž tehdy německým hercem byl, aby přistoupil k divadlu našemu, což ale Kolár zamítl slovy, že nebude nikdy hrát v divadle pimprlovém. Pavel chtěl návrhem svým a provedením opětného angažování dávného odpůrce svého usmířiti a jím pro divadlo české vynikající sílu získati; avšak nezdařilo se mu ani to, ani ono.

O vánočních svátcích r. 1862 navštívil mne vojenský lékař pan Malý se svou dcerou Otilií, jižto jsem byla před tím v jednom koncertu v Konviktském sále poznala. Dívka půvabná a zajímavá. Intendant dr. Rieger poslal ji ke mně, bych nadání její zkoušela. Zpočátku jsem se rozmýšlela, byla jsem poněkud chorá a bylo mi třeba šetřiti se. Avšak otec prosil téměř, bych dcery jeho se ujala a budoucnosť její založila. Měla tehdy, jak mi otec svěřil, dvacátý rok věku svého a bylo tedy na čase, aby stran její budoucnosti stal se krok rozhodný. Vzala jsem tedy Otilku do cvičení na 12 hodin.

Otilie Malá nejevila v těchto 12 hodinách nadání, i řekla jsem jí, aby se myšlénky o divadelním povolání svém vzdala. Dívka však došla si k dru. Riegrovi, vyřídila mu slova má a dr. Rieger rozhorliv se napsal mi lístek, že slečnu *musím* dále učiti. Jak – že musím? Na to se podíváme, kdo mne k tomu donutí – myslím sobě; avšak Otilka jala se prositi a pohnula mne skutečně k dalšímu cvičení.

Tedy nových 12 hodin. Cvičím – ale pozoruji, že Otilka postrádá citu.

Zkoušeli jsme v poslední hodině Magelonu a s žačkou mou stal se rázem podivuhodný obrat. Předehrála jsem jí scénu, kde odejímají Mageloně dítě. Pak jsem Otilce řekla, nedovede-li to k mé spokojenosti, že je u mne naposled a že mne více žádné prosby k dalšímu maření času nepohnou. Dívce vstoupily slzy do očí – první slzy, jež jsem u ní spatřila. I jala se v tomto rozechvění hráti a její bolestné vzlyknutí tak mne překvapilo a uchvátilo, že jsem sama slzy ronila a Otilii vroucně k srdci přivinula.

„Ano, má drahá Otilko, teď můžete ke mně dále chodit, s radostí vás chci učiti," pravila jsem a rozešly jsme se v nejlepší shodě.

Vcelku měla u mne slečna Malá 40 hodin, jež jsem jí bez nároků na odměnu věnovala – vždyť jsem ji jako dceru a sestru milovala! I žádala jsem ředitele Thoméa, aby ji nechal vystoupiti, k čemuž svolil pod výminkou, abych úlohu její sama dohrála, kdyby sl. Malá nedostála.

6. května 1863 poprvé Malá vystoupila jakožto *Panna Orleanská* a velmi se zalíbila. Mám z výsledku tohoto velikou radosť. Thomé ji angažoval s 50 zl. měsíčně.

7. května jsem objednala divadelní fiakr a uvedla jsem Malou do všech lepších rodin českých. Žádala mne, abych s ní dále všechny úlohy studovala, což jsem ochotně slíbila.

Chorobinec na Karlově odevzdán v květnu od státu obci pražské, můj muž přišel o místo správce a vrátil se do kanceláře na Malé Straně. S těžkým srdcem loučila jsem se s krásnou zahradou na Karlově. Tak vábné a tiché obydlí sotva kdy v Praze míti budu.

7. listopadu dával se ve prospěch Jana Kašky Klicperův *Divotvorný klobouk*. Kaška dovršil třicátý rok svého divadelního působení. Po představení odevzdal mu divadelní personál na památku zlatý prsten.

16. listopadu převzala jsem za svou sestru Karolinu úlohu Betinky v *Doktoru Žvanilu* mezi představením. Roznemohla se. Poznala jsem dobře nemoc její. Nevěděla, že herec musí tomu zvykat, když je v novinách tepán! Bláhová dívka si to vzala příliš k srdci a nemohla hněvem a žalem ani hráti. Ostatně bude pro ni lépe, když se provdá. Vinkler, její ženich, je řádný, vzdělaný muž, jenž asi dovede choti své život příjemným učiniti.

27. prosince dávala jsem k benefici svůj překlad *Zamilované psaníčko na cestách*.

7. ledna 1864 vyzval mne ředitel Walburg-Vesecký na rozkaz městské rady v Plzni, abych tam jako host vystoupila. Saisona v Plzni byla dle usnesení městské rady

česko-německá; avšak ředitel chtěl české divadlo zmařiti a nic pro ně nečinil. Odjela jsem do Plzně a měla jsem vystoupiti v pátek, v kterýž den se v Plzni nikdy nehrálo. Ředitel chtěl městské radě dokázati, že ani pohostinská hra českému divadlu nepomůže a neoznámil ani moje vystoupení na ceduli, aby obecenstvo o tom nezvědělo a divadlo prázdné zůstalo. Avšak přátelé české věci a moji příznivci postarali se o rozhlášení a večer bylo divadlo hojně navštíveno a já byla účastna všemožného vyznamenání. Deputace městské rady druhého dne se ke mně dostavila se žádostí, bych ještě jednou vystoupila. Svolila jsem, ale bylo třeba vymoci povolení od Thoméa, který však svolení nedal a já musila vrátit se domů.

O velkonocích r. 1864 stalo se české divadlo v Praze *samostatným*. Prvním jeho ředitelem stal se Fr. Liegert a dne 28. března bylo první představení: *Julius César*. Přednášela jsem proslov s nadšením jako ještě nikdy před tím.

10. dubna vystoupila poprvé slečna Kubíčkova jakožto Anna ve *Svatojanském dvoře*.

14. dubna vystoupila poprvé moje žačka Josefina Čermáková jakožto Tylův *Nalezenec* a rázem si dobyla přízeň všeho obecenstva.

Vycvičila jsem ji pro obor naivní, k němuž má neobyčejné nadání. Malá a Čermáková jsou dosud moje žákyně nejzdárnější.

17. dubna vystoupila poprvé slečna Ledererova v *Jiříkově vidění* jako Kačenka.

8. května dávala jsem k své benefici *Zapovězené ovoce* a *Útěk do Afriky*. Divadlo plné. Obdržela jsem krásný věnec.

14. června koupila jsem ve Vršovicích malé hospodářství se zahrádkou.

15. srpna počala v Novoměstském divadle představení feerie *Kouzelná nožka*, jižto dávala francouzská společnosť.

28. srpna vystoupil naposled po činnosti 25leté náš poctivý Lapil v *Pražské děvečce* jakožto hrobník Melichar. Když došlo v posledním aktu k jeho slovům „Já jsem si svoje již odbyl“, nemohl pro pláč ani mluviti. Po představení měl k němu Šamberk jménem herectva řeč a odevzdal mu na památku zlatou tabatěrku. Lapil usedavě plakal.

3. října hrála jsem jako host v Plzni, kdež jsem okázale byla vítána.

26. října přijela jsem do Plzně opět hráti. Všechny věnce, jež jsem tam dostala, položila jsem druhého dne na hrob svého učitele J. K. Tyla.

12. listopadu dáván k mé benefici první můj pokus v původním spisování *Paragrafy pana Puškvorce*, veselohra v 1 jednání, a *Který byl pravý ženich*, veselohra ve 2 jednáních. Obě hry došly obliby.

30. prosince převzala jsem od dvou starých manželů dům na Smíchově s podmínkou, že do smrti jim výživu poskytnu. Ti lidé nikoho na světě neměli. Myslím, že smlouva tato jest pro nás velmi výhodna. Rok 1864 skončil tedy pro mne šťastně.

26. února 1865 vyjela jsem si s Malou na pohostinskou hru do Chrudimi, kde nás měšťanstvo nad míru vlídně přijalo. Malá učinila za těch devět měsíců, co je při našem divadle, znamenité pokroky.

V Praze dávají se co den *Staří mládenci*, v nichž Čermáková jako Antoinetta podává výkon nevyrovnatelný. Zdá se, že Sardou opanuje naše divadlo, ač se proti němu neustále brojí. Inu, to ovoce není nejšpatnější, na kterém vosy hryžou.

24. března prodali jsme náš dům v Karlově ulici s výdělkem 1000 zl.

1. dubna jsem koupila v téže ulici jiný dům, na němž jsem ihned opět 1000 zl. vydělala.

V divadle dávají se *Paragrafy na střeše* při nejhojnější návštěvě, ačkoli kritika kus ten pro mnohé rozpustilosti haní.

15. dubna hrála jsem v Hoře Kutné, kde byli roztomilými hostiteli mými manželé Hartmannovi, kteří pro divadlo vůbec mnohé oběti přinesli. Paní Hartmannová jest ozdobou ochotnického divadla kutnohorského a její manžel má štědrou ruku, když jde o podporu českého umění a vědění. Vzorná to rodina vlastenecká.

13. června hrálo se k mé benefici na letním divadle v sále Žofinském. Dávána veselohra *Sklenice vody*. Plný dům, krásné květiny a věnce, blažený večer!

3. června: Šamberk, Malá a já hráli jsme v Plzni s výsledkem skvělým. Věnec jsem odnesla opět na hrob Tylův.

7. července koupili jsme na ostrově Kampě dům k vlastnímu obývání. Sama si tam vše zařizuji, i zahrádku. Dej Bože svého požehnání!

19. srpna byla jsem pozvána k slavnému představení do Kroměříže při svěcení praporu. Přednášela jsem prolog o sbratření Čechů a Moravanů. Byla jsem kvítím takřka zasypána. Na pobyt v Kroměříži nikdy nezapomenu.

Ředitel Liegert učinil pro divadlo české mnoho, což bylo částečnou příčinou jeho hmotného úpadku. 2. září převzal ředitelství opět Thomé. Dával se můj poloviční produkt *Jen žádnou od divadla* a velmi se líbil. Ke konci volán spisovatel „Jedlička“, kteréhož pseudonymu jsem byla užila. Třikrát jsem se s Fr. Kolárem za Jedličku poděkovala, ale obecenstvo volati nepřestávalo, takže Kolár konečně *nepřítomného* omlouval. Tolik slávy jsem ani nezasloužila, neboť látku jsem si vybrala z německého kusu *Die gefährliche Tante*, což mne již dosti mrzí.

6. listopadu k mé benefici dávána veselohra *Jak si motýl křídla spálil*. Hmotný i umělecký výsledek krásný.

25. listopadu hrála jsem v divadle plzeňském, které pro tuto zimu nám náleží. Jest to první česká saisona v Plzni. Městská rada plzeňská dospěla k uznání, že pro německé divadlo v Plzni dosti půdy není; naopak české divadlo může zde vůči rostoucí populaci prospívati. Můj muž podnikl tuto saisonu plzeňskou šťastně.

4. února 1866 ve prospěch rodiny Tylovy dáván v prozatímném divadle *Strakonický dudák*. Scenický proslov od Züngla přednášela jsem s Čermákovou a sotva jsem

se slzí zdržeti mohla. Ubohý Tyl! Tolik zásluh a tolik nevděku!

5. března dáván k benefici Bolardové ode mne zpracovaný kus *Ze života Richarda Sheridana*. Hra se velmi líbila a všechny noviny ji vychválily; ale když později jeden časopis pražský oznámil, že já jsem jej zpracovala, sesypali se na mne páni kritikové jako vosy a zvláště jeden vyznamenal se svou galantností. Nu, ať jen nadávají, když se jim líbí. O přízeň obecenstva mne sotva připraví.

29. dubna dávána trochu nejapná feerie *Oslí kůže*, vypočtena na více představení.

30. června hráli jsme Gogolova *Revisora*. Druhého dne divadlo se zavřelo pro události válečné. Prušáci ohrožují Prahu. Do divadla sotva by kdo přišel v těchto dnech bouřlivých, neklidných, kdy nikdo nemá smyslu pro nic než pro válku. Co se s námi stane? Praví se, že ředitel Wirsing, jenž má německé divadlo, chce i naše převzíti. Zachraň nás Bůh před novým otroctvím pod německým ředitelem!

Ve prospěch spisovatelky paní Melišové-Körschnerové dáváno v červenci představení jejích tří kusů: *Osudné dostaveníčko*, *Bál se trichyn* a *Havlíčkovy boty*. Jinak zůstává divadlo po celý čas uzavřeno. Naši herci umlouvají se, abychom hráli na vlastní vrub. Na mnohé dolehá nedostatek.

Docíleno dohodnutí. Ředitelstvo přenechá hercům garderobu a bibliotéku, aby mohli hry pořádati.

3. srpna první představení pod správou herců, v jichž čele jsou Šimanovský a Chramosta, opera *Troubadour*. Po hře se peníze rozdělily, jako děje se u malých kočujících společností. Pěkných časů jsme se dočkali za té pruské okupace!

5. srpna *Žižkova smrť*. Novoměstské divadlo přeplněno, každý chtěl znáti kus tak dlouho zapovězený. Censury v Praze není, utekla s ostatními úřady. Od Prusů ustanoven za censora Barák.

Dává se střídavě *Žižkova smrť*, *Hus* – pak *Krásné Gruzínky*, *Lazebník Sevilský*, *Inserát*, *Zkrocení zlé ženy*, *Němá z Portici*, *Povídky královny novarské*, *Tajné plány*, *Život za cara*. Výtěžek těchto her byl pro herce velmi uspokojivý. Největších příjmů docíleno Tylovým *Husem*.

27. září. Pořádek se vrací. Divadlo převzalo ředitelské družstvo, které znova angažovalo staršího Kolára, jenž bude hráti nejprve jako host.

6. října vystoupil Kolár ve *Valdštýnu*. Přišel tedy přece do toho divadla „pimprlového".

Nevím, co na tom pravdy, ale praví se, že útoky, jež od některé doby noviny proti mému muži činí, mají původ svůj v popichování Kolárově. Staré záští by tedy bylo znova vypuklo. Již z doby, kdy choť můj v časopise *Salon* poukázal na anglický původ Kolárovy původní *Moniky*, nevraží Kolár na Švandu. Uplynulo od té doby 19 let, ale nepřátelství toto neutuchlo.

S novým družstvem se můj muž nedohodl a poděkoval se z úřadu svého. Nesnesl by déle třenice a pletichy, proti nimž ani intendance divadelní nesvede ničeho. Jak se nyní asi dále věci vyvinou?

10. října. Mezi našimi herci reptá se mnoho ve příčině pensijního fondu. Mnozí herci platili po léta do fondu německého, a když přešli úplně jen k českému, domnívali se, že splacené vklady a doba, po kterou platili, bude jim do pense počítána, neboť obě divadla jsou stejně zemská, rovnoprávná. Ale mýlili se. Pensijní právo počítá se nám teprv od ustavení samostatného divadla; já tím přišla o dobu 13 let a o všecky dřívější vklady! Tak čeští herci z malých gáží svých jsou donuceni přispěti nenasytnému fondu pro herce německé, nás nikdo se v té věci nezastal!

27. října. Slavnostní představení za příčinou pobytu císaře Františka Josefa. Dávala se Smetanova *Prodaná nevěsta*, před tím byla císařská hymna – pravá kočičina, orchestr byl někde jinde než zpěváci na jevišti. Byla to pěkná blamáže, císař má teď asi divný pojem o našem divadle.

29. října. Dáván Pflegrův *Telegram* a *Píseň pana Fortunia*. Myslili jsme, že císař přijde do divadla, avšak nepřišel. Nedivím se, měl asi dost na hymně a bál se nového nezdaru. Poslali ke mně pro úlohu z *Telegramu*, poněvadž si přáli, aby císař viděl slečnu Malou, která jakožto tragická milovnice měla najednou převzíti úlohu veseloherní, náležející mně. Svolila jsem ochotně, ač jsem v tom viděla, šetrně řečeno, kus nesrovnalosti.

1. prosince. Těžké zkoušení jsme přestáli. S bolestným citem loučil se můj muž s pražským divadlem, které nikoliv zištně, nýbrž z lásky k dobré věci spravoval. Úřad režiséra, dramaturga i pokladníka zastával za 800 zl. ročního služného. Tolik měl také jako státní úřadník a neměl při tom tolik práce a zodpovědnosti. Místa toho vzdal se pro divadlo, z něhož byl nyní vyštípán.

Co měl počít? Jakožto pensista se čtvrtinou platu do úřadu vrátit se nemohl. Nezbylo mu než sestaviti kočující společnosť. První stanicí byl Písek, kde se mu dost chatrně daří, i jela jsem ke konci měsíce za ním, aby mým pohostinským hraním o něco více se vytěžilo a měsíční gáže zapraviti se mohla. V kruté zimě jela jsem celé odpoledne a celou noc v dostavníku z Prahy a ráno k smrti utrmácena jsem byla v Písku. Můj muž těšil se příchodem mým jako dítě – vždyť jsme ještě nikdy za šestnáctiletého manželství svého tak dlouho odloučeni nebyli!

Cestu do Písku a zpět jsem odstonala. A ke všemu zdá se, že oběť moje nepřinesla ovoce žádoucí, neboť muž si stěžuje na nedostatek peněz.

26. prosince slavil v divadle *Slepý mládenec* své třicítileté narozeniny. Škoda, že Tyl nedočkal se našich dob, kdy jméno jeho tak velice jest slaveno. Ale ovšem, našim velikánům vzdává se čest až po smrti – za živa metá se po nich kamením a blátem.

Ke cvičení přihlásila se mi nová žačka, paní Julie Šamberková, rozená Knornová. Se Šamberkem se dívka ta spanilá seznámila v mé zahrádce ve Vršovicích, kde viděli se poprvé a pak už od sebe neodstoupili. Šamberk je vskutku k té půvabné Julii zajímavým Romeem.

Prvotně chtěla být Julie pěvkyní, avšak z příčin zdravotních zanechala zpěvu a cvičí se u mne pro činohru.

18. ledna 1867 k zahájení českého sněmu dávána *Magelona*.

26. ledna jela jsem opět do Písku hráti. Po dvou dnech jsem se vracela do Prahy a těžce se s mužem loučila. Klnula jsem té naší lásce k dramatickému umění, neboť přinášíme jí oběti přílišné.

A nad to vše moje postavení při pražském divadle jest čím dále tím nepříjemnější. Na gáži mi přidali, to je pravda. Dali mi 70 zl. měsíčně, a to se mi zdálo býti až tuze mnoho. Avšak náš nový vrchní režisér ztrpčuje mi život jak jen může, jako bych mohla za to, co měl kdy s mým mužem. Nedávno přišla jsem o několik minut později ke zkoušce hry *Pohádky zimního večera*, jižto jsem měla k benefici. Tu pan Kolár před celým personalem huboval na mne jako na nějakou statistku a choval se tak podivně, že mu to všichni pokládali za zlé a já konečně v hněvu jsem se také ozvala zvolavši: „Uložejí mi pokutu z mé gáže, ale chovají se slušně k dámě, voni pane Vaňko!" Říkala jsem mu „voni", jak on každému říkal, a Vaňkou jsem ho nazvala proto, že i bývalý purkmistr pražský dr. Vaňka lidem vonikal.

Od té chvíle mne ale Kolár stihá ještě více než před tím.

24.–25. března jsem hrála ve Vodňanech. Do této stanice poslala jsem svou žákyni Šamberkovou, když měla již dosti úloh nastudovaných. Můj muž ji hned přijal. Také slečnu Matildu Křepelovou jsem po čtyřměsíčním cvičení poslala ke společnosti na venek.

26. dubna jsem hrála při společnosti mého muže v Budějovicích ve *Sklenici vody* a na druhý den ve *Zkrocení zlé ženy*. Měla jsem na ty dva dny dovolenou, avšak moji dobří přátelé způsobili mi i vůči dovolené veřejný skandal, jako bych svévolně byla na venek odjela. Ohlásili na 27. dubna *Narcise*, v němž jsem hráti měla. Nevěřila jsem ani svým zrakům, když jsem to v Budějovicích četla v novinách. Návěští *Narcise* zůstala v Praze na rozích do 4 hodin odpoledne, kdy nalepovány tyto cedule: An se pí. Pešková bez dovolení z Prahy vzdálila, nemůže se dávati *Narcis* a bude se na místě toho dávati *Dejte mi čamaru* – kus to, v němž mne spisovatel na pranýř stavěl a z veřejné činnosti mé posměch si tropil.

1. května. Poslala jsem ředitelstvu stížnost na nešetrné chování ke mně a projevila ochotu, že za takových okolností raději odstoupím. Nedostala jsem odpovědi – a byla bych snad skutečně dostala propuštění, kdyby přátelé moji Neruda a Vávra nebyli zakročili a proti Kolárovi se mne ujali. Jsem odhodlána snášeti dále, pokud možno bude.

9. dubna dávána poprvé Bozděchova veselohra *Z doby kotillonů* a právem se velmi líbila. Básník jeví neobyčejné nadání. Kéž nás brzy opět podobně obdaří!

25. června hrála jsem v Novoměstském divadle se studenty ve prospěch Akad. čtenářského spolku; dáváni *Pražané r. 1648*. Ctěný výbor zapomněl se mi poděkovat.

12. září 1867 daroval mi Pánbůh synáčka Karla – po dvanácti letech! To bylo velké překvapení – přítelky moje měly za to, že po třech prvních dítkách již nám více rodiny nepřibude. Toto překvapení jsem těžce odstonala. Před narozením Karlíka v červenci a srpnu a po něm v říjnu hrála jsem na venkově, aby můj muž gáže zaplatit mohl: v Soběslavi, Sedlčanech, Táboře, Voticích, Netolicích, Jindř. Hradci.

K rozkazu ředitelstva hrála jsem sedmého dne po porodu ve veselohře *Z doby kotillonů*. Tolik šetrnosti pro mne neměli, aby pro mne povoz do Vršovic poslali. Nebyli „povinni", jen v městě bydlící herečky se dovážejí. Putovala jsem pěšky do divadla.

14. listop. dávala se poprvé Sabinova *Černá růže*.

7. ledna 1868 vystoupila v Praze paní Šamberková v *Písni pana Fortunia*, 14. ledna jakožto Hraběnka Trčková ve *Valdštýnu*, 21. ledna jakožto Blažena ve *Mnoho povyku pro nic za nic* – vesměs v úlohách *mého* oboru, které jsem jí sama byla nastudovala.

Také druhé dámy dostávají častěji moje úlohy, jakoby šlo o to, abych po 19letém působení měla býti odstraněna.

23. března byla jsem pozvána na Mělník k pohostinské hře ve prospěch stavby Národního divadla. Ačkoliv jsem právě zaměstnána nebyla, nemohla jsem se doprositi dovolené. Ještě večer přede dnem hry na Mělníce jsem učinila pokus u členů družstva pp. Götzla a dra. Čížka, jakož i u tajemníka p. Sklenáře, a když vše bylo marné, pohrozila jsem, že uveřejním v novinách, kterak se maří prospěch žádoucí stavby. To mělo účinek, ráno jsem odjela.

Toho dne měla Hynková své třicítileté jubileum herecké; poslala jsem jí z Mělníka pozdrav telegrafický.

Hrávala jsem ostatně často na venkově ve prospěch Nár. divadla, rozumí se bez honoraru nebo jakékoli náhrady, aby příjem k vlasteneckému účelu zkracován nebyl.

31. března byla jsem donucena dávati k své benefici obehraný kus *Staří mládenci*, poněvadž ředitelství i intendance všechny jiné hry ode mne navržené zamítly. Pobyt u divadla, jemuž jsem celý život svůj věnovala, jest mi stále ztrpčován.

1. května. Poněvadž hodlá můj muž zříditi ve Pštrosce letní divadlo, nevraží na mne ředitelstvo. Došla jsem k dru. Čížkovi, plnomocníku družstva, a nabídla jsem mu zakoupené místo i hotové plány, aby sami divadlo letní stavěli. Dr. Čížek odpověděl, že věc družstvu předloží.

4. května vyjela jsem na třídenní pobyt do Kolína, kde hrála jsem majíc dovolenou při společnosti svého muže.

15. června hrála jsem v Hoře Kutné, 18. července v Jičíně, 12. srpna ve Dvoře Králové, 13. srpna v Hořicích.

29. srpna dáván v Praze k mé benefici *Císař Josef II*.

28. září vystoupila jsem v slavnostním představení v Plzni, kde dostali jsme městské divadlo na šest let. Přednášela jsem s pravým nadšením proslov. Do té doby hrávalo se v Plzni střídavě česky a německy, letos rozhodlo se městské zastupitelstvo pro hry české po

celou zimu a pro všechny časy. Znamenitý to pokrok pro národní stranu.

13. listopadu dávala paní Sklenářová-Malá k benefici své *Doňu Dianu*; vystoupila v úloze, která dosud byla v mém držení, jakož mi náležela. Tragická rekyně nemá na činohře dosti a sahá po veselohře, která jest mým oborem. Láska moje k někdejší žačce dochází věru podivné odměny. Nebyla bych se nikdy nadála, že poměr náš se takto zkalí – vždyť jsem jí jako sestře a dceři bývala nakloněna.

Nepřála bych Otilii, aby se jí někdy zdárné žákyně tak odměňovaly, jako ona mně.

15. listopadu. Odpovědi na moje nabídnutí stran areny se mi od dra. Čížka nedostalo podnes. Byla jsem u dra. Jul. Grégra, abych mu věci vyložila, i slíbil mi o tom s Čížkem promluviti. Avšak čtrnáct dní uplynulo a odpovědi nemám. Nepochybně budeme přece arenu sami stavěti.

1. ledna 1869. Divadlu v Plzni daří se dobře. Občané plzeňští dostáli slovu, že chtějí český podnik divadelní všemožně podporovati. Můj muž koná přípravy ke stavbě areny ve Pštrosce, abychom aspoň léto v Praze pospolu strávili.

2. dubna. Se stavbou areny naskytla se nám těžká překážka, která však, díky Bohu, šťastně jest odstraněna. Ředitelstvo pražského divadla českého podalo totiž proti stavbě rekurs k zemskému výboru.

Náhodou znala jsem předsedu knížete Auersperga. Docházela jsem totiž do paláce Auerspergova kupovati od kněžny hedbávné šaty, a jednou, když jsem platit přišla, přijal ode mne peníze za nepřítomnosti choti své kníže sám. Od té doby si mne kníže Auersperg pamatoval.

Dodala jsem si smělosti a obrátila jsem se k němu s prosbou, aby rekursu ředitelstva místa nedával. Kníže nechtěl mi sice dáti určitý slib, ale pravil, že učiní, co bude moci. A skutečně byl rekurs zemským výborem zamítnut. Rovněž nepochodili pánové u místodržitele barona Kollera, jehož manželka velice mi přeje a kdykoli hraji, do divadla se dostavuje. Avšak páni v ředitelstvu byli neunavni a obrátili se až k ministerstvu.

Tu mi bylo úzko – v ministerstvu jsem protekce neměla. Avšak štěstí mne neopustilo. Bydlíme ve Spálené ulici v domě dra. Hasnera, jehož bratr jest ministrem. I svěřila jsem v zahrádce dru. Hasnerovi svou strasť. Vypadala jsem při tom asi velmi směšně, neboť dr. Hasner dal se do smíchu, ale řekl mi: „Upokojte se, energická paní, náhoda vám je i tentokrát příznivá, neboť můj bratr ministr přijede dnes do Prahy a já mu vše svědomitě vyložím."

Celou noc jsem nespala nemohouc dočkati se rána, kdy jsem s panem ministrem mluviti měla. Když ustanovená chvíle nadešla, zaklepala jsem třesoucí rukou na dvéře a vešla jsem do pokoje, kde doktor s bratrem ministrem při snídaní seděli. Ministr byl již o mé záležitosti zpraven a propustil mne laskavě.

Za nedlouho potom byl rekurs ředitelstva i od ministerstva zamítnut.

Slabá žena zmohla tu celý sbor doktorů, zvítězila, a letní divadlo ve Pštrosce může býti budováno.

Můj muž neměl o mém zakročení ani tušení a byl mile překvapen, když jsem mu vše oznámila.

29. dubna. Saisona v Plzni šťastně skončena. Pavel se vrátil a zůstaneme po celé léto v Praze, neboť naše arena bude brzo dostavena a v dnech svatojanských počneme tam hráti. Jak blaží mne vědomí, že zůstaneme s rodinou pospolu!

14. května. Dnes je první představení v našem letním divadle ve Pštrosce. Divadlo stojí na tomže místě, kde r. 1849 zřízena byla první česká arena, v níž jsem poprvé vystoupila. Jaké to blahé vzpomínky! Jaké to změny se mnou a s českým divadlem v těch dvacíti letech!

Naše pražské ředitelstvo staví také letní divadlo, a sice na hradbách u koňské brány. Nebe dej svého požehnání!

30. června. Divadlo na hradbách, velmi vkusně zařízené, otevřeno bylo dne 17. června. Před tím byla návštěva divadla ve Pštrosce hojná, avšak od otevření nákladné areny na hradbách přirozeně ochabla. Můj muž nemůže tolik poskytnouti jako divadlo pražské, pro něž dělá se všemožná reklama v novinách, kdežto o Švandově podniku za branou časopisy ani řádkem se nezmiňují. Bylo prý by to na ujmu divadlu zemskému, jemuž divadlo ve Pštrosce konkurenci dělá. Avšak já myslím, že k povznešení divadla právě konkurence jest prospěšna. To však pánové v našich redakcích nechtějí uznati.

23. července. Bolestná zpráva stihla nás včera v divadle. Ve Vodolence u Sušice skonal můj milý kolega Jan Kaška, jenž se v tamější zátiší k zotavení odebral, avšak nenašed co hledal s tímto životem se rozloučil. Byl to poctivý, spravedlivý muž a vlastenec vroucí, a snad právě proto zůstavil svou rodinu v chudobě. Platil po leta do pensijního fondu, ale rodina prý nedostane ničeho. Ubozí lidé!

29. července. Nemoha se podpory žurnalistiky dočiniti sáhl můj muž k jinému prostředku reklamy: přijal na hry pohostinské francouzskou zpěvačku Filippo a do Pštrosky se lidé hrnou.

Na hradbách zatím dává se „novinka", kterou Kolár již před lety napsal a nyní znova *Mravenci* přezval. Podobně učinil s kusem *Casanova*, který již v letech čtyřicátých s titulem *Vězeň na pevnosti svatoondřejské* přeložil a provozovati dal.

31. července. Dnes nehraje se. Praha truchlí nad mrtvolou proslulého učence a nadšeného vlastence Jana Ev. Purkyně. Byl to stařeček roztomilý, skromný a obětivý – muž zlatého srdce.

22. srpna. Pro ubohou rodinu Kaškovu, která se pomoci vydatnější dovolati nemůže, dávána včera benefice: *Jiříkovo vidění*. Návštěva byla hojna, ale rodině

zbude málo, protože Kaška prý byl ředitelstvu ještě něco dlužen a to se z příjmu strhne. Také na Mělníce se pro Kaškovu rodinu dne 15. srpna hrálo. Jela jsem tam tajně – protože by mi dovolenou nebyli dali – a hrála jsem v tom představení. Kaška si věru více zasloužil. Přes třicet let konal věrně své povinnosti umělecké i vlastenecké – a za to žádné nevzal odměny, a nyní pro jeho rodinu ničeho se nečiní!

30. září. Na hradbách i ve Pštrosce hraje se při hojném účastenství dále. Vystoupil tam gymnastik Merkl, dále se tam dával *Krejčí a švec* a Kolárův kus *Dejte mi čamaru!*.

19. září jsem měla k benefici frašku *Rebelie v Kocourkově* od Vlčka.

1. října. Skončena saisona a já se musila opět s mužem rozloučiti. Odjel do Plzně. Avšak sama napořád nezůstanu, budu do Plzně dojížděti.

IX.

Dospěla jsem k poslední kapitole mého pobytu při divadle pražském a mohu jen v stručnosti vypsati historii svého odchodu. Podrobnosti ze svých zápisek opakovati nechci, abych znova nerozdírala rány sotva zajizvené.

Po delší čas nedostalo se mi žádné závažnější úlohy. Chtěli mne patrně obecenstvu odciziti, aby se mne snáze zbavili. Dne 4. prosince 1869 hrála jsem v jednoaktovce *Bratranec* poprvé úlohu staré ženy, a pokus ten zdařil se nad mé očekávání.

Bylo právě 8 hodin, když se kousek dohrál, i napadlo mi odjeti na jeden den do Plzně, neboť jsem druhého dne neměla býti zaměstnána. Rychle oděvši se v plášť a kapižon, oznámila jsem úmysl svůj synu svému Jaroslavovi, který na mne před divadlem čekal, a se slibem, že druhého dne večer zase přijedu, chvátala jsem na Smíchov. Sníh se sypal, nohy mne zábly, neboť jsem měla jen lehké střevíčky, v nichž jsem hrála. Avšak myšlénka na shledání s mužem zapuzovala všechen pocit jiný. Doběhla jsem na nádraží v čas svrchovaný, abych ještě do vagonu vsednouti mohla. Kasír mi podal lístek oknem do vozu. Jen o půl minuty později a byla bych vlak zameškala.

Když jsem o půlnoci do Plzně dojela, spal již Pavel a nemálo se podivil, že mne, z Prahy uprchlou, před sebou spatřuje. Dlouho jsme spolu seděli o pletichách při pražském divadle hovoříce.

Druhého dne o polednách, když jsem se z obvyklé plzeňské procházky své, od hrobu Tylova vrátila, spatřím v došlých novinách pražských, že stala se náhlá změna v repertoiru. Večer před tím dali do tisku ceduli *Lišák a Smola* a v novinách oznámena fraška *Krejčí a švec*, v nížto jsem úlohu měla! Později se mi věc vysvětlila: jeden z mých „příznivců" slyšel rozmluvu mou se synem a provedl náhlou změnu pro druhý den. Návěští zůstala na rozích jako tehdy při *Narcisu* až do odpoledne, potom oznámili na rozích, že za příčinou mého libovolného odjezdu z Prahy nemůže se dávati *Krejčí a švec* a za to náhradou hráti se bude veselohra *Dejte mi čamaru!*

To byl opět veřejný skandal! Když jsem na čtvrt hodiny před 6. u večer přijela do Prahy, odebrala jsem se ovšem ihned do divadla, kde se mému náhlému příchodu podivili.

Za pokutu strhli mi celou měsíční gáži a nedostávalo se mi žádných úloh. Hrála jsem jednou ve dvou měsících, ale kdykoli tušili, že bych chtěla si vyjít za bránu, hned se vytasili s kusem, v němž jsem hráti měla. Vešla jsem nejednou do divadelní kanceláře řádného zaměstnání se dovolávajíc, avšak vše bylo marno.

Není horšího stavu pro dramatického umělce nad nedostatek zaměstnání. Kdokoli tu jiskru povolání svého cítí v srdci svém, není s to uspokojiti se nečinností. Mně aspoň byl stav ten nesnesitelným.

Dne 25. února, když mi odňali takřka poslední úlohu, šla jsem do kanceláře a pravila jsem přímo, že takto nemohu u divadla žíti. A tu ihned jeden potměšilý pán chytil mne za slovo.

„Vy tedy *nechcete* déle zůstati u divadla, pravda?"

„O, nikoli" – odpovídám – „chci zůstati, nemohu se rozloučiti s ústavem, jemuž jsem v lásce své mládí věnovala; chci zůstati, avšak o zaměstnání žádám."

Směšné to žádání! Ctěné kolegyně, někdejší žačky moje, které mne ve hmotném postavení valně předstihly, nedopustily, abych si častějším vystupováním svou platnosť zachovala.

Výsledek návštěvy mé v kanceláři byl páně tajemníkův slib, že věc mou družstvu k vyřízení předloží. A stalo se. Ke schůzi ředitelstva dne 2. března byla jsem i já pozvána. Bránila jsem se tam pokud bylo možno proti výroku pánů doktorů Strakatého a Čížka, že prý chci odstoupiti. Pravila jsem přímo, že lhářem je, kdo to o mně tvrdí. I vystoupil tu proti mně také pan vrchní režisér, aby mne přede tváří všech potupil. Nebyla jsem slova mocna, abych odpovídala; štkala jsem jen, že je možno, aby se uražené dámy, jediné ve společnosti několika pánů, nikdo ani slovem proti neurvalci neujal. Konečně povstal dr. Strakatý a prohlásil, že tedy mohu zůstati, zaváží-li se hráti úlohy matek. Svolila jsem a na důkaz, že to opravdu myslím, vyhledala jsem si k benefici své veselohru *Srdce a duch*, v nížto jsem měla úlohu ne matky, ale hned babičky.

Hra se dávala s přídavkem aktovky *Obědvám s matkou* dne 28. března. Divadlo bylo přeplněno a mně se dostalo mnoho věnců a sice od obecenstva, nikoli od ředitelstva nebo z vlastní kapsy koupených.

Po této benefici hrála jsem pak až 29. dubna v Sabinově *Inserátu*. Nebyla bych se ale jinak ke hře dostala, než tím, že žádná z ostatních dam úlohu mou si vzíti netroufala.

První den měsíce května byl pro mne osudný. Obdržela jsem od ředitelstva tříměsíční výpověď. Žádná případnosť jiná by mne tak nebyla rozčílila jako tato.

Po 21 roků jsem věrně ústavu sloužila a teď jsem měla býti prostou výpovědí z něho vypuzena! Ani služce, vytrvá-li na místě tak dlouho, odbytí takového se nedostane. Byla jsem druhdy divadla našeho nejbezpečnější podporou, mnohým hercům a herečkám jsem k němu cestu proklestila, povinnostem svým vždy dostála, a nyní *tato* odměna?!

Výpověď, jež na památku chovám, zní takto:

„Vážená paní! Máme česť Vám oznámiti, že jste ode dneška za tři měsíce zproštěna všech povinností k zemskému českému divadlu."

Následují podpisy intendanta a ředitelstva.

Zapečetila jsem osudný list a poslala jej Pavlovi do Plzně. Slzy mé byly bezčetné – takový nevděk nestihl dosud žádného z herců českých.

Rozumí se, že jsem od té doby pramálo hrála – vždyť obecenstvo, které mi druhdy tolik důkazů své náklonnosti dalo, mělo na mne znenáhla zapomínat.

Dne 7. května hrála jsem naposled v prozatímném divadle v Bozděchově veselohře *Z doby kotillonů*, a dne 25. července 1870 bylo moje poslední vystoupení v letním divadle.

Poslední vystoupení!

Snadno se to napíše, papír snese všecko, ale srdce mé hrozilo puknouti.

Na program divadelní zdráhalo se ředitelství poslední moje vystoupení ohlásiti. Záleželo jim na tom, abych se jen tak ticha ztratila jako nějaká statistka nebo choristka. Ale já si tehdy vymohla své právo a po dlouhém hádání bylo svoleno, aby se moje poslední hra oznámila.

Měla se k tomu dávati Sardouova *Serafina*, ale kus byl vrácen s doložením, že je nemravný. Byla to moje benefice a měla jsem právo voliti si kus. Když mne k tomu konci do kanceláře povolali, zvolila jsem si – aby žádných námitek býti nemohlo – sehraný kus Shakespearův *Mnoho povyku pro nic za nic*, v němž jsem po léta k libosti obecenstva i kritiky hrávala. Avšak pan Kolár povstal proti tomu volaje, že nedopustí, abych hru tu dávala. Navrhla jsem tedy veselohru *Zkrocení zlé ženy* domnívajíc se, že nemůže ničeho namítati. Ale mýlila jsem se – Josef Jiří Kolár nechtěl, aby se oblíbená hra tato dávala, a na mou otázku, co proti kusu má, odpověděl: „Nedovolím, aby voni dávaly můj překlad, a ještě k tomu za dne na hradbách, kdežto kus hraje také v noci."

Avšak mnohé noční kusy jiné dávaly se na hradbách bez překážky, jako se děje na všech letních divadlech. Rozhorlila jsem se vůči tomuto týrání a opouštěla jsem kancelář s hrozbou, že více žádné benefice nechci, ale že celou věc uveřejním. Skutečně jsem byla zoufalá a ke všemu odhodlána.

Druhého dne poslal ke mně dr. Čížek sluhu se žádostí, abych ho navštívila. Šla jsem tam a vyslechla jeho návrh, abych dávala k benefici drobné kousky a vybrala si po libosti. Uposlechla jsem a zvolila jsem kousky: *Komedie v komedii*, *Pojď sem!* a Jeřábkovu veselohru *Zde je žebrota zapovězena*.

Můj čestný a zároveň trudný den nadešel. Chvěla jsem se obávajíc se dojmu u představení, neboť srdce mé bylo žalem schváceno. Když jsem vstoupila do garderoby, spatřila jsem svůj stolek pěkně pokrytý a dvěma kytkami ve vásách ozdobený. Tuto poctu prokázaly mi slečny Josefína Čermákova, Františka Bolardova a Jindřiška Slavinská s garderobierkou paní Stázi. Pozornosť tato rozplakala mne. Přece tedy byl mi ještě u divadla někdo vděčen a nakloněn!

Ostatní kolegové a kolegyně sotva si mne povšimli. Naopak jedna z mých bývalých žaček usedla do první kulisy pyšně na mne se dívajíc. Myslila snad, že mne její arogantní pohled zdrtí. Pošetilá! Vždyť mne už nikdo a nic více zdrtit nemohlo, jako vědomí, že opouštím ústav, jemuž jsem život svůj zasvětila.

Bylo dáno znamení k početí hry. Chvěla jsem se tak, že sotva jsem se na nohou držela. Dobrá Bolardova mi dodávala mysli. Osudný okamžik nastal, opona se vyhrnula – a když v *Komedii v komedii* pravila Čermákova: „Zde přichází má velitelka bledá a smutna –" tu mi srdce tak bušilo, že myslila jsem, nyní že vykrváceti musí. Avšak člověk je někdy silný tvor – srdce se mi nerozskočilo.

Vystoupila jsem a obecenstvo mne zasypalo věnci a květinami. Stála jsem na jevišti jak socha kamenná. A když Čermákova kvítí a věnce sbírala odnášejíc je do kulisy, kde má odpůrkyně seděla, zaslechla jsem potupný smích a viděla jsem, kterak ta žena pošetilá rychle odchází. Nebyla s to svědkem býti důkazů příznì, jižto mi obecenstvo přese všechny pletichy až do konce zachovalo.

Chvíle ta nevymizí z paměti mé nikdy!

Po představení mne obecenstvo nekonečně volalo žádajíc, bych na rozloučenou promluvila. Třikráte jsem předstoupila chtíc se za dlouholetou přízeň poděkovati, avšak nebyla jsem s to, rozčilení moje bylo přílišné a mohla jsem jen němým posuňkem dík svůj projeviti.

Odešla jsem do garderoby. Tam stál u dveří dr. Strakatý a řekl mi:

„Děkuji vám ve jmenu družstva za vaše dlouholeté působení."

To bylo vše.

V té chvíli mi napadlo: Hleď, kdybys byla uposlechla a k německému divadlu odešla, tam by ti takový nevděk neučinili...

Myšlénky zoufalé – vím to.

Vycházela jsem zdrcena z divadla. Slavinská zastoupila mi cestu a srdečně se mnou se loučila.

Vsedla jsem do vozu a sotva jsem si troufala ohlédnouti se na divadlo, z něhož jsem právě vypuzena byla.

Měla jsem jen to smutné zadostučinění, že při českém divadle v Praze sdílím osud nešťastného Tyla, mého dobrého, trpělivého učitele a otcovského přítele.

Summary

We continue our discussion about the relation of theater and drama not only from the point of view of a relation of theatermakers and a written text but also staginess (or scenicity) and drama in the fundamental meaning in the essay by doc. Zuzana Sílová, Ph.D. (1960) and prof. Jaroslav Vostrý (1931) "Forms of contemporary dramatic theater". One of the important levels of this discussion is undoubtedly represented by (not only a theoretical) argument about possible and rich amount of 'adherence' to classical texts; or, to be specific, it is about their possible current impact that is contiguously connected with a dialogue of the present and the past; this dialogue supports persistence of given culture. The authors who are convinced that drama represents an important medium and a point of view of Western thinking even nowadays deal with this issue on the example of three stagings from each of the theater cities Paris, Berlin and Prague. An analysis of nine performances confirms that every successful update of a classical text – an update understood deeper than outer contemporaneousness – is equal to practical scenic interpretation. Therefore, scenic interpretation represents the use of scenic possibilities of a text that are linked to drama of a story (that may be hidden at first sight): i.e. with a situation and preference of behavior of people involved. It is a scenic development of a story when a psychokinetic experience of behavior of the people involved is inseparable from a necessary detached point of view; the first one (an experience) is not connected only with acting and the second one (a detached point of view) with directing. It is not about the detached point of view that is identical with a general ability of reflection. Concerning real actors and acting, this (let's say specific) ability of reflection where the mental cannot be separated from the physical is applied when creating a character. In this sense, dramatic theater is always also acting theater.

Two contributions published in this issue deal with the problem of drama and scenicity or a written text and a staging from the point of view of the role of a word: while J. Vostrý deals with this issue from a general point of view in the second part of his essay called simply "Drama and a word", Mgr. Jana Cindlerová (1979) develops it in her essay "Periphery: Langer's play about a word and of a word" with the help of an analysis of one of the most important works of Czech dramatic production between the wars. Concerning Vostrý's general essay, he draws from the situation that it is as if the birth was born again on the stage with the help of a written text in the most successful cases of scenic development of verbal expression: oral speech has become a literary work warrating further development of abstract thinking thanks to the specific development of referential possibilities of a language, a language in a playwright's text returns thanks to rediscovering of its performative, gesturing or scenic qualities to its kinetic base. It is about a word that is not only a sign by principle but also an image and it overcomes its symbolism by this figurativeness; it is about a spoken and *scenic* word by principle that appeals to us not only by its semantic but also by the prosodic aspect to 'eventually' become a real body during its scenic development: a character of an actor embodying (= creating) the idea of an acting person. This word springs from mental-physical feeling of the situation of this person and it becomes a scenic act in it and by its creative acting action; it also becomes the reason of its viewer's mental-physical feeling. A word heads to this embodiment from the beginning by its very quality that can be called scenic: this is the reason why such a word executed as a gesture and gestus as a result of a psychokinetic experience on a stage makes itself present not only with the help of voice and breath but in connection with it by the *whole* body and personality so also we as viewers can feel it with our body and soul, we interpret it intellectually as well as with senses.

An important contribution to 'scenology of a word' is an essay "Phenomenon, scene, sign" by prof. Zdenka Švarcová, Dr. (1942) that deals with complicated relations of 'image' and 'character' level of a written, spoken and ideal (and felt, experienced respectively) form of a word. It is a plus of this study that it shows this issue on such a specific and actually distant example such as using Chinese writing for recording Japanese words. It occurred in a historical situation when the Japanese language was developed in great extent. The lesson drawn from experience with gradual assimilation of Chinese writing in Japanese language environment can reach more people because it touches the question "how human mind works with language". People are more and more aware of Chinese characters in the global village. We need to realize that they represent more than three thousand years old legacy that has also a value of a corpus for Chinese and Japanese users; detailed understanding of essential things of the world and soul when the Chinese sign writing was originated is encrypted in the corpus. To return to this essence also represents a possibility to strengthen mental immunity against the loss of civilization memory. Everything is also a reminder of fragile balance of fullness and insatiability; for example the character 'color' which is dense in meaning can serve as an example and it is the main field of interest of Z. Švarcová.

Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. (1941) deals with the issues specifically connected with acting. In his essay "Two acting virtuosos from the era of fin de siècle", he compares Sarah Bernhardt

and Eleonora Duse and he uses them to show two characteristic tendencies of the modern era or Art Nouveau. Bernhardt from France represented one of the first stars who had success by self-arranging not only on stage. She conformed people around her: playwrights wrote plays especially for her, tabloid supported mystifications she said about herself, advertising business worked not only for her but also for successful selling of goods with her name etc. Duse from Italy was famous for her ability to isolate herself from everything except a stage to identify with a playwright's character. She had conflict with journalists but all theater reformers appreciated her work. Even nowadays Bernhardt's acting represents a frequent phenomenon based on a fact that there is no border between theater and life and life starts to imitate an actor and theater. On the contrary, Duse's acting is an expression of searching for modern dramatic acting where there is a border between a stage and auditorium into such an extent that actor's fate expresses human estrangement as such.

Jan Hyvnar continues in systematic research of 'forms and means' of actor's manifestation and he used that for his book *Actor in modern theater* in 2000 in the quoted essay. While at that time he tried to deal with the most important reformation efforts that had an essential impact in whole Europe, he dealt with Czech concepts of modern acting in his book *Of Czech dramatic acting of the 20th century* that was published last year and that is reviewed by Prof. PhDr. Jan Císař, CSc. (1932) in this issue. Hyvnar's book is in his opinion precious in the Czech context for its method that offers and executes completely different points of view because it connects the diachronic and the synchronic on apparently famous phase of history of Czech theater. According to Císař, it represents an important challenge to contemporary Czech theater historiography and contemporary Czech drama where a dialogue of various tendencies lose in creative intensity compared with near future that Hyvnar's book offers.

In the second part of the essay "About gradation of the real and the fictious in human behavior", doc. PhDr. Josef Valenta, CSc. (1954), the author of books *Methods and techniques of dramatic education* (1st edition 1995, 3rd edition 2008) and *Scenology of a landscape* (2008) deals with two topics this time. In the connection with the first part of the article published in the previous issue of *Disk*, at first he describes the main reasons of non-specific (life) staging of an event that can be seen in acquiring various commodities (from self-preservation, material profit, choice of a partner to psychological profits, i.e. strengthening of one's ego). Then he asks a question how the staging of an event looks like. In this part he deals with strategies that are not primarily set on creating fiction by behavior of a person involved, on acting someone else etc, but mostly on (self)ostention and (self)ostentation (i.e. self-presenting, mainly showing oneself as an original). He also prepares to lecture about strategies based on creating fiction, illusion etc that will be published in the 3rd part.

Except for an analysis of three Paris and Berlin stagings in the essay by Zuzana Sílová and Jaroslav Vostrý, Mgr. Jitka Pelechová (1980) deals with theater performances, especially with the development of Berliner Schaubühne and its contemporary artistic director in her article "Repertoire of Thomas Ostermeier: several ideas and connections". Mgr. Pavel Bár (1983) and prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D. (1951) write about theater in their articles "Musicals West End stages in the season 2008/2009" and "New York theater scene at the end of 2008". Július Gajdoš deals with the work of Laurie Anderson once again (see his essay "A story in performance art or Scenic narrator Laurie Anderson" in *Disk* 26) from the point of view of her book *Story from Nerve Bible* where the performer reveals her sources and inspiration. Whereas Mrg. Lubomír Ondračka (1967) in his article "Zbavitel's world work about Bengal literature" writes about a recently published Czech version of the book *Bengal literature: from tantric songs to Rabindranath Tagore* by a great scientist and translator (PhDr. Dušan Zbavitel, DrSc. was born in 1925), Mgr. Denisa Vostrá (1966) writes about the result of a research activity of scientists from Theater museum of Tsubouchi Shoyo at Waseda University in Tokyo (who are interested in film, dance and culture environment) as it is published in their bulletin of their Center of Excellence called simply *Theatre and Film Studies*).

We publish the second (and last) part of "Memoirs of a Czech actress" by Eliška Pešková (1832–1895).

Translation Eliška Hulcová

Avec les études de Zuzana Sílová (1960) et du professeur Jaroslav Vostrý „Aspects du théâtre dramatique contemporain", nous poursuivons la discussion sur les rapports du théâtre et du drame pas seulement du point de vue des rapports du metteur en scène au texte écrit, mais aussi à la théâtralité (ou bien à la scénicité) et à la dramaticité au sens propre. La querelle (qui n'est pas que théorique) de savoir si la 'fidélité' aux textes classiques est possible et fructueuse, constitue sans conteste un plan essentiel de cette discussion; plus précisément, il s'agit de leur possible portée dans le monde d'aujourd'hui, en rapport direct avec le dialogue du présent et du passé qui assure la vie de la culture concernée. Convaincus que le drame et la dramaticité représentent aujourd'hui encore un médium essentiel de la pensée occidentale, les auteurs se consacrent à cette problématique en prenant pour exemple trois mises en scène dans chacune des trois villes de théâtre que sont Paris, Berlin et Prague. L'analyse de ces neuf représentations confirme que toute actualisation d'un texte classique – actualisation conçue comme quelque chose de plus profond qu'une modernisation extérieure – revient à être une interprétation scénique pratique. L'interprétation scénique ne représente rien d'autre que l'utilisation des possibilités scéniques du texte, lesquelles sont liées à la dramaticité de l'action (parfois cachée au premier abord); cad. à la situation et au choix de l'action de ses acteurs. Il s'agit d'un déroulement scénique de l'intrigue, dans lequel le vécu psychomoteur de l'action des acteurs est inséparable d'une indispensable vision globale; le premier (le vécu) n'est pourtant pas uniquement lié au jeu du comédien ni la seconde (la vision globale) à la mise en scène. Il ne s'agit pas seulement d'une vision pareille à la capacité générale de réflexion. Pour ce qui est de l'acteur et de son jeu, cette capacité de réflexion (disons spécifique), dans laquelle le mental ne peut pas être séparé du corporel, se fait valoir dans la création même des personnages. En ce sens, le théâtre dramatique est toujours aussi le théâtre de l'acteur.

Deux autres contributions dans ce numéro sont consacrées à la problématique de la dramaticité et de la scénicité, ou bien du texte écrit et de la mise en scène, en particulier du point de vue de la fonction du mot. Tandis que J. Vostrý, dans la deuxième partie de ses considérations intitulées „Le drame et le mot" aborde cette problématique d'un point de vue général, Jana Cindlerová (1979) la développe dans son étude „Péripherie: le jeu de Langer avec les mots et sur les mots" en analysant l'une des oeuvres les plus marquantes de la création dramatique tchèque de l'entre-deux-guerres. Pour ce qui est du point de vue général de Vostrý, il part du fait que, – dans les cas les plus réussis de développement scénique de l'expression du mot, comme si sur scène se jouait une nouvelle fois la naissance de la parole, et cela à l'aide du texte écrit: comme si le discours oral, grâce au développement spécifique des possibilités référentielles de la langue, devenait un discours littéraire garantissant l'essor de la pensée abstraite –, la langue dans le texte dramatique retourne à sa base motrice, grâce à une nouvelle manifestation de ses qualités performatives gestuelles, ou pour mieux dire scéniques. Il s'agit du mot, qui comme dans son principe n'est pas seulement un signe, mais une image et cette qualité figurative dépasse sa qualité sémiotique; il s'agit du mot parlé et par principe scénique qui nous interpelle non seulement par son côté sémantique, mais aussi prosodique, afin, dans son développement scénique, de prendre finalement corps dans le personnage du comédien incarnant (= donnant forme à) la représentation de la personne agissante. Ce mot prend sa source dans la perception mentalement corporelle de la situation de cette personne et, dans sa réalisation par le comédien, il devient un acte scénique, et ainsi la raison de la perception mentalement corporelle du spectateur. Le mot tend par ailleurs à cette incarnation depuis toujours, en raison de son caractère le plus particulier qu'il est possible tout naturellement d'appeler scénique: voilà pourquoi ce mot réalisé comme geste résultat d'un vécu psychomoteur est produit non seulement par la voix et le souffle, mais en symbiose avec la totalité du corps et de l'être, ce qui fait qu'ensuite en tant que spectateurs, nous le sentons corporellement et pour ainsi corps et âme, nous l'interprétons intellectuellement.

L'étude du professeur Zdenka Švarcová (1942) „Phénomène, scène, signe" constitue une contribution importante à la ‚scénologie du mot'. Elle concerne les rapports complexes des plans ‚figuratifs' et ‚sémiotiques' ainsi que de l'aspect écrit, parlé et pensé (ou encore senti ou perçu) des mots. L'avantage de cette étude tient au fait que la problématique est illustrée par des exemples spéciaux et d'un certain point de vue éloignés de nous, comme l'utilisation des caractères chinois pour écrire des mots japonais, comme cela est arrivé dans l'histoire, lorsque la langue japonaise a été parfaitement épanouie. En est d'autant plus pertinente la leçon tirée de l'expérience de l'assimilation progressive de l'écriture chinoise dans le milieu linguistique japonais, leçon qui touche directement la question de savoir ‚comment l'esprit humain travaille avec la langue'. Dans le village global, les caractères chinois pénètrent de façon toujours plus distincte, dans la conscience générale. Il faut se rendre compte qu'ils représentent un bien culturel de plus de trois mille ans, lequel possède, outre son prix pour la communication des usagers chinois et japonais, la valeur d'un corpus qui recèle la compréhension détaillée de choses essentielles du monde et de

l'âme humaine lorsque sont nés les caractères chinois. Retourner à cette substance signifie pour l'homme d'aujourd'hui l'une des possibilités de renforcer son immunité mentale contre la perte de la mémoire civilisationnelle. Tout ce qui se montre à nous comme par exemple le caractère sémantiquement dense de ‚couleur', dont Z. Švarcová s'occupe principalement, est aussi un rappel du fragile équilibre entre satiété et insatiabilité.

Jan Hyvnar (1941) aborde tout spécialement dans ce numéro la problématique de l'art du comédien dans son étude „Deux actrices virtuoses de la période 'fin de siècle'", en comparant Sarah Bernhardt et Eleonora Duse, il fait apparaître deux tendances tout à fait caractéristiques de l'époque moderne ou sécession. Sarah Bernhardt a représenté en France une des premières étoiles du théâtre qui par son rayonnement personnel a connu le succès non seulement sur la scène mais aussi en dehors de la scène. En ce sens, tout son entourage lui était soumis: les auteurs dramatiques lui écrivaient des pièces sur mesure, le ‚boulevard'soutenait la mystification qu'elle entretenait sur elle-même, la publicité ne travaillait pas seulement sur elle, mais pour le succès de la vente des produits à son nom etc. L'Italienne Eleonora Duse était au contraire connue pour savoir s'isoler de tout hors de la scène, afin de s'identifier le plus possible avec le personnage dramatique. Cela la fit entrer en conflit avec les journalistes, par contre, tous les réformateurs du théâtre l'estimaient. Le jeu de Sarah Bernhardt représente le phénomène fréquent aujourd'hui où la frontière entre le théâtre et la vie disparaît et où la vie commence proprement à ressembler à l'acteur et au théâtre. Le jeu d'Eleonora Duse au contraire est l'expression du jeu dramatique moderne où s'installe une frontière entre la scène et la salle au point que le destin de l'acteur exprime un éloignement de l'humain.

Dans l'étude citée, Jan Hyvnar analyse systématiquement 'formes et procédés' du jeu du comédien, ce qui en 2000 lui avait déjà valu le succès de son livre *Le comédien dans le théâtre moderne*. Tandis qu'il s'intéressait alors aux efforts de réforme les plus importants qui ont eu une profonde influence dans toute l'Europe, il s'est consacrté à la conception tchèque de l'art dramatique moderne dans le livre *De l'art dramatique tchèque au 20ème siècle,* lequel est paru l'an dernier et dont rend compte dans ce numéro le professeur Jan Císař (1932). D'après lui, le livre de Hyvnar vaut déjà dans le contexte tchèque par sa méthode, laquelle, en faisant le lien entre la diachronie et synchronie, présente de tout autres points de vue sur cette période apparemment connue de l'histoire du théâtre tchèque. Il constitue d'après Císař un important défi aussi bien à l'historiographie contemporaine du théâtre tchèque qu'au théâtre tchèque contemporain, où le dialogue des différentes tendances, dans la comparaison avec le passé récent qu'offre le livre de Hyvnar, a gravement perdu en intensité créatrice.

Dans la deuxième partie de son étude „Sur la distinction du réel et du fictif dans le comportement humain" Josef Valenta (1954), auteur entre autres, de *Méthodes et techniques de l'enseignement dramatique* (1ère éd. 1995, 3ème éd. 2008) et *Scénologie du paysage* (2008) se consacre ici à deux thèmes. En continuité de la première partie de l'article publié dans le dernier numéro du *Disk*, il décrit tout d'abord les raisons principales du mettre en scène non spécifique (dans la vie) que l'on peut voir dans le gain de différents produits (de la protection de soi grâce à un profit matériel, par le choix du partenaire etc. au profit psychologique, par exemple en renforçant le propre ego). Ensuite il aborde la question du déroulement du mettre en scène. Dans cette partie, il traite des stratégies qui ne reposent pas de façon primaire sur la formation de la fiction à l'aide du comportement propre de l'acteur, sur le jeu de quelqu'un d'autre etc. , mais avant tout sur l'action de se montrer et de se montrer avec ostentation (cad. en particulier de se montrer comme quelqu'un d'unique). L'auteur prépare ainsi le terrain pour l'explication dans une troisième partie des stratégies basées sur la formation d'une fiction, d'une illusion etc.

Pour ce qui est des évènements théâtraux au-delà des frontières de la Tchéquie, outre l'analyse par Zuzana Sílová et Jaroslav Vostrý de trois mises en scène parisiennes et berlinoises, Jitka Pelechová (1980) observe l'évolution de la Schaubühne de Berlin et de son directeur artistique actuel dans sa contribution „Le répertoire de Thomas Ostermeier: considérations et mises en perspective". Mentionnons également les notes de Pavel Bár (1983) et du professeur Július Gajdoš (1951) „Les musicals sur les scènes de West End pendant la saison 2008/2009" et „La scène théâtrale new-yorkaise à la fin de l'année 2008". Július Gajdoš revient dans ce numéro sur la création de Laurie Anderson (voir son étude „L'action dans l'art performatif ou bien la conteuse scénique Laurie Anderson" dans le *Disk* 26), du point de vue de son livre *Story from Nerve Bible,* dans lequel l'actrice performante découvre quelques clés et chemins de sa création et révèle ses sources et son inspiration.

Dans son article „L'oeuvre universelle de Zbavitel sur la littérature bengalie", Lubomír Ondračka (1967) rend compte de la version tchèque parue il y a peu du livre *La littérature bengalie des chants tantriques à Rabindranath Tagore* par le grand savant et traducteur Dušan Zbavitel, né en 1925.

Denisa Vostrá (1966) écrit sur les résultats des activités des chercheurs du Musée du Théâtre Tsubouchi Shoyo à l'Université Waseda de Tokyo (lesquels s'intéressent bien sûr aussi au film, à la danse et au domaine culturel), tels que les expose le bulletin de leur Centre d'Excellence intitulé *Etudes sur le théâtre et le film (Theatre and Film Studies).*

En annexe, nous publions la deuxième et dernière partie des „Carnets d'une actrice tchèque" d'Eliška Pešková.

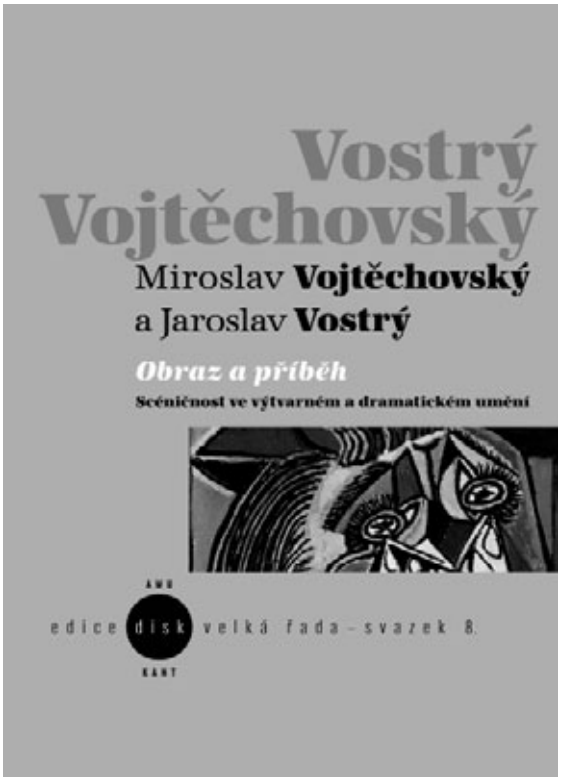
Traduction V. et J.-P. Vaddé

Miroslav Vojtěchovský a Jaroslav Vostrý

Obraz a příběh

Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění

Edice Disk velká řada – svazek 8.



Nazývají-li autoři této knihy současnou dobu dobou všeobecné scénovanosti, je to jistě i proto, že považují scéničnost a scénování každodenního života za přirozený projev (společenského) člověka. Problematiku obrazu sledují ve spojitosti s problematikou příběhu – obojí se propojuje v tom, co můžeme nazvat výjevem čili scénou: konfrontace příběhu a obrazu spolu s konfrontací výtvarného (zejména malířského a fotografického) a dramatického umění jim pak umožňuje předestřít aktuální problematiku všeobecné scénovanosti z širší a hlubší perspektivy, díky níž se analýza této problematiky může vymknout z rámce pouhých nářků nad jejími případnými neblahými důsledky.

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 978-80-86970-86-8 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com.